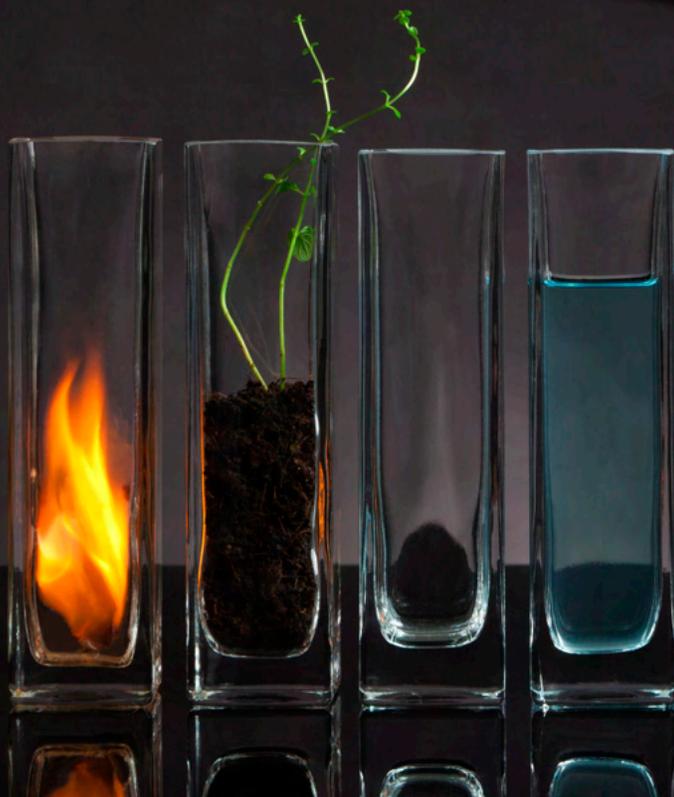


Cinthia Mara Masetto

On
The
Road:

a volta
à materialidade



Atena
Editora
Ano 2021

Cinthia Mara Masetto

On
The
Road:

a volta
à materialidade



Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva da autora, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos a autora, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo
Correção: Flávia Roberta Barão
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: A autora
Autora: Cinthia Mara Masetto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M396 Masetto, Cinthia Mara
On the road: a volta à materialidade / Cinthia Mara Masetto.
– Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-516-4
DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.164212809>

1. Materialismo. 2. Materialidade. 3. Perspectivismo. 4. Geração beat. 5. Corporalidade. I. Masetto, Cinthia Mara. II. Título.

CDD 146.3

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

SUMÁRIO

RESUMO	1
ABSTRACT	2
INTRODUÇÃO.....	3
AMERICAN WAY OF LIFE, O MITO.....	9
GERAÇÃO PÉ NA ESTRADA, OS BEATS.....	23
ON THE ROAD, A ESTRADA DE JACK KEROUAC	45
PERSPECTIVISMO, AS POSSIBILIDADES DO OLHAR	63
AS FORÇAS IMAGINANTES, UM OLHAR SOBRE A MATERIALIDADE	65
A PRODUÇÃO DE PRESENÇA, UM OLHAR SOBRE A CORPORALIDADE	75
O EXISTENCIALISMO, UM OLHAR SOBRE A LIBERDADE	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99
SOBRE A AUTORA.....	104

RESUMO

Esta dissertação objetiva verificar e compreender a materialidade presente na poética *beat*. O caminho por nós percorrido segue no sentido de aproximações e olhares a partir de proposições filosóficas. Ao tomarmos a arte como o modo de manifestação do artista sobre a realidade, tomamos também a filosofia como uma das possíveis perspectivas de ancoragem ao entendimento dos objetos culturais produzidos então por estes artistas. A filosofia contemporânea desde Descartes colocou o pensamento como único e exclusivo atributo do ser humano, o qual já havia tido o seu ensaio no “animal racional” de Aristóteles. Assim, realizamos uma primeira aproximação com a obra *On the Road* do escritor americano Jack Kerouac, publicada em 1957, lançando um olhar a partir das forças imaginantes suscitadas no devaneio provocado pela concretude da materialidade dos quatro elementos da natureza: água, terra, ar e fogo sob a ótica da filosofia Bachelard. Depois, procuramos compreender e relacionar a produção de presença por meio da tangibilidade do corpo e de como este possibilita ao homem expressar-se a agir sobre o mundo, problematizando a diluição do pensamento idealista e a volta do corpo, alicerçados pela proposta filosófica de Gumbrecht. Para completar, apresentamos a proposta filosófica do existencialismo conforme a teoria de Jean-Paul Sartre, a partir da conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo*, por ele proferida em 1945. Como forma de alcançarmos nosso objetivo partimos da contextualização cultural dos Estados Unidos na década de 50. Na sequência, nos debruçamos sobre o movimento *beat* – do qual Kerouac foi um dos principais representantes. Para a compreensão deste movimento, voltamos ainda nosso olhar para outros dois grandes poetas *beats*: Allen Ginsberg e William Burroughs. Contextualizamos o caminho percorrido por Kerouac, elencamos alguns de seus personagens principais relacionando-os às pessoas que conviveram com o autor e passaram, assim, a compor o universo da obra e como receberam – personagens e fatos – o tratamento literário que a poética em prosa espontânea e o fluxo de memória de Kerouac se encarregaram de realizar. Desta maneira, fechamos nosso estudo estabelecendo uma relação entre os capítulos sequenciados de modo a relacionar a existência material e a liberdade, entendendo-as como formas de manifestação da poética *beat*.

PALAVRAS-CHAVE: Materialidade. Perspectivismo. Geração *beat*. Corporalidade.

ABSTRACT

This dissertation aims to verify and understand the materiality present in beat poetics. The path we have gone through goes into the direction of approximations and perspectives from philosophical propositions. When we take art as the artist's way of manifestation about reality, we also take philosophy as one of the possible perspectives of anchoring the understanding of the cultural objects produced by these artists. Since Descartes contemporary philosophy has placed thought as an unique and exclusive attribute of the human being, which had already had its essay on Aristotle's "rational animal." Thus, we have made a first approach to the work *On the Road* by the American writer Jack Kerouac, published in 1957, casting a glance from the imaginative forces raised by the daydream provoked by the materiality of the four elements of nature: water, earth, air and fire under the point of view of Bachelard's philosophy. In the sequence, we tried to understand and relate the presence production through the tangibility of the body and how it enables man to express himself when acting on the world, problematizing the dilution of idealistic thought and the return of the body, based on Gumbrecht's philosophical proposal. In addition, we present the philosophical proposal of existentialism according to the theory of Jean-Paul Sartre, from the conference he held in 1945 entitled *Existentialism is a humanism*. As a way of reaching our goal, we started from the cultural context of the United States in the 1950s. We then turned to the beat movement - of which Kerouac was one of the main representatives. Aiming the understanding of this movement, we turned our gaze again into two other great beat poets: Allen Ginsberg and William Burroughs. We contextualized the route Kerouac, we casted some of his main characters relating them to the people who lived with the author and who began, thus, to compose the the universe of the work and how they received - characters and facts - the literary treatment that poetics in spontaneous prose and how Kerouac's memory flow has taken charge of performing. Then, we finished our study establishing a relation between the sequenced chapters in order to relate material existence and freedom, understanding them as manifestations of beat poetics.

KEYWORDS: Materiality. Perspectivism. Generation beat. Corporality.

INTRODUÇÃO

Alguns literatos mais exigentes podem considerar que o uso de metáforas ou de comparações abertas são formas bastantes simplórias para adentrar um texto que se pretende de cunho científico. Entretanto, temos de pedir que desconsiderem esta ideia, posto que a comparação a seguir contribui em muito para que se compreenda a organização do trabalho aqui proposta.

Esta dissertação se desenvolve no mesmo ritmo de uma planta, ou seja, é de fundamental importância que se respeite o tempo da semente que repousa aquecida na terra macia; terra é o nosso capítulo primeiro. É da terra fértil que irá nascer a planta delicada que crescerá ao longo do texto. Depois haverá o tempo da brota e do desenvolvimento, quando a natureza anunciará a que espécie de planta estamos a nos referir, possivelmente anunciando já as flores e frutos que podem ser esperados; planta jovem é o nosso segundo capítulo.

Chegada a florada, veremos que, para muito além da beleza, a flor guarda o segredo da origem do fruto. Flor, então, é nosso terceiro capítulo. E aqueles que tiverem a paciência que a natureza exige, poderão colher os frutos aqui prometidos. No tempo certo. Nem verdes para que não amarguem a boca, nem por demais maduros para que não se perca deles a textura nem o melhor sabor. Assim, com o fruto - nosso quarto capítulo – encerraremos a safra. Afinal, “*farta vindemia selecta uvae delectam vita agricolae*” (a.d). Então, ‘bora’ tombar a terra!

On the road é o segundo romance de Jack Kerouac, e sua publicação é um evento histórico, na medida em que o surgimento de uma genuína obra de arte concorre para desvendar o espírito de uma época. (...) É a mais belamente executada, a mais límpida, e se constitui na mais importante manifestação feita até agora pela geração que o próprio Kerouac, anos atrás, batizou de *beat* e da qual o principal avatar é ele mesmo. (KEROUAC, 2015, p. 7).

Acreditamos que esta declaração feita por Gilbert Millstein para o jornal *The New York Times* em setembro de 1957 ilustra de modo bastante pertinente o pensamento que introduziu a pesquisa desta dissertação sobre a obra *On the Road* do escritor americano Jack Kerouac (Jean-Louis Lebris de Kerouac). Isso porque o início de nossa atividade se dá partindo das premissas históricas para adiante chegar ao que se constitui como o objetivo da dissertação, ou seja, verificar e compreender, a partir de três diferentes olhares, como a materialidade se constituiu para Jack Kerouac no elemento matéria-prima de sua obra; obra esta que viria a desvendar o espírito da época em que viveu o autor, como declara Millstein, bem como sua estrada deixaria profundas marcas na literatura contemporânea.

Pela ocasião da publicação do livro e enquanto viveu seu autor, Jack Kerouac não teve o reconhecimento literário de que goza atualmente. Isso se deveu ao fato de que sua obra *On the Road* foi recebida pela crítica mais como relato histórico que como literatura, desinteressando-se os críticos de voltarem o olhar para as qualidades artísticas da obra. Contribuiu para tal, principalmente, o fato de o exemplar primeiro conter os nomes verdadeiros das pessoas tornadas personagens por Jack, inclusive ele próprio.

Vejamos como isso fica claro no trecho a seguir cuja referência é Neal Cassidy: “Drogas já o haviam levado à cadeia: cumpriu pena em San Quentin em 1958, flagrado

com uma pequena quantidade de maconha – o preço pago por ter-se celebrizado como o Dean Moriarty de *On the Road*. Um paradoxo para alguém que se havia livrado de tantas situações de maior risco” (WILLER, 2009, p. 71). Nas palavras de Sara Jones em sua dissertação de Mestrado *A estrada de Jack Kerouac: uma viagem existencial* (2014) para o Segundo Ciclo Estudos em Estudos Anglo-Americanos, Kerouac “apresentou àqueles que se sentiam perdidos neste quadro de mudança e desumanização um espelho, que paradoxalmente, projectava individualidade e subjectividade ao mesmo tempo que lhes conferia um ponto de identificação e, nesse sentido, de segurança” (JONES, 2014, p. 6).

Após a morte de Jack, algumas décadas já haviam se passado e o seu mérito literário ainda não fora reconhecido. Até mesmo o fato de a revista *Playboy* ter publicado um artigo seu falando sobre a *Beat Generation* contribuiu negativamente para o aceite do livro como arte literária.

Ironicamente, o facto de Kerouac ter sido transformado numa imagem de marca com grande projecção, interferiu em grande medida no seu reconhecimento público enquanto escritor. [...] É assim que se explica a dificuldade que Kerouac teve em ver o seu romance publicado. É, igualmente, assim que se explicam artigos tão devastadores como “The Know-Nothing ohemians”, publicado em 1958 por Norman Podhertz, ou “Quests, Cars, and Kerouac”, publicado em 1962 por Melvin W. Askew. Ambos afastam a literatura dos Beats, e a de Kerouac em particular, do cânone norte-americano, defendendo que a mesma marca a decadência e a perda de valores que vêem instaladas na sociedade e literatura americanas (JONES, 2014, p. 6).

Jack sofreria ainda ao ser criticado pela sua incompreendida escrita em prosa espontânea – considerada na época como falta de talento para com a escrita. Ou ainda, por ser associado sempre ao que a sociedade de então tornava excluídos: os marginais e os delinquentes. Exceção feita era quando os próprios *beats* faziam a crítica de suas obras. Diferentemente ainda, segundo Jones, cabe lembrar também Ann Charters, investigadora em matéria *beat* que defendeu desde cedo a importância de Kerouac. Em 1973 ela publicou uma biografia do autor, a única a ter sido feita com a colaboração dele.

Somente nos anos de 1980, as críticas começam a dar sinais de mudança de modo que o olhar tende então a voltar-se para a obra; isso devendo-se mais especialmente ao estudo de Tim Hunt, em 1981, no qual este discutia o fato de Kerouac nunca ter sido estudado justamente como escritor de literatura e de que sua obra havia sido, até então, negligenciada pela crítica. Começa então uma mudança de paradigmas que acabaria por resultar em abordagens acadêmicas das mais diversificadas ramificações, inclusive, a aqui citada, de Sara Jones, ao aproximar-se de *On the Road* pelo viés da filosofia de Sören Kierkegaard

Estudos como *Why Kerouac Matters: The Lessons of On the Road (They're Not What You Think)*, publicado em 2007 por John Leland, e *Capturing the Beat Moment: Cultural Politics and the Poetics of Presence*, publicado em 2011 por Erik R. Mortenson, são exemplos disso. A presente tese (dela mesma) parte dessa mesma mudança de paradigma, tendo como principal objectivo a articulação da viagem em *On the Road* com o existencialismo de Kierkegaard. (JONES, 2014, p 9).

Neste intervalo de tempo, são encontradas no espaço acadêmico diversas outras abordagens em dissertações de Mestrado neste início de século XXI. Algumas tratam de aspectos relativos à tradução e de como o tradutor produz significado a partir do contexto histórico e social e de como o imaginário do leitor contribui para a produção de sentido, devendo considerar como imaginário a ideia que se faz do texto, do autor, do movimento literário e do período histórico. A tradução pode ainda ser considerada como poética cultural e política, de modo que o desenvolvimento da literatura passaria mais uma vez pelo viés histórico.

Outras abordagens encontradas referem-se a aproximações da obra de Kerouac com os romances de viagem e a tradição do romance de formação, inclusive, no que concerne à escrita de si, no primeiro caso, e do outro enquanto caráter etnográfico e historiográfico.

A proposta deste trabalho é analisar o romance *On the Road*, do escritor Beat Jack Kerouac em diálogo com a tradição da Literatura de Viagem. O estudo baseia-se em duas perspectivas em especial: a escrita de si e a escrita do outro. No que diz respeito a esta última, observamos os tons etnográficos e historiográficos que aparecem no romance e remetem à tradição. No que tange a escrita de si, observamos como a obra se comporta em relação ao caráter de “Romance de Formação” muito comum em relatos de viagem. Por conclusão, sugerimos que a obra por vezes dá continuidade, por vezes rompe com essas vertentes. *On the Road* e seu autor estariam, portanto, sempre em movimento (MAYBERG, 2017).

A relação contramemória, advinda dos descartes da cultura oficial, originando a contracultura, oposição de um público específico à cultura dominante e opressora, foi tema de abordagens acadêmicas.

Foram encontrados também, nos documentos cujos resumos observamos, análises acerca da tríade autor-narrador-personagem, estudos da prosa espontânea como resultado da liberdade com a linguagem e de como esta forma o autor e dá origem à obra; a ideia do tornar-se o que se é. Uma inferência possível decorre de observarmos como o viés histórico é uma constante quando o assunto é *On the Road*, *Beat Generation* ou Jack Kerouac. As ditas condições históricas permeiam sempre os resultados encontrados em nossas pesquisas sobre o tema. E assim também nós partimos do panorama cultural da época para iniciarmos nossa pesquisa, mas apenas para fins de contextualização, pois na sequência do processo, derivamos propositadamente para a aproximação – a exemplo de Sara Jones, de cunho filosófico, diferindo, porém, o viés e os filósofos sobre cujas teorias nos debruçamos.

Uma das características mais específica da geração de 1950 consiste justamente numa poética própria e individualizada, valorizando o sujeito e diferenciando-se do costumeiro seguir de regras estanques proposto pela Academia. Deste modo, esta pesquisa se justifica na medida em que procura demonstrar por meio do fio condutor da materialidade como se manifesta esta poética individualizada e não-acadêmica de Jack Kerouac na obra citada. Procuramos observar como a materialidade, seja do corpo como manifestação em si e de si, seja dos elementos da natureza, contribui para a construção da existência em liberdade sendo esta o único valor universal possível de se realizar, conforme propunha o existencialismo sartriano.

Para tal principiamos na organização desta dissertação por apresentar um perfil cultural dos Estados Unidos desde a década de 1920 aproximando-se do período da *Beat Generation*, a década de 1950 a 1960.

Quanto ao caminho aqui percorrido, procuramos guiar o leitor de forma a passar pelo período em que viveu a Geração *Beat* de modo a esboçarmos um panorama cultural que permitisse compreender a diversidade de fatores que intrincadamente compunham o cenário americano da década de 50; é o primeiro capítulo: *American way of life, o mito*. Neste capítulo, buscamos o conhecimento sobre como aquele governo organizava a política nacional, quais eram seus objetivos e como estes se desdobraram em metas e ações que atingiram – ainda que de maneira diferenciada – toda a população estadunidense.

No segundo capítulo, *Geração pé na estrada, os beats*, objetivamos contextualizar o movimento *beat* a partir de dois de seus maiores expoentes – Burroughs e Ginsberg – que mais diretamente estavam relacionados ao autor da obra estudada, Jack Kerouac. Pesquisamos as circunstâncias que oportunizaram o surgimento deste movimento de contracultura, bem como procuramos depreender a relação entre a visão de mundo dos poetas *beats*, seu modo de vida e sua forma de expressão por meio da arte literária.

Procuramos destacar sobremaneira a visão acerca da literatura de modo a ressaltar sua formação intelectual, seu conceito de poesia e sua incansável busca por romper com academicismos que, a seu ver, impediam o surgimento de uma poesia que permitisse a expressão poética de cada autor e a realidade social do momento.

On the Road, a estrada de Jack Kerouac, apesar de compor o terceiro capítulo, é aquele destinado efetivamente a apresentar a obra e seu autor. E já de início se faz necessário dizer que esta obra de Kerouac foi escrita a partir de fatos realmente acontecidos e que suas personagens correspondem a pessoas que conviveram em maior ou menor proximidade com o autor; tudo narrado a partir da memória e do talento associados à inventividade de Jack.

Nesta parte da dissertação apresentamos as condições de escrita e de publicação da obra. Procuramos relacionar as personagens às pessoas que a elas correspondem. Apresentamos o enredo a partir das viagens de Sal Paradise (Jack) ao narrar suas aventuras com Dean Moriarty (Neal Cassidy) pelo interior dos Estados Unidos, uma travessia de leste a oeste em busca de viver a vida.

Localizamos a obra no tempo-espaço, embora fosse talento de Jack justamente suprimir esta relação, compondo uma narrativa que atrai o leitor como se este fosse o interlocutor curioso e atento da fala do narrador e, por conseguinte, pudesse participar das aventuras narradas, sentir as dores sofridas e seguir também ele em sua viagem interior.

Já o quarto e último capítulo *Perspectivismo, as possibilidades do olhar*, se constitui no trecho que efetivamente demonstra as verificações propostas e observadas com esta pesquisa, pois trata-se da aproximação com a obra tratada na perspectiva de apreendermos este objeto cultural a partir de, como o título do capítulo enuncia, perspectivas diversas. Assim, em cada subtítulo apresentamos abordagens diferentes, mas que visam, ao longo do capítulo como um todo, a olhar o romance por ângulos diversos sempre em busca de uma maior amplitude de observação. E esta nossa observação apoiar-se-á em teorias da filosofia atual.

Para tal, iniciamos apresentando os aspectos das forças imaginantes que, segundo o filósofo Gaston Bachelard, despertam em nós devaneios poéticos a partir da materialidade dos elementos da natureza como o ar, o fogo, a terra e a água. Destacamos especialmente o elemento água, pois que desvela muito da poeticidade com que a obra foi escrita: o fluxo das águas revelando o fluxo da prosa espontânea de Kerouac, a própria construção das personagens centrais vistas a partir da materialidade dos elementos da natureza.

A abordagem seguinte se dá a partir da teoria do também filósofo Hans Ulrich Gumbrecht e vai tratar da questão da materialidade corporal. Entendemos que este é um aspecto de grande importância, posto que, como veremos mais detalhadamente, é uma premissa da obra de Jack – a valorização das percepções corporais sobre as coisas do mundo e não apenas da interpretação pelo viés da razão. O corpo visto como forma de perceber o mundo e, especialmente, de se manifestar sobre ele, de viver, de existir.

E para finalizar este capítulo, propomos uma abordagem que consiste em um olhar sobre a liberdade; olhar este fundamentado a partir da filosofia existencialista. Para tal, passamos muito brevemente pelos caminhos percorridos pelo existencialismo sob a ótica de alguns representantes da filosofia contemporânea para, finalmente, nos determos sobre a filosofia de Jean-Paul Sartre sobre a qual se alicerça esta terceira perspectiva.

Intentamos neste subtítulo a compreensão de como a ideia de liberdade era percebida pelos *beats* e como é manifesta na obra *On the Road*. Apresentamos os princípios do existencialismo sartriano depreendidos a partir da conferência *O existencialismo é um humanismo*, proferida pelo próprio autor em outubro de 1945, e na qual Sartre organizou os fundamentos básicos desta filosofia a fim de “esclarecer a sua própria filosofia em face de alguns equívocos que vieram com a etiqueta e a popularidade repentina”.

Entendemos a estrada como metáfora da vida do próprio Jack Kerouac, o fio condutor de sua existência. E para nós este fio será, conforme apresentado mais especialmente neste último capítulo, a materialidade como pressuposto essencial para a existência livre como o queriam os poetas *beats*.

E por fim, à guisa de conclusão – até porque este trabalho se constitui em apenas mais um olhar sobre a obra – procuramos relacionar os aspectos apresentados ao longo dos capítulos elencados de modo a salientar as verificações e os conhecimentos obtidos com esta pesquisa. Intentamos, a partir desta diversidade de pontos de vista, alcançar uma aproximação desta que é uma das mais pertinentes obras para a compreensão, não só do período em que viveu seu autor, mas também do que vemos por bem chamar contemporaneidade.

À medida que o novo século avança, as conquistas literárias de Jack Kerouac revelam-se cada vez mais plenas. Ao tirar a literatura do escritório e jogá-la na estrada e na sarjeta, nos atalhos e nos becos, Kerouac vinculou-se à venerável tradição dos “romances em movimento” como Cervantes, por exemplo, esforçando-se para capturar o espírito nômade dos velhos pioneiros americanos [...] Jack seguiu o sol na rota do poente [...] Como, na verdade, a própria humanidade em sua jornada do Oriente ancestral para o jovem e petulante Ocidente que Jack Kerouac ajudou a definir (KEROUAC, 2015, p. 18).

Observar e entender a materialidade e a corporalidade como vieses para uma existência plena em liberdade, se constituem para nós em mais que objetivos norteadores da pesquisa, posto que são elementos balizadores da obra que em muito têm reflexos na contemporaneidade. Conforme as reflexões propostas, poderemos observar que a obra de Kerouac denota a mudança filosófica que nascia com o advento da modernidade: o perspectivismo como forma de relativizar as verdades até então apregoadas como certas e únicas na interpretação do mundo. Até então, a própria interpretação era tida como maneira exclusiva de produção de conhecimento. A valorização do conhecimento cognitivo era considerada abordagem superior na apropriação de mundo.

E então, aparecem os *beats*. E aparece Jack Kerouac. E como veremos, a partir daquela época e daquelas circunstâncias, todas estas certezas vêm abaixo. O sujeito passa a ser o centro das atenções; a vista de seu ponto de observação passa a valer em condições igualitárias a qualquer outra pessoa e para representar isso a obra está repleta de pessoas bastante possíveis de serem encontradas no cotidiano de qualquer cidade. Até mesmo o poeta – até então, deveria ser um letrado acadêmico – agora é pessoa comum; e comum deseja manter-se. Mas isso tudo veremos ao longo da pesquisa que se inicia agora.

Time is money!

(B. Franklin)

Neste primeiro capítulo da dissertação nos ocupamos em contextualizar um panorama socioeconômico, político, histórico e cultural da década de 1950, período em que nasceu o movimento denominado como Geração *Beat*. Com isso pretendemos uma melhor compreensão de quais eram as condições de vida, particularmente da população estadunidense que, entre outros aspectos, acabaram por provocar a existência de tão importante movimento de contracultura.

Nosso intento não se constitui, no entanto, em uma abordagem aprofundada acerca das questões históricas da época. Mas em estabelecer um breve diálogo entre estas questões e as marcas deixadas no texto literário, posto que, segundo declara a doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu artigo sobre Literatura e História (2017)

não é de hoje tampouco que a arte e a literatura são vistas como forma de conhecimento, como testemunhas sobre fatos e processos históricos, como intérpretes e produtoras de opinião, contraditórias e comprometidas com grupos dominantes ou dominados, com maiorias e minorias sociais, étnicas, culturais. (Até porque) As obras de alta elaboração estética confrontam e contrastam dialogicamente os valores e como tal permitem ao leitor problematizá-los (LEITE, 2017).

Leitor este que, como também nós, pode perceber a literatura como “expressão de uma representação coletiva, de uma época determinada, mas também enquanto algo mais que ultrapassa o documento e a faz antecipar o caráter problemático do real” (LEITE, 2017). E este caráter problemático do real se constitui em elemento de fundamental compreensão para que avancemos no estudo da obra *On the Road*, posto que seu autor dele se serviu para desencadear sua narrativa. A questão aqui não é apenas situar a obra literária na História, objeto da história literária tradicional, “mas como ler a historicidade da literatura na própria forma [...] (e ainda) como traçar os elementos comuns a obras de determinados grupos ou períodos históricos sem deixar de dar conta de sua individualidade” (LEITE, 2017). E isso é o que observamos, uma vez que a própria forma como a obra foi construída é, ela própria, conteúdo literário que abordaremos posteriormente.

É objeto de interesse ainda a relação literatura e história, posto que há a necessidade tanto de se respeitar o ponto de vista do leitor que se apercebe das questões históricas presentes, quanto sob da ótica do autor desejoso de intervir na História, uma vez que faz parte dela, por meio da literatura.

Vista deste modo, a relação entre literatura e história se configura em um diálogo bastante proveitoso. Ao estudioso de literatura, estabelecer esta relação permite

Confrontar segmentos uns com os outros, procurando construir sentidos que ultrapassam os significados dos elementos isolados e ganham novas dimensões significativas num todo que – embora não exista pronto e acabado – precedendo a leitura e a interpretação deve ser procurado e produzido pelo leitor, lido, pelo leitor (LEITE, 2017).

E é assim, como forma de ampliar as possibilidades de compreensão das manifestações da cultura, que organizamos as reflexões que se seguem. Afinal, “o melhor a fazer é reconhecer a força reveladora da perfeição estética na obra literária, em relação aos grandes momentos da história” (LEITE, 2017).

Por isso, em relação ao processo histórico, iniciaremos nossos estudos pelo período dos denominados Anos Felizes – década de 20, período pós Primeira Guerra Mundial.

Se um dilúvio de armas tinha espalhado o horror e o ódio, impunha-se que, na alegria e no espírito se encontrasse o antídoto capaz de fortalecer as energias necessárias para se ressurgir da lama e das cinzas. Assiste-se, então, ao movimento que marca uma década revolucionária, feita de charme e encantamento. São ‘Os Loucos Anos 20’. (LEITÃO, 2016).

Passaremos ainda o olhar pelos aspectos que nos permitem a reflexão de como, segundo o jurista e economista alemão Max Weber, o espírito do capitalismo influenciou a formação econômica norte-americana e culminou no estilo de vida que ficou mundialmente conhecido como *American way of life*. Estilo de vida este que, respeitadas as devidas significações, pode ser considerado culturalmente um mito tal sua importância para a construção da identidade nacional estadunidense, uma vez que contribuiu como narrativa tradicional em âmbito de coletividade para uma tomada de consciência de si mesmo. Conforme encontrado na Revista Brasileira da História das Religiões, o termo “mito” se constitui em

uma narrativa tradicional com caráter explicativo e/ou simbólico relacionado a uma cultura e/ou religião. O mito procura explicar os principais acontecimentos da vida; fenômenos naturais, origens do homem e do mundo através de deuses, semi-deuses e heróis. A partir disso, vemos que todas as culturas têm os seus mitos, muitos dos quais são expressões particulares de arquétipos comuns a toda humanidade. Assim sendo, os mitos são formas de expressão dos arquétipos, falando daquilo que é comum aos homens de todas as épocas; os mitos se referem ainda a realidades arquetípicas, isto é, situações que todo ser humano se depara ao longo da sua vida e vão além ao explicar, auxiliar e promover as transformações psíquicas tanto no nível individual como no coletivo de uma certa cultura. Toda mitologia se torna assim, uma forma de tomada de consciência; um elemento para nos identificar (GOMES; ANDRADE, 2017).

Nos anos de 1920, os Estados Unidos viviam um período de grande expansão econômica que chegou a ficar conhecido como os “Loucos anos 20” ou Anos Felizes. Isso devido ao desenvolvimento acelerado do capitalismo, ao aumento na atividade industrial, aos novos métodos de organização do tempo e da forma de trabalho e ao alargamento de condições de mercado em parceria ao favorecimento do crédito necessário. Tudo aliado ainda à publicidade – no caso abaixo um *outdoor* – incentivando o consumo em grande

escala; como é possível observar na imagem 01 a seguir; imagem esta que compunha o ideário estadunidense de felicidade.



IMAGEM 01 - Estilo de vida norteamericano na década de 1920

Disponível em: <http://todayinsocialsciences.blogspot.com.br/2015/05/thursday-21st-of-may.html>.
Acesso em: 20 jan 2016.

Segundo Faber,

[...] os EUA não exportaram apenas produtos agrícolas e industrializados à Europa e ao restante do planeta. A cultura norte-americana também passou a impregnar as outras nações. Principalmente por meio da literatura, do cinema e da música, [...] os norte-americanos passaram a exportar seu modo de vida, o '*american way of life*' (estilo de vida americano), onde as famílias do país alcançavam a felicidade por meio do consumo de produtos industrializados (rádios, eletrodomésticos, aspirador de pó, comida enlatada, carro próprio, etc.) (FABER, 2016).

Esta publicidade era composta pelas diversas manifestações culturais que acabaram por divulgar direta ou indiretamente o modo de vida que os norte-americanos desejavam para si. Como se vê,

A sociedade dos anos 20, além da ópera ou do teatro, também frequentava os cinematógrafos, que exibiam filmes de Hollywood e seus astros, como Rodolfo Valentino e Douglas Fairbanks. As mulheres copiavam as roupas e os trejeitos das atrizes famosas, como Gloria Swanson e Mary Pickford. A cantora e dançarina Josephine Baker também provocava alvoroço em suas apresentações, sempre em trajes ousados. (GLUFKE, 2017).

Esta forma de fazer-se crer e de se perceber americano podia ser amplamente vista ainda na década de 30, quando o país sofreu uma grande queda com a quebra da Bolsa de Nova York; acontecimento que ficou marcado como a Crise de 29 – a maior crise na história econômica do capitalismo e já vivida por aquele país. Milhares de investidores perderam

grandes quantidades de capital, muitos perderam tudo o que tinham.

A maior crise econômica da história do capitalismo, na década de 1930, pôs fim às certezas econômicas e sociais dos anos 1920. Bancarrota, desemprego e miséria social em massa caracterizaram os Estados Unidos depois do colapso financeiro do país em outubro de 1929. Diante do que mais tarde foi chamado de “Grande Depressão”, o Estado então retomou as propostas reformistas da era progressista, implementando um programa inovador de intervenção estatal em todas as áreas da economia e da sociedade (KARNAL et.al, 2015, p. 197).

Foi necessária a intervenção do governo na economia, a inflação subiu e as vendas despencaram; vieram as dificuldades e acentuou a recessão que começava a dar sinais. Houve o fechamento de inúmeras fábricas e lojas, trazendo consigo o desemprego de milhares de trabalhadores. É o que nos mostra a mesma imagem (02) da década de 20, retomada agora a partir da nova condição econômica, apresentando os nova-iorquinos na fila em busca de alimentos, ironicamente diante do *outdoor* do *American way of life*.



IMAGEM 02 - Nova-iorquinos desempregados na década de 1930

Disponível em: https://br.pinterest.com/photography_net/margaret-bourke-white-1904-1971/;
Acesso em: 15 jan. 2017.

Com o final da Segunda Grande Guerra em 1945 iniciou-se um embate ideológico protagonizado pela então União Soviética – representando o comunismo, e pelos Estados Unidos – representando o capitalismo; era a Guerra-Fria. Com o transcorrer desta segunda guerra, a Europa estava empobrecida econômica e politicamente, deixando uma lacuna de poderio na qual estes países viram o espaço ideal para seu próprio desenvolvimento e expansão. Cada qual estava mais que desejoso de abrir espaço para conquistas no cenário internacional.

Os Estados Unidos saíram da Segunda Grande Guerra como a mais poderosa nação da terra [...] Economicamente, os Estados Unidos detinham a maioria do capital de investimentos, produção industrial e exportações no mundo, controlando até dois terços do comércio mundial, enquanto grandes partes da Europa e Ásia estavam devastadas. (KARNAL et.al, 2015, p. 226).

Seguindo o curso da história para o que nos interessa, na década de 1950, os Estados Unidos acabaram por retomar o lema do *American way of life*. Porém agora com mais ênfase no direito inalienável à vida, à liberdade e à busca da felicidade, pois o país vivia ainda a necessidade da (re)construção de sua identidade nacional, uma imagem de si mesmo, uma forma de os americanos se reconhecerem como tal. Algo que lhes fizessem perceber sua importância entre os compatriotas, bem como e especialmente, sua importância para além dos limites geográficos da América do Norte.

Para tal, procuravam mostrar e convencer o restante do mundo de que seu modo de vida era o melhor. E o modo de vida que os americanos tanto se esforçaram para exportar ao mundo era o seu *American way of life*: um sistema que compreendia algumas características bem marcantes, mas destacava-se a ideia de levar o mundo a perceber e reconhecer o capitalismo como estratégia fundamental para o sucesso pessoal e, por conseguinte, para todo um país. Ao mesmo tempo instituía o comunismo como um inimigo a ser combatido, criando uma bipolaridade que dividia o os americanos. Conforme relato de McClure, amigo de Jack Kerouac

Foi um tempo de grande dor psíquica, por causa da alienação e da polarização em dois tipos de pessoas – aqueles que desejavam preservar seus sentimentos contra a crescente unidimensionalidade das pessoas e um outro grupo majoritário que adulava tudo que estava acontecendo porque via isso apresentado na televisão, o Sonho Americano (McClure, citado em COHN, 2010, p. 30).

Naquela época, a televisão nos Estados Unidos, conforme consta da obra *História dos Estados Unidos (2015)* de Leandro Karnal et.al., era controlada por grandes redes de patrocinadores corporativos e vinha substituindo o rádio e o cinema como forma de lazer das famílias americanas. “Já em 1962, 90% das famílias tinham uma televisão e a indústria cultural desempenhava papel crucial na disseminação do consumismo e do apoio aos valores sociais e culturais do capitalismo americano” (KARNAL et.al, 2015, p. 232).

E bem porque isso tudo estivesse acontecendo bem diante dos olhos dos americanos acabou não importando, como aparece na obra *A era dos extremos: o breve século XX* do historiador Eric Hobsbawm, que a Guerra Fria fosse apenas uma estratégia de poderio quase que tácita (imagem 03), e secretamente, acordada entre as duas potências – americana e russa – posto que a grande maioria da população estava alienada para as questões da política e da economia; as famílias estavam mais preocupadas em melhorar de vida do que em acompanhar as condições em que esta vida acontecia.

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças

no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética (HOBSBAWN, 1995, p. 223).



IMAGEM 03 - Conferência de Yalta em 1945 - Os rumos da Guerra Fria Churchill, Roosevelt e Stálin.

Disponível em: <http://marcosbau.com.br/geopolitica/conferencias-de-teera-yalta-e-posdam/>

Acesso em: 16 jan 2017.

A população como um todo tinha olhos somente para o sucesso. E sucesso sob esta ótica capitalista significava que cada americano tinha direito à vida e com qualidade. Isso consistia em que quanto maior o capital acumulado, maior seria o sucesso considerado deste americano. Atrelado ao sucesso econômico estavam, naturalmente, a qualidade de vida e, por conseguinte, a felicidade. Capital era sinônimo de sucesso. E sucesso era sinônimo de felicidade. Como bem nos esclarece Max Weber em sua obra *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo* (2004):

O ser humano em função do ganho como finalidade de vida, não mais o ganho em função do ser humano como meio destinado a satisfazer suas necessidades materiais. Essa inversão da ordem, por assim dizer, 'natural' das coisas, totalmente sem sentido para a sensibilidade ingênua é tão manifestamente sem reservas um *Leitmotiv* do capitalismo quanto é estanha a quem não foi tocado por seu bafo [...] é preciso 'fazer das pessoas dinheiro'". (WEBER, 2004, p.25).

Naquela época, trabalhar não era para os americanos um problema, pois há muito

que já vinha sendo plantada a ideia de que com trabalho árduo e determinação todo e qualquer americano conseguiria melhorar de vida, independentemente da sua condição de vida anterior. Isso é o que podemos perceber na expressão comumente usada na época: o homem que se faz sozinho. “Mas mais importante ainda, foi a exportação do modelo de *‘self made man’* [...] aquele homem que através de seu trabalho deixava a pobreza para se tornar um rico empresário”. (FABER, 2016).

De acordo com a política da época, para ter sucesso econômico, a pessoa dependia apenas de seus próprios méritos, ou seja, se trabalhasse bastante conseguiria adquirir todos os bens de consumo que desejasse. Bastava que cada um se ocupasse apenas de sua própria vida que o sucesso viria como que naturalmente. Alguns sinônimos para sucesso eram bom emprego, casa própria, carro, enfim, uma vida repleta de conforto. E esta era a imagem dos anos 1950 na memória coletiva dos norte-americanos: uma vida de prosperidade econômica e de estabilidade familiar.

Nessa visão, todo mundo na época tinha emprego estável e ampla oportunidade de mobilidade social [...] Debaixo da superfície, porém, a sociedade afluyente dos anos 1950 testemunhou contradições e desafios marcantes [...] A distribuição da renda não mudara muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda a renda, enquanto a 20% mais pobre controlava somente 5% (KARNAL et.al, 2015, p. 230-231).

À vida confortável estava relacionado diretamente o consumo, afinal uma casa com qualidade de vida precisaria de eletrodomésticos e um país que precisava crescer tinha de gerar bens de consumo e, para isso, a população precisava colaborar consumindo estes bens. Quanto maior era o consumo, maior era o capital de sucesso e felicidade acumulados. Então, a lógica parecia simples: quanto mais bens se tinha, mais feliz se era. Ou melhor, mais felicidade se tinha. A felicidade era percebida como pertencente ao campo semântico do verbo ter. Lógica esta que revela uma exacerbação da racionalidade ao dimensionar a felicidade de um indivíduo pela quantidade de bens materiais que possuía.

Esta postura de consumo desenfreado vinha ao encontro também da ideia de um país de sucesso e que adotara a técnica fordista de trabalho, ou seja, um sistema de produção industrial em larga escala cujas bases eram a especialização do trabalho e a linha de montagem tendo como resultado a redução do tempo e do custo da produção. Tudo sendo comunicado pela mídia para uma população alienada das questões políticas e desejosa de ter uma vida melhor como aparece ainda numa crítica de William Burroughs publicada em 1961: “Nós temos uma máquina muito sofisticada que acredito precisa ser inteiramente desmontada – para as pessoas entenderem seu funcionamento –, que é a mídia de massas”. (BURROUGHES, citado em COHN, 2010, p. 118)

Além de a própria pessoa ser a única responsável pelo seu sucesso pessoal, isso faria também com que o país crescesse e o governo ainda ficaria desimpedido para cuidar dos assuntos internacionais. A batalha travada indiretamente contra a União Soviética exigia esforços econômicos de grande monta para o envio de armamento e tropas para as regiões de crise internacional como a Coreia e posteriormente o Vietnã. Enquanto as tropas americanas combatiam na Coreia, o senado dava sequência, segundo relata McClure, a uma série de ações políticas que visavam combater posicionamentos de esquerda que

pudessem ser vistos como antiamericanos.

Aquele foi o período da Guerra Fria – você pode imaginar Bob Dylan como um garoto de doze anos ouvindo os discursos de McCarthy na televisão. Uma das primeiras coisas que vi quando cheguei em San Francisco foi uma manifestação dos liberais e radicais contra um encontro do comitê de assuntos anti-americanos que estava acontecendo na cidade. (MCCLURE, citado em COHN, 2010, p. 30)

Qualquer posicionamento divergente desta constituição americana idealizada poderia ser entendido como atitude antiamericana. Isso aplicava-se às questões cotidianas da individualidade da população como a não produção – ou seja, ao trabalho – ao consumo de bens, à constituição familiar e até mesmo à liberdade de orientação sexual.

O pensamento americano criava a falsa impressão de que a população conseguiria se desenvolver sem uma ideologia autoritária que ditasse a política econômica, como era o caso da União Soviética. Desta forma, o estilo americano se comprovava realmente superior e, por conseguinte, o capitalismo seria também um regime econômico superior ao comunismo, devendo se alastrar para o restante do mundo.

Como consequência, o mundo todo deveria curvar-se sob o domínio do imperialismo americano: valia então o livre mercado e a competição sem limites, inclusive os limites éticos. Um mercado competitivo deveria oportunizar que indivíduos esforçados pudessem demonstrar suas habilidades naturais, levando-os a destacarem-se individualmente enquanto que, para o país, isso significaria a superioridade de uma democracia livre que buscava a expansão econômica.

Na costa oeste, mais especificamente na Califórnia, desenvolvia-se a indústria de tecnologia, inclusive o cinema, com grande apoio governamental por meio da Universidade de Stanford, constituindo-se no sonho de grande camada da população estadunidense, como podemos observar nesta passagem de *On the Road*

Veados bonitões que tinham ido à Hollywood para serem caubóis do cinema caminhavam por ali alisando as sobrancelhas com a ponta molhada de seus minguinhos esnobes. As meninas mais apetitosas e mais maneiras deste mundo cruzavam vestindo *slacks*; tinham vindo para ser estrelas, acabavam nos *drive-ins*. Não havia moleza em lugar nenhum. O Boulevard Hollywood era um imenso e ruidoso frenesi de automóveis; [...]. Todos os policiais de LA¹ pareciam gigolôs atraentes, obviamente tinham vindo a LA tentar a sorte no cinema. Todo mundo tinha vindo tentar a sorte no cinema, até mesmo eu. (KEROUAC, 2015, p. 115 - 116).

Também a indústria automobilística teve grande desenvolvimento neste período. Com o Hudson 49 – carro citado na obra de Kerouac (imagem 04) e que agora está no *The Beat Museum* em São Francisco – os pais podiam levar a família para passear nas tardes de domingo. Os rapazes sonhavam em levar a namorada para uma noite de amor no banco-sofá do carro.

1. Los Angeles



IMAGEM 04 - Carro Hudson de Neal Cassidy

Disponível em: <http://www.lpm-blog.com.br/?tag=al-hinkle>. Acesso em: 01 fev 2017.

Com o fordismo, implantaram-se as linhas de montagem barateando o custo do automóvel.

Em síntese, Henry Ford desenvolveu três princípios de administração, em seu livro *My Life and Work*, que podem ser assim resumidos: **1)** princípio da intensificação: consiste em reduzir o tempo de produção com o emprego imediato dos equipamentos e matérias-primas e a rápida colocação do produto no mercado. **2)** princípio da economicidade: consiste em reduzir ao mínimo o estoque da matéria-prima em transformação, de tal forma que uma determinada quantidade de automóveis (a maior possível) já estivesse sendo vendida no mercado antes do pagamento das matérias-primas consumidas e dos salários dos empregados. **3)** princípio de produtividade: consiste em aumentar a quantidade de produção por trabalhador na unidade de tempo mediante a especialização e a linha de montagem (FGV, 2017).

No entanto, a qualificação do trabalhador acabou não acontecendo e também não se investiu em aperfeiçoamento do sistema, os salários continuaram baixos e ainda sobravam trabalhadores desempregados no mercado. Também não havia a garantia de que, com o barateamento da produção, a qualidade dos produtos saídos da fábrica estivesse assegurada, além do que, permanecendo os salários baixos mesmo com a ideia de veículo barato continuava sendo complicado o sonho de se ter um automóvel.

Apesar da aparente maravilha que era o jeito americano de ser, a grande maioria da população continuava sem trabalho. Os poucos que conseguiam emprego eram pagos com quantias que mal davam para o sustento diário.

Ainda com o argumento de defesa dos interesses americanos, o senador Joseph McCarthy destacou-se naquele final de período por empregar práticas que, na tentativa de garantir a liberdade e a soberania americanas, acabaram por agredir os princípios básicos do direito de opinião e manifestação social e política. O macartismo, como ficou conhecido, caracterizou-se pela criação de projetos de lei que visavam coibir qualquer

atitude considerada suspeita ou antiamericana, exacerbando as perseguições aos ditos comunistas, entre eles intelectuais, escritores, cientistas e professores.

A histeria contra o comunismo foi replicada em casa com a nova “Caça aos Vermelhos” dos anos 1950. Conhecida popularmente como Macartismo, a campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista, Joseph McCarthy. As investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal, que resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções [...] tornaram McCarthy o rosto público do anticomunismo (KARNAL et.al, 2015, p 230).

Postura esta que assustava a todos e preocupava os intelectuais justamente logo após o mundo ter visto e vivido os horrores da guerra. O comunismo tornava-se o foco que permitiria desviar a atenção popular dos desmandos do governo que criava uma sociedade alienada para as questões sociais e bem por isso deslumbrada com a faceta consumista da economia.

Esta face acirrada do capitalismo moderno, como pudemos aqui perceber, teve sua origem em tempos anteriores, conforme explicita a obra *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo* (WEBER, 2004). Segundo o autor, o capitalismo em sua origem estava muito atrelado a duas ideias que acabaram por se completar uma à outra: vocação e trabalho.

O conceito de vocação profissional advinha da esfera religiosa. Ao trabalhar – sempre e arduamente – o homem cumpre uma missão de bem e corretamente realizar as coisas aos olhos de Deus. O trabalho aproxima o homem de Deus. Ao desempenhar suas tarefas cotidianas, quaisquer que sejam, em qualquer profissão, o homem está atendendo ao chamado de Deus para seu papel na condição humana, ainda que isso incluísse os trabalhos mais desumanos.

[...] o único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantiar a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo se torna a sua vocação profissional. [...] a referência cada vez mais enfática ao cumprimento dos deveres intramundanos como a única via de agradar a Deus em todas as situações, que esta e somente esta é a vontade de Deus, e por isso toda profissão lícita simplesmente vale muito e vale igual perante Deus. (WEBER, 2004, p. 72 e 73).

O modo de pensar que passou a ser inculcado nos americanos pode ser compreendido à luz desta ideia de vocação profissional encontrada na obra de Weber. Como visto, este autor, ao retomar a história de formação religiosa observa como o conceito de vocação do protestantismo estadunidense acabou por derivar – nas mãos dos capitalistas – para uma lógica racional de acúmulo de capital.

Sob a ótica da Reforma Protestante, a vocação profissional que despertava cada pessoa para a execução de um determinado trabalho – fosse ele qual fosse –, não continha a ideia de mais valia a uma profissão que a outra, consistia apenas em uma forma de atender ao chamado divino e em ocupar-se ao longo de sua vida com um afazer que fosse

proveitoso a seu sustento e ao bem comum. Enfim, uma forma de aproximação com o divino. Do trabalho humano proviria o seu sustento e a ocupação de seu tempo de vida, apenas.

Porém, a partir da lógica capitalista de Benjamin Franklin, esta associação de ideias passou a assumir, gradativamente, um significado muito diferente. Ainda nas palavras de Weber:

Eis porém algo ainda mais importante: a valorização do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático, como o meio ascético simplesmente supremo e a um só tempo comprovação o mais segura e visível da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé, tinha que ser, no fim das contas, a alavanca mais poderosa que se pode imaginar da expansão dessa concepção de vida que aqui temos chamado de 'espírito' do capitalismo. (WEBER, 2004, p. 156-157).

Assim, segundo Franklin, a vocação profissional deveria estar a serviço do trabalho, e este deveria estar a serviço do acúmulo de capital. Ou seja, deveria se trabalhar para conseguir dinheiro e com este dinheiro conseguir mais dinheiro. Inicialmente as pessoas teriam, já como consequência, uma vida de mais qualidade. E no decorrer do processo, o país teria mais capital acumulado.

Se alguém pergunta: por que afinal é preciso "fazer das pessoas dinheiro", Benjamin Franklin, embora fosse ele próprio de confissão palidamente deísta, responde em sua autobiografia com um versículo bíblico do Livro dos Provérbios (Pr 22,29) que seu pai, calvinista estrito, conforme ele conta, não se cansava de lhe pregar na juventude: "Vês um homem exímio em sua profissão? Digno ele é de apresentar-se perante os reis". Na ordem econômica moderna, o ganho de dinheiro — contanto que se dê de forma legal — é o resultado e a expressão da habilidade na profissão, e essa habilidade, é fácil reconhecer na passagem citada como em todos os seus escritos sem exceção, constitui o verdadeiro alfa e ômega da moral de Franklin. (WEBER, 2004, p. 47).

É interessante salientarmos que a postura para o trabalho precisou ser educada; foi necessário tempo e educação para levar o homem a aceitar a ideia de que deveria trabalhar como se isso fosse sua vocação. Isso porque na época anterior à industrialização, o trabalhador não percebia como natural que seu trabalho até então artesanal e inteiro em todas as suas etapas de produção passasse a ser agora, – embora desenvolvido da mesma maneira, ao ver do deste profissional – industrial, fragmentado e por isso contribuindo muito menos para que ele obtivesse um bom salário.

O sentimento de obrigação era visto como totalmente essencial para a capacidade de produção. E quando este sentimento está aliado à ideia de que os filhos dos trabalhadores podem contribuir para tal, acaba por ficar tudo muito bom para este novo capitalismo que surge inicialmente para a satisfação das necessidades, mas que derivou para a aquisição de bens materiais para muito além destas tais necessidades.

Deste modo, a produção que até então era artesanal e deveria ser suficiente para a sobrevivência passa a servir como objeto de acúmulo de valores, tornando desigual a relação de trabalho/produção e salário/acumulação. Ao desvincular o homem de seu

trabalho e dos produtos por ele feitos, a sociedade moderna avança no sentido da dominação do objeto sobre o homem: o que antes era fruto do seu trabalho, passa a ser apenas mercadoria. Esta forma de pensamento representa uma exacerbação da razão que acabou por levar o homem a não perceber esta falácia da racionalização ainda que conviva com a falta de trabalho, pois esta forma de capitalismo não prevê emprego para todos, porém muitos ignoram isso.

Conforme encontramos ainda em Weber (2004), os negócios e o trabalho constante tornaram-se indispensáveis à vida e esta é, de fato, a única motivação pertinente. Ela expressa ao mesmo tempo, do ponto de vista da felicidade pessoal, o quanto há de tão irracional numa conduta de vida em que o ser humano existe para o seu negócio e não o contrário.

Entretanto e talvez bem por isso, muitos dos planos do governo americano na época não deram conta de conter o avanço da pobreza. Vejamos como isso fica claro no exemplo citado por Barry Gifford e Lawrence Lee em sua obra *O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac* (2013) quando fala a respeito de Neal Cassidy – amigo pessoal de Jack – que, na obra de Kerouac, aparece como a personagem Dean Moriarty. Diz Gifford: “Natural de Denver, Hal Chase, colega de quarto de Allen, descrevera Neal a Ginsberg e aos demais como um representante autoconsciente da pobreza norte-americana, um marginal de reformatório com talento poético” (GIFFORD; LEE, 2013, p. 145). E esta situação de grave crise econômica encoberta pelo aparente poder de compra de alguns era fato para tantos outros; como podemos observar em Karnal (KARNAL et.al, 2015, p. 232), “O crescimento econômico foi inegável, mas nem todo mundo compartilhou da prosperidade. Em 1960, um quinto das famílias americanas vivia abaixo do nível oficial de pobreza estabelecido pelo governo e muitas outras sobreviveram apenas com a mínima segurança e conforto”.

Foi um período de empobrecimento econômico posto que, apesar de alguns americanos se fazerem dono de grande capital financeiro, a economia não deslanchava. Como explica o próprio Weber (2004), ao perceber o dinheiro como um bem em si mesmo, os detentores de capital provocam duas situações distintas, mas interligadas.

A primeira é que para guardar o dinheiro muitos empresários deixam de investir na produção de bens, o que provocaria o surgimento de postos de trabalho e a população como um todo seria beneficiada, o que também aconteceria com o país. Outra consequência é que o acúmulo de capital diretamente não contribui para o caráter hedonista do ser humano. O dinheiro guardado, por si só, não traz a felicidade. Então, não ficam felizes nem os mais ricos e nem os mais pobres.

Ainda assim, a ideia de acumular capital – e as taxas de juros são bons exemplos dessa filosofia – tornou-se por demais atraente aos olhos do americano da época. E uma das faces mais alardeadas e proclamadas deste novo modo capitalista de ser dizia respeito diretamente ao caráter do homem trabalhador; mexia exatamente no aspecto de sua dignidade como pessoa humana.

Desenvolveu-se na época a ideia de dignidade como diretamente relacionada ao trabalho desenvolvido por esta pessoa, como já citado: “Vês um homem exímio em sua profissão? Digno ele é de apresentar-se perante os reis” (WEBER, 2004, p. 47). Até hoje é possível de se ouvir a máxima popular de que o trabalho dignifica o homem. Desta forma,

a população trabalhava quase que escravizada e recebia como pagamento valores que apenas inversamente contribuiriam para sua dignidade. Assim como era inversamente vista, a pessoa que não correspondesse ao ideal de trabalhador americano era um antiamericano. Enfim,

[...] esse processo de racionalização no plano da técnica e da economia sem dúvida condiciona também uma parcela importante das 'ideias de vida' da moderna sociedade burguesa: o trabalho com o objetivo de dar forma racional ao provimento de bens materiais necessários à humanidade é também, não há dúvida, um dos sonhos dos representantes do 'espírito capitalista', uma das balizas orientadoras do seu trabalho na vida. Basta ler, por exemplo, a descrição feita por Benjamim Franklin dos próprios esforços a serviço dos melhoramentos comunais da Filadélfia [...] É o júbilo e o orgulho de ter 'dado trabalho' a inúmeras pessoas. (WEBER, 2004, p. 67).

São diversas as passagens na obra de Jack Kerouac em que as personagens se defrontam com a dificuldade para conseguir trabalho e, quando conseguem, as condições são subumanas e os proventos recebidos são irrisórios.

Terry disse que poderíamos morar em barracas no próprio emprego. A ideia de morar em barracas e colher uvas nas frias manhãs da Califórnia me excitava. Mas depois de muita confusão com as pessoas nos dando uma infinidade de dicas, emprego nenhum se materializou. [...] que tipo de velhote era eu, incapaz de sustentar o próprio rabo e ainda deixando o deles desamparado? Eles passaram a tarde inteira comigo. Quando o sol se pôs, nos arrancamos juntos e doloridos. No limite da lavoura, esvaziei minha carga em uma balança; pesava vinte e dois quilos e eu ganhei um dólar e meio. (KEROUAC, 2015, p. 119 e 127).

Como podemos perceber no excerto anterior em que a personagem Sal descreve sua luta para conseguir trabalho e quando – após ter conseguido uma vaga, acaba por abandonar aquela gente que tanto amava por não conseguir sustentar uma família.

Um dia de trabalho e um dólar e meio no bolso que resultou em uma parca refeição para aquela família. Este trecho evidencia a diferença existente entre o que apregoava o *American way of live* e o ocorria na vida das pessoas nas mais variadas regiões dos Estados Unidos, onde a maioria da população encontrava-se à margem do que o governo pensava estar acontecendo no país.

Indígenas, relegados às reservas no interior dos Estados Unidos, eram as pessoas mais pobres do país. Idosos e trabalhadores rurais de todas as etnias e as populações afro-americanas e latino-americanas estavam desproporcionalmente entre os indigentes. Devido à discriminação e à falta de dinheiro, esses grupos raramente desfrutavam a "maravilhosa vida suburbana", concentrando-se nos centros das cidades, onde empregos, comércios e serviços públicos tornavam-se cada vez menos acessíveis (KARNAL et.al, 2015, p. 231).

Dentre o grupo de pessoas que mais sofria com este modo capitalista de governar e organizar a economia estavam as minorias desprestigiadas socialmente.

Enquanto o impulso reformista foi abalado, movimentos sociais e correntes radicais continuaram engajados na questão da desigualdade racial, social e econômica. Em vários aspectos, aliás, a explosão social e cultural dos anos 1930 foi uma continuação do desencantamento da “nova era”. [...] Os anos 1950 também foram um período crucial na construção dos movimentos sociais mais importantes da história, o da luta pelos direitos civis [...] Na ficção, a alienação juvenil e os constrangimentos proporcionados pelas desigualdades sociais são evidentes nas obras dos escritores da “geração *Beat*”, como o romancista Jack Kerouac e o poeta Alan Ginsburg, e dos cineastas do “filme *noir*”, Fritz Lang e Nicholas Ray – o último também dirigiu James Dean no clássico retrato dos jovens alienados, *Rebeldes sem causa* (1955). Intelectuais e escritores, como C. Wright Mills, Paul Goodman, Margaret Mead e Arthur Miller, também produziram obras populares que criticaram a conformidade cultural, as atitudes discriminatórias e as barreiras à cidadania plena nos Estados Unidos (KARNAL et.al, 2015, p. 198, 232, 234).

Diante deste contexto, nada mais natural que surgissem movimentos reveladores de posicionamentos diferenciados acerca de tal realidade. Movimentos estes que procuravam denunciar esta versão da realidade como os movimentos de lutas de não-violência como forma de enfrentamento da segregação racial e lutas pela Lei dos Direitos Civis de 1964, bem como a Lei do voto de 1965, pois já na época estavam crescendo outros movimentos de contracultura, fazendo oposição à guerra e buscando o nacionalismo negro, a revolução sexual e a igualdade política, social e econômica da mulher.

GERAÇÃO PÉ NA ESTRADA, OS BEATS



Garota eu vou prá Califórnia [...]

Na minha vida ninguém manda não [...]

O meu destino é ser star [...]

(N. Motta e L. Santos)

Para introduzirmos este capítulo vimos por necessário um breve esclarecimento acerca do conceito da palavra geração por nós adotado. Salientamos aqui que este termo geração não está sendo tomado à risca como delimitado pelas condições temporais apenas, mas no sentido mais próximo das características de um grupo de pessoas que emparelhavam suas atividades a partir de um mesmo ideal filosófico, político e literário. Ou como encontrado na obra *As multifaces da “Geração Z” e suas dinâmicas de consumo* (2016) dos autores Wandressa Puga dos Santos e Wellington Teixeira Lisboa

As gerações representam, em uma análise histórica e sociológica, grupos de indivíduos que nasceram e cresceram em dada época e que, por consequência, tiveram sua vivência e visão de mundo impactadas pelos mesmos eventos, fatos históricos, momentos políticos e sociais [...] Entretanto, é necessário considerar que a classificação populacional em gerações não corresponde, fielmente, à categorização de grupos uniformes de indivíduos. Inúmeras variáveis, como os contextos social, cultural e econômico, podem interferir nas características dos sujeitos apontados como membros de um mesmo grupo geracional (SANTOS; LISBOA, 2016, p. 13).

A partir deste pressuposto, poderemos compreender como se desenvolveu a geração *beat*. Um de seus autores, Ginsberg, propõe como denominação a característica de movimento literário, como vemos citado por Willer:

Um quarto sentido [de “beat”] que se acumulou ao redor do mundo é encontrado na frase “movimento literário da geração beat”. Esta frase se refere a um grupo de amigos que trabalharam juntos em poesia, prosa e consciência cultural desde meados da década de 1940 até que o termo se tornasse nacionalmente popular no final dos anos 1950” (GINSBERG, citado em WILLER, 2009, p. 10).

Autores de uma mesma geração, porém com idades e interesses diferenciados; poéticas e produções próprias e particularizadas a cada um; sendo que uma das mais marcantes características desta geração foi a ideia de movimento. No entanto, isso veremos mais detalhadamente na sequência deste capítulo. Analisaremos como viviam os intelectuais que com sua clareza de pensamento e sensibilidade exacerbada acabaram por legar à arte uma postura reflexiva e dinâmica diante do que os existencialistas entendem como a inefabilidade da vida.

Dentre os diversos movimentos juvenis surgidos na década de 1950 e nas seguintes, como forma de oposição às ideias de polarização política e à tentativa de homogeneização do pensamento da população, um movimento – no sentido mais literal possível desta palavra – teve imensurável importância: a Geração *beat* ou o movimento *beat*.

Sobre ela, abordaremos aspectos literários, sociais, filosóficos e culturais que constituem a base de sua manifestação cuja forma de expressão definitiva foi a arte. E, a fim de nos aproximarmos um pouco mais da ideia do que foi o movimento *beat*, vamos partir da definição de contracultura, afinal, como será visto na sequência, foi a partir da geração *beat* que nasceram muitos dos movimentos sociais que se fortaleceriam nas décadas de 1960 e 1970.

Para tal, tomaremos por base a reflexão proposta por Carlos Alberto Pereira na obra *O que é contracultura* (1983), na qual ele parte de anotações feitas pelo colaborador do *Pasquim* (jornal do início dos anos 1970), Luís Carlos Maciel e publicadas nos anos de 1980.

Aos poucos, os meios de comunicação de massa começavam a veicular um termo novo: contracultura. Inicialmente, o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo. Rapidamente, no entanto, começa a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a estas marcas superficiais. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias (PEREIRA, 1983, p. 5).

Assim, o termo contracultura pode ser considerado como invenção norteamericana, posto que foi lá que, com maior intensidade, aconteceram as manifestações de oposição, de maneiras diversas, à cultura oficializada e aceita pela sociedade da época. Num sentido acadêmico é anticultura. E não podemos nos esquecer, como alerta Pereira (1983), de que cultura não é entidade intocável e definitiva, mas que se constitui em produto histórico e criação arbitrária da liberdade cujo “modelo supremo é a Arte”.

Esse espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental, que viria a marcar tão fortemente isto que ficou conhecido como a contracultura, já se anunciava nos Estados Unidos, desde os anos 50, com uma geração de poetas — a *beat generation* — que produziu um verdadeiro símbolo do fenômeno com o poema “Howl” (Allen Ginsberg, 1956), que, traduzido, significa uivo ou berro. Nesta mesma época, com seu apogeu por volta dos anos 1956-1968, surge o *rock-n-roll*, sintetizado na figura provocativa de Elvis Presley, aglutinando um público jovem que começava a fazer deste tipo de música a expressão de seu descontentamento e rebeldia, tornando inseparáveis a música (ou a arte) e o comportamento. [...] Foram os *beatniks* um dos grupos de destaque a encarnar, de modo especialmente vigoroso, a rebeldia marginalizada dos anos 50 nos Estados Unidos. (PEREIRA, 1983, p. 6 e 22).

Reflete ainda o autor que podemos entender, então, contracultura como um fenômeno sob dois aspectos distintos, podendo referir-se aos movimentos de rebelião de juventude: movimento *hippie*, música *rock*, movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo – tudo isso como forma de contestação e de busca de outro modo de vida. E outro sentido, menos determinado pela cronologia e mais associado a

um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica — esta parece ser a palavra-chave — que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social (PEREIRA, 1983, p. 14).

De um modo bastante breve, vemos aqui como o movimento jovem dos anos 1950 até, aproximadamente, 1960 – acabou sendo chamado e fazendo nascer o que ficou conhecido como contracultura. E esta contracultura que constitui-se numa tentativa de afirmação do domínio do indivíduo sobre a própria vida em detrimento da ordem determinada pelas convenções sociais. E de acordo com a revista on-line do Núcleo de Estudos Religião e Sociedade da PUC-SP, em artigo publicado por Silas Guerriero,

O ambiente cultural dos anos 1960, [...] estava marcado por um sentimento de crise de valores. [...] resultando na quebra da legitimidade das instituições tradicionais, [...] (n)o fim do sonho do individualismo utilitarista, marcado pelo consumismo. As promessas da ‘revolução americana’ e das benesses da modernidade começaram a ficar desacreditadas. A expansão contínua da riqueza não parecia tão positiva a essa camada populacional. Essa acumulação estaria destruindo a qualidade de vida, tanto em termos ecológicos como também nas relações societárias. [...] a causa mais profunda dessas insatisfações foi a incapacidade do individualismo utilitário fornecer um padrão de significados de existência. (GUERRIERO, 2016).

Doravante vamos nos ater um pouco mais às características que seriam tomadas como definidoras dos *beats* e de sua geração pé na estrada. Enunciaremos seus nomes, obras, desafios e amizades. Compunham a Geração *Beat* – grupo de Nova York – Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberb, (imagem 05), Herbert Huncke, John Clellon Holmes e Neal Cassidy. Carl Solomon e Philip Lamantia entraram em 1948; Lawrence Ferlinghetti e Peter Orlovski aderiram em 1954. Mas em meados de 1950, devido às afinidades naturais de modos de pensar, estilo literário ou perspectivas planetárias, este grupo acabou agregando

escritores de San Francisco, incluindo, Michael McClure, Gary Snyder, Philip Walen e, por volta de 1958, outros poetas poderosos, embora menos conhecidos, tais como Bob Kaufman, Jack Micheline e Ray Bremser e o poeta negro LeRoy Jones [...] Houve, na década de 1950, relacionamento com outros poetas: Frank O'Hara e Kenneth Koch [...] Robert Creeley e outros integrantes do Black Mountain College [...] Houve conexões com outras modalidades artísticas [...] Expressou-se através do cinema e da fotografia com Robert Frank e Alfred Leslie. Na música com David Amram; na pintura, com Larry Rivers; na publicação, com Cid Corman, Jonathan Williams, Don Allen e Barney Rosset. (WILLER, 2009, p. 10-11).

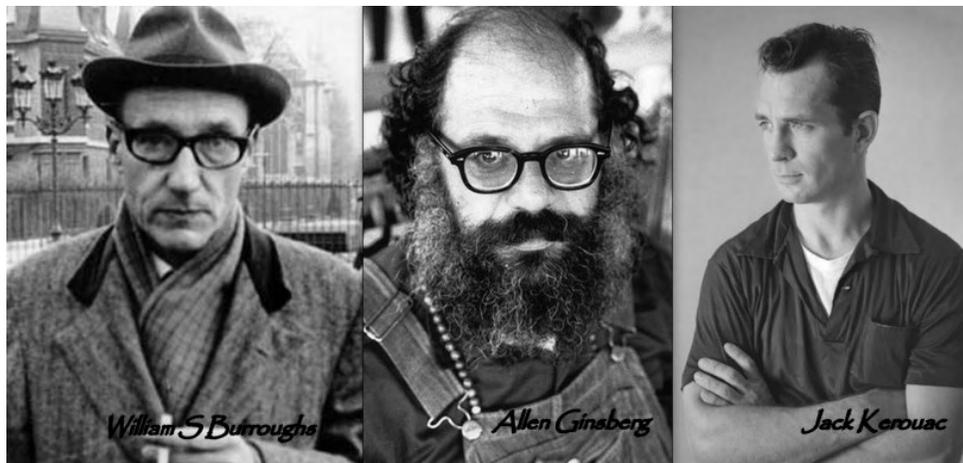


IMAGEM 05 - Expoentes do movimento *beat*

Disponível em: <https://umsitedogalego.wordpress.com/2013/08/27/a-geracao-beat-e-a-contracultural/>. Acesso em: 28 mai. 2016.

Equivocadamente confundidos com comunistas, os intelectuais desta geração viram muitos americanos perderem seus direitos ou serem perseguidos justamente por suas ideias de liberdade independentemente de, no caso deles, um posicionamento definitivo com tendências ao comunismo ou contrário a ele. A luta *beat* era por “Novas visões da política e da cultura, buscando a conciliação entre justiça social e liberdade individual, entre arte e vida” (WILLER, 2009, p. 15). Os *beats* ainda se aperceberam de como a face capitalista do sistema não estava dando conta de promover o progresso econômico com justiça social como se apregoava e, também por isso, não propiciava uma vida melhor à população, além de não oportunizar que as pessoas fossem mais felizes. Daí a sua constante busca por algo novo e diferente.

Além disso, eles consideravam o comunismo como um regime que ainda não havia sido colocado em prática efetivamente como declaravam seus princípios. A isso faz referência em uma passagem a personagem Sal Paradise: “meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astral, naquele pesadelo negativista de combater o sistema”. (KEROUAC, 2015, p.27). Em relação aos posicionamentos políticos, ficam evidentes as tentativas de cerceamento dos direitos em atividades que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria. Exemplo disso é o fato de Ginsberg “ao mesmo tempo ser expulso de países da esfera do ‘socialismo real’, como Cuba e Tchecoslováquia, enquanto vivia vigiado de perto pelo FBI” (WILLER, 2009, p. 16).

Os *beats* eram jovens intelectuais, excetuando-se Burroughs – um pouco mais velho – a maioria encontrava-se na casa dos vinte anos; chegaram a frequentar a universidade, porém sua formação advinha mesmo era das leituras que faziam e que os influenciaram em sua percepção e expressão do mundo. Lembremos da ocasião, 1944, em que Ginsberg e Kerouac visitaram Burroughs e este lhes recomenda os livros que estava lendo “*A Vision*’ de Yeats [...] Shakespeare, Kafka [...] ‘*Science and Sanity*’ de Korzybski, ‘*A decadência do ocidente*’ de Spengler, Blake, [...] Rimbaud, ‘*Ópio*’ de Cocteau” (WILLER, 2009, p. 44).

Podem ser considerados autores que deixaram sua influência sobre a poética *beat* um “arco que vai de Dostoiévski a Ezra Pound, de Whitman e dos transcendentalistas norte-americanos a Louis-Ferninand Céline, de García Lorca a Gertrude Stein, de William Blake a Thomas Wolfe (WILLER, 2009, p. 24).

Porém o pensamento *beat* não seria veiculado pela mídia na forma de texto jornalístico de protesto ou mesmo na forma de passeatas pelas ruas de Nova York ou de São Francisco. Estes jovens fizeram de sua vida, de seu modo de pensar, agir e ser a sua maior manifestação.

Manifestaram-se eles contra um mundo fascinado com as ideias de ascensão social a qualquer custo, incentivo ao consumismo desenfreado, otimismo do período pós-guerra, falta de pensamento crítico dos governantes e da população, anticomunismo; enfim, contra toda forma de repressão cultural, inclusive a sexual. Isso aliado a diversos outros posicionamentos como citado em artigo de Cauê Krüger, publicado pela revista *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, da Universidade Estadual de Maringá.

Enfrentamentos com a polícia, ‘guerrilhas’ urbanas e rurais, revoluções comportamentais, surgimento da contracultura, revolução nas artes, expansão dos movimentos sociais: estudantis, feministas, ambientais; uso de drogas, popularização da psicanálise, uso de anticoncepcionais e a revolução sexual marcaram a história de incontáveis países. (KRÜGER, 2016).

Até a constituição da família americana dos comerciais: pai, mãe e filhos fazia parte do ideal americano de sucesso. Assim, em uniões homossexuais, teoricamente, não poderia haver a família ideal e esta orientação acabou sendo, então, combatida pelo governo num claro desrespeito à diversidade de gênero.

Sob esta perspectiva histórica, não poderia ser mais natural então que, se seu manifesto era sua própria vida, a obra mais significativa da geração *beat* fosse também resultado direto do modo *beat* de viver, como é o caso do romance aqui abordado de Jack Kerouac que, por exemplo, “se pôs a viajar para realizar um projeto literário; escreveu sobre viagens, mas viajou impulsionado pela escrita” (WILLER, 2009, p. 79).

Arte e poética marcadas, inclusive, por intensa reflexão acerca da própria literatura. “Como lembra Lawrence Ferlinghetti, para utilizar o preceito budista de ‘primeira ideia, melhor ideia’ é necessário ter uma mente rica e fascinante, alimentada de experiências e informações” (COHN, 2010, p.10). Ainda, nas palavras de Ferlinghetti

‘O que é um método legal no caso de um Ginsberg ou de um Snyder, porque eles têm mentes fascinantes, interessantes. Tudo o que sai da mente deles é interessante. [...] é uma técnica válida desde que você tenha uma vida interior e uma mente interessantes, quando você tem uma consciência original a ser expressa’ [...] É a identificação de um autor e obra: se o autor for interessante, a obra também poderá sê-lo. (WILLER, 2009, p. 28-29).

E ideias era o que não faltava. Informação e experiências também não. Isso para fazer apenas referência acerca do repertório intelectual dos escritores *beats*, cuja característica por excelência era o alto nível de leituras. Vejamos como, já no ano de 1947, Neal Cassidy, em carta para Allen Ginsberg declara:

Preciso também absorver Kafka, Joyce, Mann, Proust, Gide e Evelyn Waught [...] Alguns livros que preciso conhecer quase de cor: Baudelaire – *Diários íntimos* (prefácio de Eliot); *Flores do mal*; Rimbaud – Biografia por Enid Starkie e Edgell Rickwood, *Temporada no inferno, Iluminações*; [...] Rilke [...] T.S.Eliot [...] Yeats [...] Mallarmé [...] Ezra Pound [...] são importantes para mim [...] Eu sinto que eles personificam a decadência da qual preciso me libertar. E para tal eu preciso usar o antigo, mas eficiente, método da saturação. (COHN, 2010, p. 109 – 111).

Bem porque fosse desejo dos *beats* uma vida de movimento, liberdade e criatividade é que só poderiam mesmo nascer obras da mais perfeita sintonia entre a vida e a arte por eles produzida. Justamente a liberdade de sua prosa associada à individualidade de cada autor em seu modo de expressar-se é que constituíam a poética *beat*: uma justaposição de diferentes formas de expressão. Ou como melhor explicita William Burroughs: “O que possuo são alguns amigos próximos dentro do movimento Beat. Jack Kerouac e Allen Ginsberg e Gregory Corso são grandes amigos meus há anos, mas não estamos fazendo as mesmas coisas seja na escrita ou na vida” (BURROUGHS citado em COHN, 2010, p. 170). Tanto era assim que uma metáfora bastante encontrada para o movimento *beat* é a banda de jazz em que cada músico toca um instrumento diferente e a seu modo, mas juntos produziram o jazz *bebop* daquela época.

Os escritores *beats* compartilhavam suas experiências de vida e seus escritos literários. Vejamos um trecho da entrevista de Jerry Alonson publicada em 1993 no *Lightning the corners*. Dizia McClure:

Todos nós estávamos interessados em trazer a poesia para a vida, na tradição heróica e visionária que identificávamos com Maiakóvsky e Blake. Então quando ouvi *Uivo* pela primeira vez naquela noite, ele me tocou profundamente, e fundou uma possibilidade poética que todos nós decidimos anotar. *Uivo* possibilitou que toda uma geração fosse mais livre, aberta e profunda, mais engajada socialmente na sua poesia e arte. (COHN, 2010, p. 29-30).

Tinham também em comum os *beats* o desejo de viajar e conhecer, além de lugares, os mais variados tipos humanos. Para eles toda e qualquer pessoa valia a pena ser conhecida e reconhecida em sua individualidade.

Viajantes, os beats sempre haviam sido, independentemente de Cassidy. Entre a saída da universidade e o ingresso na Marinha, Kerouac circulou pelos Estados Unidos, tentando chegar ao sul de carona para refazer trajetos de Thomas Wolfe. Burroughs em Nova York já havia retornado da Europa, e partira para Louisiana e Texas em 1946; daí para o México, Tanger, Paris, a Inglaterra onde residiu por muitos anos, alternando com estadas em Saint Louis. Amigos como Hal Chase e Henri Cru, outro que motivou Kerouac a partir, iam e vinham. Dos demais beats, Ferlinghetti viera da França para San Francisco. E Corso não parava, não tinha domicílio fixo. Beats tinham a viagem no sangue (WILLER, 2009, p. 75).

A própria palavra *beat* carrega consigo muito do que foi o postulado destes intelectuais. A primeira definição foi feita por Herbert Huncke: “exaltada exaustão”; Huncke, um jovem homossexual que Jack conheceu nas ruas de Nova Iorque e que aparece em *On*

the Road sob o nome de Helmer Hassel. Kerouac, ao adotar esta definição, já denota o que revelaria sua obra: que as pessoas comuns eram as personagens principais da primeira e única obra: a vida. Os indivíduos ditos desviantes eram para os *beats* os verdadeiros heróis da América como está registrado na nota de rodapé do poema Uivo de Ginsberg: “O vagabundo é tão santo quanto o serafim! O louco é tão santo quanto você e minha alma é santa [...] Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassidy santo os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos” (WILLER, 2009, p. 9). Ou ainda a respeito da obra do próprio Jack:

É característica de Keroauc a relação com os estrangeiros e seus descendentes e, em termos mais gerais, os estranhos ou marginalizados no mundo norte-americano: mexicanos e mexicanas (dois casos com mulheres mexicanas teriam resultados literários: com a bóia-fria na Califórnia relatado em *Pé na estrada*, com a prostituta e traficante por ele sacralizada no México, que rendeu *Tristessa*), negros (inclusive os jazzistas que cultuou) e negras, uma delas, a Mardou Fox, de *Os subterrâneos* (Idem, p. 37-38).

Assim sobre a palavra *beat* e seus significados consta da introdução da edição abordada

Kerouac logo percebeu as múltiplas ressonâncias da palavra, que significa simultaneamente 'batida (no sentido de ritmo musical), 'porrada' (no sentido de golpear), 'abatido' ou 'exausto' (*beated*), 'batimento cardíaco' (*heart beat*), 'cadência do verso', 'trajeto' ou 'trilha', 'furo' (no sentido jornalístico), 'pilantra' ou 'proveitador' e até 'botar o pé na estrada' (*beat the way*), expressão, aliás muito usada por outro Jack, o London, além de conter, também e acima de tudo, o radical de '*beatitude*' - que foi o que realmente despertou Jack para a sonoridade do vocábulo ao qual ele se vincularia pelo resto de sua vida. (BUENO citado em KEROUAC, 2015, p. 14)

Nas palavras do próprio criador da expressão *Geração Beat*, - Kerouac - em uma entrevista publicada em 1959 no jornal *New York Post*, diz como se apercebeu do significado da palavra *beat* que acabou por denominar o movimento.

Allen... Allen disse que Hunck disse primeiro... 'Beat'... Mas Hunck não disse 'Geração Beat'. Ele disse apenas 'beat'. Aprendemos a palavra com ele. Para mim, a princípio, isso significa ser pobre e dormir em metrô, como Hunck costumava fazer, e ainda assim ser iluminado, ter ideias iluminadas [...] Caminhava trinta quilômetros por Lowell todos os dias. Ia à minha velha igreja onde fiz a primeira comunhão. Ajoelhava-me sozinho, sozinho na igreja, no grande silêncio da igreja... E de repente percebi, 'beat' quer dizer beatitude! Beatífico! Eu estava beatífico na igreja... Percebe? Isso não se aplica a ninguém mais, creio que não, a lembrança de seu primeiro voto. (COHN, 2010, p. 87).

E todos estes significados podemos encontrar em maior ou menor intensidade e ocorrendo concomitantemente na vida e na obra da geração *beat*. Era natural para eles passarem a vida na estrada, indo e vindo de um lugar para outro, sempre ao encontro de alguém ou em busca de algum lugar. Assim ocorre na primeira viagem narrada por Sal

Paradise: “De repente, lá estava eu na Times Square. Tinha viajado doze mil quilômetros pelo continente americano e estava de volta” (KEROUAC, 2015, p. 138). Também viviam ao ritmo da batida do jazz *bebop*, assim como estavam exaustos desta vida sem sentido, desta busca infundável para significar uma existência que até então estavam vendo consumida por valores materiais e supérfluos.

Tendo a produção *beat* registrado seu auge no final da década de 50, esta geração, precursora do movimento *hippie*, buscava seguir a vida de maneira oposta ao *American way of life*. Levava uma vida desregrada e boêmia, buscava a liberdade do corpo por meio de uma vida nômade, da exploração da diversidade sexual e dos diversos níveis de consciência como através da influência de religiões – em especial as orientais, como o budismo – ou até mesmo através do uso de drogas, fossem, café, álcool, benzedrina, mesalina ou outras. Ainda conforme Guerriero,

Uma das vertentes mais visíveis da contracultura foi o orientalismo, a busca de uma espiritualidade exótica, originária de um mítico Oriente primordial. Nele estava presente uma maneira diferente de encarar a espiritualidade. [...] buscou-se a vivência de uma espiritualidade interior, experimentada como algo profundo. [...] a religião poderia ser vivenciada de maneira autônoma e subjetiva. (GUERRIERO, 2016)

O budismo foi uma das formas de tentar se conhecer, bem como observar, entender e valorizar outros elementos da natureza que não destacando apenas o elemento humano como fator principal. O homem visto como elemento integrante da natureza, fazendo parte em condições de igualdade e não como superior ou externo a ela. Uma demonstração desta ideia encontramos nas palavras de outro expoente da geração *beat*, Gary Snyder, em uma entrevista para a revista *East West*, publicada em 1977.

Quando eu era jovem, tive uma afinidade profunda, imediata e intuitiva com o mundo natural, que não me foi ensinado por ninguém. [...] Este sentido de autenticidade, completude e realidade do mundo natural em si me fez consciente, mesmo criança, das contradições que percebia acontecendo à minha volta no estado de Washington, na forma de exploração, derrubada de árvores, desenvolvimento, poluição. (COHN, 2010, p. 184).

Uma contrapartida ao budismo oriental foi encontrada pelos poetas na forma do gnosticismo: doutrina religiosa heterodoxa, sincrética e dualista para qual a criação do mundo se deveu a um demiurgo obtuso e mau cercado por arcanjos opressores. Cabe ainda salientar que a salvação aqui não seria dada pela fé ou pelas ações, mas pelo conhecimento que possibilitaria transcender; conhecimento individual associado ao inconformismo. Como declara Hans Jonas, importante estudioso do assunto: “Não-conformismo era quase um princípio da mente gnóstica, intimamente ligado à doutrina do ‘espírito’ soberano como fonte de conhecimento e iluminação”. (WILLER, 2009, p. 57). O que nos permite relacionar diretamente ao existencialismo sartriano que, como veremos no quarto capítulo, considera como de responsabilidade exclusiva do ser a liberdade de escolha: escolher e agir o tempo todo. No entanto, devemos também destacar que a relação com o transcendente somente se aplicava a alguns poetas *beats*. Mais especificamente nos referimos à Gary Snyder, pois para os demais, o transcendental não existia; lembremos, entretanto, que corpo e espírito

eram vistos como uma única coisa.

Outro autor sobre o tema, Bentley Layton, caracteriza a gnose como “conhecimento não-discursivo”, de modo que são possíveis de se conciliar esta doutrina à poesia e prosa *beat* (Idem, p. 57). Burroughs é quem tem a obra considerada mais gnóstica devido à sua visão negativa da sociedade e do mundo. Em Ginsberg, a religiosidade e o orientalismo manifestavam-se de modo diferenciado ao apresentar-se “como um adepto de Hare Krishna, ou ao praticar zen budismo no Japão [...] buscava ser o outro, o não-ocidental, do mesmo modo como fez ao procurar iluminações tomando ayahuasca, daime entre os índios peruanos” (WILLER, 2009, p. 57). Houve também os mahasiddhas que levavam vida mundana, embriagavam-se para exibir a loucura divina e viviam sem abstinências. E esta concepção do desregramento como forma de atingir a santidade alicerçou a conduta dos poetas *beats*. Já em Kerouac,

são reiteradas a busca da santidade, da iluminação, e a sacralização dos marginais e excluídos (compondo) A imagem do vagabundo angelical e iluminado [...] (No entanto) por mais que se houvesse identificado com o budismo [...] a polaridade é católica, mais que budista. Lembra algo de Dostoiévski, com a ideia de uma culpa primordial, de expiação proporcional à transgressão. [...] Ajusta-se aos beats a caracterização como “gnósticos modernos” [...] (pois) procuram os pontos de concordância de todas as religiões, que reivindicam uma moral anticonformista, uma tomada de consciência das instituições do pensamento mágico, enfim, todos que propõem um método de salvação aos seres que se sentem “estrangeiros” neste mundo (WILLER, 2009, p. 61-62).

Ainda na busca por obter a melhor expressão de si mesmo, os poetas *beats*, como forma de atingir níveis diferentes de consciência, recorreram também ao uso de drogas diversas. Eles acreditavam que a pessoa em condições normais não tem acesso a todos os níveis da consciência e, para o poeta, acessar estes intervalos escondidos da mente era de fundamental importância. Uma experiência com o uso controlado da mescalina foi realizada por Aldous Huxley, que a relatou em seu livro *As portas da percepção* (1954); livro cujo título foi inspirado em poema de Blake: “Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta” (WILLER, 2009, p. 62). Assim, segundo Huxley,

Na experiência da mescalina, as questões implícitas às quais o olhar reage são de outra ordem. O lugar e a distância perdem boa parte de seu interesse. O perceber da mente toma como categorias a intensidade de existência, a profundidade de significado, relações dentro de um padrão. [...] O que interessava antes de tudo à mente não eram as medidas e localizações, mas seu significado. A indiferença ao espaço era acompanhada por uma indiferença ainda maior ao tempo. [...] a experiência que eu tivera até então, e ainda tinha, era de uma duração indefinida ou, alternativamente, de um perpétuo presente (HUXLEY, 2015, p, 19).

Ainda segundo ele, nosso cérebro funciona como um filtro redutor, impedindo que tomemos consciência de tudo à nossa volta em nome de um esforço de sobrevivência. É o

que chama de *Mente Integrada*. Nesta teoria o cérebro e o sistema nervoso têm a missão de filtrar tudo o que poderia nos sobrecarregar como conhecimento inútil e ainda de forma a prejudicar a sobrevivência. Assim,

O que sai do outro lado é um mero fio de água do tipo de consciência que nos ajuda a permanecer vivos na superfície deste planeta em particular. A fim de formular e expressar os conteúdos desta consciência reduzida, o homem inventou e submeteu a uma elaboração infinita aqueles sistemas e filosofias implícitas que chamamos de línguas. Cada indivíduo é a um só tempo o beneficiário e vítima da tradição linguística no seio da qual nasceu – é seu beneficiário na medida em que a língua lhe dá acesso aos registros acumulados das experiências de outras pessoas, e é sua vítima na medida em que a mesma língua confirma, no indivíduo, a crença de que a consciência reduzida é a única consciência. (HUXLEY, 2015, p. 21)

Porém, com o uso da mescalina, é como se a pessoa pudesse ter acesso novamente às coisas da forma primeira como vira na infância, quando as sensações – quaisquer que fossem – não estavam de imediato subordinadas aos conceitos; daí que o interesse pelo espaço diminui e o interesse pelo tempo praticamente fica anulado.

Exemplo dessa busca por adentrar à consciência é o caso dos poemas escritos por Allen Ginsberg, inclusive, na fase anterior ao *Uivo*.

Eram poemas longos e densos, próximos da descrição que William Carlos Williams fez em *Empty mirror*. Versos longos, similares nesse sentido, mas cada um intensamente diferente do outro, e cada um penetrando num nível pessoal mas universal da consciência, e ao mesmo tempo, sendo um comentário do mundo exterior tanto quanto do mundo interior da consciência. (COHN, 2010, p. 29).

Era imprescindível, segundo Ginsberg, alcançar outros conhecimentos guardados a fim de permitir que eles viessem à tona; além de observar a natureza, a pintura ou o que quer que fosse sob outra ótica, sob outro ponto de vista.

[...] é claro que as drogas forneciam uma técnica para experimentar com a consciência, para obter diferentes níveis e áreas da mesma visão, para perceber semelhanças e diferentes reverberações da mesma visão. A maconha dá um pouco disso, uma estupefação, este espanto cósmico, [...] E há também certos estágios que são atingidos com ópio e heroína, uma percepção quase descorporificada, [...] com alucinógenos se alcança estados de consciência que subjetivamente parecem de êxtase cósmico ou de êxtase demoníaco. A nossa versão de consciência expandida é muito uma percepção de informações inconscientes que vêm à superfície. (COHN, 2010, p. 154 – 157).

No que se refere a esta percepção quase descorporificada nas palavras de Allen, Huxley menciona que a mescalina – droga não alucinógena e sem efeitos capazes de desencadear o vício – tinha o potencial de libertar o mundo dos eus, levando a pessoa a perceber o que vai em sua própria mente:

embora meu corpo parecesse estar quase completamente dissociado da

mente – ou melhor, embora minha consciência do mundo exterior transfigurado já não estivesse atrelada a uma consciência do meu organismo físico – vi-me capaz de levantar [...] Naquele dia, a percepção engoliu o conceito. [...] Era inefavelmente maravilhoso, maravilhoso, quase a ponto de ser terrível. (HUXLEY, 2015, p. 44 e 45).

E este acesso, esta percepção para o poeta-artista, cuja singularidade maior consiste em expressar-se por meio de palavras ou linhas e cores, era considerado de fundamental importância. Entretanto, isso não é garantia do estético: “Quanto à relação de drogas com a criação literária, se Henri Michaux [...] escreveu e desenhou magistralmente sob efeito da mesalina, isso não significa que alguém, por ter tomado quantidades equivalentes de mesalina, vá escrever e desenhar como Michaux” (WILLER, 2009, p. 55).

Timothy Leary, além de grande amigo dos poetas *beats*, também foi um dos que defendeu o uso das drogas – sob controle e com supervisão médica – a fim de se obter uma aproximação com níveis de consciência mais profundos e significativos. Segundo publicação da Revista Galileu na edição 204 de 2008, em matéria de Claudio Tognolli que esteve com Timothy em seu leito de morte e escreveu,

‘ligue-se, sintonize-se e caia fora’, um dos mantras dos anos 60, é o código de comportamento de sua filosofia: afinal, o evangelho da irresponsabilidade prevê que cada um mergulhe dentro de si para encontrar as suas próprias respostas. [...] tais viagens interiores deveriam ser feitas com o uso de drogas psicodélicas, (para que) pudesse(m) ajudar indivíduos adultos e responsáveis em seu ‘crescimento espiritual’. Para ele, o mundo é o mundo de indivíduos dissidentes, que pensam por si próprios e questionam a autoridade a todo o momento. Viver, para Leary, é ser dissidente de tudo e de todos. Não há certezas para o indivíduo. [...] ‘Viver é surfar o caos. Você não pode modificar a realidade, mas pode surfá-la’. Verdade? [...] ‘Levará pelo menos mais um século para se elevar Leary a seu verdadeiro status’, disse o escritor William Burroughs, de resto um dos famosos que era amigo de Leary. (TOGNOLLI, 2016).

A percepção do caos, para Huxley, era a de que o todo é desorganizado, mas que cada parte deste todo está em ordem compondo uma Ordem Superior. Esta “Ordem Suprema prevalece até na desintegração. A totalidade está presente até nos fragmentos” (HUXLEY, 2015, p. 43). Como visto em Blake, – poeta – místico – vidente – cuja leitura visionária inspirou a também poética visionária *beat*: “Num grão de areia ver um mundo / Na flor silvestre a celeste amplidão / Segura o infinito em sua mão / E a eternidade num segundo” (WILLER, 2009, p. 62). Ou segundo Ginsberg, no que diz respeito à consciência total do universo contida em cada coisa individualmente. “Era sobre isso que Blake estava falando. [...] um rompimento com a consciência cotidiana normal e habitual para uma consciência que via realmente o paraíso inteiro em uma só flor. [...] ‘A eternidade numa flor... O paraíso num grão de areia’”. (COHN, 2010, p. 147).

O próprio Allen conta como se encantou com a obra de Cézanne, pois para ele havia a necessidade de a observar sob diversos aspectos; de se observar a relação imagem, e fundo, e cor, sob uma nova maneira de olhar. Dizia ele que com Cézanne as descobertas eram infinitas. Que este pintor refinara a percepção visual de um modo tal que ela se tornara uma percepção real de um fenômeno ótico, quase como na ioga.

E uma forma de se obter este tal ponto de vista, esta forma de percepção não só da imagem, mas também no ouvir e expressar das palavras, como visto, era recorrer aos modificadores da consciência, fossem eles sedativos e narcóticos vegetais ou modificadores sintéticos como benzedrina ou barbitúricos. Estes modificadores poderiam desempenhar especial papel, como relata Kerouac: “via Bill Burroughs e ele dizia: ‘Bem, vou lhe dar uma dose de morfina’ [...] o que acontece quando você usa é que você vomita. Mas depois de vomitar, você fica deitado na cama por oito horas e é ótimo para sua mente”. (COHN, 2010, p. 89).

Poderiam modificar o nível da consciência como se abrissem portas em uma muralha, nas palavras de Wells em seu conto “*The door in the wall*” (HUXLEY, 2015, p. 51). E muitas são as portas que libertam a vontade de transcender a si mesmo, ainda que por um breve espaço de tempo, como a arte, a religião, o carnaval e a dança, por exemplo.

Esta forma de transcender a si mesmo é especialmente profícua ao poeta para quem a palavra, no dizer de Goethe, é essencialmente frutífera. Havia a necessidade de se olhar e abordar as palavras sob uma nova forma. Era preciso liberar o que estava guardado no inconsciente, deixar que fluísse; ainda que talvez até para o próprio poeta, a compreensão daquele escrito só viesse a ocorrer bem depois de tê-lo feito. São palavras de Allen,

[...] veja, e na verdade no momento da composição eu não sei necessariamente o que quer dizer, mas ela ganha um significado um ou dois anos depois. Eu percebo que significava algo claro, inconsciente. Que ganha sentido com o tempo, como uma fotografia que se revela lentamente. Porque não somos sempre conscientes da profundidade de nossas mentes. Em outras palavras, nós normalmente sabemos muito mais do que temos consciência. (COHN, 2010, p. 137).

Apesar da beatitude do pensamento e das ações, do respeito à individualidade alheia, da efervescência produtiva, uma certa característica de marginalidade perseguia inicialmente a geração *beat*: talvez pela clara objeção ao papel de mero consumidor em uma sociedade capitalista ou pela opção aberta por uma vida desregrada sob os aspectos da sexualidade; mas principalmente para os (pseudo) intelectuais conservadores, para quem os *beats* viviam como e com pessoas que se desejavam manter à margem desta sociedade obtusa ou foram por ela excluídos.

Os poetas de ‘São Francisco’ – Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Gregory Corso – falaram para o *Village Voice* que estão partindo para Tanger para cumprir seus excitantes destinos. ‘Queremos que todos saibam que tivemos que abandonar o Village para ter reconhecimento’, diz Ginsberg. ‘Não há mais lugar para a juventude e a vitalidade em Nova York’, diz Gregory Corso, ‘é uma cidade tomada por acadêmicos de consciência pesada’. [...] ‘queremos absorver tudo’, continua Corso, ‘e escrever sobre tudo. É por isso que os acadêmicos se sentem culpados. Eles também amariam experimentar a vida’. ‘Nós somos santos e lindos e somos daqui do Village’, diz Kerouac. ‘E fomos para São Francisco e mandamos bem lá’. (COHN, 2010, p. 45)

Viveram, inclusive, sob o risco da pobreza extrema como era o caso de muitos deles, e bem por isso, consideravam fundamental o contato profundo com as mais variadas pessoas que cruzavam seu caminho; tudo era vivido intensamente; e a América, aos olhos

dos *beats*, era feita, como já visto, por estas pessoas comuns que eles encontravam em seu caminho.

Uma face deste seu protesto podemos perceber nas palavras da oração-poema ao Dia de Ação de Graças proferido por Burroughs, já há três décadas (1986) do auge do *beat the way* “obrigado pelo Sonho Americano, por vulgarizar e falsificar até que o brilho da mentira se revele” (LOPES, 2016).

Até a expressão *beatnik* acabou sendo criada como insulto bem-humorado em São Francisco pelo colunista de fofocas Herb Caen devido ao artigo *This is the Beat Generation*, escrito por John Holmes a partir das conversas com Kerouac, para o jornal *Times* em 1952. Segundo podemos encontrar na obra de Barry Gifford: “A imagem popular da Geração Beat que se convencionou só surgiria dali a quatro anos. Ela seria desenhada a partir dos relatos da situação pessoal de Jack e de seus amigos quando *On the Road* fosse finalmente publicado, trazendo a expressão de volta ao uso, a partir da expressão *beatnik*” (GIFFORD; LEE, 2013, p. 266). E a expressão *beatnik* passou a destinar-se ainda para “indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional” (WILLER, 2009, p. 9).

E pensar que tudo começou naquela galeria de arte.

Enfim, já se falava na existência de uma ‘geração beat’ antes que essa realmente viesse a público, a partir da histórica leitura de poesia na *Six Gallery* de San Francisco em 1955, com a apresentação de “*Howl*” (Uivo), de Ginsberg e a subsequente publicação de *Howl and other Poems* (Uivo e outros poemas) pela City Lights Books em 1956 e de *On the Road*, de Kerouac, em 1957 pela Vicking (WILLER, 2009, p. 8).

Mas também pode ter começado já em Nova Iorque, em 1950, do encontro entre Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs; muito possivelmente uma sequência natural dos fatos; apenas um depois do outro. O que importa realmente é que depois deles o mundo nunca mais foi o mesmo. E nem foi visto da mesma forma como antes o era. “[...] todo mundo percebeu que havia algo de especial ocorrendo naquela leitura da *Six Gallery*” (COHN, 2010, p. 31).

Inicialmente eram apenas alguns autores, sem vínculo artístico algum, com alguns poemas escritos – a exemplo de Ginsberg, que acreditava estar escrevendo apenas para si próprio ou, quando muito, para ser lido somente pelos amigos mais próximos. Estes amigos: Allen Ginsberg, Phillip Whalen, Michael McClure, Gary Snyder e Philip Lamantia entre outros, se apercebem do tesouro que têm em mãos; uma série de poemas inéditos que mereciam ser lidos e ouvidos, pois foram também estes amigos que compartilharam tudo, foi das amizades que resultou

a criação coletiva [...] Criavam juntos, como nos *cut-up*, os textos-colagens de Burroughs em parceria com Bryon Gisin e Gregory Corso, que resultaram em *Minutes to G*. Ou em *And the Hippos Were Boiled in their Tanks* [...] de Burroughs e Kerouac, [...] *Pull my daisy* [...] de Ginsberg, Keroauc e Cassidy [...] Copidescavam-se como na releitura de *Kaddish* de Ginsberg por Ferlinghetti. Assistiam-se [...] E não apenas se tematizaram, citaram, prefaciaram, além de não economizarem dedicatórias [...] Também viajaram juntos pelos Estados

Unidos e México [...] E alucinaram juntos, partilhando visões. [...] Estão sempre presentes nos diários publicados, além de alimentarem volumes de correspondência [...] Ajudaram-se na busca por editores e espaços; convidaram-se para eventos. E fizeram sexo juntos. O limite entre amizade e outras intimidades era fluido. [...] Amizade e solidariedade foram maiores do que a plataforma ou programa (dos *beats*) (WILLER, 2009, p. 18-19).

Não era sabido com certeza se naquela época havia um público interessado – ou especialmente interessado – em poesia. O que se sabe é que embora fosse uma cidade pequena, se comparada à Nova York, por exemplo, São Francisco era forte em cultura alternativa, constituindo-se em porto e ponto de chegada do Oriente, era base da esquerda independente norte-americana e de grupos pacifistas.

Atraiu místicos, excêntricos, integrantes de seitas e intelectuais inconformados, [...] revistas literárias e grupos ligados às universidades. Daí serem comuns manifestações de arte nas ruas, as encenações teatrais e as leituras de poesia. [...] Reunia poetas, seguidores do objetivismo de Pound e Williams [...] E também adeptos e difusores do budismo [...] além de artistas de outras modalidades (WILLER, 2009, p. 88).

Apesar de eventos esporádicos nestes moldes já terem sido feitos, a poesia não era exatamente um evento cultural da cidade. Então resolveram promover uma leitura de poesia e esse encontro foi organizado em uma galeria de arte, como se vê na ilustração a seguir (imagem 06), inclusive utilizando-se da lista de clientes da galeria para o envio dos convites.

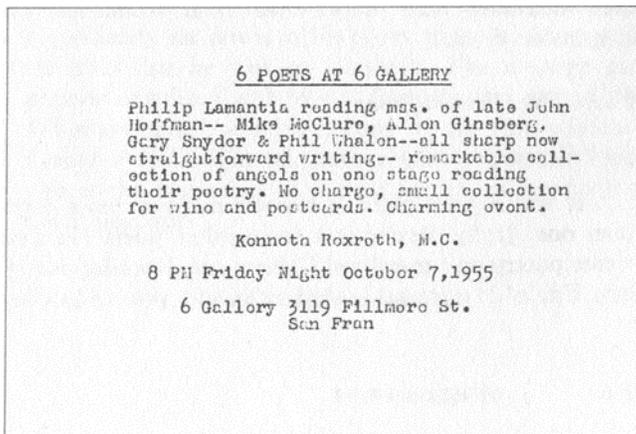


IMAGEM 06 - Convite para leitura de poesia - 1955

Disponível em: <http://homoliteratus.com/publicacao-dos-implicaveis-a-consolidacao-da-geracao-beat/>; Acesso em 27 jan 2017.

Compareceram mulheres mais velhas que haviam sido líderes sociais, professores universitários, anarquistas, idealistas, artistas, poetas e pintores associados à galeria. Todos interessados em alguma forma de mudança. E o que aconteceu foi, realmente, um ponto de mudança na poesia norte-americana. Nas palavras do próprio McClure: “Todos

nós vimos aquele evento como não apenas uma mudança na poesia, mas uma mudança na consciência. Foi muito excitante”. (COHN, 2010, p. 31). Em um depoimento na Brown University, em 1978, Gary Snyder relembra de como tudo aconteceu.

Foi um sucesso para além de nossos sonhos mais audaciosos. Nós estávamos apenas tentando reunir alguns amigos, ou amigos em potencial e [...] A poesia de repente pareceu possível em São Francisco na metade da década de 1950. E, desse dia em diante até hoje, não teve mais uma semana sem leitura de poesia por lá – na verdade acontecem em torno de três leituras por noite, contando todos os cafés, escolas e museus de arte. (SNYDER, citado em COHN, 2010, p. 21)

Snyder conta também como este fato que até então era um simples encontro de amigos poetas tornou-se um evento de poetas amigos cujas consequências mudaram o panorama literário nos Estados Unidos e seus desdobramentos alcançam a atualidade.

O evento impulsionou nossos nomes e levou à publicação de alguns dos poetas. Ginsberg publicou seu poema *Uivo* como segundo volume da coleção de livros de bolso de poesia da *City Lights*, a livraria de Lawrence Ferlinghetti, e as leituras de Ginsberg por todos os Estados Unidos começaram a atrair um público de dimensão inédita para nós. Os livros de Jack Kerouac foram publicados, e a Geração Beat foi alçada às alturas. [...] outros poetas viajaram por quase todos os Estados Unidos, posando como corvos primeiro nos cafés, e depois sendo aceitos cada vez mais nas redes das universidades. (SNYDER, citado em COHN, 2010, p. 21-22).

A partir de então a literatura daquela época não seria mais a mesma; nem a poesia e nem a prosa. A poética *beat* trazia uma nova dimensão que ampliaria os horizontes não só de seus autores, mas do público que redescobria que poesia era feita para ser lida e ouvida – uma perspectiva de oralidade que até então não havia. O público também se modificara depois de estar na *Six Gallery* naquele evento. Segundo Gary Snyder: “A minha geração descobriu na marra, por assim dizer, que ter algo a dizer ajuda na criação de uma audiência para a poesia. [...] Criar uma audiência passa por cair na estrada e usar sua voz e seu corpo para expressar seus poemas. (COHN, 2010, p. 23). Uma das consequências do evento foi que

não apenas ampliaram o público da poesia, mas a presença pública da poesia. Escreveram transcrevendo a fala; reciprocamente falaram o que escreveram. Não por acaso, a *beat* rompeu a barreira da exclusão literária [...] Poesia sempre foi falada; bem antes, inclusive de circular por escrito [...] Mas o alcance da recitação de poemas mudou a partir da *beat*, desde a subsequente proliferação de sessões em pequenos locais, cafés ou livrarias, algo que acontecia, mas não na mesma escala, até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo. Houve reintegração da poesia à fala (WILLER, 2009, p. 27-28).

Também a partir daquele evento, a livraria *City Lights*, de Ferlinghetti, que até então publicava livros de bolso e revistas de política passou a publicar somente poesia. O local havia sido aberto em 1953, com a intenção de funcionar apenas algumas horas por dia e tinha de ficar aberto até a meia noite em sete dias da semana.

A literatura em poesia e prosa também se modificou daquele evento em diante. Os poetas *beats* perceberam que a literatura, como vinha sendo feita, procurava manter sempre uma imensa distância entre os assuntos que poderiam constituir-se como temas em obras literárias divergindo dos assuntos que compunham o cotidiano das pessoas. Haveria sempre que se separar a vida da arte. Temas que eram discutidos nas casas, nas ruas, nos cafés, nas universidades não compunham os textos poéticos. E, exatamente ao contrário disso, era o que faziam os poetas *beats*.

Eles procuravam desenvolver em seus textos temas que aproximassem a arte das pessoas, da vida como acontecia no dia a dia, tornando personagens as pessoas comuns que iam conhecendo em suas andanças. Suas aventuras existenciais compunham a mais pura matéria prima de suas obras. Nas palavras de Ginsberg, “A questão é acabar com essa distinção: se aproximar da Musa para falar tão abertamente quanto falaria consigo mesmo ou com seus amigos” (COHN, 2010, p. 128). A questão dizia respeito a um certo comprometimento com a escrita. A escrita literária deveria ocorrer, segundo a poética *beat*, respeitando a individualidade do poeta. Como diz Allen, “De escrever da mesma forma que você é!” (COHN, 2010, p. 129).

Mostrar, de vez em quando, sua bichice, ou cafonice, ou sua neurastenia, ou solidão, ou patetice, ou – até – sua masculinidade. [...] Em outras palavras, não há distinção. Não deveria haver distinção entre o que escrevemos e o que realmente conhecemos, pra começar. Da forma que conhecemos, no dia-a-dia com os outros. A hipocrisia da literatura tem sido essa: supostamente existe uma literatura formal, que supostamente é diferente em assunto, em dicção, e mesmo em organização, de nossas inspiradas vidas cotidianas. Também podemos usar Whitman, ‘eu não encontro gordura mais doce do que a inserida em meus próprios ossos’, quer dizer, a autoconfiança de alguém que sabe estar vivo, e que sua existência é assunto tão bom quanto qualquer outro. (COHN, 2010, p. 129).

Com a *Beat Generation* a

Liberdade de expressão foi indissociável do teste dos limites da liberdade individual e das tentativas de projetá-la como utopia política. Por isso, inauguraram uma nova relação entre arte e vida, entre literatura e sociedade. Ou então, intensificaram e levaram ao extremo uma relação já existente no romantismo, [...] no simbolismo-decadentismo da *belle-époque* [...] e em vanguardas. [...] Ao se tornarem fenômenos editoriais, também se tornaram emblemas da mudança no plano da conduta individual, do conjunto das relações sociais (WILLER, 2009, p. 26).

De Allen Ginsberg podemos citar, como já mencionado, a obra que o projetou bem como aos *beats*: seu poema *Uivo*. Neste poema, Allen consegue, já com o título do poema, resultados que em muito o aproximam da materialidade de corpo ao enfatizar que o homem – como animal que é, e por conseguinte parte integrante da natureza – necessita de convivência com seus semelhantes, de sexo, de livrar-se da rotina, do tédio e da solidão, pois que até mesmo os cães uivam para espantar o tédio e a solidão.

Talvez assim, para alguns, fosse o poema de Allen. Poema este que abordava as questões consideradas fundamentais para este autor como os fatos e personagens

verídicos de suas relações. Apresenta-se o poema em três partes, abordando a relação com os poetas amigos, revelando a ideia de santidade dos *beats* bem como de toda pessoa comum. Apresentando como excerto a seguir, muito do que foi o cotidiano destes poetas *beats* como o próprio Ginsberg escreveu,

[...]

que passaram pelas universidades com serenos olhos
radiantes alucinando Arkansas e tragédias
Blake-iluminados entre os mestres da guerra,
que foram expulsos das academias por pirarem &
publicarem odes obscenas nas janelas do
crânio,

[...]

que abriram buracos nos braços com cigarros
protestando contra o narcótico neveiro
de tabaco do capitalismo.

[...]

que morderam policiais no pescoço e urraram de
deleite em viaturas por não terem cometido crime
algun além da pederastia e intoxicação
selvagemmente servidas,
que uivaram ajoelhados no metrô e foram
arrastados do telhado agitando genitais
e manuscritos, (BRITO, 2017).

Também no poema, como visto, faz-se presente a manifestação de protesto ao capitalismo que endeusava o dinheiro em detrimento do ser humano. E, além da parte especialmente dedicada a seu amigo Carl Solomon com quem Allen conviveu em um manicômio “[...] nos meus sonhos você caminha gotejante de volta de uma viagem marítima pela grande rodovia que atravessa a América em lágrimas até a porta do meu chalé dentro da Noite Ocidental” (BRITO, 2017).

No poema fica claro ainda o diálogo com Walt Whitman e William Blake. O primeiro no que concerne à sensibilidade e expressão dos próprios sentimentos, o apreço pelos elementos naturais e a certeza de que sobre o homem reinam as forças da natureza. Como Whitman, privilegiava o trato sobre os excluídos de sua época e para antes dela. Em suas obras as pessoas comuns, como era dado também a outros escritores *beats*, constituíam-se nas personagens mais importantes e apresentadas sempre sob um viés humanizador.

Além daqueles poetas citados, encontramos ainda forte aproximação com Williams como já citado; e a poesia de Ginsberg nascia então em fina consonância com a materialidade em sua relação direta com o corpo.

Já escrevia poesia – mas suas novas amigas definiriam sua vocação especialmente através de Kerouac e Burroughs. [...] Seu estilo se constituiria não só através de leituras, mas da audição, da fala de Neal Cassidy e da correlata prosódia *bop* de Kerouac. E do diálogo, principalmente com William Carlos Williams [...] e da consequente aproximação da fala norte-americana. Voltada para o concreto, para a experiência imediata [...] ‘nada de ideias fora das coisas’ (WILLER, 2009, p. 34-35).

Ainda sobre seu processo criativo, por ocasião da escrita do *Uivo*, Allen declara:

Normalmente, durante a composição, passo a passo, palavra por palavra, e adjetivo por adjetivo, se for tudo espontâneo não sei se realmente está fazendo sentido. Algumas vezes faz total sentido, e eu começo a chorar. Porque eu percebo que estou tocando num aspecto que é completamente verdadeiro. [...] capaz de sobreviver ao tempo – podendo ser lido por alguém que se comova pelo que escrevi séculos depois. Sendo uma profecia porque toca um ponto em comum... [...] Profecia quer dizer que você sabe e sente algo que alguém saberá e sentirá daqui a cem anos. E que talvez você tenha articulado isso como uma pista concreta, que poderá ser encontrada daqui a cem anos. (COHN, 2010, p. 131)

Outro expoente da *Beat Generation* foi William Burroughs. Escritor desde os dez anos e com uma formação cultural clássica, é considerado mestre e fonte de inspiração aos autores desta geração. Daí que quase sempre podemos encontrar uma referência a ele em obras de Kerouac, como no caso da personagem Old Bull Lee em *On the Road* e também por isso, contou sempre com o apoio destes amigos para alavancar sua obra. Afinal, a publicação de *Almoço nu* (1959) somente ocorreu após incentivo de Kerouac e influência de Ginsberg.

Naked lunch (*Almoço nu*) pode ser tomada como sua obra prima. Escrita enquanto o autor vivia em Tanger, no Marrocos, constitui-se em uma não-narrativa do que seria um *alter ego* do próprio Burroughs. Apresenta um universo onírico com descrições de uma intensidade psicanalítica incrível no trato de suas personagens.

A escrita automática e o monólogo interior criam imagens vertiginosas, impactantes mais pelas conotações do que pelo seu significado literal. Não há um planejamento, nó ou desenlace, nem um cenário fixo: tudo se desenvolve em espiral, através de uma torrente de sensações que se comunicam diretamente com o subconsciente. É uma não-história da vida do autor, com a intensidade do que ele próprio sentiu e que, por isso, não pode ser filtrada através de convenções literárias. Ensaio e romance se juntam para dar lugar à poesia em prosa, na qual a linguagem se subverte e foge às convenções. [...] O universo Interzona é fatalmente profético: um mundo globalizado onde ‘falar é mentir e viver é colaborar’, acelerado, onde não há tempo para viver e muito menos para pensar. (DUTRA, 2016).

Uma forma de aproximação com o que foi a torrente de pensamentos, delírios e sensações expressos na linguagem de Burroughs é tentar compreender a ideia por ele manifesta de que a linguagem é um vírus. A respeito disso declarou o autor de *Almoço nu*, em entrevista para o livro *The job* (1966), que a palavra também se constitui em uma imagem, a diferença é que ela precisa ser verbalizada antes de assimilada. Alerta

ele ainda de que um problema se configura quando palavras, e imagens propriamente ditas, são usadas como instrumentos de controle sobre a população por mídias diversas; e cita revistas como a *Life*, *Time* e *Newsweek* para ilustrar o que diz. Sobre este poder, ele referencia tomando como exemplo a palavra droga. Diz Burroughs:

[...] 'Infelizmente, a palavra 'droga' ativa um reflexo de medo, desaprovação e luxúria no sistema nervoso Ocidental'. Droga, sabemos, é simplesmente um termo genérico para qualquer agente químico. O álcool é uma droga sedativa, com efeito similar aos barbitúricos. Mas, somente por associações verbais, nós não pensamos no álcool como sendo uma droga. Porque é a nossa droga nacional. [...] É inegável que o termo 'droga' possui um impacto emocional. Mas, usado de uma forma tão livre, não possui nenhum significado preciso. (COHN, 2010, p. 172).

Confirmando o pensamento de Burroughs, Huxley, em já citada obra, declara que não podemos dispensar os sistemas da linguagem que justamente nos elevam acima dos animais e nos caracterizam como humanos. No entanto,

Temos de saber lidar de maneira eficaz com as palavras, mas ao mesmo tempo temos de preservar e, se necessário, intensificar nossa capacidade de ver o mundo diretamente e, não através da lente semiopaca dos conceitos, que distorce cada fato dado e lhe empresta a aparência demasiado familiar de um rótulo genérico ou de uma abstração explicativa (HUXLEY, 2015, p. 60).

Assim, a linguagem em Burroughs procura romper ainda mais a forma de seus romances. Constitui-se em uma busca pelos efeitos de sonoridade das palavras mais que sua significação, chegando mesmo a criar palavras numa tentativa de desconstrução que pudesse transmitir o que lhe corroía o pensamento. Ele radicalizou a linguagem em consonância com a vida que levava.

Dentre as leituras que realizava, como já citado, constava a Semântica Geral de Korzybski para quem a linguagem era entendida como criadora de realidade, posto que produz consciência e cultura e não um seu reflexo. A partir desta concepção,

categorias como bem e mal, verdadeiro e falso, belo e feio e a própria noção de realidade são reduzidas a entidades exclusivamente linguísticas, despidas de valor na falta de suporte em um mundo exterior à linguagem. [...] A ideia de autonomia da linguagem, já presente em filosofias pessimistas como a de Schopenhauer, em doutrinas orientais e em poéticas como a de Mallarmé, teve em Burroughs uma de suas grandes expressões. Se a palavra, mediação entre o sujeito e a realidade externa, não é um instrumento de conhecimento, mas uma barreira, um obstáculo interposto entre o ser humano e o mundo, então a tarefa do criador literário é promover seu desmanche; é destruí-la para chegar a algo menos ilusório. Daí [...] suas célebres declarações sobre a linguagem como "vírus" (WILLER, 2009, p. 46).

Sua forma de trabalhar a linguagem, o tal vírus, também pode ser percebida em quase todos os poetas *beats*: uma busca por libertar o pensamento das amarras convencionais da escrita, quebrando a sintaxe e deixando a não-consciência seguir o próprio rumo em prosa livre – possivelmente a maior contribuição destes intelectuais para

a literatura contemporânea.

Tanto Allen Ginsberg como Gregory Corso e, sobretudo Jack Kerouac, refletem em sua literatura esse fluxo obsessivo e automático de palavras, que guarda estreita relação com o *beat* (batida) que foi o sinal da identidade dessa geração – batidas nas teclas da máquina de escrever, batidas da bateria de jazz que conferem um ritmo espiral aos improvisos, batidas das máquinas que trabalham no lugar do homem a partir da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, golpes da vida e da sociedade sobre todos aqueles que pretendem guiar-se por sua consciência própria e não pelo que é estabelecido como modelo de pensamento e de conduta. (DUTRA, 2016).

Assim os *beats*, depois de visitar os recônditos mais ocultos da mente – quer pelo uso de drogas, quer pelas posturas do zen-budismo –, escrever sobre as pessoas ditas comuns e, especialmente, sobre sua própria existência, inaugurar uma poética criativa de respeito à individualidade de cada autor, fazer uso alternativo e singular da linguagem, possibilitaram ainda estes poetas uma reflexão acerca das questões políticas e sociais de sua época. E a combinação de todas estas características expressas em obras de prosa e poesia marcou a arte contemporânea, especialmente a literatura, e toda uma geração de pessoas depois deles.

A beat se formou com o jazz bop e se expressa através do rock – e da música pop, balada country, blues, rap e criações de vanguarda, experimentais. Percorreram um trajeto de Lester Young, Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Thelonius Monk e Lennie Tristano, passando por Bob Dylan, [...] Ray Charles, [...] Janis Joplin, [...] Jim Morrison e Ray Manzarek, [...] e The Grateful Dead, [...] até The Clash, [...] Laurie Anderson, [...], Philip Glass, [...] e The Band. [...] Poesia e música sempre caminharam juntas. Mas em nenhum movimento literário da modernidade, ou desde o romantismo, a ligação foi tão íntima. A beat foi sonora. Tem discografia, e não só bibliografia. E tem iconografia. [...] a ponto de Ginsberg publicar livro das fotos que bateu (WILLER, 2009, p. 13).

A partir da premissa de que tudo – arte e sociedade – se modificaram após a eclosão do movimento *beat*, também podemos dizer que, foram os poetas *beats* os maiores responsáveis por uma explosão de contracultura que tomou conta dos Estados Unidos, vindo a espalhar-se pelo mundo todo. E foi em decorrência disso, do manifesto artístico de sua poética associado às mudanças decorridas, de especial modo na literatura, e no comportamento humano, que este movimento contribuiu significativamente para a abertura das muitas culturas que coexistem na contemporaneidade.

E parece que esta mistura “íntima” de poesia e canção foi efetivamente reconhecida e chancelada atualmente com o Prêmio Nobel de Literatura, em 2017, da Academia Sueca a Bob Dylan por ter “criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da música americana”. Nas palavras da secretária permanente da Academia, Sara Danius para a BBC: “É um grande poeta na tradição do idioma inglês [...] Há 54 anos ele se reinventa, constantemente criando uma nova identidade” (BBC, 2017). Bob Dylan (Robert Allen Zimmerman) nasceu em 1941 e começou sua carreira musical em 1959, no auge do movimento *beat*, tocando em cafeterias do estado americano de Minnesota.

Grande parte de suas músicas mais conhecidas são da década de 1960, quando

ele se transformou em uma espécie de historiador informal dos tempos turbulentos nos Estados Unidos. *Blowin' in the Wind* e *The Times They are A-Changin'* estão entre as canções consideradas hinos dos movimentos contra a guerra e pelos direitos civis.

E para nos aproximarmos da ideia de cultura, vamos nos apoiar na teoria de Norbert Elias apresentada em sua obra *O processo civilizador* (1994). Inicialmente, há que se precisar uma diferença entre cultura e civilização que, ao ser desprezada sua etimologia, acabaram ambos os conceitos por serem tomados, principalmente no ocidente, como termos sinônimos.

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: "Qual é, realmente, nossa identidade?" A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos, corresponde a este processo histórico. As perguntas "O que é realmente francês? O que é realmente inglês?" há muito deixaram de ser assunto de discussão para franceses e ingleses. Durante séculos, porém, a questão "O que é realmente alemão?" reclamou sempre resposta. Uma resposta a esta pergunta - uma entre várias outras - reside em um aspecto peculiar do conceito de *Kultur*. (ELIAS, 1994, p, 24).

Como podemos observar segundo Elias, no entanto, estes são conceitos que requerem uma análise processual, devendo ser considerados sua origem e seu processo histórico devido às transformações de longo prazo ocorridas tanto na sociedade quanto na personalidade dos indivíduos; mudanças estas que se constituem características fundamentais de toda uma sociedade.

Em artigo para a revista Espaço Acadêmico (2012), a professora de Sociologia do Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política (ILAESP) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Sílvia Lima de Aquino, declara que Elias delinea uma trajetória tomando "como pano de fundo as diferenças do significado atribuído ao conceito de civilização, ao longo do processo histórico, entre França e Inglaterra, de um lado e Alemanha, de outro". (AQUINO, 2016).

Ainda segundo ela, um conceito torna-se definido a partir da base de experiências comuns e permanece ou muda conforme o processo histórico a cujo fato ele se refere ou deixa este fato histórico de constituir-se em aspecto fundamental para aquela sociedade. Decorre daí então, que nada mais natural seria, a partir do que foi – para arte e sociedade, lembrando – o movimento *beat*, que todo um conceito de cultura viesse a se modificar.

Assim, Elias (1990) observa que os conceitos não são "eternos". À medida que as funções e experiências na vida cotidiana da sociedade se desvinculam dos mesmos, estes vão desaparecendo. Em alguns casos os conceitos podem apenas "adormecer" e, em um determinado momento, ressurgir com uma nova roupagem. Deste modo, tendo em vista o contexto em que estão colocados, os conceitos podem adquirir um novo valor existencial. Eles podem também serem retomados porque algum acontecimento no presente

da sociedade encontra expressão no significado cristalizado no passado, exprimido nas palavras. (AQUINO, 2016)

Diante do até aqui relatado, quando observamos aspectos da individualidade ou da coletividade, entendemos que mudanças de postura comportamental e da poética considerada contemporânea se modificaram a partir do movimento literário e cultural desencadeado pela Geração *Beat*. E que todas as já citadas características juntas é que compõem o movimento *beat*. É o caso da obra aqui analisada – *On the Road* – e para a qual guardamos este próximo capítulo que se inicia.

ON THE ROAD, A ESTRADA DE JACK KEROUAC



Para Jack Kerouac

Tua cabeça feita em música
do poema, o coração
Teu caminho ir sem fim
Pra quê?
Tua casa é o mundo todo
Tua coberta uma canção
Vagabundo iluminado...

(L. Zanotti)

Até aqui procuramos contextualizar o momento cultural da década de 1950 e sob duas perspectivas: de um lado discorrendo sobre o ideário americano de felicidade, o *American way of life* e, de outro, apresentando algumas produções dos mais proeminentes autores da *Beat Generation* bem como tratando sobre sua poética e mais especialmente relacionando sua vida e sua arte.

De agora em diante nosso olhar repousa mais detalhadamente sobre a obra que seria considerada – a despeito do desejo do autor – como uma bíblia da Geração Beat e de muitas outras gerações que a ela se seguiriam. *On the Road* de Jack Kerouac que, nas palavras da canção citada em epígrafe, é o vagabundo iluminado. E ser iluminado, segundo Aldous Huxley,

é ser consciente, sempre, da realidade total em sua alteridade imanente – ser consciente dela e mesmo assim permanecer em condições de sobreviver como um animal, de pensar e sentir como um ser humano, de recorrer ao raciocínio sistemático sempre que isso for útil ou necessário [...] e descobrir que sempre estivemos onde deveríamos estar (HUXLEY, 2015, p.62-63).

Este não foi o primeiro romance escrito por Jack Kerouac. Sua primeira obra foi *The Town and The City* e não alcançou a repercussão crítica ou popular que desejaria seu autor. *On the Road*, seu segundo romance, também faria com que seu autor passasse por diversas circunstâncias adversas antes que visse seu talento como escritor reconhecido. A obra foi escrita em 1951, mas seu lançamento se deu apenas em 1957 e só chegou ao Brasil em 1984. Para nossa pesquisa adotamos a edição de 2015 traduzida por Eduardo Bueno.

E muito precisou acontecer até que se chegasse à compreensão que temos hoje de sua importância para a literatura contemporânea. Inicialmente confundida com relatos biográficos, o livro não recebeu o destaque crítico esperado pelo autor. Segundo Eduardo Bueno, em uma resenha publicada no *Times* à época do lançamento, a obra fora avaliada como legível e divertida, mas se “lastimava que *On the Road* não tivesse ‘nenhuma moldura dentro da qual seus personagens pudessem se desenvolver’” (BUENO, citado em

KEROUAC, 2015, p. 9).

Mas foi a partir de seu lançamento, após diversas recusas de outros editores, que o anonimato do autor chegara ao fim. Jack Kerouac, (12 de março de 1922; Lowell – Massachusetts a 21 de outubro de 1969; St. Petesburg – Flórida) em sua trajetória escreveu 23 livros, porém nenhum deles alcançou o patamar de sucesso e popularidade de *On the Road*, embora ele e a crítica compartilhassem a ideia de que sua obra-prima seria mesmo *Visions of Cody* (1972).

Porém, a versão de *On the Road* que veio à tona havia sofrido cortes e ajustes chegando à supressão de quase cento e vinte páginas e sua prosa espontânea “praticamente inexistente na primeira versão de *On the Road*, embora tenha se materializado em outros livros, especialmente, *Visões de Cody*, lançado postumamente, e no próprio *Manuscrito original*, publicado nos Estados Unidos no ano do cinquentenário do lançamento” (KEROUAC, 2015, p. 10).

Esta prosa espontânea não era para Jack Kerouac exatamente uma proposta de inovação na literatura, mas uma forma própria de retomada de uma trilha considerada genuinamente americana e já percorrida por autores aos quais ele bem como muitos dos outros poetas *beats* se reportavam. Falamos dos autores da chamada Geração Perdida dos anos 20 como

F. Scott Fitzgerald, T. S. Eliot, Ezra Pound, Cole Porter, Pablo Picasso, John dos Passos e dezenas de artistas e escritores memoráveis. Na verdade, uma geração de ouro, comandada, por assim dizer, por uma escritora de personalidade única: Gertrude Stein, a quem se deve a criação da expressão “geração perdida”. Mais velha — tinha cerca de 45 anos, em meio a garotos na casa dos 20, como Fitzgerald e Hemingway —, Gertrude se postava como uma mulher à frente de seu tempo [...] a “geração perdida” dos anos 20 — termo, aliás, popularizado por Hemingway em “O Sol Também se Levanta”, de 1927, e que batizava os intelectuais expatriados dos Estados Unidos entre a 1ª Guerra Mundial e a Grande Depressão. (DIAS, 2017).

Como um dos grandes nomes da *Lost Generation*, Ernest Hemingway (1899-1961) escrevia com seu estilo *hard-boiled*, ou seja, rústico ou calejado, na expressão cunhada por ele mesmo. Com estilo claro e desprovido de palavras desnecessárias, tem a contenção como forma. É considerado universal por sua temática apolítica e humanista, no entanto, escreveu sobre a guerra, a morte e a “geração perdida” de sobreviventes desiludidos. Suas personagens não se dão ao luxo do sonho, sendo toureiros, soldados e atletas durões. Se intelectuais, são profundamente marcados e desiludidos. Conforme a obra *Panorama da Literatura dos EUA*, da professora de literatura na Universidade de Tampa, doutora Kathryn VanSpanckeren, Hemingway, “Certa vez comparou sua produção literária a icebergs: ‘Para cada parte que se revela, há sete oitavos debaixo d’água’ (VANSPANCKEREN, 2017). É o estilo Hemingway que

nos põe constantemente em contato com a realidade vivenciada pelo autor de forma direta, sem grandes abstrações ou encriptamento literário profundo. A intenção de Hemingway parece às vezes ser a de ‘simplesmente’ contar experiências suas numa espécie de flerte entre o relato e a ficção que, aliás,

Ihe custaram uma resistência por parte da Academia Sueca antes de ser laureado em 1954 com o Nobel de Literatura (DESCHAIN, 2017).

Aos vinte anos, Jack tinha um emprego qualquer durante o dia, mas – em que nos interessa – à noite “escrevia contos no estilo de Hemingway” (BIVAR, 2004, p. 22)

E como aconteceu a Hemingway, o autor de *On the Road* acabou por constituir-se também ele em ícone de uma geração que ficou conhecida como Geração *Beat* e que teve dentre seus expoentes os já citados autores de literatura como Allen Ginsberg e William Burroughs. No entanto, se o flerte da prosa entre relato e ficção os aproximava, como o tempo de produção literária, o estilo os distanciava:

Com o tempo, seu (Jack) intelecto mergulhou num oceano de sonoridade e harmonia melodiosa que o afastou progressivamente do significado formal das palavras. Jack escrevia para ser lido em voz alta (e ninguém o fazia melhor do que ele) – num tom celebratório e panteísta diretamente derivado da poesia de Walt Whitman. Mas o estilo telegráfico, jornalístico e eficiente de Ernest Hemingway havia estabelecido outros padrões para a prosa norte-americana. Kerouac tornou-se, involuntária mas decididamente, sua antítese (KEROUAC, 2015, p. 18)

Jack Kerouac, – movido a benzedrina e café – e sob a agradável batida do jazz, escreveu *On the Road* em apenas três semanas, conforme relato do amigo pessoal John Clellon Holmes e contido na biografia oral intitulada “O livro de Jack” (2013), de Barry Gifford e Lawrence Lee.

Ele queria se libertar e não queria uma pausa para nada, então resolveu escrever *On the road* em um único e longo parágrafo de aproximadamente 120 mil palavras. Não tinha quebras [...] Ele era capaz de dissociar sua mente de seus dedos, e assim seguiu o filme de sua cabeça. [...] Ele escreveu *On the road* na primavera de 1951 quando vivia com Joan em Chelsea. Eles se separaram a uma certa altura, e ele foi morar com Lucien [...] e ficou lá datilografando tudo. Datilografar significava para Jack – na carreira de Jack – reescrever. Era assim que ele reescrevia. Lembro-me de ir lá [...] e Jack tinha de terminar de datilografar um capítulo. [...] Mais ou menos uma semana depois daquilo ele terminou e o levou para Giroux, Harcourt e Brace... (mas eles o rejeitaram. Ele nunca contou os detalhes. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 244-245).

Outro relato que também nos revela o nascer desta obra é apresentado pelo próprio tradutor da edição de 2015, Eduardo Bueno.

A versão original de *On the road* de fato havia sido escrita entre 9 e 27 de abril de 1951 num rolo de papel para telex (oferecido por Carr que, na época, trabalhava na United Press) – agora conhecido como *Manuscrito original* (imagem 07) –, num total de 40 metros ininterruptos de prosa em espaço um sem parágrafo, com Kerouac [...] datilografando como um alucinado doze mil palavras quatorze horas por dia, movido por aquilo que o poeta Lawrence Ferlinghetti certa vez chamou de “febre onívora de observação” (KEROUAC, 2015, p. 10).

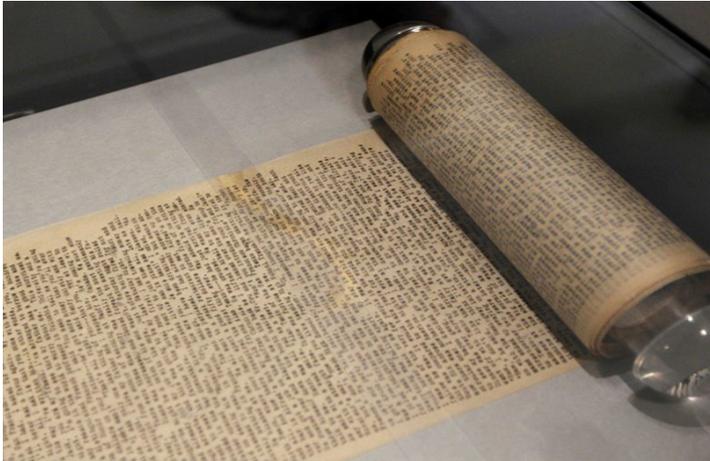


IMAGEM 07 - Manuscrito original datilografado por Jack Kerouac.

Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/05/manuscrito-do-livro-road-e-exibido-em-museu-na-franca.html>. Acesso em: 28 mai. 2016.

E assim começa a história da escrita de *On the road*. Traduzida para o português por Eduardo Bueno com o subtítulo acrescido *Pé na estrada*, apresenta as aventuras vividas por suas personagens Sal Paradise e Dean Moriarty. Faz-se necessário destacar que as personagens principais constantes do romance têm correspondentes reais no movimento *beat* assim como as aventuras narradas correspondem também às experiências vividas por estas pessoas aqui representadas. Era desejo inicial do autor manter os nomes originais, mas a pedido dos editores isso não foi possível, inclusive o próprio Ginsberg, segundo Bivar (2004), concordando com os editores, havia sugerido ainda alguns cortes que considerava de pouca importância para o leitor; também não foi possível manter a escrita original tal como Kerouac havia concebido sua obra.

O fato de os nomes originais das pessoas-personagens constarem da primeira versão da obra, mas terem sido ficcionalizados na segunda, gerou desde sempre muitos questionamentos. Um em especial refere-se à questão do debate entre ficção – aqui tomado no sentido de constituir-se esta obra em literatura; ou realidade – aqui tomado como voltando-se o texto para o campo da biografia. Para pensarmos um pouco sobre esta questão, vamos nos apoiar nas definições proposta por Lejeune conforme encontrados em estudos de Ana Amélia Barros Coelho Pace, em sua dissertação de Mestrado para a Universidade de São Paulo em 2012.

Segundo estes estudos, Lejeune aponta que a análise deve partir do conceito de pacto biográfico, aquele em que constam da obra elementos objetivos destinados a permitir que o leitor os identifique e estes o levarão à uma aproximação de verossimilhança na tríade autor-narrador-personagem, como por exemplo: títulos e subtítulos, folha de rosto, orelha do livro, prefácio e outros elementos textuais ou não. De acordo com Lejeune, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor (A), o narrador (N) e o personagem (P)” (COELHO PACE, 2017; ênfase acrescentada); ou seja $A = N = P$.

E como entendermos, então, a obra *On the Road* na qual N é igual a P e, no entanto ambos diferem de A? Entendemos, como propõe Lejeune que, neste caso o pacto biográfico foi quebrado, posto que a unidade nominal do autor não figura no texto, sua assinatura não acompanha a narrativa, embora seja possível identificá-lo por meio de outros elementos, como os históricos, por exemplo, mas sobre isso vamos nos ater em outro momento.

Há outro aspecto que merece atenção, e nos mostra que a questão da autobiografia não pode ser vista de um modo simplista. A equação $A = N = P$ não pode ser tomada “como uma uniformidade absoluta, que garantiria incondicionalmente todas as possibilidades de leitura” (COELHO PACE, 2017). Isso porque na obra literária a própria personagem do narrador, e não só ela, pode se revestir de um movimento de duplicidade; um duplo eu presente na obra. O próprio pacto biográfico pode constar no interior da obra como elemento constituinte de sua ficcionalidade.

Assim, nossa leitura procura se fixar na maneira de composição da obra mais que no seu aspecto de representação da realidade, apesar de não ser possível ignorá-lo. E lembremos, o carácter dúbio de significados em uma obra literária é antes sua força, posto que possibilita novos espaços de leitura e interpretação; aquele trabalho telepático da comunhão autor-leitor a que se refere o próprio Jack.

Compondo o rol de personagens da obra estão Sal Paradise, personagem-narrador que na vida real corresponde ao próprio autor do romance, Jack Kerouac; e Dean Moriarty, personagem central, é a fonte de inspiração para Sal assim como o foi para Jack, corresponde a seu amigo Neal Cassidy. Compõem ainda a trama algumas mulheres que viveram com Neal. É o caso de Luanne Henderson, na obra representada por Marylou e Carolyn Cassidy, representada por Camille. Também estão presentes alguns dos expoentes do movimento *beat*, mas com especial participação estão personificados na obra Allen Ginsberg e William Burroughs como Carlo Max e Old Bull Lee, respectivamente. Isso porque foi numa noite de junho de 1943, em sua cabine no navio *S.S. George Weems*, a caminho de Liverpool, que Jack “Lendo Galsworthy, sentiu brotar a ideia de um dia escrever a saga de sua própria vida” (BIVAR, 2004, p. 25).

E o que fizeram todas estas pessoas-personagens? Viveram. E justamente uma parte de suas experiências de vida é que estão contadas na obra. Sal é um jovem intelectual que vive com sua tia na costa leste americana e, naquele momento está escrevendo um livro. O momento em questão equivale aos anos de 1947 até, aproximadamente, 1951 – período em que Sal e Dean percorrem os Estados Unidos de leste a oeste e vice-versa algumas vezes. Fizeram paradas em casa de familiares de Sal, procuraram pelo pai de Dean em Denver e visitaram Old Bull Lee.

Um ano se passou antes que eu visse Dean outra vez. Fiquei em casa todo esse tempo, terminei meu livro e comecei a frequentar a faculdade com base na Lei dos Veteranos da Segunda Guerra. No Natal de 1948, minha tia e eu descemos para o Sul para visitar meu irmão em Virgínia, recheados de presentes. Eu havia escrito para Dean e ele falou que estava vindo para o Leste outra vez [...] Certo dia [...] um Hudson 1949 todo enlameado estacionou na estradinha de terra em frente à casa. [...] Abri a porta e subitamente me dei conta de que era Dean (KEROAUC, 2015, p. 141).

Durante estas viagens encontraram os mais diversos tipos humanos e ouviram suas histórias. Conheceram lugares, tendo ido até o México em busca de aventuras. Viram a pobreza que assolava a população pelo interior do país e passaram fome com estas pessoas; deleitaram-se com as belezas naturais e enfrentaram as intempéries da chuva, do vento e da neve. Acima de tudo, “curtiram” a vida; para eles, o movimento era a regra a ser respeitada e a liberdade a lei a ser seguida.

Este é o enredo básico narrado em *On the Road*. O que não garantiu que fosse publicado de imediato. Muito ainda teria de acontecer até que Jack tivesse sua obra reconhecida. E muito ainda teria de acontecer para que, após o sucesso finalmente ter chegado em 1957, se conseguisse dissociar o autor da obra. Jack ansiava por ver reconhecido seu trabalho como escritor. No entanto, muito do que ainda hoje se diz, como também ocorrera naquela época, refere-se mais à pessoa do autor que à sua obra. Estava mesmo criado o mito Jack Kerouac.

Parte do que se falava, como anteriormente visto, sobre ele e sua obra, dizia respeito à dificuldade em identificar se seu livro se aproximava mais da categoria de reportagem, de diário ou de ficção. Entendemos nós que, só por tentar classificar uma obra, parte dela ficará perdida na exclusão. Embora tudo o que ali esteja narrado corresponda a fatos ocorridos efetivamente, tudo foi recriado pela memória e inventividade de seu autor. E será que isso garante a literariedade de um determinado texto? Para nós *On the Road* é literatura, pois está aí nosso estudo em Teoria Literária justamente sobre esta obra. Mas e daí?!

Para nos apoiarmos teoricamente e passarmos brevemente pela questão, até porque não é este nosso debate, recorremos a Terry Eagleton em sua obra *Teoria da Literatura: uma introdução* (2006). Nesta obra, Eagleton aborda a questão de “O que é literatura?” introduzindo o assunto a partir de uma definição bastante comum que diferencia a literatura de outros textos a partir da sua relação com a realidade: fato e ficção. E logo explicita que este conceito não dá conta, pois, como cita ele, esta é uma distinção bastante questionável. Em relação à linguagem imaginativa e criativa; seriam critérios? Então significaria dizer que a história, a filosofia e as ciências naturais seriam não criativas e ainda destituídas de imaginação?

Na sequência, sugere ele que pensemos então sobre a linguagem. Seria literatura então a obra cuja linguagem fosse empregada de forma peculiar. Do modo como propuseram os formalistas russos, temos resumidamente que

a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum’. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-a sistematicamente da fala cotidiana. [...] Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas ideias floresceram durante a década de 1920. [...] imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. (Para eles) [...] A obra literária não era um veículo de ideias, nem a reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento poderia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. (EAGLETON, 2006, p. 4)

Não precisamos ir muito longe para percebermos que esta definição também não se

faz suficiente para tratarmos do tema. Até porque, para nós que estudamos o movimento literário da Geração *Beat*, tratamos de tudo isso exatamente pelo inverso. Basta que lembremo-nos da escrita em prosa espontânea de Kerouac e dos demais *beats* para quem, quanto mais próxima a linguagem literária da fala, melhor! Quanto mais confessional e íntima e pessoal a escrita, melhor! Quanto mais níveis de consciência se alcançasse e transcendental fosse a obra, melhor!

Continuamos então, buscando outra definição para o que seria a literatura. O passo seguinte foi associar o texto literário ao caráter funcional. Seria literatura o discurso não-pragmático, não tendo nenhuma finalidade prática imediata, e fazendo referência apenas a um estado geral de coisas com enfoque na maneira de falar; como se a literatura fosse uma espécie de linguagem autorreferencial, ou seja, uma linguagem que fala de si mesma. Mas a questão que de fato se estabelece é que a literatura não pode ser definida objetivamente.

A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido. [...] Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas” para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura. [...] Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. [...] O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2006, p. 12-13)

Esta definição nos remete à questão da obra de Kerouac que, como já visto, inicialmente era sempre muito questionada quanto ao seu caráter de literária ou histórica. Como vimos em relação aos formalistas, podemos perfeitamente entender que, naquela época a definição de literatura divergia bastante da que temos atualmente. E como veremos ainda, a questão do valor atribuído a uma obra pelo campo literário também apresenta enormes variações dependendo de inúmeros fatores. Assim, segundo o teórico, podemos pensar a literatura menos como uma qualidade inerente, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas *se relacionam* com a escrita. Isso posto, inferimos que não existe uma “essência” da literatura. Eagleton usa um exemplo de John M. Ellis para se aproximar do que poderia ser definido como literatura. Diz ele:

A palavra “literatura” funciona como a palavra “mato”: o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que, por uma razão ou outra, o jardineiro não quer no seu jardim. “Literatura” talvez signifique exatamente o oposto: qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada. Como os filósofos diriam: “literatura” e “mato” são termos antes *funcionais* que *ontológicos*: falam do que fazemos, não do estado fixo das coisas (EAGLETON, 2006, p. 14).

Esta definição nos aproxima da ideia de que a literatura é um tipo de escrita geralmente considerada como de valor. E atentemos para o fato de que valor significa aquilo que é considerado valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e conforme determinados objetivos. Assim, pode ocorrer de autores

consagrados atualmente passarem a ser ignorados no futuro; assim como aconteceu a Keroauc – tão questionado no início de sua carreira – e finalmente reconhecido em seu valor artístico na atualidade. E para encerrar este aparte acerca da própria literatura em si, concordamos com Eagleton ao declarar que

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício de Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 2006, p. 24).

E foi justamente a sociedade dita conservadora que, inicialmente, rejeitou a obra de Jack e foi bem por isso também que tanto lutaram os *beats* para romper as barreiras impostas por aqueles grupos de poder constituído contra os pobres, os negros, os índios, os homossexuais, as mulheres, os escritores não-acadêmicos e outras tantas minorias.

Mas voltemos à obra de Kerouac. Um exemplo do tratamento literário da ficcionalização dada aos fatos da realidade vivida pode ser encontrado na biografia do amigo Neal Cassidy que na obra, lembrando, corresponde à personagem Dean Moriarty.

[...] na ficção de Jack, Cassidy passou cinco anos de sua juventude e da vida adulta encarcerado, mas trata-se de um engano. Os cinco anos, começando por 1940, quando Neal tinha quatorze anos, foram marcados por condenações e temporadas nos reformatórios, incluindo uma fuga bem-sucedida, mas o tempo total vivido nessas instituições foi menor do que um ano. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 147).

Confusões como esta deixaram sempre o autor do livro muito decepcionado. Ele lamentava que muito do sucesso de sua obra se devesse a pessoas que ele tomara como referência em detrimento do seu trabalho de escritura do livro. Muitos dos que na época gostaram do livro o relacionavam às aventuras de suas personagens e não à arte poética de Kerouac. Na escrita original estavam registrados os nomes verdadeiros das pessoas sobre as quais tratava a obra, mas a edição que foi publicada trouxe já ficcionalizados também seus nomes. Citamos a personagem central da obra descrita por Sal em *On the Road* “Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte de minha vida que pode ser chamada de vida na estrada” (KEROUAC, 2015, p. 19). E “graças a Hal Chase, amigo de ambos, Neal Cassidy fora posto em seu caminho. Agora era ir. E Keroauc foi. Com tudo” (BIVAR, 2004, p. 41), e seguimos “Dean Moriarty é o nome que Kerouac escolheu para Neal Cassidy, a grande inspiração e *leitmotiv* do livro que colocará a *Beat Generation* no mapa” (BIVAR, 2004, p. 40).

Aqueles fatos narrados realmente aconteceram. Mas não daquela forma. Não exatamente com aquelas pessoas. Nas palavras de Holmes, para construir a personagem

Dean, “Jack captou alguma coisa em si mesmo, aplicou isso a uma personagem e então a disseminou por sobre um bocado de coisas” (GIFFORD; LEE, 2013, p. 204). Dean, efetivamente, aparece na obra quase como um *alter ego* do autor, no sentido de que representa muito da vida como este a teria desejado; Dean é aquela personagem que revela, mais proximamente, o inconsciente do autor que ansiava por aventuras, mas era tímido o suficiente para sempre, no outono, voltar para casa, para sua mãe, onde encontrava uma parada segura. “Jack continuava muito ligado aos pais, indo frequentemente para a casa deles, onde quer que vivessem. Era na casa paterna, graças ao zelo da mãe, Gabrielle, que encontrava paz para continuar escrevendo” (BIVAR, 2004, p. 27). Enquanto personagem apenas, Dean corresponde também ao *alter ego* de Sal, posto que esta já corresponde, na realidade, ao autor Kerouac.

A impressão que se tinha era que um era o *alter ego* de outro. Em origem, aparência, interesses e sexualidade, foram feitos um para o outro. Enquanto crescera em Lowell, Kerouac tivera de se dividir em duas turmas, a do esporte e a intelectual. [...] Agora com Neal, juntavam-se as duas coisas em uma só. O físico e a esperteza da rua com filosofia e literatura. Neal podia mergulhar no rio, roubar um carro e ir para casa ler Shakespeare, tudo no mesmo dia. [...] eles se invejavam por seus opostos; Jack era tudo o que Neal gostaria de ter sido. [...] De outro lado, Jack invejava em Neal a energia, seu poder sobre as pessoas, seu charme espontâneo e, principalmente, sua total liberdade. Para Neal não havia limites. Neal e Jack se juntaram e eram como dois irmãos (BIVAR, 2004, p. 41-42).

Vejam aqui como ocorre este entrelaçamento de desejos e sobreposições das duas personagens: Dean e Sal Paradise; tutor e discípulo reciprocamente um do outro. Dean, quase sem educação formal, mestre em viver, queria aprender a escrever. Sal, em pleno processo da escritura de sua obra, precisava aprender a viver.

Veio direto a Paterson, Nova Jersey, onde eu estava morando com minha tia, e certa noite, enquanto eu estudava, houve uma batida na porta, e lá estava Dean, curvando-se cerimoniosamente, balançando a cabeça na escuridão do *hall* e dizendo: “O-lá! Tá lembrado de mim – Dean Moriarty? Vim pedir que você me ensine a escrever” [...] Sim, e eu queria conhecer melhor Dean não apenas porque eu era um escritor e precisava de experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda, mas porque, de alguma forma, apesar de nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, com longas costeletas, seu pescoço forte, musculoso e suado evocava recordações da minha infância (KEROUAC, 2015, p. 21 e 25-26).

Tanto é assim que, na ocasião em que Dean deixa Sal no México, doente, e vai embora, isso causa nele uma decepção enorme, praticamente quebrando o encanto da relação entre eles. “Pobre Sal, pobre Sal, ficou doente. [...] Tenho de voltar para a minha vida. Gostaria de poder ficar com você. Reze para que eu volte’. Me contorci nas minhas cólicas e gemi. [...] Dean olhava para mim, parado ao lado de seu velho e alquebrado baú. Eu já não sabia mais quem ele era...” (KEROUAC, 2015, p. 366). Talvez por isso na época, para muitos houvesse ainda a dúvida se Jack correspondia à personagem Sal ou ao próprio

Dean.

Outro exemplo simples da ficcionalização da obra em relação à realidade é representado pela relação familiar de Sal Paradise que vive com sua tia enquanto Jack, o autor, vivia com sua mãe. E esta era só mais uma confusão, pois o que Jack preferia mesmo era ter seu sucesso relacionado à sua técnica e não à sua vida pessoal ou às pessoas-personagens a quem ele dera vida na obra. Ainda por conta disso, muitas vezes foi hostilizado por ser tratado como baderneiro ou confundido com os baderneiros que diziam que ele representava.

Mas um fato a ser considerado é que, embora Jack invejasse a energia vital de Neal, segundo Snyder “um bocado da energia de sua (de Jack) arte e de seus escritos de algum modo estava mesmo atrelado ao modo como ele vivia. Jack era um pouco como o velho bêbado da boca do lixo que ficava vagando de um lugar para outro; ele gostava de aplicar essa imagem a si mesmo”. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 321).

Quando de sua publicação, *On the Road* acabou por trazer a seu autor um misto de contradições. Alegria e decepção. Sucesso e frustração. Hostilidade e elogio. Fama e ostracismo. Tudo isso junto e em proporções que se alternavam a todo momento. Além de demorar seis longos anos até ver sua obra publicada, foram estas as condições de acolhida encontradas por Jack.

Quando *On the road* apareceu, em 1957, depois de anos de ostracismo na mochila de Kerouac, Jack conseguiu o sucesso comercial e literário que perseguia desesperadamente e que não havia atingido em seu primeiro romance, [...] O método de Kerouac era uma guerra contra o preciosismo do artífice, mas suas notas foram tomadas como desculpa para o pior da prosa e da poesia baseada em fluxo de consciência. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 25)

Neste trecho fica evidente a lamentável incompreensão na época para o estilo literário de Jack e, mais uma vez, a confusão entre olhar para o autor em vez de olhar para a obra o deixava em desvantagem. Nas palavras de Luanne Henderson – Marylou – “O sucesso, contudo, teria o sabor de cinzas, pois o trabalho de Jack era tão próximo da verdade que a arte de narrar ficaria esquecida ao mercado norte-americano de imagens” (GIFFORD; LEE, 2013, p. 340). Quando sua obra finalmente foi publicada, conta Holmes que,

Tinha sido demais para ele [...] Ele estava ali na cama segurando a própria cabeça. A maioria dos livros lançados interessa por si. Ou seja: ‘Eu quero aquele livro’. Mas o que aconteceu quando *On the road* saiu foi: ‘Eu quero conhecer aquele homem’. Não foi o livro tanto quanto o homem. Ele ficaria ainda mais confuso [...]. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 364).

Deste modo, nossa intenção com neste capítulo é caminhar na contramão daquele tempo, dando o devido destaque à obra, daí nosso estudo sobre a materialidade como matéria-prima da criação artística – como teria desejado seu autor –, e deixando em segundo plano o homem que ele foi. Mas qual! Muito de sua técnica se deve a memória incrível e prodigiosa que ele possuía. Como já citado, o fato de datilografar seu texto já poderia ser considerado como uma reescrita, pois que tudo já nascia elaborado dentro dele, constituindo-se a escrita em mera atividade que permitia à consciência (ou a não-

consciência) revelar seu interior. Passar o texto de sua mente para o papel já era de fato uma reelaboração e a única pretendida. Não é de se admirar, assim, que ele ficasse muito contrariado quando, no início da carreira, lhe era solicitado que “revisasse” seus textos.

Seus livros são o produto de um gênio da recordação. Quando criança em Massachusetts, os amigos o apelidaram de ‘*Memory Babe*’, o ‘garoto-memória’. Para o editor que trouxe a lume *On the road* ele era o anjo do registro. Para seu amigo e parceiro de faina John Clellon Holmes, ele era ‘o grande recordador’. E para a maioria daqueles com quem falamos, (para esta biografia oral) as memórias de Jack se misturaram a noções de santidade. (GIFFORD; LEE, 2013, p. 30).

Fato este que também sucedeu a *On the Road*, pois que a versão final veio a público com um corte de aproximadamente um terço do volume total por ele produzido; aquele fôlego de memória que tantos elogiavam: lembra-se do fato, das personagens envolvidas, dos detalhes, das circunstâncias do ocorrido, das emoções vividas com o corpo todo – muito para além de sentidas, apenas.

Em entrevista publicada pela *The Paris Review*, em 1968, e traduzida para a Revista Bula, Jack comenta sobre a questão da revisão exigida pelos editores para a publicação de seus livros. Diz ele:

Todos os meus editores, desde o Malcolm Cowley, tinham a instrução de deixar minha prosa assim como eu havia escrito. Na época de Malcolm Cowley, com “On the Road” e “The Dharma Bums” (Os Vagabundos Iluminados), eu não tinha poder de estabelecer meu estilo para melhor ou para pior. Quando Malcolm Cowley fez revisões intermináveis e inseriu milhares de vírgulas desnecessárias, como, “Cheyenne, Wyoming” (por que não só dizer “Cheyenne Wyoming” e deixar como está), eu gastei quinhentos dólares fazendo a restituição completa do manuscrito de “The Dharma Bums”. (KEROUAC, citado em REVISTA BULA, 2016).

Tudo por conta de sua escrita espontânea e vigorosa, mal dando tempo aos dedos de datilografarem o que a memória ditava. E que memória! Jack era capaz de lembrar-se de cada palavra conversada em um encontro com um desconhecido ainda anos depois do ocorrido. E cada uma destas palavras poderia ir para o papel, pois que a oralidade é uma marca constante na obra *beat*.

São Francisco inteira crepitando suas luzes verdes e vermelhas na noite chuvosa. Nos dias que passei ali, Dean abraçou a tarefa mais ridícula de sua carreira. Arranjou um emprego de demonstrador de um novo tipo de panela de pressão nas cozinhas das casas de família. O vendedor lhe entregou pilhas de amostras e panfletos. No primeiro dia ele foi um furacão de energia. Dirigi por toda a cidade junto com ele, enquanto ele fazia as visitas. Seu plano era ser convidado para jantar socialmente e aí, num salto, começar demonstrar a panela de pressão. “Cara”, gritava, e excitadíssimo, “isso é ainda mais doido do que na época em que trabalhava para Sinah. Sinah vendia enciclopédias em Oakland. Ninguém conseguia se livrar dele. Fazia longos discursos, saltava dum lado para outro, ria, chorava. Certa vez, irrompemos na casa de uns caipiras que estavam se preparando para ir a um funeral. Sinah caiu de joelhos e rezou pela alma do morto. Todos os caipiras começaram a chorar.

Ele vendeu um jogo completo de enciclopédias. Era o sujeito mais pirado do mundo. Me pergunto por onde estará ele. (KEROAC, 2015, p. 2017).

Seja na poesia – espaço mais que privilegiado – seja na prosa, a oralidade acabou por oportunizar que a linguagem e a sonoridade das ruas e estradas americanas viessem a público pelo viés da arte. Como declara o autor, “Peguei meu ritmo de Neal, esse é o jeito que ele fala, ritmos de Oklahoma”. (COHN, 2010, p. 94). De fala marginalizada a veículo de expressão popular, a oralidade revelou a existência de todo um universo de pessoas colocadas à margem daquela sociedade conservadora: “Porra, Dean, não suporto mais, vou pro banco de trás, já não posso nem olhar”; Hii-hii-hii’ riu ele diabolicamente” (KEROUAC, 2015, p. 286). Pessoas que em nada se pareciam com a família ideologicamente apresentada pela mídia nos comerciais porque compunham toda uma periferia desprestigiada social e economicamente. São estas as pessoas-personagens preferidas por Kerouac.

Era sábado à noite. Estávamos debaixo de um poste de luz, pedindo carona, quando, repentinamente, carros repletos de garotos rugiram [...]. E então nos vaiaram e zumbiram zoando ao verem uma garota e um cara na estrada. Dúzias de carros assim passaram por ali, cheios de rostos jovens e ‘jovens vozes arrogantes’ [...]. Quem eles pensavam que eram, vaiando alguém na estrada só porque eram jovens desordeiros e secundaristas e seus pais assavam rosbifes nas tardes de domingo? Quem eles pensavam que eram, zombando duma menina numa situação difícil com um cara que queria ser amado? (KEROUAC, 2015, p. 118).

No exemplo anterior estão Sal e Terry, à beira da estrada. Ela é a personagem que corresponde à garota mexicana com quem Jack conviveu por um curto tempo. Ele se sabia um escritor, não podendo passar seus dias a viver da agricultura. No entanto, não se esquivou de dar voz a esta garota de vida sofrida para quem os sonhos não iam além da fronteira entre o ocaso e o amanhecer de um novo dia. “Terry tagarelou com seus conterrâneos pedindo emprego [...] Famílias inteiras de mexicanos colhedores de frutas [...] Terry falava com todos. Eu estava começando a me desesperar”. (KEROAUC, 2015, p. 119).

Foi com Thomas Wolfe que, segundo Bivar (2004), Jack se identificou ao perceber que as pessoas ditas comuns, “Os *desolation angels*, como os chamava (Jack London), eram abertas a revelações, coisa que os conformistas não eram, já que estes eram acomodados à corrupção do Sistema” (BIVAR, 2004, p. 31-21). Wolfe, com sua descrição dos tipos e paisagens americanos, abre de vez a imaginação de Kerouac, que fica excitadíssimo para explorar o grande continente e ganhar conhecimento, experiência e *pathos*. Uma outra América se abria para ele. Aproveitando, falamos sobre outro Jack, o London,

Esse escritor tornou-se um importante modelo para Kerouac, por ter sido autodidata e ter-se empregado em todo tipo de trabalho braçal antes de fazer fortuna como escritor [...] viveu viajando clandestinamente em trens de carga, tudo para ter a experiência da vida na América e poder escrever sobre ela. “Eu preferia ser um meteoro, cada átomo em mim brilhando magnificamente, do que ser um sonolento e permanente planeta. A primeira função do homem é viver” (BIVAR, 2004, p. 21)

Para retratar do modo mais presencial possível as pessoas que Keroauc desejava representar, só mesmo reproduzindo a sua fala, o discurso que as representa, pois é pelo discurso que a pessoa se constitui como sujeito de sua própria vida. Assim, dar voz a estas pessoas é permitir que elas protagonizem sua própria vida, pois que para cada uma sua história é o que há. Sobre uma tal ideologia presente no discurso da personagem – e constituinte dela, vejamos o que afirma o psicólogo e sociólogo Theodor Adorno para quem “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 2017). E foi justamente esta a pretensão do autor-narrador-personagem de *On the Road*: contar a América excluída.

Ali, a estrada é a linha condutora das histórias narradas, pois que é também metáfora da própria vida das personagens que por ela transitam. Estrada aberta cujo destino é mesmo a liberdade de ir e vir. A liberdade de ser, pois como veremos em breve – no próximo capítulo – a liberdade é a única premissa que deve guiar a existência humana. Assim, transitar pelo interior do próprio país se constitui em um modo bem particular de viajar para dentro de si mesmo. De leste a oeste. Do frio para o calor. De Nova York a São Francisco. E tudo ao contrário novamente! Era a vida acontecendo. E *On the Road* era a vida se tornando arte.

Ao anoitecer cruzamos mais uma vez pela velha Des Moines [...] Do outro lado de Des Moines, um carro policial nos seguiu com a sirene ligada e ordenou que estacionássemos no acostamento. “E agora, o que há?” [...] Ele disse que um carro roubado com um bando dentro bateu no dele e fugiu”. Foi uma das únicas vezes em que Dean e eu ouvimos falar de um negro agindo como um idiota. [...] Tudo ficou acertado e rugimos em frente. Cruzamos Newton, Iowa, [...] Davenport, [...] Rock Island, [...] Illinois, [...] A imensa Chicago reluzia rubra diante de nossos olhos. (KEROUAC, 2015, p. 287-290).

A prosa que Kerouac trazia para a literatura, a partir de *On the Road*, estava intrinsecamente relacionada à linguagem coloquial, que sendo expressa com criatividade, se constituía numa tentativa de anular a distância entre a palavra falada e a palavra escrita. (Ainda que soubesse Jack Kerouac que talvez bem por isso mesmo jamais viesse a sobreviver – quiçá viver – de seu trabalho como escritor). Vejamos no trecho a seguir, um exemplo desta coloquialidade no uso da linguagem: “Me liguei em ti, rapaz’, disse Dean... E eles se lançaram na noite. Por um instante fiquei preocupado, mas Dean só queria curtir as ruas de El Paso com o garoto e tirar seu sarro” (KEROUAC, 2015, p. 203). Nesta citação fica clara a desimportância para com as regras convencionais da sintaxe e em relação à escolha vocabular.

Na prosa espontânea, o fato é narrado tal qual vem à memória do autor. A pontuação está relacionada unicamente ao fôlego da respiração; à sugestão direta de como – a exemplo da poesia – o texto poderia ser lido para que dele se obtivesse a melhor comunicação possível expressa pelo autor. A escrita nascendo no mesmo ritmo com que compunham suas melodias os músicos do jazz; ritmo que tanto agradava a Jack e a geração *beat*, chegando a ser chamado o jazz de a música da geração *beat*.

Nova York fervilhava. Vivia-se o *boom* do Be-bop. Clubes de jazz abundavam. Kerouac viu Charlie “Bird” Parker, Dizzy Gillespie e outros cobras [...] Jack e Edie tinham afinidades e se divertiam muito saindo juntos. Eram jovens, amavam o jazz e iam ao Harlem assistir aos shows. [...] Ficaram tão manjados que, mesmo sem conhece-lo pessoalmente, o grande Dizzy Gillespie deu o título de *Kerouac* a uma composição sua dessa época (BIVAR, 2004, p. 23 e 27).

Um exemplo desta linguagem solta e única ocorre quando Sal fala sobre seu amigo e mestre inspirador, que lembremos, corresponde a William Burroughs

Seria preciso a noite inteira para contar tudo sobre Old Bull Lee; digamos agora somente que ele era professor; deve ser dito também que ele tinha todo o direito de ensinar porque passava o tempo inteiro aprendendo; e as coisas que ele aprendia eram as que considerava os “fatos da vida”, e não se aprendia apenas por necessidade, mas também porque assim o desejava. Arrastava seu comprido corpo por todos os Estados Unidos e vasta parte da Europa e do Norte da África, nos seus bons tempos, só para ver o que estava acontecendo; casou com uma condessa russa na Iugoslávia apenas para salvá-la dos nazistas dos anos 30; havia fotos dele posando com a turma internacional da cocaína dos anos 30 – uma turba com penteados doidos, uns inclinados sobre os outros; havia outras fotografias dele com um chapéu panamá inspecionando as ruas de Algires; jamais voltou a ver a condessa russa. (KEROAUC, 2015, p. 180).

E quando finalmente conheceu Burroughs

Jack Kerouac já sabia que aquele rapaz altivo e gentil virara as costas para sua origem rica e a respeitável formação (Antropologia e Literatura em Harvard, Psicologia em Columbia e Medicina em Viena) para circular com criminosos, marginais e drogados pelas zonas mais perigosas de Nova York. Embora de origens sociais diferentes, Kerouac reconheceu em si próprio muitas das tendências de Burroughs (BIVAR, 2004, p. 31).

A escrita em prosa espontânea acontece quando ao escrever o autor segue o fluxo de ideias-palavras de modo imperturbável e ininterrupto; palavras pessoais e secretas, escritas diretamente da mente para o papel. Escreve-se como se descrevesse uma imagem; em escrita livre. Vejamos a seguir um exemplo deste fôlego contínuo de respiração.

Nos inclinamos na balastrada e olhamos para o grande pai moreno de todas as águas escoando desde o meio da América como uma torrente de almas transportando toras de madeira de Montana e lodo dos vales de Dakota e do Iowa e objetos que submergiram em Three Forks, onde os segredos começam no gelo (KEROUAC, 2015, p. 177).

Quanto à pontuação, como vimos, o ponto só deve aparecer ao final de uma frase-estrutura, de uma ideia inteira, escrita após um só fôlego contínuo de expiração. Já o hífen, deve ser usado apenas para marcar um fôlego retórico como se fosse uma respiração ocorrida entre as frases que um músico sopra.

As pausas ocorrerem como se se estivesse falando, como a divisão entre os sons que escutamos. O autor não deve submeter seu texto a nenhuma seletividade, deixando

sempre acontecer a livre associação de ideias. O escritor não faz nenhuma pausa para pensar naquilo que está escrevendo enquanto está escrevendo. Também não faz revisões ou correções, melhoras em seu texto após já tê-lo escrito, apenas inserção caso se faça necessário, mas nunca revisão. Ou como encontramos em *Beat days* (2003) de Miguel Grinberg

Nenhuma seletividade da expressão, somente acompanhar o livre desvio (associação) da mente até mares de pensamentos ilimitadamente soprados-sobre-os-assuntos, nadando no mar do próprio idioma sem outra disciplina salvo os ritmos da exalação retórica e o testemunho debatido, BANG! (o hífen espacial!) – sobre tão fundo quanto quiser – escreva com toda a profundidade, pesque tão longe como te ocorrer, que tua satisfação vá primeiro, logo o leitor não poderá deixar de receber o choque telepático e a excitação-significado por meio das mesmas leis que funcionam em sua própria mente humana. (GRINBERG, 2016).

Em relação a esta escrita livre e sem revisões, Jack declara

Ao não revisar o que já escreveu, você dá ao leitor os trabalhos verdadeiros de sua mente durante o ato de escrever: você confessa seus pensamentos sobre os acontecimentos de sua própria maneira imutável. Eu passei toda a minha juventude escrevendo vagarosamente com revisões e especulações intermináveis, deletando, e então percebi que estava escrevendo uma frase por dia, e essa frase não tinha sentimento. Maldição! Sentimento é o que eu gosto na arte, e não artifícios na camuflagem de sentimentos. (KEROUAC, citado em REVISTA BULA, 2016).

Para que este sentimento – sem artifícios de escrita – chegasse ao leitor, para que surgisse a tão desejada escrita confessional, Jack, a exemplo de outros *beats*, muitas vezes por meio do uso de drogas, procurava liberar sua consciência, ou melhor, como dizia ele mesmo: “escreva ‘sem consciência’ em semi-transe [...] permitindo que o subconsciente com a própria linguagem desinibida interessante necessária e portanto ‘moderna’ admita o que a arte consciente censuraria, e escreva excitada e velozmente conforme [...] o ‘anulamento da consciência’” (GRINBERG, 2016).

Ainda sobre o estilo por ele criado, a prosa espontânea, declarou:

Tive a ideia de usar o estilo espontâneo em “On the Road” ao ver como meu velho amigo Neal Cassady escrevia suas cartas: sempre na primeira pessoa, rápidas, loucas, confessionais, completamente sérias, minuciosas, com os nomes reais no caso dele (sendo cartas). Também me lembrei do aviso de Goethe — em uma profecia Goethe disse que a literatura ocidental seria confessional por natureza. Dostoiévski também percebeu isso, e poderia ter seguido isso, se tivesse vivido o bastante para realizar a obra-prima que planejou: “O Grande Pecador”. (REVISTA BULA, 2016).

Outra marca na narrativa de Kerouac é o tratamento dado à relação tempo-espaço. Sempre que possível o tempo é suplantado pelo espaço. É evidente na trama textual a tentativa de retratar diferentes tempos em um mesmo espaço e diferentes espaços em um mesmo tempo como que para materializar o desejo das personagens de estarem em todo lugar o tempo todo. As idas e vindas aos recônditos da memória presentificam as

personagens em todo tempo em todo lugar. “Ele fincou o pé na tábua contando histórias por algumas horas até que numa cidade do Iowa, onde mais tarde Dean e eu fomos detidos sob suspeita de estarmos dirigindo um Cadillac roubado, ele dormiu no assento por uns instantes” (KEROUAC, 2015, p. 34).

Isso tudo contado por um narrador-personagem procurando garantir sempre a proximidade com o leitor; como se este soubesse já de antemão a que está se referindo o narrador ou pudesse esperar pela informação que já viria: “[...] Carlo tinha apartamento no subsolo da rua Grant, onde nós nos encontramos e varamos muitas noites até o amanhecer – Carlo, Dean, eu, Tom Snark, Ed Dunkel e Roy Johnson. Mais tarde, novas informações a respeito desses outros aí”. (KEROUAC, 2015, p. 61).

Assim, neste capítulo, demos a conhecer um pouco mais sobre como se deu a escrita do romance de Kerouac bem como sobre a receptividade pelos editores até chegar a ser publicado. Ficamos sabendo ainda como se deu, para o próprio autor, o sucesso enfim alcançado e de como nasceu para a literatura contemporânea a prosa espontânea e como ecoam ainda as vozes *beats* atualmente em tempos mais próximos. Ao observarmos a contribuição poética e considerando que a “poesia é onde a linguagem se refaz, por isso produz consciência e se projeta na diacronia” (WILLER, 2009, p. 111), temos como forma especial de contribuição a agenda de temas de cunho especificamente sociais que perduram nas décadas seguintes, citamos as palavras de Ginsberg,

O espírito de investigação da natureza da consciência, levando à aproximação com o pensamento oriental, à prática da meditação, à arte como expressão ou manifestação da exploração da textura da consciência, daí resultando a liberação espiritual. Isso levou à liberação sexual, particularmente a liberação gay, que historicamente desempenhou um papel como catalisadora da liberação da mulher e da liberação do negro. Uma visão tolerante, não-teísta, advinda da exploração da textura da consciência, por isso um antifascismo cósmico, uma abordagem pacífica, não violenta, à política; multiculturalismo; a absorção da cultura do negro ao *mainstream* da literatura e da música. (WILLER, 2009, p. 111-112).

E ainda segundo Willer (2009), a subjetivação da natureza tomando-a como algo vivo e a objetivação dos sujeitos, destronam o *cogito* cartesiano em busca da superação da dicotomia entre sujeito e objeto – como veremos no próximo capítulo, – constituindo-se em uma experiência visionária. Foi após os *beats* que “o tema da preservação e da recuperação da natureza se tornou premente, dramático, associado à sobrevivência da vida no planeta. A visão poética enriquece o tema. Querem salvar a natureza, o planeta? Então, que se transforme o homem” (WILLER, 2009, p. 112).

Conforme já declarava este poeta, ensaísta e tradutor – anteriormente aqui citado – Cláudio Willer, em entrevista (2012) pela ocasião de lançamento de seu livro sobre os *beats*, que

Muito da contribuição da beat e da contracultura incorporou-se às sociedades mais modernas, tornando-as mais abertas. Principalmente, o recuo da censura (que, contudo, a toda hora tenta voltar). Você nem imagina como era por volta de 1960. Assuntos que hoje são tema de um debate amplo — vida sexual,

respeito à diversidade, valorização do multiculturalismo, defesa do meio ambiente — naquela época eram minoritários, vistos como excentricidade — inclusive nos setores à esquerda, que se apresentavam como progressistas. (FRANCISCO, 2017).

Outro exemplo que podemos citar do legado *beat* ecoou no Brasil na cidade de Recife (1993), quando a cidade cria o Abril do Rock

um festival destinado a reunir representantes de todas as tendências da música pernambucana. A principal delas era o *mangue beat*, que procurava misturar ritmos nordestinos, como o maracatu e o repente, com a agressividade do *rock* e do *rap*. O movimento (identificação também com os *beats*) tinha ainda como característica manter-se atualizado com os sons mundiais, acompanhado por letras com forte cunho social, como na canção “Da lama ao Caos” (1994), de Chico Science (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p. 148).

Vamos conferir estes ecos da *Beat Generation*, no excerto do Manifesto do *mangue beat*, elaborado em parceria por Fred Zero Quatro e Chico Scienc: “Somos interessados em quadrinhos, tevê interativa, antipsiquiatria, Bezerra da Silva, *hip hop*, midiotia, antismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência” (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p. 148).

Outra reflexão também pertinente sobre o legado da geração *beat* para a literatura contemporânea pode ser confirmada no trecho a seguir de publicação do Esquerda Diário de Campinas, postado por Afonso Machado em 2015.

Entre aquele que borda versinhos e o poeta revolucionário existe uma enorme diferença. O segundo não separa a escrita dos ritmos do corpo, da rua palpável e dos conflitos políticos. A mesma diferença também é verificável entre o romancista revolucionário, que se arrisca livremente pela escrita pulsante, e o romancista-tatu (este último está preso na toca e indiferente quanto ao potencial transgressor da literatura). Longe de ser o pombo correio de uma ideologia política, o escritor revolucionário exprime a necessidade de ruptura com a ordem vigente de acordo com as possibilidades estéticas contidas na linguagem literária. Tal condição tem empurrado os jovens escritores mais inconformistas não na direção do chazinho literário mas de experiências contemporâneas como a *Beat Generation* (MACHADO, 2017).

Salientando as características da poética *beat*, afirma que a especial contribuição está no que justamente seria, a seu ver, o papel dos escritores.

Implodindo as barreiras entre a palavra escrita e falada, entre vivência e ficção, entre o poema e o texto em prosa, [...] a ausência de rebuscamento e polidez no texto literário permitiu a inserção da gíria, da fala da rua, do som improvisado (como no bebop) e das livres associações mentais que entre o onírico e a crítica social trouxeram espontaneidade ao ato de escrever. (Tudo isso acarretou em uma contribuição fundamental que consiste em) acionar uma das principais dimensões revolucionárias da literatura: cabe aos escritores construir uma imaginação e uma sensibilidade emancipadas das formas de dominação/repressão da cultura burguesa. (MACHADO, 2017).

E na sequência, adentraremos ao último capítulo desta pesquisa. De cunho mais filosófico, este capítulo propõe uma abordagem do texto literário propriamente dito, procurando observar e evidenciar, com excertos da obra de Kerouac – *On the Road* – a materialidade da poética *beat* manifesta por meio da produção de presença, da interação com os elementos da natureza e da existência livre.

PERSPECTIVISMO, AS POSSIBILIDADES DO OLHAR

E por que a proposta de algumas possibilidades de olhar em vez de uma interpretação mais unívoca e de caráter definitivo da obra? Porque para além do que a humildade deste estudo nos infunda, com o advento da pós-modernidade, aqui entendida como a mudança filosófica que abre para o perspectivismo nietzschiano e a consequente relativização do conceito de verdade, entendemos que já não é mais possível de se explicar o mundo sob uma ótica universal, discorrendo sobre a vista de um único ponto de observação como se esta fosse a verdade única das coisas.

A esse respeito, escreveu Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna* (1979), que podemos entender a pós-modernidade a partir da “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2009, p. xvi). Com isso, podemos entender que a pós-modernidade tem como uma de suas características a perda de nossa crença nas visões totalizantes da história; aquelas que tinham como que um poder institucional de ditar as regras para conduta política e ética. Podem ser considerados exemplos de metanarrativas o Iluminismo e o Marxismo. Para este, a história advinha do confronto entre as classes burguesa e proletariado e que, ao final desta luta, surgiria o comunismo, ou seja, uma sociedade sem classes em plena liberdade e igualdade. Já o Iluminismo deveria ter sido capaz de, por meio de seus produtos – o progresso científico e a tecnologia – levar o homem à felicidade sem os dogmas, superstições ou mitos das sociedades primitivas.

Ironicamente observa-se que, em relação à citada bipolaridade também objeto de luta na Guerra-Fria, constatamos que nenhuma das duas proposições conseguiu efetivar o tão desejado mundo melhor fundamentado nos ideais da democracia e da liberdade de modo a garantir os direitos humanos fundamentais. Mas, se as grandes narrativas não encontram mais eco no seio da sociedade, como se há de fazer para justificar o conhecimento e o saber na contemporaneidade? Salientamos que para Lyotard (2009), saber significa este conjunto de conhecimentos que autoriza a determinada pessoa (cientista, juiz, filósofo, artista, etc.) emitir juízos de verdade, moral e estética, o que significa emitir conceitos de certo e errado, bom e mau, feio e bonito.

Ou como dito de outro modo pela professora de filosofia da Unicamp, Vera Dutra de Azeredo para quem, a partir de Nietzsche,

o valor do mundo reside em nossa avaliação perspectiva e é tão-somente uma interpretação provisória, como uma falsidade em constante deslocamento, [...] rejeita a qualquer instância a detenção da resposta definitiva. Isso inclui o conhecimento, a moral, a política e a estética. Efetivamente, a partir de Nietzsche e com ele, não há domínio fundacionista, porque só existem interpretações, perspectivas estritamente provisórias que vêm a ser, momentaneamente, o que é. [...] É porque o valor do mundo está em nossa interpretação que não podemos explicá-lo, mas apenas adentrá-lo a partir de vários ângulos, vê-lo sob diversos enfoques. Se só temos um ver perspectivo, nosso conhecer será perspectivo, e o mundo, “que em algo nos importa”, não poderá jamais ser verdadeiro, mas o resultado de nossa avaliação e, portanto, a imposição de uma interpretação. (AZEREDO, 2016).

E para sequenciar nosso trabalho sobre a obra literária *On the Road*, vamos em busca de ampliar este nosso conhecimento – também provisório e visto agora sob perspectivas

diversas então, já que uma exigência e um ganho das abordagens contemporâneas. Vamos ao encontro das proposições de dois pensadores também contemporâneos que em comum têm como assertiva filosófica promover a quebra das dicotomias, realizando seus trabalhos sempre na perspectiva da relação entre materialidade e imaginação, o primeiro e, da tensão entre efeitos de sentido e de presença, o segundo.

Assim, apoiaremos teoricamente nossas considerações nos estudos do filósofo da imaginação material Gaston Bachelard e nas proposições do filósofo da produção de presença Hans Ulrich Gumbrecht. Para uma terceira perspectiva, contaremos ainda com a concepção de liberdade proposta pelo existencialismo humanista de Jean-Paul Sartre. Isso porque buscamos a teoria que nos permita produzir os melhores resultados. E apesar disso, ou embora bem por isso, concordando com Hall (2004) sabemos que as certezas permanecem ainda inconstantes.

Embora subdividido em três partes, salientamos que estas devem-se apenas ao trato didático do tema, posto que, dentro da obra operam de forma interligada. Exemplifiquemos. Quando da relação personagem – elemento da natureza: as forças imaginantes são apenas uma forma de manifestação do ser-aí, ser-no-mundo proposto pela filosofia; “o homem volta a ser um sujeito, um indivíduo que existe, que está no plano da realidade, ou como conceituara Martin Heidegger ‘ser-no-mundo” (ZANOTTI, 2017).

Saltei na capota de aço do carro e me estiquei de costas sobre ela. Ainda não havia brisa alguma, mas o aço tinha um elemento de frescor que enxugou o suor das minhas costas formando uma crosta de milhares de insetos mortos sob a minha pele, e eu percebi como a selva te engole, como você se torna parte dela! Estendido sobre a capota do carro olhando para o céu escuro [...] Pela primeira vez na vida, o clima não era algo que me envolvia, me acariciava, me enregelava ou me fazia suar – mas era uma parte de mim mesmo [...] Fiquei acordado [...] apenas o peso do trópico de Câncer que nos mantinha fincados à Terra a que pertencíamos e onde nos coçávamos. (KEROUAC, 2015, p. 356-357).

As forças imaginantes correspondem à concretude da materialidade estudada por Bachelard. Quando da observação da sexualidade intensa dos *beats* estamos nos referindo à corporalidade manifesta na produção de presença, proposta por Gumbrecht. E tudo isso diretamente relacionado com o existir em plena liberdade, até porque, se não for assim, seria como, nas palavras de Sartre, que logo veremos, agir de má-fé para consigo mesmos. Ou:

Para Schopenhauer que, como vimos, traz de volta a importância do corpo em sua obra *O mundo como vontade e representação* (xxx) o corpo está na base filosófica da vontade humana, pois a partir de seu estado de pulsão está presente em qualquer tipo de natureza corporal vegetal ou animal. Aqui, portanto, o corpo nos é objeto imediato, isto é, aquela representação que constitui para o sujeito o ponto de partida do conhecimento, na medida em que ela mesma, com suas mudanças conhecidas imediatamente, precede o uso da lei da causalidade e, assim, fornece a esta os primeiros dados. (SCHOPENHAUER, 2001, citado em ZANOTTI, 2017).

AS FORÇAS IMAGINANTES, UM OLHAR SOBRE A MATERIALIDADE

*Olhai! a Morte edificou seu trono
numa estranha cidade solitária [...]
E em volta, [...]
dormem águas melancólicas.*

(E. Poe)

De acordo com a teoria proposta pelo filósofo e poeta francês Gaston Bachelard e encontrada em sua obra *O ar e os sonhos* (2001), imaginação diz respeito a deformar as imagens percebidas, diz respeito a libertar as imagens primeiras, à uma mudança destas imagens. Uma imagem presente deve suscitar uma imagem ausente e o vocábulo que expressa essa ideia é imaginário. Assim, o valor de uma imagem poderia ser medido pela sua auréola imaginária.

E esta auréola imaginária, encontramos-la através dos signos dos elementos materiais, dos quatro elementos da natureza. Estes elementos suscitam diferentes imaginários para cada poeta, constituindo-se numa fidelidade poética material. Como disse Rilke, “Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas, é preciso conhecer os animais, é preciso sentir como voam os pássaros e saber que movimento fazem as florzinhas quando se abrem de manhã” (BACHELARD, 2001, p. 5), pois que para cada autor o imaginário despertado pela materialidade dos elementos da natureza se constitui num chamado único. Daí a dizermos que existe o poeta das águas, como Poe; ou do ar, como Nietzsche. As almas poéticas anseiam por se aliar à materialidade dos elementos, incluindo e manifestando aí um sentimento humano primitivo.

“Acreditamos também poder falar em uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água. [...] A fisiologia da imaginação, mais ainda que sua anatomia, obedece à lei dos quatro elementos”. (BACHELARD, 2001, p. 8). A imaginação, assim posto, nada mais é senão o sujeito transportado às coisas; as imagens trazem, portanto, a marca do sujeito. Elas “nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente” (BACHELARD, 2001, p. 8); é ele que comanda, que age, que dirige, e substancializa um interesse.

Exemplo dessa chamada do inconsciente para substancializar um sonho, está no fato de o personagem Dean aparecer associado ao elemento ar, numa clara referência à ideia de movimento e este como premissa de liberdade que, como veremos, corresponde à escolha livre e determinada que é feita sobre a própria vida. Vejamos: “pobre Dean, [...] rodeado pelas malas maltratadas de sua vida febril e desamparada pela América e sempre de volta a ela inúmeras vezes, pássaro perdido” (KEROUAC, 2015, p. 232).

Podemos verificar ainda que esta personagem aparece, com frequência, narrada por verbos de ação e ações de rapidez, de movimentos beirando ao brusco; sua temporalidade está relacionada sempre ao passado como se sequer houvesse o tempo de narrar e a ação já terminou; o agora já aconteceu. Citemos trechos diversos, acrescidos das respectivas

páginas ao final:

Dean saiu voando, Dean apareceu na hora, Dean se mandou, Dean imediatamente ofereceu seus serviços, Dean vestiu seu terno listrado, Dean entrou em êxtase, De repente, Dean voltou, Dean ultrapassava longas filas de carros, ... Dean que se mandara para outro lugar, Dean levou o carro ao posto mais próximo, Dean saiu do carro, E ele se foi (KEROUAC, 2015, p. 68, 71, 140, 142, 234, 245, 269, 285, 320, 321, 359, 366).

Além do imaginário relacionado ao ar, antecipando um pouco, no que se refere a Dean, temos também o chamado sempre presente que é estabelecido com o elemento sol; este tomado como fonte de calor e vida. Não é sem razão que alguns estudiosos consideraram como mais interessantes e “cheias de vida” as partes de *On the Road* em que há o protagonismo de Dean; ou quando este entra na história de Sal. Este é o Sal antes da chegada do amigo, quando a história começa a ser narrada: “lá estava eu, de pé, envolto pela escuridão purpúrea. Agora eu estava com medo. Não havia luz alguma [...] em um minuto eu não seria visto por mais ninguém” (KEROUAC, 2015, p. 33).

Salientemos ainda que Dean personifica o sol do Oeste; dos verões quentes da Califórnia e não o sol do Leste, de onde sempre reclamavam do frio e da falta de vida. Dean “ficou uns três dias em Nova York e começou a se preparar apressadamente para a viagem de volta, [...] ‘Quero ficar junto com você o máximo possível, meu garoto, (mas) [...] é frio pra cacete aqui em Nova York”. (KEROUAC, 2015, p. 370-371).

Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu quando Dean conheceu Carlo Marx. Duas cabeças iluminadas como eram, eles se ligaram no ato. Um par de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes – o santo vagabundo de mente reluzente e o angustiado poeta vagabundo de mente sombria que é Carlo Marx. [...] Um parente do sol do Oeste, Dean. (KEROUAC, 2015, p. 24 e 28).

O sol é o imaginário representado pelo elemento fogo que traz em si o signo da completude, rejeitando a ideia da dicotomia das coisas: mal e bem convivem em um só elemento; como ocorre também ao homem, no exemplo dado – Dean – feito de suas contradições. Vagabundo e iluminado.

Já a personagem Sal Paradise, personificação de Jack Kerouac, move-se sob o signo da água – tudo aquilo que muda lentamente. Esta lenta mudança aparece na narrativa na forma de verbos no modo gerúndio, ações que estão ainda acontecendo; ou pela temporalidade que indica a espera e o aguardo da passagem do tempo; também verbos de estar e permanecer. Vejamos alguns excertos elucidativos:

eu estava morando com minha tia, respondi dizendo que já estaria, ... deixando meu grosso manuscrito incompleto, dobrando pela última vez meus confortáveis lençóis, enquanto eu estava sentado ali ouvindo, Quando rodávamos pelas proximidade de Iowa... carregando minha mochila... me sentindo esplendorosamente bem, Eu ainda não estava na caçamba, Mas eu estava dormindo, Quando retornei, à noite, Tinha comprado minha passagem e estava esperando pelo ônibus, dei uma caminhada pelas redondezas, Seria preciso a noite inteira pra (eu) contar tudo, quando acordei cedo (Dean

ajudava Bull), Perambulei catando baganas nas calçadas, Já no outono seguinte, Quando (eu) fechava os olhos... quando abria, Aquela noite depois de bebermos, durante as noites dessa mesma semana, Enquanto subíamos, quando melhorei (KEROUAC, 2015, p. 21, 28, 29, 31, 34, 44, 62, 91, 109, 124, 180, 187, 214, 282, 286, 313, 360, 366).

Em *A terra e os devaneios do repouso* (2003), Bachelard, declara haver o crítico literário que explicita ideias por ideias e sonhos por ideias; mas segundo ele é preciso explicitar sonhos por sonhos. “Carlo e eu percorremos ruelas na noite de Denver. O ar estava tão agradável, as estrelas tão lindas e as promessas de cada beco movimentado tão grandiosas, que eu pensava tratar-se de um sonho”. (KEROAUC, 2015, p. 66).

Temos de levar em conta também que Sal Paradise, a exemplo de Kerouac, se deixava guiar em sua vida pela própria natureza, elemento integrado a ela que era: “logo depois Dean entrou no ônibus cujo letreiro dizia ‘Chicago’, que saiu fora rugindo noite a dentro. [...] Prometi seguir na mesma direção tão logo a primavera desabrochasse e os campos se cobrissem de flores” (KEROAUC, 2015, p. 26).

Assim, nada mais natural que olhar para a descrição de seus sonhos pelo viés dos sonhos como propõe Bachelard, isso porque a materialidade se defronta com a idealidade das impressões e o devaneio objetiva-se por uma espécie de obrigação externa e interna de modo que nasce assim um materialismo fascinante que pode deixar lembranças imperecíveis em uma alma.

Desse modo, é de suma importância que a filosofia da imaginação estude a relação entre as causalidades material e formal, pois as imagens poéticas são dialeticamente constituídas por ambas. E cada elemento suscita um imaginário poético. Por isso vejamos como são apresentados cada um dos elementos conforme a teoria bachelardiana.

O fogo, [...] é o fenômeno capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente muda pelo fogo [...] Dentre todos os fenômenos é o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com as chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal. (BACHELARD, 2008, p. 12-13)

Conforme podemos ver a partir d’A *psicanálise do fogo* (2008), este elemento também desperta a contemplação e sendo ela prolongada leva ao devaneio do repouso, constituindo-se para o homem símbolo do repouso, convite ao repouso. “Dificilmente se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem” (Idem, p. 23). Mas o devaneio junto à lareira tem aspectos mais filosóficos.

Por sua característica de menos abstrato e monótono que a água e mais rápido que o crescimento do pássaro no ninho, “o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, [...] o devaneio é realmente arrebatador e dramático [...] o ser fascinado ouve o *apelo da fogueira*. Para ele a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 2008, p. 25). Talvez esta possa ser uma possibilidade

de se entender a presença da bebida alcóolica entre os *beats*: a necessidade de se levar a vida ao extremo, de se queimar no calor-fogo do álcool; de se levar a vida a termo; de mudar tudo e velozmente. Até a personagem central da narrativa, Dean, corresponde ao imaginário da mudança veloz do fogo. Como nos diz Sal Paradise,

para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaah!” (KEROUAC, 2015, p. 24-25).

Na definição acima podemos observar ainda a relação do brilho azul – cor dos olhos de Dean; e ainda a associação de palavras do campo da elevação como os fogos que sobem ao explodir e as constelações presentes do céu; território do ar – como também pertencente aos pássaros.

Um terceiro aspecto da psicanálise do fogo que tencionamos salientar diz respeito a este elemento relacionado à sexualidade. Para tal, tomamos o fogo como fonte de calor corpóreo, efeito dos corpos humanos que se tocam, produzindo calor. É fácil imaginar a enorme semelhança entre a fricção da madeira contra os galhos para produzir fogo e a fricção dos corpos durante o ato sexual; ambos produzindo calor.

Sem a lembrança do homem aquecido pelo homem, como uma duplicação de calor *natural*, é impossível conceber que amantes falem de seu ninho bem abrigado. O suave calor encontra-se na origem da consciência da felicidade. Mais precisamente, é a consciência das origens da felicidade. [...] O ser acariciado resplandece de felicidade. A carícia não é outra coisa que a fricção simbolizada, idealizada. [...] A luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor *penetra*. (BACHELARD, 2008, p. 61).

Ao nos voltarmos para a obra de Kerouac, podemos observar que a questão da sexualidade ali apresentada vem muito ao encontro dos pressupostos bachelardianos, especialmente no que concerne a tratar o fogo como princípio de produção de calor, de vida, de desejo de mudança; de desvelamento da sexualidade como liberdade para existir, livre do bem e do mal.

Chegamos à pensão onde Dean estava dando uns amassos em Camille. [...] Dean atendeu, nu em pelo. Vi uma morena sobre a cama e uma linda coxa lustrosa recoberta por uma lingerie de renda preta. Ela me olhou com serena perplexidade. “Uau, Sa-a-al”, disse Dean. “Bem, agora – ah – humm – sim, é claro, quer dizer que você chegou – seu filho da puta”. (KEROUAC, 2015, p. 66).

E desta vez – na realidade – Neal interrompe “os amassos” para acolher o amigo que chegara. Encontramos relato da ocasião de quando ocorrera o primeiro encontro Jack e Neal; naquela ocasião Neal estaria com Luanne (Marylou). Quando Chase levou Kerouac e mais um outro amigo para conhecerem Neal, este abriu a porta pelado e de pau duro. Kerouac ainda vislumbrou a jovem esposa, também nua, correndo para se esconder. Neal pediu que eles aguardassem um pouco do lado de fora, que ia terminar um serviço. (BIVAR,

2004, p. 410).

Esta sexualidade levada a pleno de satisfação também sinalizando para a urgência frente às necessidades de mudança: época da conquista das liberdades e como vemos a seguir, nas palavras da personagem Carlo Max, havia ainda muito a ser conquistado. “Dean estava transando com duas garotas ao mesmo tempo [...] Neste exato momento Dean tá comendo Marylou [...] À uma em ponto ele foge de Marylou e corre até Camille [...] dá uma rápida trepada com ela [...] Então ele sai comigo”. (KEROUAC, 2015, p. 65). E lembremos de o quanto Carlo foi apaixonado e sofreu por Dean.

Outro elemento sobre cuja análise Bachelard se debruçou foi a terra. Conforme encontramos em artigo do professor de filosofia Luiz Zanotti para a revista *Scripta Alumni* (2012) da Uniandrade

O elemento terra, por sua vez, está mais ligado à casa natal, à casa onírica, ao refúgio, aos devaneios da intimidade material que aparecem na vontade de olhar para o interior das coisas, para a profundidade dos objetos [...] É interessante notar também que, para Bachelard, essa profundidade está ligada a uma determinada doutrina da imagem, que é acompanhada, em espelho, por uma psicologia do imaginante através de perspectivas diferentes. (ZANOTTI, 2016).

E para Bachelard, a casa onírica é mais que a casa natal, embora a segunda possa vir a se constituir na primeira. Em seu livro *A terra e os devaneios do repouso* (2003) temos que a casa onírica chega a ser mais real que a casa onde se vive, pois quando o sonho se apodera de nós, temos a impressão de habitar uma imagem e a casa onírica suscita a endossosse entre o devaneio e a lembrança.

A casa onírica corresponde a uma necessidade mais remota e mais profunda que simplesmente cuidado e proteção. Nela estão a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho nos sonhos. O infinito. Sonhamos com ela como um desejo: o que poderia ter sido; o que poderia ter estabilizado nossos devaneios mais íntimos. E se um outro elemento buscarmos associar à personagem Sal, seria o elemento terra – raiz, segurança, proteção, maternidade. Sal, voltava sempre pra casa da tia em busca de abrigo. Kerouac, pra casa de Mèmere, sua casa onírica.

Ao chegar em casa, comi tudo o que havia na geladeira. Minha tia se levantou e olhou para mim. “Meu pobre Salvatore”, disse ela em italiano. “Como você está magro, como você está magro! Por onde andou todo esse tempo?” Eu vestia duas camisas e dois suéteres; dentro do meu saco de lona estavam minhas arruinadas calças da plantação de algodão e os restos esfarrapados de minhas alpargatas (KEROUAC, 2015, p. 139).

“A casa oniricamente completa é a única onde se pode viver os devaneios de intimidade em toda sua variedade. Nela se vive só, ou a dois, ou em família, mas sobretudo só. [...] em seu porão está a caverna, em seu sótão está o ninho; ela tem raiz e folhagem”. (BACHELARD, 2003, p. 81). É um dos esquemas verticais da psicologia humana, um arquétipo que evoluiu; esta imagem primordial constituinte do imaginário coletivo.

Ainda no que concerne à casa, chamamos a atenção para o fato de os *beats*, frequentemente habitarem casas carcomidas no espaço-tempo – como o eram suas vidas

– ou em subterrâneos. Carlo Max reside em uma espécie de apartamento subterrâneo. E sobre isso, vejamos que declara Bachelard ser o porão como o lugar propício ao desenvolvimento, à libertação do inconsciente, pois a vida cresce à medida em que a casa vai saindo da terra e, lembremos, a poesia *beat* buscava sempre por esta liberação do inconsciente.

Residir em um subterrâneo está relacionado à lida com as trevas, o que nos remete à ideia de que todo o movimento *beat* foi uma reação à exacerbação da razão advinda das ideias iluministas. Os ruídos nos porões são sempre um pouco surdos e a estes ruídos do inconsciente era necessário dar ouvidos e torná-los livres pela oralidade, pelo direito de expressão livre para todos, dando voz aos mais diversos desejos, incluindo-se os deles mesmos.

O porão remete sempre ao encontro com os medos profundos que precisam vir à tona para que nos libertemos deles, pois, “Os fantasmas de cima (sótão) e os fantasmas de baixo (porão) não têm as mesmas vozes nem as mesmas sombras” (BACHELARD, 2003, p. 83) e Carlo Max, lembremos, personifica Ginsberg para quem as questões relativas à sexualidade constituíram medos profundos que em sua juventude ainda precisavam ser superados.

Temos ainda Old Bull Lee – personificação de William Burroughs – que reside em uma casa, como dito popularmente, “caindo aos pedaços”, uma cabana – a de “Old Bull Lee num pântano do Texas” (KEROUAC, 2015, p. 100). E sobre isso declara Bachelard (2003) que a felicidade não reside em castelos, posto que muito aéreos, mas mora em cabanas onde as casas podem enraizar-se: “um homem é rico em proporção ao número de coisas que é capaz de deixar tranquilas [...] A choupana tem um sentido humano muito mais profundo que todos os castelos no ar. [...] a choupana é enraizada” (BACHELARD, 2003, p. 79). Outros a morarem em cabanas são os moradores de uma cidade do México. Sobre eles diz Sal: “Cabanas gastas e maltratadas, cara. Das verdadeiras, do tipo que você só encontra no Death Valley; e ainda piores! Esse povo não está *nem aí* para as aparências” (KEROAUC, 2015, p. 335), uma vez que que na cabana, não importando como se pareça, já mora a felicidade.

O terceiro elemento sobre o qual trata a obra de Gaston Bachelard é o ar. Sobre o ar ele nos diz que o “dinamismo aéreo é antes um dinamismo do suave sopro e que o ar é antes movimento que substancialidade. Lembremos ainda da já citada identificação de Dean com o ar na relação do campo semântico pássaro, fogos de artifício, constelações. Kerouac assinala ainda o que seria uma traição humana ao afastar-se na natureza, por meio de uma crítica à artificialidade em relação ao imaginário do ar ao escrever: “enormes refletores de alguma estreia hollywoodiana *apunhalavam* o céu, aquele céu agitado da Costa Oeste (ênfase acrescentada)” (KEROUAC, 2015, p. 134). Segundo o autor de *O ar e os sonhos* (2001), outro filósofo, “Nietzsche designa a si mesmo como um aéreo”, pois também para este autor, temos que o ar

é a substância mesma da nossa liberdade, [...] nos liberta dos devaneios substanciais, íntimos, digestivos. Liberta-nos do nosso apego às matérias: é, pois, a matéria da nossa liberdade. Para Nietzsche, o ar não é *nada*. Não dá *nada*. [...] é essa *substância infinita* que se atravessa num átimo, numa

liberdade ofensiva e triunfante, como o raio, como a águia, como a flecha, como o olhar imperioso e soberano (BACHELARD, 2001, p. 136).

E com que vibração, as personagens desta obra anseiam por unir-se ao vento, por corporificar em si próprias o movimento e a liberdade do vento. Vejamos no trecho a seguir, a fusão de corpo-vento, por meio da materialidade, da fusão “Esses caras não param nunca. Às vezes a gente tem que gritar durante horas para que eles nos deixem dar uma mijada. Se não, a gente é obrigado a mijar no vento e aí tem que se segurar” (KEROUAC, 2015, p. 44) para não ser carregado pelo ar, pelo seu livre ir sem fim. Outra referência à materialidade do movimento pelo imaginário do ar encontramos em:

Embora Gene fosse branco, havia algo da sabedoria de um velho negro experiente nele, [...] um épico Hassel andarilho, cruzando e tornando a cruzar a nação anualmente, o Sul no inverno, o Norte no verão, apenas porque não havia nenhum lugar onde pudesse permanecer sem cair no tédio e também porque não havia lugar algum para ir senão todos os lugares, rodando sempre sob as estrelas, especialmente as do Oeste. (KEROUAC, 2015, p. 48).

Em se tratando agora do elemento água, temos que este é o elemento feminino; é mais uniforme e constante que o fogo, simboliza as forças humanas mais escondidas e simplificantes.

É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, a água é verde e clara, a água enverdece os prados. Não posso sentar perto a um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (BACHELARD, 2013, p. 9).

Exemplo disso é que, em *On the Road*, a água acaba por se constituir em um dos elementos companheiro das viagens de Sal. E uma das perspectivas de se olhar é perceber a água como um elemento de limpeza, de purificação de uma América poluída. São diversas as referências, ao longo da obra, aos rios americanos.

E foi então que vi pela primeira vez na vida meu amado rio Mississipi, raso sob a bruma do verão, quase seco, exalando o odor de sua fertilidade, que cheira como o próprio corpo vivo da América, porque ele a lava [...] O carro seguia por uma estranha estrada esburacada, apenas um aterro acima do pântano, se despencando para ambos os lados [...] Havia um cheiro forte de petróleo e águas mortas. Tudo aquilo era um manuscrito noturno que não conseguíamos decifrar. [...] logo estávamos cruzando o velho e funesto rio Sabine, que é o formador de todos estes pântanos. (KEROUAC, 2015, p. 32 e 196-197).

Neste trecho fica evidente a afetividade dedicada ao rio Mississipi, seja porque, como já citado, higienizava a América, seja porque, como os *beats*, levava vida por onde passava, tornando vivo todo um continente, fertilizando a América com sua arte. Também a adjetivação *funesto* faz refletir sobre a condição do rio que, de formador de pântanos, está agora com suas “águas mortas” para sustentar as máquinas do capitalismo movidas

a petróleo.

São declarações afetivas, mas abertamente conscientes, feitas pela personagem Sal. Ao observarmos como explica Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos* (2013), sobre a relação do homem com a natureza temos que

A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. A natureza é para o homem adulto, [...] 'uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito' [...] sentimentalmente, a natureza é uma projeção de mãe [...] (e) A cronologia do amor é indestrutível. (BACHELARD, 2013, p. 120).

Sobre a imaginação material, nos diz Bachelard que há um princípio fundamental que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos. E,

Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de dois estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite. O sonho tem uma raiz pivotante que desce no grande inconsciente simples da vida infantil. (BACHELARD, 2013, p. 121).

Visto sob esta ótica, o rio Mississipi é também uma fonte de vida uma vez que é também uma fonte de alimento para as terras por onde transcorre. E o devaneio por ele suscitado sugere o encantamento da relação materna: filho e mãe; solo e água; água – alimento – amor.

Entretanto, em outra citação acerca do mesmo rio Mississipi, a imaginação despertada pela materialidade da água parece seguir por um outro fio que agora, ao contrário do anterior, vem diretamente do inconsciente. É o caso de quando a personagem se refere ao rio passando por Port Allen.

Port Allen – onde o rio é todo chuva e rosas [...] onde entramos por uma estrada sinuosa sob a luminosidade amarelada da neblina, e, de repente numa volta, vislumbramos o viscoso vulto volátil escoando suas águas sob a ponte e cruzamos outra vez a eternidade. O que é o rio Mississipi? – um torrão lavado na noite chuvosa, um suave transbordamento das margens gotejantes do Missouri, um dissolver, uma cavalgada da corrente acima do leito eterno das águas, uma contribuição às espumas castanhas, uma jornada através de vales sem fim, e árvores, e diques, sempre abaixo, sempre descendo, por Memphis, Greenville, Eudora, Vicksburg, Natchez, Port Allen, Port Orleans, Port of the Deltas, por Potash, Venice, e o Grande Golfo da Noite, pelo mundo afora. (KEROUAC, 2015, p. 195).

Nesta ocasião, parece-nos que não é apenas a sujeira da América que estaria

sendo lavada e, levada, uma vez que o rio está prestes a atingir sua foz no Golfo do México, próximo a Nova Orleans. O rio agora, longe de sua nascente, já se apresenta com espumas castanhas, tornando-se uma possibilidade de dissolução até mesmo daquele que o observa inebriado como se estivesse em um sonho. Nas palavras de Bachelard, “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer”. (BACHELARD, 2013, p. 48).

Deste modo, podemos nós entender que também para a personagem Sal “Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer. [...] A água é assim um convite à morte, é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares”. (BACHELARD, 2013, p. 58). É apenas, e novamente, o desejo de também ele – Sal – ir pelo mundo afora dissolvido nas águas do rio; como quem volta para o ventre materno. A morte aqui vista como função de acolhimento. A maternidade da morte. É um repouso materializado; um calor brando e imóvel; uma substância de profundidade que nos assimila. “Era para se aconchegar que ele queria morrer” (BUREAU, citado em BACHELARD, 2003, p. 125). Um ser que encerrado, protegido, escondido, restituído à profundidade de seu mistério, renascerá, ressurgirá, ressuscitará. “Essas imagens materiais suaves e cálidas, tépidas e úmidas, nos curam. Pertencem a essa medicina imaginária, medicina tão verdadeira oniricamente, tão fortemente sonhada que conserva uma considerável influência sobre a nossa vida inconsciente” (BACHELARD, 2013, p. 133).

Nesta citação fica também evidente a quebra da dicotomia sujeito / objeto, evidenciando o conceituado ser-no-mundo: personagem e água se constituem em uma coisa única. Como já dito, a imaginação é o sujeito transportado às coisas. E esta é a materialidade proposta em *On the Road*.

E a partir de então, de a personagem cruzar – sob devaneio – por sobre o rio, está pronta, enfim para seguir – como o rio – para a eternidade pelo mundo afora. Isso, além do que não podemos desconsiderar as palavras da personagem Sal para quem a água é “ambígua e universal” (KEROUAC, 2015, p. 214). E tão forte é o devaneio provocado pela materialidade das águas do rio Mississipi que não podemos deixar de mencionar a sonoridade poética da narração feita em prosa espontânea e de cujo autor a primeira ideia foi sempre a melhor ideia. Torna-se praticamente audível o burburinho das águas no canto das palavras ditadas pelo inconsciente do autor para descrever aquilo que seu corpo todo captava.

É uma aliteração que consegue com o som do s o soar das águas se escoando. É a completa sinestesia na narração poética de Kerouac. Tudo porque temos a compreensão, conforme explica Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001) que

a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma vontade de contemplar que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. [...] Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função deste hino é ultrapassar o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo. [...] Na verdade, o poema não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica. (BACHELARD, 2001, p. 49-50).

Então, temos o cheiro das rosas, a luminosidade amarelada da neblina, o sonoro

gotejamento das margens, as espumas castanhas, a sinuosidade da estrada e com que poesia tudo é narrado! De repente estamos também nós diante do rio! Queremos também nós sermos embalados pela noite. Pois que “a própria Noite é uma matéria que nos leva, um oceano que embala nossa vida: ‘A Noite leva-te maternalmente’”. (BACHELARD, 2013, p. 138). E tudo é movimento.

Não seria então o movimento “a prece da matéria, a única língua, no fundo, falada por Deus? O movimento! Por ele se exprime em sua ordem despojada o amor dos seres, o desejo das coisas. Sua perfeição une, anima tudo, liga a terra às nuvens, as crianças aos pássaros” (Idem, 2001, p. 57). E o movimento na narrativa de Kerouac, assim como na vida dos *beats*, aparece no modo de ser, no modo de escrever, tudo inspirado pela música – que é movimento – que é vida.

Mal podia articular uma palavra, a vida o excitava tanto. [...] “Este Rollo Greb é o maior, o mais incrível de todos. [...] Ele nunca se atrapalha, é capaz de entrar em qualquer uma, põe tudo para fora, saca qual é a da vida, não tem nada a fazer senão seguir o ritmo”. George Shearing, o grande pianista de jazz, Dean falou, era exatamente como Rollo Greb. [...] Shearing apareceu, cego, [...] Era um inglês [...] envolto por uma suave brisa noturna de verão inglês que se tornou evidente no primeiro número suave e murmurante que ele executou enquanto o baixista se curvava reverencialmente para ele marcando o ritmo. Denzil Best, o baterista, permanecia sentado e imóvel, exceto pelos pulsos batendo as vassouras. E Shearing deu início ao embalo: um sorriso aflorava de seu rosto extasiado; ele começou a suingar no banquinho do piano, para frente e para trás, de início lentamente até que o ritmo esquentou e ele começou a balançar mais rápido, seu pé esquerdo marcando o ritmo a cada batida, seu pescoço começou a acompanhar tortuosamente, ele baixava o rosto até as teclas, jogava o cabelo para trás, seu penteado se desmanchou e ele começou a suar. A música esquentou. O baixista se curvava surrando as cordas, mais e mais rápido, quer dizer, parecia ir cada vez mais rápido, só isso. Shearing começou a tocar seus acordes, eles ressoavam a cântaros para fora de seu piano em tons incrivelmente suntuosos. Você chegava a pensar que o homem não conseguiria alinhá-los. Eles deixavam o som rolar e rolar, como ondas do mar. [...] “Aí está ele! Ele é esse aí! O Pai de Todos! Shearing é o Pai de Todos! Só é! Sim, é ele!” [...] Shearing levantou-se do piano [...] Quando ele se foi, Dean apontou para o banco desocupado do piano, “O trono vazio de Deus”, disse. (KEROUAC, 2015, p. 161-162).

E foi o movimento, como o ritmo deste jazz novo e espontâneo, a mais marcante característica da geração *beat*, tão bem retratada em *On the Road*. Em muito se identificavam os *beats* e sua poesia com os músicos de uma banda de jazz em que todos tocam juntos, mas cada um a seu modo; cada um compondo sua própria poética. Em relação à influência do jazz, cabe ainda lembrar que a própria prosa espontânea, seguindo as emanções da (in)consciência já carrega consigo o ritmo natural da música *boj*. E o fascínio pelo jazz fica evidente em diversos trechos da obra de Kerouac como este citado anteriormente.

No momento da música, o som e você são uma coisa só; é você atingindo um nível de presentificação que expressa a maior liberdade corporal possível, como que se despreendendo da consciência. Você é seu corpo existindo no espaço-tempo da música. Não há mais dicotomias: espaço e tempo, corpo e mente, movimento e vida, tudo se

constituindo em uma única coisa – a vida. “Finda a ópera, multidões de garotas amontoaram-se no nosso ponto. Nós as abraçávamos e dançávamos. Não havia música, apenas dança” (KEROUAC, 2015, p. 77).

A PRODUÇÃO DE PRESENÇA, UM OLHAR SOBRE A CORPORALIDADE

Acabo de te olhar nos olhos, vida; [...]

Tu dirigias um olhar aos meus pés, doidos por dançar,
um olhar acariciador, terno, risonho e interrogador, [...]

Os calcanhares erguiam-se; os dedos escutavam para te compreender;
não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés?

(F. Nietzsche)

Toda forma de movimento era uma premissa beat, queriam eles sempre o movimento do corpo: andando, correndo, comendo, bebendo, dançando, viajando, fazendo amor, produzindo calor. Sobre estas e outras formas de apropriação do mundo é que vamos discutir aqui e a partir da teoria do professor de filosofia, literatura e cultura histórica da Universidade de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht em sua obra intitulada *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

Gumbrecht procura compreender (e desconstruir) em seus estudos como se deu, ao longo do tempo, o predomínio dos efeitos de sentido – interpretação – sobre os efeitos de presença – epifania – na abordagem dos objetos culturais e lança o desafio de inserirmos a corporalidade como forma de aproximação dos objetos culturais; o mundo tornado tangível às mãos humanas.

No entanto, o filósofo não propõe que abandonemos a interpretação e a busca pelos efeitos de sentido. O que ele propõe que levemos em conta, sob pena de sermos também nós aqueles que excluem uma determinada possibilidade, é a tensão existente entre as duas formas de abordagem; tensão esta que não pode ser vista como complementar apenas, mas como enriquecedora pois que possibilita uma nova perspectiva de olhar, resgatando as formas de apropriação do mundo pela corporalidade, ou seja, lembrando que as coisas do mundo podem ser mais do que uma simples atribuição de significados dada pela razão. As coisas podem e devem ser percebidas pelo que são em sua origem, antes de alguma cultura ou sociedade delimitar-lhe o significado e a função para qual existem.

Critica Gumbrecht que, com o advento da Modernidade, o homem passou a ser excêntrico ao mundo, ou seja, colocando-se numa posição como que fora dos elementos da natureza; o que significa dizer que passou a desprezar sua própria natureza corpórea, numa postura de excessiva racionalidade.



IMAGEM 08 - Cena do filme *Na estrada* dirigido por Walter Salles, 2011.

Disponível em: <http://flix66.com/tag/kirsten-dunst-amy-adams/>. Acesso em 28 mai. 2016.

Ao que propõe exatamente o inverso disso a obra de Kerouac, valorizando a manifestação físico-corpórea em detrimento de outras atividades consideradas necessárias, ou úteis, ou socialmente desejáveis, como podemos ver na cena do filme reproduzida anteriormente (imagem 08). O excerto a seguir nos mostra que a interação com o mundo pode dar-se no modo da produção de presença e que, bem por isso, o extraordinário da vida está em movimentar-se, seja se deslocando no espaço, seja no ritmo da música; tudo aquecido pela apropriação do calor, aqui na presença da bebida.

Fui para a estrada e ganhei carona num instante. Foi a carona mais extraordinária e rápida da minha vida. O motorista tocava rabeca numa banda de caubóis. Tinha um carro novo em folha e dirigia a 120 por hora. “Nunca bebo quando dirijo”, disse, me oferecendo um trago. Tomei um gole e lhe passei a garrafa. “Salve, salve!”, exclamou ele, e bebeu. (KEROUAC, 2015, p.133).

Com a modernidade, passou o homem a perceber-se apenas como entidade intelectual e incorpórea, criando deste modo a dicotomia homem-intelecto, mundo-matéria, sujeito-objeto. E tudo que tinha valor então estava sempre relacionado ao componente intelectual, ou seja, eram valorizadas as posturas cartesianas de raciocínio em detrimento às demais manifestações físico-corporais. Dessa forma, também ficava valorizada mais a dimensão temporal (pensamento) sobre a dimensão espacial (presença). Dimensão esta que, como visto anteriormente, estava sempre na linha de embate para Kerouac.

Seguindo esta linha de entendimento, construíram-se os alicerces do Iluminismo: período em que a sociedade esperava – por meio da mais valia do pensamento sobre o corpo – construir o chamado mundo melhor onde as instituições fossem voltadas mais adequadamente às necessidades humanas. Esperava-se, enfim, que os ideais do Iluminismo – liberdade, igualdade, fraternidade – proporcionassem para todos um mundo mais justo e com condições mais igualitárias de vida. Lembremos aqui, que o próprio *American way of life* contava que os estadunidenses seriam mais felizes apenas por ter

mais eletrodomésticos em casa.

Decorrente ainda desta excentricidade do homem, convencionou-se pensar que o mundo dos objetos deve ser visto para além de sua superfície, em sua profundidade, procurando-se nele uma essência, um sentido. Disso resultando que a interpretação dos fatos passou a ser vista como uma produção ativa do conhecimento acerca do mundo.

No entanto, o que se viu não só foi muito diferente do imaginado como chegou a ser contrário ao esperado. O mundo viveu duas grandes guerras e ainda viu nascer uma ideologia capitalista que convertia tudo e todos em produtos comercializáveis com a finalidade única de acúmulo de capital por alguns poucos privilegiados. E foi nesta sociedade que nasceu – como já visto – a poética *beat*. Nasceu consolidando os alicerces de uma nova postura filosófica que tem marcado a contemporaneidade em sua busca pela quebra das dicotomias, como aparência-essência, bem como pelo resgate da dimensão corporal do homem.

E em reação a este mundo racionalizado, mercantilizado, vieram os *beats* com seu modo de viver – muito para além do mero sobreviver – e sua obra literária constituída acertadamente sobre as bases da corporalidade, o sentir pelo corpo.

Naquela noite encontrei Carlo e para meu espanto ele contou que tinha estado em Central City com Dean. “O que vocês fizeram lá?” “Oh, a gente curtiu os bares e aí Dean roubou um carro e a gente se despencou serra abaixo, fazendo as curvas a uns 150 quilômetros por hora”. “Não vi vocês por lá”. “A gente não sabia que você estava lá”. “Bem, cara, estou indo pra São Francisco”. Dean preparou Rita pra você esta noite”. “Bom, se é assim, abro mão de tudo”. [...] Então fui encontrar com Rita [...] consegui levá-la pro meu quarto. (KEROUAC, 2015, p. 80).

Isso significa dizer, manifestando uma forma de apropriação de mundo voltada inteiramente para a presença física, como a exemplo da presença da música, na vida e na obra dos *beats*. E a forma como ocorre esta apropriação de mundo na cultura da produção de presença é o que veremos agora. Para o filósofo,

deveríamos tentar restabelecer o contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito-objeto (ou uma versão modificada deste paradigma), tentando evitar a interpretação – sem mesmo criticar a altamente sofisticada e altamente autorreflexiva arte de interpretação que as Humanidades há muito instituíram. [...] (Assim como é preciso mais uma vez tornar) a trazer a dimensão de proximidade física e de tangibilidade das coisas. (GUMBRECHT, 2010, p. 81-82).

Daí que a presença diz respeito às coisas tangíveis ao corpo e não apreensíveis exclusivamente pelo sentido. Enquanto que o termo produção, de acordo com o sentido de sua raiz etimológica, *producere*, se refere ao ato de trazer para diante um objeto no espaço; presentificá-lo; torná-lo tangível.

A presença manifesta-se mais especialmente na dimensão espacial; é um fazer-se presente, materializar-se. Diz respeito ainda ao impacto dos objetos ou pessoas presentes sobre o corpo humano e que não são apreensíveis unicamente pelo seu significado. Dito de outro modo, significa mais do que a simples atribuição de um significado metafísico

para um objeto no sentido aristotélico de além da física e do corpo para assumir como a presença desses objetos impacta o corpo humano. E, na cultura da presença, a superfície tem seu valor; há que se considerar o mundo a nossa frente e não ficarmos apenas em busca de um sentido oculto nas coisas, pois que, de acordo com o filósofo, a presença são os eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o efeito dos objetos presentes sobre os corpos humanos.

Olhei para ele. Estava de camiseta, vestia calças rasgadas que ficavam muito abaixo a cintura, os sapatos estavam rotos, a barba por fazer, cabelos compridos e hirsutos, olhos injetados e aquele tremendo polegar enfaixado suspenso no ar à altura do peito (ele precisava mantê-lo assim) e em seu rosto se desenhava o sorriso mais apatetado que jamais vi. Cambaleou, descrevendo um círculo completo, e olhou para todos os lados. “Que veem meus globos oculares? Ah – o céu. Meu grande amigo!” (KEROAUC, 2015, p. 231).

No exemplo anterior, pode-se verificar que as roupas da personagem Dean não carregam o significado de vestimentas apenas, como caracterizadoras ou adjetivações da personagem; ao contrário, fazem parte dela, de sua constituição como sujeito. Ele e sua vestimenta são uma única coisa, impactando aqueles que dele se aproximam. É sua presentificação.

Não há melhor forma de apropriação de mundo que aquela advinda justamente da tensão surgida entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Sob esta perspectiva, o conhecimento agora é visto como um desvelamento que se apresenta à nossa frente, ele autorrevela-se pelos objetos presentes, não sendo apenas conceitual. Assim, o espaço é primordial para a cultura de presença; é fundamental na relação homem-homem e homem-coisas do mundo.

E sobre esta relação corrobora estes conceitos o professor Luiz Zanotti em sua tese de doutorado ao declarar que

Martin Heidegger se coloca contra o paradigma cartesiano, reafirmando a dimensão espacial da existência do homem. Descartes é o objeto explícito da crítica de Heidegger, por ter baseado a existência humana no pensamento e na subsequente dissociação entre a existência humana e o espaço (substância). O importante filósofo contemporâneo vai ressignificar a relação entre o homem e o mundo, criando o conceito de ser-no-mundo para a existência humana. (ZANOTTI, 2016).

Em *On the Road*, o desvelamento que se dá é o da própria vida sendo vivida, pelo corpo presente. Sal e Dean querem sempre um novo espaço onde tocar seus pés, uma nova terra por onde seus corpos possam passear. “Atrás de nós se derramava a América inteira, e tudo aquilo que Dean e eu sabíamos sobre a vida, e sobre a vida na estrada. Finalmente havíamos descoberto a terra mágica que ficava no final da estrada e ainda não conseguíamos sequer imaginar as dimensões dessa magia” (KEROUAC, 2015, p. 334).

Na cultura de presença, Gumbrecht destaca o que ele convencionou chamar formas de apropriação do mundo. A ordem com que as apresenta diz respeito à aproximação direta com a cultura de presença. Assim, partindo-se da última forma citada estar-se-á, então,

fazendo-se a aproximação, inversamente, com a cultura de sentido.

A primeira forma de apropriação de mundo por ele abordada diz respeito a ação de comer. Constituem-se também questões pertinentes a esta forma de apropriação a antropofagia e a teofagia. Comer nos torna uma coisa só com o mundo na sua presença tangível. O mundo passa a fazer parte de nós assim como, também, nós nos tornamos uma só coisa com ele.

Nas religiões cristãs, a questão de se comer e se beber o corpo de Cristo está diretamente relacionada à apropriação do mundo: Cristo passa a fazer parte de você e você agora constitui-se em parte de Cristo. Apenas em algumas religiões, como é o caso do Protestantismo, é que este ritual vem sendo tomado como produção de sentido e não mais de presença. Para eles, o ritual da consagração tem a ver com o significado de apropriação do Cristo e não que seja o Próprio em corpo e sangue.

Em relação à antropofagia, um possível receio que tem acompanhado o homem é o de que, ao tornar-se ele mesmo coisa do mundo e, sendo o comer uma forma de apropriação deste mundo, possa o homem também ser comido. “É por isso que a maioria das sociedades faz do ato de comer carne humana um tabu, seja um tabu geral, seja o tabu de comer carne de algum familiar” (GUMBRECHT, 2010, p. 114).

Na obra *On the Road*, o ato de comer aparece, como descreve o teórico, diretamente relacionado à mencionada apropriação de mundo. Mesmo que pouco houvesse para comer ou mesmo que Sal e Dean se fizessem acompanhar de um estranho, o alimento era sempre dividido entre todos. Simples comprovação disso é a situação de um caroneiro que com Sal e Dean viajava, que os engana sobre ter o dinheiro para colaborar com a gasolina, mas que, ainda assim, “Compramos um cachorro-quente para ele” (KEROUAC, 2015, p. 174) antes que o deixassem, posto que o mundo deveria ser para todos.

Voltamos para o bar e no instante exato em que a garçonete pousou os sanduíches de rosbife à nossa frente – normalmente Dean teria saltado como um lobo sobre a comida – eu disse, para coroar minha fúria: “Não quero mais papo”. E então os olhos dele ficaram cheios d’água e ele se levantou, deixou a comida ali fumegando, [...] Mas a visão de seu sanduíche intocado me fez ficar ainda mais triste do que qualquer outra coisa em muitos anos. [...] Ele gostava tanto de comer... Jamais deixaria a comida assim daquele jeito [...] “Vamos esquecer o que passou”. O vigarista sagrado começou a comer. (KEROUAC, 2015, p. 260-261).

Além do comer, no sentido se alimentar-se, há ainda e mais especialmente, o comer referindo-se ao ato sexual em que um se apropria do corpo do outro, ou tem o desejo de fazê-lo: “Esses malditos tiras nunca conseguiram meter no meu rabo” (KEROUAC, 2015, p. 34).

Outra forma de apropriação de mundo diz respeito a penetrar. A penetração é vista por Gumbrecht como a segunda melhor forma – depois do comer – de nos tornarmos parte do mundo e este de nós. Para ele, a penetração constitui-se numa fusão transitória com o objeto do qual pretende-se a apropriação, pois que

abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão. Penso que esse contexto explica por que a sexualidade permite uma conotação tão forte com a morte, com o arrebatador outro corpo ou ser arrebatado por ele. Tal como no desejar a morte, essa conotação pode vir do desejo de tornar eterna uma união transitória. (GUMBRECHT, 2010, p. 114).

Isso independentemente de ser um corpo humano ou coisa inanimada. Compreende-se como penetração o contato corporal, sexual, a agressão, a destruição e o assassinio. “Arranjamos duas garotas, [...] Arrastamos as garotas a uma boate insignificante que já estava fechando, [...] Estava tudo bem. Meus anseios e intenções voltavam-se todos para aquela pequena loira. Queria penetrá-la com toda minha energia” (KEROUAC, 2015, p. 56).

Na obra de Kerouac, a penetração de cunho sexual é uma das mais evidentes proposições de apropriação de mundo: “Foram ao estacionamento, em plena luz do dia, pararam o Cadillac junto a um muro nos fundos [...] e ali [...] transou com ela num piscar de olhos” (Idem, p. 275). Não só por isso, mas também devido aos movimentos de liberdade sexual que estavam se fortalecendo e abrindo – principalmente para as mulheres – novas possibilidades de conduta; muito por conta da descoberta da pílula anticoncepcional. A partir de então, também para elas a liberdade sexual poderia tornar-se uma realidade, pois que não carregariam mais o estigma de uma gravidez indesejada.

Possivelmente uma das maiores contribuições desta obra à contemporaneidade seja mesmo a mudança do paradigma da racionalidade cartesiana do “penso, logo existo” para a condição do ser-no-mundo de Heidegger manifesta pela corporalidade/materialidade.

A liberdade com que os *beats* viviam sua sexualidade, era ainda uma reação a uma sociedade que se alicerçava sobre padrões éticos de conduta extremamente rígidos, fortalecendo a aparência de uma época em que predominavam os “bons costumes”.

Nas ruas desertas das quatro da manhã de Houston, um garoto numa motocicleta surgiu subitamente, rugindo através da madrugada silenciosa, [...] “Uau, saquem só aquela gata agarrada na cintura dele! Vamos alcançá-los! [...] Ah, não seria ótimo se todos nós nos juntássemos e fizéssemos uma festa de arromba, todo mundo numa boa, sem problemas, sem broncas, nenhum protesto infantil ou equivocados infortúnios corporais, ou qualquer embrulhada?” (KEROUAC, 2015, p. 198).

Podemos observar este aspecto na relação aberta que mantinham entre si as personagens Sal, Dean e Marylou, principalmente. O corpo estava para ser vivido. O sexo não estava necessariamente ligado a nenhum significado oculto de afeto; ou relacionamento “abençoado” por instituições quer de natureza religiosa ou civil.

Sexo era apenas desejo de vida; era a própria vida; era o corpo acontecendo em seu estado mais natural. “Encontrei uma garota doidona [...] Seu corpo gostoso só era comparável à sua mente idiota. Encontrei-a balbuciando e arrastei-a para o quarto do hotel. Bull estava bêbado, tentando embebedar seu garotinho mexicano” (KEROUAC, 2015, p. 198). Esta liberdade, porém, manifestava-se de forma diferenciada para cada um deles. Como podemos observar no trecho a seguir, para Dean e Marylou o sexo era totalmente livre, independentemente do parceiro, inclusive do gênero deste. Mas para Sal, o sexo carregava ainda o peso dos tabus impostos pela sociedade e, no caso dele, muito

possivelmente impostos pela própria formação religiosa do autor.

Marylou deitou-se ali, com Dean e comigo, um de cada lado, [...] Eram três crianças deste planeta tentando decidir algo dentro da noite e tendo todo o peso dos séculos obstruindo a escuridão à sua frente. [...] Pude ouvir Dean eufórico, tagarelando e se remexendo freneticamente. Só um cara que passou cinco anos na prisão podia chegar a esse extremo de desamparo e demência [...] louco para tentar a completa realização física que é a origem de toda a felicidade na vida. (KEROUAC, 2015, p. 166-167)

No que concerne à penetração como forma de apropriação, uma constante preocupação diz respeito ao medo de uma penetração violenta que ocasionaria um medo de também ser violado. Para lidar com isso, muitas culturas impõem regras rígidas para delimitar o papel e a ordem de a quem cabe o direito de penetrar. A espiritualização da atividade sexual também corresponde a uma forma ainda aceita culturalmente de se lidar com o tabu da penetração, especialmente no que diz respeito à sexualidade.

O terceiro modo de apropriação de mundo descrito por Gumbrecht está relacionado às questões da presença física deste ou de outro mundo. É o misticismo.

É interessante, no âmbito dessa tipologia, que nossa cultura classifique todas as formas de misticismo como formas de vida espiritual – o que deixa o problema da dupla experiência de que tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de um impacto físico. É claro que o desejo de que o misticismo permita uma consciência absoluta é ainda um desejo de possessão prolongada – uma possessão das coisas do mundo, do ser amado, de um deus. (GUMBRECHT, 2010. p. 116).

Um exemplo desta forma de apropriação citado por Gumbrecht é o caso dos 'pais-de-santo' das religiões de matriz africana. Nesses casos, não só não há o medo da possessão, como o ritual se desenvolve com a completa anuência do ser possuído, constituindo-se, inclusive numa deferência para a pessoa ser digna da possessão por um deus. Restam ainda casos inversos, como também nas formas já descritas anteriormente, em que ocorre o medo de ser possuído, acabando a pessoa por perder a si mesmo e à própria identidade na forma de autocontrole.

No entanto, na obra de Kerouac, as questões místicas estavam mais diretamente relacionadas à busca por alcançar níveis de consciência profundos. Os beats almejavam acessar partes do subconsciente a fim de produzir uma literatura mais fiel a si mesmos e, portanto, mais individualizada. Queriam romper com as formas acadêmicas consagradas e retocadas que consideravam artificiais demais e muito longe do que seria a verdadeira poesia; a manifestação mais autêntica de cada poeta. Da obra, citamos um trecho de narração cuja personagem, Dean, havia feito uso de maconha.

"No primeiro dia", contou, "caí duro como uma taboia na minha cama, e não consegui me mover ou dizer uma só palavra; apenas olhava para o teto com os olhos esbugalhados. Minha cabeça zumbia, tive todos os tipos de visões coloridas e deslumbrantes, me senti maravilhosamente bem. No segundo dia tudo ficou claro para mim, TUDO que eu tinha feito, ou aprendido, ou lido, ou

ouvido, ou pensado retornou ao meu cérebro, arranjando-se lá dentro com uma lógica nova e, por não encontrar nenhuma outra maneira para manter e abastecer meu espírito e gratidão interiores, permaneci balbuciando: 'Sim, sim, sim, sim'. Sem gritar. Apenas um sim tranquilo, moderado; e essas visões provocadas pela maconha se prolongaram até o terceiro dia. Nessa altura, eu já havia compreendido tudo, toda a minha vida estava decidida, soube que amava Marylou, soube que precisava encontrar meu pai onde quer que ele estivesse e salvá-lo, soube que você é meu amigo do peito etc., soube o quanto Carlo é incrível. Sabia um monte de coisas sobre todas as pessoas em todos os lugares" (KEROUAC, 2015, p. 226).

Assim como o uso de drogas na tentativa de alcançar os níveis profundos da consciência, o misticismo, especialmente o budismo, tinha por finalidade ainda uma vida voltada para as experiências existenciais e corporais; estas por meio do contato, da tangibilidade com a natureza e com o próprio gênero humano. Como declarou o próprio Jack em entrevista para o *New York Post* em 1958, falando sobre a postura dos *beats* em relação ao misticismo e à música jazz:

Eles acreditam no amor. Eles amam as crianças... e não sei, é estranho falar nisso... eles amam as crianças, amam as mulheres, amam os animais. Eles amam tudo. [...] *Jazz* é muito sofisticado. É tão sofisticado quanto Bach. Os acordes, as estruturas, a harmonia, tudo. E então vem aquele ritmo maravilhoso. Você sabe, bateristas maravilhosos. Eles conseguem criar o ritmo. É uma grande levada. O jazz pode levar você para fora de si mesmo. (KEROUAC, citado em COHN, 2010, p. 15).

Desta tangibilidade do corpo com o próprio corpo humano e do prazer por este contato proporcionado, temos um excerto que muito bem ilustra isso, especialmente, no que difere da ação racional e propositada.

Na 23 com a Welton havia um jogo de beisebol, sob as luzes dos holofotes que também iluminavam um tanque de gasolina. Uma multidão entusiasmada vibrava a cada jogada. Aqueles estranhos heróis jovens de todos os tipos, brancos, negros, mexicanos, índios puros estavam em campo jogando com uma seriedade comovente. Eram apenas garotos de terreno baldio uniformizados. Em minha vida de atleta jamais permiti a mim mesmo exibir-me dessa forma na frente de famílias inteiras e namoradas e garotos da vizinhança, à noite, sob luzes; foram sempre pomposos jogos universitários, a sério; nunca uma alegria infantil e humana como essa [...] Havia uma certa excitação e o ar estava repleto de vibrações da vida verdadeiramente alegre. (KEROUAC, 2015, p. 222-223).

Enfim, comer – penetrar – meditar. Todas formas de apropriar-se do mundo pela maior presentificação corpórea possível. Aqui também um exemplo da interação operada por estas três formas associadas, constituindo-se como identidade a cada um deles. É o caso de quando Sal e Dean vão ao México, levando consigo um amigo e após ouvirem música em um prostíbulo local dizem: "O velho Stan está certo [...] Continua com a cabeça tão feita por causa daquelas mulheres, daquela maconha e daquele mambo-do-outro-mundo-impossível-de-absorver, tão estridente que meus tímpanos continuam zumbindo – uau!" (KEROUAC, 2015, p. 354).

Resta, no entanto, uma quarta forma que – como já explicado – está na posição inversamente possível para a produção de presença, ou seja, está na primeira ordem para a produção de efeito de sentido. Diz respeito à interpretação e à comunicação. Não só de aproveitar suas experiências viviam os *beats*. Mas impunha-se para eles a questão de conseguirem se comunicar, de conseguirem divulgar – inicialmente pela oralidade, depois pela escrita – seus poemas e textos. Também era de fundamental importância a tentativa de conseguirem se aproximar do espectador / leitor por meio da palavra. E não podemos deixar de lembrar que a comunicação está intimamente relacionada à fala e, por conseguinte, ao corpo.

Jack, como William e Allen, também ansiava por ver seus escritos publicados. E na sua escrita primava, como vimos, por tentar a maior aproximação possível com o leitor. Queria que seu leitor entrasse em contato com ele – Jack – por meio de seu texto; que conseguisse aquele tal contato telepático durante a leitura e que fosse capaz de presenciar a narração assim como ele, autor, fora capaz de presentificar a situação narrada. Escrevia Kerouac de tal forma que “o leitor não poderá deixar de receber o choque telepático e a excitação-significado por meio das mesmas leis que funcionam em sua própria mente humana” (GRINBERG, 2016). Procurava ele que sua escrita fosse o mais fiel possível ao que estava em sua mente; aquela escrita confessional de que falara Dostoievski.

À exceção da arte, justamente este é um medo que advém, na apropriação de mundo pela comunicação, em uma cultura de efeitos de sentido. O medo de “ser acessível, nos nossos pensamentos e sentimentos mais íntimos, de ser acessível e aberto como um livro à astúcia interpretativa de pais e professores, maridos, esposas e agentes secretos” (GUMBRECHT, 2010, p. 117).

E como lidar com este medo, então? Em nossa cultura temos adotado o método de defletir o medo em suas estruturas básicas, ou seja, fazendo a abertura deliberada ao que seriam seus equivalentes da psicanálise e da psicoterapia. Assim como o pai-de-santo deliberadamente cede seu corpo para a possessão por um deus, assim também nós podemos lidar com este medo permitindo que sejam desvelados nossos segredos mais íntimos; tão íntimos que, por vezes, são segredos até para nós mesmos. Daí que sugere Gumbrecht: “Será que o que de fato importa na psicanálise, mais do que o resultado de ser lido, não é ultrapassar o medo de ser lido – mediante uma abertura voluntária e o pagamento de generosos montantes, de forma a causar aquilo que mais se teme?” (GUMBRECHT, 2010, p. 117).

Enfim, o que Gumbrecht nos propõe a partir desta forma de apropriação de mundo é que, em hipótese alguma, partamos em defesa de uma ou de outra cultura; seja a de sentido ou a de presença, sob o risco de também nós cairmos na dicotomia cartesiana de fazer prevalecer uma forma sobre a outra.

Segundo ele, o que mais enriquecedor se torna é perceber justamente a tensão que decorre dos efeitos de sentido em relação aos de presença e vice-versa. Mas não nos iludamos que esta tensão se constitui de modo que um efeito seja meramente complementar a outro. Ao contrário, é bem por conta desta tensão que mais completamente nos apropriamos do mundo e, caso alguma predominância se dê, será única e exclusivamente por conta da forma artística do objeto cultural.

“O desejo de presença, que invoquei, é uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar” (GUMBRECHT, 2010, p. 140). E sob esta perspectiva pode também ser vista *On the road*, em que a produção de presença é uma constante de tal modo que sua experiência estética pode ser associada ao risco de perdermos o domínio sobre nós mesmos, pelo menos por algum tempo. Possivelmente seja também esta uma das expectativas de quando se lê uma obra literária ou se procura por algum objeto artístico.

O EXISTENCIALISMO, UM OLHAR SOBRE A LIBERDADE

O TER e o NADA

SER

FAZER

ESCOLHER

TUDO

TER

NADA!

C. Masetto)

Para sequenciar nossa busca por olhares que nos permitam a uma melhor aproximação possível com a obra de Kerouac, partimos agora para uma abordagem sobre a liberdade, a partir da teoria do existencialismo. Muito se encontra no senso comum de que a poética *beat* estava grandemente impregnada do existencialismo europeu. Algumas dissertações e teses forma já encontradas com vistas a analisar as demandas existencialistas da obra. Mas, a qual existencialismo estaria se fazendo referência? Como proferiu o professor de filosofia, doutor Luiz Zanotti, para o VIII Seminário Internacional de Teoria Literária (2016) da Uniandrade

Primeiramente é importante afirmar que não existe uma filosofia existencialista e sim “filosofias” existencialistas, pois o existencialismo, primeiramente preconizado pelo pensador Soren Kierkegaard, tem a sua continuidade nas ideias do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, que vai ser um dos pilares do pensamento de Friedrich Nietzsche, até chegar na contemporaneidade da filosofia de Martin Heidegger e Jean Paul Sartre, entre outros. (ZANOTTI, 2017).

Consideramos que cabe aqui um aparte a fim de lembrarmos que sob a denominação existencialismo podem estar inseridos conceitos diversos, posto que até o próprio existencialismo é uma questão de perspectiva, como veremos na sequência. Podemos encontrar ideias que vão desde Sören Kierkegaard a Sartre. Kierkegaard foi o primeiro filósofo a desvelar a importância do homem em si. Para ele, o homem não era simplesmente um indivíduo como dentro da racionalidade francesa do penso, logo existo; mas um indivíduo

que está no plano da realidade. Kierkegaard preocupou-se com a problemática da existência humana embora, ao final de suas explicações, tenha se voltado para Deus, relacionando a angústia à própria existência, mas também aos problemas religiosos.

O importante é que, através destes pensadores, na segunda metade do séc. XIX aparece uma nova reflexão a partir do positivismo e do idealismo alemão. Estes pensadores estão mais preocupados com a compreensão da realidade da existência do que na construção de esquemas abstratos, como tinha sido trabalhado desde Descartes, Kant e Hegel. Desta forma, este “novo pensar” que tem origem em Sören Kierkegaard, afeta profundamente o pensamento filosófico ao trazer de novo o corpo como plano pensante. Neste sentido, é importante frisar o pensamento de Descartes que proclama a famosa frase “penso, logo existo”, declarando o corpo como destituído da capacidade de obter qualquer tipo de conhecimento e privilegiando a mente, como a única possível forma de se ter acesso à realidade. Esta forma de pensar tem sua quebra a partir do filósofo alemão Schopenhauer que percebe a importância corporal na obtenção do sentido da realidade, inaugurando uma nova fase que terá sua continuidade em Nietzsche, Heidegger, Sartre, ou seja, de uma forma geral vai influenciar toda a filosofia contemporânea. (ZANOTTI, 2017).

Ainda outros filósofos propuseram a questão da existência. É o caso de Arthur Schopenhauer que, conforme citação anterior, traz a importância do corpo de volta à discussão filosófica e de Friedrich Nietzsche que, na linha de Schopenhauer, condena todas as formas de idealismo transcendental, excluindo assim a possibilidade da existência de Deus, pois segundo o professor

Nietzsche não acredita no supracosmético e ataca a ideologia cristã por considerá-la um dos empecilhos da civilização ocidental, [...] chamando-a de “moral dos escravos”. Para Nietzsche esta moral subverte os valores, que deveriam passar por uma transvaloração, tirando o poder dos fracos, humildes, pobres e sofredores, devolvendo àqueles que possuíam a plenitude de vida, em outras palavras, àqueles que, como os gregos na época da tragédia grega, tinham como objetivo a vontade de potência, não temiam a aniquilação, aspiravam pela satisfação dos desejos [...]. (ZANOTTI, 2017).

Outro filósofo a se debruçar sobre as questões da existência foi Martin Heidegger para quem, próximo à perspectiva nietzschiana, a proposição mais adequada da existência humana é *existo, logo penso*; posto que sua filosofia é concebida a partir de como os objetos são percebidos em nossa consciência.

Para Heidegger, a angústia não está no âmbito religioso, mas na consciência que o homem tem da morte, pois este filósofo conceitua o homem como um *ser-para-a-morte*, eliminando também a possibilidade da existência de Deus. Como diria Sal Paradise: “A morte vai nos surpreender antes do paraíso”. (KEROUAC, 2010, p. 158). Ou em outra circunstância, quando do diálogo entre Sal e Bull: “Certa vez, perguntei: ‘O que vai acontecer conosco quando morreremos?’. E ele respondeu: ‘Quando morreremos estaremos mortos, só isso’”. (KEROUAC, 2015, p. 181). Isto traz o corpo que morre para a discussão filosófica e para a obra de arte.

Se ao final, tudo se resume a um corpo que morre, viver em liberdade torna-se efetivamente a única razão do ser, pois como se pode constatar: “Todos os dias a Terra

padece para completar uma volta em torno de si mesma” (KEROUAC, 2015, p. 167); daí que o tempo é sempre menos, nunca mais.

No fim de 1946 Kerouac foi acometido de uma tromboflebite, um problema de coagulação sanguínea [...] A doença era dolorosa e persistente e tinha o agravante da ameaça de os coágulos alcançarem o cérebro ou o coração e o matarem. Foi o lembrete da mortalidade que lançou sua sombra sobre o romance (*The Town and the City*) e o fez ainda mais sedento de ver o mundo para além de Nova York (GIFFORD; LEE, 2013, p. 175).

E esta era a premissa *beat* de vida: viver o tempo todo; escolher aquilo em que acreditavam e partir em busca de realizar suas escolhas. Em relação à morte, temos que: “Mas pra que pensar nisso quando se tem pela frente toda a vastidão dourada da Terra e acontecimentos imprevisíveis de todos os tipos estão à espera, de tocaia, para te surpreender e te fazer ficar satisfeito simplesmente por estar vivo para presenciá-los?”. (KEROUAC, 2015, p. 170).

Com diversos possíveis conceitos a respeito do existencialismo, não nos surpreende que Jean-Paul Sartre, outro filósofo a preocupar-se com a questão da existência humana – e sobre cuja teoria vamos nos debruçar a partir de agora – tenha declarado que era comum, na época, as pessoas dizerem-se existencialistas embora poucas soubessem ao certo sobre que bases estavam alicerçando estes seus dizeres.

E esta é a missão a que nos lançamos agora com este terceiro subtítulo: verificar na obra *On the Road* o existencialismo conceituado por Sartre. Inicialmente vamos contextualizar tal filosofia existencialista, (re)conhecendo seus fundamentos e procedendo a seguir à aproximação com a citada literatura. Seriam mesmo os beats existencialistas? Que aspectos desta filosofia conseguimos perceber a partir da obra de Kerouac que, como já foi dito, em muito representa o modo de pensar, de viver e de ser *beat*?

O existencialismo como filosofia consolidou-se a partir da conferência proferida por Sartre em outubro de 1945. Nesta conferência, intitulada *O existencialismo é um humanismo*, ele salienta os fundamentos de sua teoria bem como destaca dois aspectos essenciais de sua proposta filosófica, ambos voltados para as questões éticas: o primado da existência e a universalidade do valor.

Para elaborar sua filosofia e esclarecer em que consistia o primado da existência e a liberdade como único valor universal possível, Sartre parte do *cogito* cartesiano, mas com algumas e fundamentais diferenças. Para ele a melhor proposição não era o *penso*, logo existo da proposta racionalista de Descartes: filosofia que reconhece apenas o pensamento como forma de acesso ao eu, à essência do eu. Para Sartre, o homem não precisa pensar, raciocinar para ter uma consciência imediata de si. Outra diferença é que pelo pensamento cartesiano o homem se constituía em objeto enquanto que pela filosofia sartriana o homem se constitui como sujeito.

O homem, pela reflexão – método essencialmente filosófico – apreende-se a si mesmo. E, segundo Sartre (1945), a consciência é então “o ser que envolve algo como uma reflexividade interna, que tem esta reflexividade como modo de ser” (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 611). Por isso a expressão que para este existencialista melhor definiria o homem é “eu penso, eu sou”; o que o aproxima do pensamento heideggeriano do homem

como ser-no-mundo e não meramente um ser racional ou um bípede falante e implume como até então se fazia crer. Esta concepção de ser enquanto sujeito (eu sou) e não sua caracterização adjetiva e objetiva (racional ou bípede) é que constitui o caráter filosófico e não científico da proposta de Sartre. Este mesmo aspecto de sujeito é o que leva *On the Road* e os *beats* ao existencialismo sartriano.

O fundamento básico que sustenta toda a filosofia do existencialismo é de que a existência precede a essência. Isso significa dizer que o homem surge no mundo, existe e só depois se define. Não há uma essência anterior que o defina como homem. Não há um Deus que o qualifique com essência divina, ou como natureza humana, igualando todos os homens, ou qualquer outra coisa. E por isso também não há um céu inteligível que oriente a conduta humana. Isso já denota a necessidade de se levar a não-existência de Deus às últimas consequências, decorrendo disso então que, se Deus não existe, não somos concebidos a partir de uma ideia divina; tudo passa a ser permitido, não havendo especial razão para sermos desta ou daquela maneira e, também não há um sentido último para a vida humana; o homem é apenas um corpo que morre.

[...] você começa a vida como uma criancinha crédula [...] E então chega o dia da indiferença, em que o cara descobre que é um desgraçado, um miserável, fraco, cego e nu, e com a aparência de um fantasma fatigado e fatídico avança trêmulo por uma vida de pesadelo. Me arrastei para fora da estação, desfigurado. Estava fora de mim. Daquela manhã tudo o que eu podia perceber era sua própria palidez, como a palidez de um túmulo. Eu estava morto de fome. (KEROUAC, 2015, p. 137-138).

Aqui a personagem se depara com o absurdo da vida, constatando que tudo parece não passar de apenas um pesadelo sem significado algum. A racionalidade da observação de nada serve para socorrê-lo nesta hora; o que conta mesmo, desvelado pela corporalidade da palavra fome, é sermos apenas este corpo que morre. Começar como uma criancinha crédula e ver-se exaurindo como se a única coisa restante para preencher este intervalo de tempo chamado vida fosse apenas a palidez de um túmulo. O que fazer então com a existência, afinal “a gente só vive uma vez” (KEROUAC, 2015, p. 159) ou chegar à conclusão de que em relação à vida “Nada foi concluído. O que havia para se concluir?” (KEROUAC, 2015, p. 122). Assim, o homem,

tal como o existencialista o concebe, [...] não é apenas como ele se concebe, mas como ele se quer, e como ele se concebe depois da existência, como ele se quer depois desse impulso para a existência, o homem nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo. Tal é o primeiro princípio do existencialismo. (MARÇAL, 2009, p. 619 – 620).

Esta é uma afirmação aparentemente simples. No entanto, é de grande importância que se compreenda as implicações deste pensamento, pois é nele que reside a subjetividade do existencialismo. Não havendo um poder divino e maior que comande as ações humanas, então o homem será apenas o que ele fizer de si mesmo; cabendo unicamente a ele a escolha por suas ações. A consciência disso que tinham as personagens, especialmente Sal Paradise – que lembremos corresponde ao autor Kerouac – aparece reforçada neste trecho quando ele se vê impossibilitado de sustentar uma família:

Olhei para o céu escuro e pedi a Deus por uma vida menos árdua e uma chance melhor para fazer algo por aquela gente que eu amava. Mas ninguém estava prestando atenção em mim lá em cima. Eu já deveria saber disso [...] Disse a Terry que estava partindo. [...] Nos viramos depois de uns dez passos, como num duelo de amor, e nos olhamos pela última vez. (KEROUAC, 2015, p. 127).

Como se vê, a personagem adquire o pleno conhecimento de que não há ninguém lá em cima, ou seja, Deus não existe, nada acontecerá que não seja feito por ela mesma. Assim, cabe à Sal tomar a decisão de como proceder: continuar ao lado daquela garota e constituir uma família lutando pela sobrevivência – afinal não há amor senão aquele que se constrói – ou deixá-la fazer a própria vida e seguir em busca de sua história sozinho. E foi o que fez.

Por este motivo Sartre diz que o existencialismo como ele o concebe é uma filosofia da ação, pois implica escolher e agir o tempo todo. Implica entender o homem como ser-livre. Na obra, podemos verificar a questão da liberdade de escolha – como legitimadora da liberdade – na ação da personagem Dean, que age em consonância com suas escolhas, independentemente de, por vezes, não ser o que era esperado socialmente dele: “Subitamente, Dean estava dando adeus. [...] ‘Vi que filho da puta que ele é?’, disse Marylou. ‘Dean é capaz de te deixar na mão toda vez que pinta algo que o interesse mais’” (KEROUAC, 2015, 212).

Como proferido na comunicação “O conceito de ‘liberdade’ em o Ser e o Nada de Sartre: um recorte a partir do fazer, do ter e do ser” para o Seminário de Filosofia da Universidade Fluminense em 2013, por Vinícius Renaud

a liberdade não é uma *propriedade* que pertença entre outras coisas à essência do ser humano [...] A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos liberdade não pode se diferenciar do *ser* da realidade humana. O homem não é *primeiro* para ser livre *depois*: não há diferença entre o ser do homem e seu *ser-livre* [...]. (SARTRE, citado em RENAUD, 2016).

Para exemplificar esta ideia Sartre propõe uma inversão no senso comum sobre a pessoa que se diz covarde. Diz ele que não é a covardia que torna esta pessoa covarde, mas seus atos, sua forma de agir acovardando-se diante das situações é que a tornam um covarde, ou seja, a qualquer momento poderá passar a agir de forma diferente, desde que escolha isso para si. Assim também ocorre para aquele a quem as pessoas chamam de herói. Ele apenas o é por ter agido com heroísmo, mas a qualquer momento também ele poderá passar a agir de outra maneira, caso deseje.

Uma constante da obra de Kerouac são as muitas referências feitas por meio de críticas em que as personagens se apresentam acovardadas diante da vida e negando-se a assumir a responsabilidade da mudança, apesar de não estarem satisfeitas pelo modo como estão vivendo, como no exemplo a seguir.

Puxei conversa com uma garota deslumbrante [...] Mas ela era bobinha. Ficava falando das noites no interior fazendo pipoca na varanda. Isso até poderia ter

alegrado meu coração, mas já que o coração dela não estava alegre quando o contou, percebi que não havia nada ali além de uma ação banal [...] E o que mais você faz pra se divertir? Eu estava tentando falar de namoro e sexo. Seus grandes olhos negros me fitaram, vazios, com uma espécie de contrariedade que remontava a gerações e gerações de seu próprio sangue por não ter feito o que clamava para ser feito – o que quer que fosse. (KEROUAC, 2015, p. 296).

A partir deste trecho podemos claramente perceber que a escolha da garota seria aceita por Sal caso fosse uma escolha consciente, deliberada. Mas no momento em que ele percebe não se tratar disso, parece ficar desesperado, e ao perguntar-lhe o que ela esperava da vida diz, “Senti vontade de agarrá-la, de arrancar-lhe a resposta à força. Ela não tinha a menor ideia do que queria” (KEROUAC, 2010, p. 296), e segue fazendo-lhe perguntas como numa tentativa de fazê-la refletir: “O que você espera da vida? [...] O que você faz no domingo à tarde? [...] O que você faz nas noites quentes de verão? [...] O que queremos? [...] Ela não sabia” (Ibdem); ou como queria Sartre para quem “o primeiro passo do existencialismo é colocar todo homem de posse daquilo que ele é e fazer cair sobre ele a responsabilidade total por sua existência” (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 620).

Como visto, o texto é claro ao referenciar que em a resposta para o que ambos – Sal e a garota – queriam da vida, apenas a garota não sabia o que responder, posto que todas as vezes em foi exigida uma decisão, Sal a tomou. Sempre que desejou pegar a estrada com sua mochila, ele o fez. E não poderia ser diferente, pois ele mesmo declara que “a estrada é a vida”. (KEROUAC, 2015, p. 258).

Para os sartrianos, nem mesmo nossas características pessoais ou traços mais marcantes de personalidade como simpatia ou timidez, por exemplo, determinam nossas escolhas. “Olhei pela janela. Lá estava ele (Dean), sozinho no limiar da porta, curtindo a efervescência da rua. Amarguras, recriminações, conselhos, moralidade, tristeza – tudo lhe pesava nas costas enquanto à sua frente descortinava-se a alegria esfarrapada e extasiante de simplesmente ser” (KEROUAC, 2015, p. 239).

Embora todo o peso da tradição lhe pese nas costas, ainda assim, a escolha deve recair sobre a possibilidade da manifestação do ser, posto que mesmo nossos sentimentos só existem na medida de nossas ações; ou como diz o próprio filósofo “para o existencialista, não há outro amor senão aquele que se constrói, não há possibilidade de amor a não ser aquela que se manifesta em um amor”. (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 629).

A vida é feita da liberdade de escolha. Escolher e fazer. O tempo todo. Uma ressalva, no entanto, faz-se necessária. Liberdade de escolha não está relacionada ao querer ou ao conseguir. Não está condicionada a estes fatores; diz respeito à liberdade própria do ser, independentemente de se conseguir o que desejava ou não. Ou como encontrado no portal Ciência & Vida – Filosofia, nas palavras de Sczuk:

O verdadeiro conceito de liberdade, para Sartre, não implica em obter o que se quer, mas em querer autonomamente, determinar-se a querer por si mesmo (querer aqui, evidentemente, não só no sentido de voluntário, reflexivo, mas no sentido largo que envolve toda ação humana). [...] É por isso que o sucesso não importa em rigorosamente nada para a liberdade. Não se é menos livre porque não consegue o que se quer, mas seríamos não-livres (o

que é impossível) se nosso querer fosse condicionado. Pode-se dizer então que a liberdade não se refere ao poder, mas ao livre querer. (SCZUK, 2016)

Também não pode o homem culpar o mundo ou as suas paixões pelas escolhas que faz. Não pode dizer que fez isto ou deixou de fazer aquilo porque não... desculpas não são aceitas; até mesmo porque, como já citado em relação aos sentimentos humanos, eles só existem na medida em que são pelo homem construídos.

Não há sinais que nos auxiliem na tomada de decisão, pois que embora houvesse, ainda assim a interpretação de tais sinais caberia ao homem, o que se constituiria em escolha também. Mesmo quando procuramos a ajuda de alguém para nos aconselhar, a tomada da decisão por determinada pessoa já é também uma escolha, posto que, provavelmente, já saibamos de antemão o que nos aconselharia um padre, uma mãe ou um pastor, por exemplo. E lembremos, os conselhos alheios, por vezes, podem acabar pesando “sobre as costas” como dito anteriormente.

Sartre critica ainda que outros pensadores, como os existencialistas católicos que, mesmo declarando a impossibilidade de se verificar a existência de Deus, partem em seus estudos de algumas premissas como tendo o homem uma essência que deveria orientá-lo em suas ações sobre, como por exemplo, ser bom ou honesto, proposição que os existencialistas sartrianos rejeitam completamente. “Arrastei caixotes de melancia pelo piso gelado de vagões-frigoríficos, espirrando sob o sol ardente. Em nome de Deus e sob as estrelas, pra quê?” (KEROAUC, 2015, p. 221).

Se Deus não existe – como estes acreditam – então há que se partir da premissa de que o homem está só. Não pediu para vir ao mundo, no entanto, aqui está e é o único responsável por sua existência. É o que no existencialismo se denomina *desamparo*. Para Sartre, o homem está só para fazer suas escolhas.

O existencialismo ateu que eu represento é mais coerente. Ele declara que, se Deus não existe, há pelo menos um ser em quem a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que este ser é o homem, ou, como diria Heidegger, a realidade humana. [...] o homem primeiro existe, se encontra, surge no mundo, e se define depois. O homem, tal como o existencialista o concebe, se não é definível, é porque de início ele não é nada. Ele só será em seguida, e será como se tiver feito. Assim, não há natureza humana, pois não há Deus para concebê-la. (SARTRE citado em MARÇAL, 2009, p. 619-620)

E é este pobre homem que translada o tempo todo pelas estradas americanas, buscando encontrar-se a si mesmo posto que nada além disso pode esperar de si ou de outrem, ou mesmo de um Deus que não está em lugar algum.

Ei rapazes, o que estamos fazendo nesse mundo triste e sombrio? [...] mas que diferença isso fazia para qualquer um porque afinal ali estávamos nós, lidando com o inferno e com a amargura da pobre vida beat nessas horrorosas ruas da humanidade, e foi isso que ele cantou, “Close-your-“ e lançou seu uivo em direção ao teto, para além dele, rumo às estrelas e ainda mais longe – “Ey-y-y-y-y-es” e cambaleou para fora do palco e ficou ruminando. [...] Olhou para o chão e chorou. (KEROUAC, 2015, p. 243-244).

E só poderia mesmo chorar, pois que após olhar para o céu encontra apenas a consciência de seu desamparo, restando somente olhar para o chão e chorar. Diluir-se. E ruminar, uma vez que somente ao homem é dada a consciência do ser-para-a-morte. Corpo animal que morre.

Além desta ideia, temos ainda que, toda escolha feita implica um valor desta escolha. Isso significa que, ao escolher determinada postura para mim também a escolho como valor para toda uma humanidade, ou seja, só pode ser bom para mim se o for também para as outras pessoas. Se acredito que o que é bom para mim, é bom também para as outras pessoas, então as minhas decisões implicam a humanidade inteira. E conforme o filósofo, “De fato, não há um só de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem tal como estimamos que ele deva ser”. (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 619-620).

Esta ideia nos remete aos capítulos iniciais desta dissertação, quando dissemos que o movimento beat foi uma reação ao mito de sucesso americano, pois que, ao escolherem os *beats* seu modo de vida livre – política, social, econômica e culturalmente – também faziam assim a sua manifestação de como acreditavam que devesse ser toda uma sociedade da época. Isso não se furtando eles das consequências de suas escolhas, principalmente em relação ao fato de que, por muitas vezes, não tinham sequer o alimento do dia, precisando conseguir até por meios pouco convencionais. Exemplo desta situação é quando certa vez Sal e Dean chegam em São Francisco.

Tínhamos de dormir [...] Dean conhecia um guarda-freios chamado Ernest Burke que morava com o pai [...] A ideia era que eu tentasse convencê-lo a nos deixar dormir no chão [...] Era somente uma espelunca escura, melancólica e antiquada de Frisco [...] Subimos e o velho foi gentil o suficiente para nos oferecer a cama inteira: “Tenho que levantar agora de qualquer maneira” [...] Ele me fazia lembrar meu pai. (KEROUAC, 2015, p. 250).

Do mesmo modo como o guarda-freios os ajuda, também os *beats* partilhavam entre si a solidariedade. Mas, conforme os pressupostos da filosofia de Sartre, desta postura de escolhendo para mim escolho também para todos, resta um questionamento: e quem sou eu para definir como valor para todos aquilo em que acredito? Desta premissa nasce o conceito de *angústia* sartriana, como expôs o professor de filosofia Luiz Roberto Zanotti em comunicação no Colégio Estadual do Paraná:

Nós estamos condenados porque sem diretrizes absolutas, nós devemos sofrer a agonia de nossa tomada de decisão e a angústia de suas consequências. A angústia é, então, a consciência da própria liberdade. A angústia é a consciência dessa liberdade de escolha, a consciência da imprevisibilidade última do próprio comportamento. Uma pessoa à beira de um penhasco perigoso tem medo de cair, e sente angústia ao pensar que nada o impede de se jogar lá embaixo, de se lançar no abismo. O pensamento mais angustioso de todos é quando, num dado momento, nós não sabemos como nós iremos nos comportar no momento seguinte. (ZANOTTI, s/d).

Assim, o homem está condenado a ser livre e como não há modo de fugirmos desta liberdade também não há fuga da angústia da liberdade. Daí a compreensão da

necessidade de movimento para os *beats*, a estrada se constituindo em metáfora da angústia e da liberdade de existir em um mundo caótico do pós-guerra. Ou como diz a canção *Para Jack Kerouac*, do compositor Luiz Roberto Zanotti (2011), postada em sua página no Recanto das Letras: “Tanto amor em tua mochila / tanto barro em teu sapato / tanta estrada e tanto chão / pra quê?” (ZANOTTI, 2016). Pra quê esse constante ir e vir levando sua poesia de leste a oeste até que ela se espalhasse por todo lugar, até que toda pessoa se transformasse em poesia também?! “Tanta poesia traz debaixo do teu chapéu / tanto amor e solidão há debaixo deste céu / pra quê?” (Idem). Ou como no excerto da obra: “Que sensação é essa. Quando você está se afastando das pessoas e elas retrocedem na planície até você ver o espectro delas se dissolvendo? – é o vasto mundo nos engolindo, e é o adeus” (KEROUAC, 2015, p. 195). E como proporia Nietzsche (1999), reconhecamos: não há um pra quê?

uma nova maneira de pensar a realidade, a qual reelabora não somente a relação entre o bem e o mal e entre a aparência e a essência, mas também as relações entre o mundo sensível e o supra-sensível, o dever e a culpa, o corpo e a alma. Nietzsche está entre os precursores do pensamento pós-moderno que anunciam o reino do fragmento, do descontínuo, do múltiplo, do particular contra o geral, do corpo contra a razão. Entre aqueles que se posicionam contra a totalização, contra a teleologia das grandes narrativas e o terrorismo das grandes sínteses. (ZANOTTI, 2017).

Ir ou ficar. Tudo é escolha. Nem mesmo as responsabilidades cotidianas devem nos roubar daquilo que realmente desejamos para nós. Um exemplo disso, é o trecho da obra em que as personagens desperdiçam a beleza da viagem – e o tempo da vida – com preocupações de importância questionável.

[...] saca só esse pessoal aí na frente. Estão preocupados, contando os quilômetros, pensando em onde irão dormir esta noite, quanto dinheiro vão gastar em gasolina, se o tempo estará bom, de que maneira chegarão aonde pretendem – e quando terminarem de pensar já terão chegado onde queriam, percebe? Mas parece que eles têm que se preocupar e trair suas horas, cada minuto e cada segundo, entregando-se a tarefas aparentemente urgentes, todas falsas, ou então a desejos caprichosos puramente angustiados e angustiantes, suas almas realmente não terão paz a não ser que se agarrem a uma preocupação explícita e comprovada, e tendo encontrado uma, assumem expressões faciais adequadas, graves e circunspectas, e seguem em frente, e tudo isso não passa, você sabe, de pura infelicidade, e durante todo esse tempo a vida passa voando por eles e eles sabem disso, e isso também os preocupa num círculo vicioso que não tem fim. (KEROUAC, 2015, p. 255).

Assim também, quando alguém declara que suas ações foram devido à constituição genética, à situação em que se viu envolvido ou aos traços de sua personalidade, para os existencialistas este é o conceito de má-fé, ou seja, a tentativa de atribuímos a fatores alhures aquilo que está sob nossa responsabilidade de escolha apenas: estamos permitindo nos autoenganarmos, fingindo que não somos livres, que podemos deliberar a outrem as nossas escolhas.

Somos responsáveis por nossas emoções, visto que há maneiras que

escolhemos para reagir frente ao mundo. Somos também responsáveis pelos traços duradouros da nossa própria personalidade. Não podemos dizer "sou tímido", como se isto fosse um fato imutável, uma vez que nossa timidez representa a forma como agimos, e que podemos escolher agir diferentemente. Nossos atos nos definem. Na vida, o homem se compromete, desenha seu próprio retrato e não há mais nada senão esse retrato. Nossas ilusões e imaginação a nosso respeito, sobre o que poderíamos ter sido, são decepções autoinfligidas. Permanentemente estamos a nos fazer do modo que somos. (ZANOTTI, s/d).

Outra característica humana advinda da condição da existência é o *desespero*. Sobre isso a filosofia sartriana declara que

essa expressão tem um sentido extremamente simples. Ela quer dizer que nós só podemos contar com o que depende de nossa vontade, ou com o conjunto de probabilidades que tornam possível nossa ação. Quando se quer alguma coisa, há sempre elementos prováveis. [...] Mas só contamos com os possíveis na medida exata em que nossa ação comporta o conjunto desses possíveis [...] pois nenhum Deus, nenhum desígnio pode adaptar o mundo e seus possíveis a minha vontade. (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 626).

Embora as perspectivas do desamparo, da angústia e do desespero, o existencialismo, para os sartrianos, deve ser considerado uma doutrina otimista. Contribuem para tal o fato de que esta doutrina toma o homem como sujeito de sua ação e coloca em suas mãos toda a responsabilidade por sua existência e declara ainda que ele não precisa sequer ter esperança para agir, pois que a realidade não existe a não ser na ação. O homem nada mais é do que o seu projeto; ele só existe na medida em que se realiza. "O que queremos dizer é que um homem não é outra coisa que uma série de empreendimentos, que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem esses empreendimentos". (SARTRE, citado em MARÇAL, 2009, p. 626).

É também na medida de suas relações com o outro que ele se constitui; o que quer dizer que, como o homem só apreende a si mesmo perante o outro, o outro torna-se sua condição de existência e isso é o que se denomina intersubjetividade para o existencialismo. Assim, o homem se define sobre o que ele é e o que são os outros, decorrendo desta ideia a de que não há uma universalidade de valores que nos definam como seres humanos, posto que os valores se definem como reflexo da ação de cada um de nós.

Cada homem é em si o legislador da própria existência e decide, no desamparo, sobre si mesmo. Este é, então, o motivo de a filosofia sartriana denominar-se humanista: tudo ocorre a partir da escolha deste homem na sua busca por realizar-se como humano. Ou dito de outro modo, tudo acontece a partir da liberdade humana. Do homem-livre, enfim, a única forma de universalidade de valor humano, pois que cada novo momento exige uma nova escolha ou uma escolha renovada.

Deste mesmo modo fizeram os *beats* sempre agindo conforme sua própria consciência indicava que o fizessem. Por isso, contestaram a bipolaridade proposta pela guerra-fria, rejeitando tanto o comunismo quanto o capitalismo, conforme ficou demonstrado nos capítulos anteriores. Consideravam que ambas as formas impediam o homem de agir conforme seus próprios pensamentos, travancando sua liberdade em nome de um valor

coletivo ou para o enriquecimento de poucos. Vejamos este exemplo de quando Sal e Dean estão no México e alguns meninos mexicanos aparecem à beira da estrada por onde eles estão passando.

Todas as mãos estendiam-se à nossa passagem. Eles haviam descido de lugares ainda mais altos, das montanhas lá do fundo, para estender as mãos para algo que – pensavam – a civilização poderia lhes oferecer, e jamais imaginavam a tristeza e a profunda desilusão que ela continha. Não sabiam que havia uma bomba capaz de destruir todas as estradas e pontes, reduzindo-as a escombros, e que algum dia nós seríamos tão pobres quanto eles, estendendo as mãos da mesma maneira, exatamente da mesma maneira. (KEROAUC, 2015, p. 362).

Ou ainda como encontrado no texto de Zanotti para o Colégio Estadual:

Sartre [...] acredita na capacidade de todo indivíduo de escolher as suas atitudes, objetivos, valores e formas de vida [...] É uma ilusão a crença de que os valores existem objetivamente no mundo, em vez de serem criados apenas pela escolha humana. Recomenda honestidade, ou seja, que façamos nossas escolhas individuais com plena consciência de que são autenticamente nossas e nada as determina por nós. [...] Assim sendo, o único valor fundamental e universal para o existencialismo é a liberdade. Diz Sartre “Não pode haver uma justificativa objetiva para qualquer outro valor” (ZANOTTI, s/d).

Este valor inalienável da liberdade consiste por fim na maior aproximação possível entre o existencialismo sartriano e o movimento *beat*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, nesta curta estrada da nossa existência, Jack Kerouac tenta mostrar que, assim como nos ensina Nietzsche, a vida é aqui e agora, não existe um outro mundo no supra-sensível onde esteja a verdade e a felicidade. Por isso, a vida é movimento, a vida é a estrada. A vida assim como a estrada, também tem um fim, e neste sentido, nada melhor que lembrar Jean-Paul Sartre, para quem a liberdade é o único valor cuja universalidade pode ser admitida para o homem e Kerouac, a partir de sua obra *On the Road* mostra a possibilidade, de pelo menos, por alguns momentos viver esta liberdade, que como vimos, é uma das principais características da geração *beat*, contrária ao padrão “*American way of life*” imposto pela sociedade capitalista americana.

A filosofia *beat*, encontra na estrada a sua principal metáfora de vida, pois permite observar e conhecer e conviver com as mais diversas pessoas, levando Jack a (re)conhecer o que de mais individual possuía cada uma delas. E este seu poder de observação aliado à sua incrível memória fez surgir o escritor atento às questões fundamentais da vida que ele foi.

Questões estas voltadas a desvelar a alienação de um país que fazia vistas grossas ao crescente número de excluídos das benesses do capitalismo. E mais: a exclusão de todos aqueles que, a exemplo do autor, não se deixavam guiar por regras alheias, mas que buscavam fazer sua própria estrada. Assim o foi Jack Kerouac e assim também foi sua arte. Não queriam os *beats* a mesma velha poesia sedimentada pelos academicismos e afastada da realidade concreta da vida humana; queriam o retorno à oralidade: poesia e prosa escritas para serem lidas em voz alta; escritas estas que dessem voz e, por conseguinte, que refletissem a voz dos excluídos. Queriam ainda mais; queriam eles quebrar a exclusão dos próprios poetas, por meio da manifestação de sua arte pessoal.

Viveu o autor-narrador-personagem todos os limites da existência. Sal Paradise e Dean sofreram na pele o desespero de saber que só podiam contar consigo próprios para conseguir aquilo com o que sonhavam e pelo que lutavam. Sabiam, desde sempre, que só em suas mãos estavam as possibilidades de realização de seus sonhos. E mesmo quando tudo indicava o que parecia ser um sonho impossível, ainda assim persistiram, afinal não há sequer a necessidade da esperança para que sigamos lutando. Se, em alguns momentos, estas personagens precisaram abrir mão de suas propostas, o fizeram apenas e deliberadamente como estratégia para conseguir o que tanto almejavam; como propõe o existencialismo sartriano, afinal sabia o autor Kerouac que nada haveria que não fosse por ele mesmo realizado.

Assim como os demais poetas *beats*, foi o empenho, o trabalho, as inúmeras idas e vindas cruzando o país de leste a oeste para divulgar seu trabalho que fizeram nascer o movimento *beat*, possibilitando o acontecimento de eventos de divulgação das produções literárias por seus autores. Daí este nosso recorte temporal para olharmos a Geração *Beat*, posto que foi o período pelos próprios *beats* denominado como movimento literário.

À exceção de Jack Kerouac que faleceu já em 1969, os demais *beats* seguiram suas vidas produzindo arte – a década de 1950 a 1960 é considerada o auge do movimento – seguiram eles lutando pela sociedade em que acreditavam por meio de sua arte de forte cunho social ou de defesa de um meio ambiente preservado. Cabe aqui lembrar que para

os *beats* o homem é parte integrante da natureza em condições de igualdade e não um ser superior ou externo a ela. Assim, se a natureza sofre, sofre o homem e, na mesma medida, a preservação do ambiente natural está também nas mãos do homem.

E também assim viveram os demais *beats* o desamparo de se verem sozinhos em uma existência difícil para materializar suas escolhas. Isso para enfrentar também a condição de quem se propõe a seguir por um caminho nunca antes percorrido: escolher a pobreza econômica, não porque gostavam dela, mas porque viam no acúmulo de dinheiro um falso encontro consigo e com a felicidade. Porque acreditavam que é preciso coerência entre a vida que se vive e as ideias que se apregoa.

Se criticavam o imaginário americano de felicidade, inculcado pela mídia e baseado no consumo de bens materiais e no acúmulo de capital, para serem coerentes, levavam a vida no limite da existência, gastando o tempo presente apenas para viver, escrever, existir da maneira mais liberta possível de toda pressão econômica, política e cultural que conseguissem.

A angústia que sentiam não era pela responsabilidade de suas escolhas, mas sim e muito mais por verem sua geração se perdendo e perdendo a própria vida com objetivos vazios, apregoando e praticando uma racionalidade que havia levado todos a um mundo socialmente injusto, tomado pelas guerras, onde tantas pessoas passavam fome enquanto outras poucas desfilavam seus carros de último modelo, saídos de uma fábrica que alienava seus trabalhadores fragmentando para além da linha de produção, seus salários e sua vida.

Uma existência completa (matéria – corpo – liberdade) foi o que concretizaram os *beats*. Seguindo a batida de seu coração, seguiram por direções diversas cada um, mas todos voltados para a maior expressão possível de sua individualidade. Suas viagens foram a forma de presentificação de sua arte; manifestaram-se nos mais diversos e improváveis locais. A arte da poesia deixava a universidade e os meios acadêmicos já conceituados para ganhar – ou melhor dizendo - voltar às ruas onde a vida efetivamente acontece; onde realmente, ao ver dos poetas *beats*, poderia a Musa morar.

Serviram também as viagens para formar o repertório humano do qual adviriam os temas tratados em suas obras e cuja missão nada mais seria que aproximar o poeta do leitor. Ambos conectados pela linguagem e por aquele “choque telepático” que provocaria no leitor o verdadeiro trabalho mental proposto pelo autor.

Não almejavam interpretar o mundo apenas, mas tornarem-se parte dele; integralmente, procurando o contato físico e direto com tudo aquilo em que acreditavam e de que gostavam: a poesia, a música, a dança, a natureza, a alteração da consciência, a escrita de uma prosa espontânea, individual e confessional e, especialmente, o sexo.

A sexualidade livre e desinibida foi a mais perfeita materialização que a geração *beat* deixou. Como bem mostra *On the Road*, os *beats* faziam sexo, sem conotação de valores, sem conotação religiosa, apenas sexo. Sexo entre si, sexo com estranhos, sexo por prazer, sexo independentemente do gênero do parceiro, do local, do momento. Sexo como manifestação de vida. Apenas isso. Tanto é assim que, muito da liberdade sexual que temos hoje – seja para fazermos sexo ou para falar sobre, e ainda mais especialmente no que se refere à homossexualidade – foi-nos trazida e assegurada por esta geração de pessoas libertas dos preconceitos e, mais ainda, libertas dos significados estagnados que

as palavras foram sofrendo e acumulando ao longo de décadas.

Salientamos aqui que a materialidade como proposta literária se constitui no marco, no legado maior da obra *On the Road* para a contemporaneidade. Contrariamente aos adutores de bens materiais, a materialidade nesta obra proposta significa a perfeita interação do homem com a natureza, pois como já citado de Bachelard, é à concretude material da natureza que o sujeito se alia para realizar a imaginação poética tão cara ao escritor. É por meio dos elementos da natureza – em sua mais perfeita integração com o homem – que nasce a poética mais individual e original de que necessita o poeta.

Se, como foi dito, para que a primeira ideia seja a melhor ideia, o poeta precisa ser um iluminado, então, esta adjetivação parece ter sido criada mesmo para este autor. Jack foi livre para escrever, desenvolvendo uma poética própria e permitindo uma expressão mais genuína de cada artista; possibilitando que a escrita individual fosse aceita e abrindo caminho para as gerações de poetas e prosadores que viriam depois. Foi livre para buscar em sua escrita a maior aproximação possível com seu leitor, trazendo as pessoas comuns das ruas e cidades americanas para dentro da obra, bem como sua linguagem, expressão e discurso que as caracterizam como sujeitos de sua própria história.

Não só no que se refere à literatura, mas o legado de sua obra se estende ainda no tempo e no espaço. Se hoje temos uma sociedade tentando ser mais aberta às individualidades, respeitando-as como possibilidades concretas de uma existência em que há lugar para todas as manifestações, muito de tudo isso nasceu com a Geração *Beat*.

A compreensão de que cada pessoa pode viver da maneira como melhor lhe aprouver e de que isso se constitui em um ganho para a sociedade têm influência direta da valorização das minorias desprestigiadas e protagonizadas nas obras *beats*, bem como estas próprias minorias aprendendo a lutar para concretizar sua existência livre como a desejam para si, escolhendo como se querem para si, ou seja, em plenitude de existência.

A busca pela manifestação artística pelo viés do corpo foi de absoluta coerência, posto que toda sua linguagem, bem como toda ação de suas personagens estão voltadas para a expressão física da vida, da dança. Do movimento do ar. Da chama da vida. A própria sexualidade ativa como forma de produção de calor e metáfora de vida.

Ao considerar que o movimento *beat* se propunha a ser uma reação à racionalidade exacerbada, também aí foi bastante pertinente a constituição de *On the Road*, uma vez que em todos seus elementos narrativos estão presentes os componentes corporais, o olhar voltado para as coisas da natureza em sua relação mais próxima e significativa com o homem.

Outro viés da materialidade a que nos referimos neste trabalho diz respeito ao próprio corpo em si, à aproximação do mundo, à apropriação do mundo, à manifestação sobre o mundo a partir do corpo humano físico. Lembremos que para e desde Descartes, a única forma possível de interação com o mundo era por meio do pensamento.

O homem se percebia fora do mundo e esta constituição era representada pelo paradigma sujeito / objeto. Não é de se estranhar que alguns acreditem na ilusão de que a degradação do planeta em nada afetaria o próprio ser humano. Enfim, esta ideia cartesiana é vista em Kant para quem o objeto corresponde ao mundo sensível e o sujeito corresponde à razão, o inteligível. A aproximação entre estes dois polos acontece por meio

do pensamento, o fenômeno. Esta ideia segue ainda com Hegel e a quebra desta dicotomia só ocorre com Nietzsche.

Este assinala a mudança que mais proximamente caracteriza a passagem para a pós-modernidade. Para Nietzsche, não há o depois desta vida como o queriam os religiosos do catolicismo; não há um transcendental. O que há é o agora e deve ser vivido buscando-se sempre a plenitude de existência; aquela representada pelos gregos da antiguidade clássica, sem medo de viver ou de morrer, como por exemplo, Odisseu; daí nossa proposta de olhar a obra *On the Road* como uma volta à materialidade.

A sequência do pensamento do filósofo do ar se dá com a proposta de Heidegger conhecida como ser-no-mundo. Este conceito quebra por completo a dicotomia cartesiana do sujeito / objeto e, por conseguinte, todas as demais dicotomias que poderiam seguir este mesmo paradigma. Para Heidegger, não há o sujeito (homem) e o objeto (mundo); tudo é a mesma coisa. Exemplificando: nem mão nem caneta, o que existe é a escrita.

Por isso, tudo em *On the Road* está voltado à valorização da existência, à busca pela individualidade, à expressão estética espontânea e ao incentivo da liberdade como valor único pelo qual se deve lutar. E dentre aquilo pelo que se deve lutar, da luta de Jack Kerouac restou para nós que o canto da cigarra agora é considerado trabalho também; atualmente não cabe mais o comentário do pai de Sal ao criticar-lhe as mãos sem calos de quem nunca trabalhou.

Jack, como que a pedido de Nietzsche, queimou e queimou. Mas de suas cinzas renasceu e contribuiu para o nascimento da literatura contemporânea e justamente este é o grande legado da obra de Kerouac: um marco na passagem da modernidade para a contemporaneidade que destituiu o domínio da racionalidade.

A partir de então vale a materialidade da natureza-corpo na perspectiva heideggeriana do ser-no-mundo. E perspectiva é a chave para a compreensão desta contemporaneidade. Ao descremos nas metanarrativas e no poder das instituições sacralizadas de ditarem a verdade – posto que esta agora é também questão de perspectiva – então todos os caminhos se abrem para uma existência mais livre conforme os preceitos de cada um. E bem-vindos à contemporaneidade: livre de amarras; feita de pluriculturalidade!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **A posição do narrador no romance contemporâneo**. Disponível em: <<http://letrasorientais.fflch.usp.br/sites/letrasorientais.fflch.usp.br/files/ADORNO,%20Theodor%20%20Posic%CC%A7a%CC%83o%20do%20narrador%20no%20romance%20contemporaneo%20in%20Notas%20de%20Literatura%20I.pdf>>. Acesso em 01 fev 2017.
- AQUINO, Sílvia. **Cultura**. Revista Espaço Acadêmico, 138 de 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/issue/view/690>>. Acesso em: 14 abr. 2016.
- AZEREDO, V. **Lyotard e Nietzsche: a condição pós-moderna**. Disponível em: <<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/home/item/186-lyotard-e-nietzsche-a-condi%C3%A7%C3%A3o-p%C3%B3s-moderna>>. Acesso em 26 mai. 2016.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1993.
- _____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Prado Galvão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b.
- BBC. **As razões da Academia Sueca para premiar Bob Dylan com o Nobel de Literatura**. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-37636333>>. Acesso jan 2017>.
- BIVAR, A. **Jack Kerouac**: o rei dos beatniks. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BIZELLO, A. **Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac**: diálogos que atravessam as Américas. 2006. 137p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2006. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br>. Acesso em 30 jan 2017.
- BRANDÃO, A.; DUARTE, M. **Movimentos culturais de juventude**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- BRINKLEY, D. **Diários de Jack Kerouac**. Disponível em: <http://issuu.com/odt2013/docs/diarios_de_jack_kerouac__1947_-_ja>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- BRITO, L. **Eis o Poema UIVO de Allen Ginsberg**. Disponível em: <<http://www.chacomletras.com.br/2015/04/eis-o-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- BUENO, E. Introdução. In: KEROUAC, J. **On the road: Pé na estrada**. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CASSIRER, E. **A filosofia do Iluminismo**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- COELHO PACE, A. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. 2012. 172p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../2012_>

AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr>. Acesso em 05 fev 2017.

COHN, S. **Geração Beat**. Organização e tradução. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

DESCHAIN, L. **Os sinos dobram por ti, Hemingway**. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2014/02/28/resenha-por-quem-os-sinos-dobram-ernest-hemingway/>>. Acesso em 15 jan 2017.

DIAS, E. **Gertrude Stein e Scott Fitzgerald, a “mãe” e o símbolo da “geração perdida”**. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/gertrude-stein-e-scott-fitzgerald-a-mae-e-simbolo-da-geracao-perdida>>. Acesso em 15 jan 2017.

DOMINGUES, M. **The role of the “flâneur” in Jack Kerouac’s novel On the Road**. 2004. 115p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2004. Disponível em:< www.lume.ufrgs.br>. Acesso em 30 jan 2017.

DUTRA, N. **O universo extremo e delirante de William S. Burroughs**. Disponível em: <<http://deanimaverbum.weebly.com/de-anima-verbum/o-universo-extremo-e-delirante-de-william-s-burroughs>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

FABER, M. **História contemporânea**. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/contemporanea/entreguerras.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

FGV Disponível em: <<http://www5.fgv.br/ctae/publicacoes/Ning/Publicacoes/00-Artigos/JogoDeEmpresas/Karoshi/glossario/FORDISMO.html>>. Acesso em 23/02/17.

FILOSOFIA, CIÊNCIA & VIDA. **Existencialismo**. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/27/artigo105002-3.asp>>. Acesso em 20 dez. 2015.

FORDISMO. Disponível em: <<http://www5.fgv.br/ctae/publicacoes/Ning/Publicacoes/00-Artigos/JogoDeEmpresas/Karoshi/glossario/FORDISMO>>. Acesso em 15 jan 2017.

FRANCISCO, J. **Entrevista com Claudio Willer**. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/09/29/interna_diversao_arte,325137/movimento-beat-ajudou-a-deixar-a-sociedade-mais-moderna-diz-claudio-willer.shtml> 30/01>. Acesso em 01 fev 2017.

GIFFORD, B. e LEE, L. **O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac**. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Globo, 2013.

GINSBERG, A. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1984.

GLUFKE, C. **Década de 20**. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/khaba/dcada-de-20>>. Acesso em 15 jan 2017.

GOMES, R. R. V.; ANDRADE, S. R. DE. Anais do II Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH Maringá (PR)** v. 1, n. 3,

2009. ISSN 1983-2859. Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017

GORSKI, A. **Prosa espontânea**. Revista Bula. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/traducao/a-ultima-entrevista-de-jack-kerouac->>. Acesso em: 02 mai. 2016.

GRINBERG, M. **Fundamentos da prosa espontânea**. Traduzido a partir de Beat days/Días beats: visiones para jóvenes incorregibles, 2003. Disponível em: <<http://agradaveldegradado.blogspot.com.br/2012/05/jack-kerouac-fundamentos-da-prosa.html>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

GUERRIERO, S. **Caminhos e descaminhos da contracultura no Brasil: o caso do Movimento Hare Krishna**. Revista Nures nº12 – Maio/Agosto 2009 – Núcleo de Estudos Religião e Sociedade – Pontifícia Universidade Católica – SP ISSN 1981-156X. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistanures>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

GUMBRECHT, H. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.

HOBBSAWN, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUXLEY, A. **As portas da percepção**. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

JONES, S. **A estrada de Jack Kerouac: um a viagem existencial**. 2014. 63p. Dissertação de Mestrado. 2º Ciclo de Estudos em Estudo Anglo-Americano, Variante Literatura e Cultura. Faculdade de Letras. Universidade do Porto. Porto. 2014. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/18097342-A-estrada-de-jack-kerouac-uma-viagem-existencial.html>>. Acesso em 29 jan 2017.

KARNAL, L. et.al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2015.

KEROUAC, J. **Geração Beat / Jack Kerouac**. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **On the road: Pé na estrada**. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2015.

KRÜGER, C. **Contracultura**. Revista Acta Scientiarum. Human and Social Sciences Maringá, v. 32, n. 2, p. 139-145, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/7926/7926>>. Acesso em: 7 abr. 2016.

LEITÃO, N. **Anos 20**. Disponível em: <<http://www.aaaio.pt/public/oaand549.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

LEITE, L. **Literatura e História: notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos**. Disponível em: <www.revistas.usp.br/ls/article/view/18276> Acesso em 17/01/2017.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LOPES, R. **Poema-oração ao Dia de Ação de Graças**. Disponível em: <<http://estudiorealidade.blogspot.com.br/2006/11/orao-ao-dia-de-ao-de-graas-de-william.html>>. Acesso em: 09 abr. 2016.

MACHADO, A. **O marxismo perante a literatura Beat**. Disponível em: <<http://esquerdadiario.com/O-marxismo-perante-a-literatura-Beat>>. Acesso em 30 jan 2017.

MAECK, K. **William Burroughs - Commissioner of Sewers**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ck784nmOg68>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

MARÇAL, J. **Antologia de textos filosóficos**. (Organização). Curitiba: SEED-PR, 2009.

MEYBERG, M. **Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac**. 2014. 78p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://www.bdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7926&PHPSESSID=ct3cgi69cvt6hnb7slqf0hbd5>. Acesso em 30 jan 2017.

MOREIRA, A. **A cultura como dominação ideológica**. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php.comtempo/wiewfile/8335/7710>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b18.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

NIILISMO ÁCIDO. **Geração beat**. Disponível em: <<http://niilismoacido.tumblr.com/post/5956411705/origem-das-coisas-gera%C3%A7%C3%A3o-beat>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

NOBREGA, T. **On the road e Pé na estrada: os caminhos do imaginário em tradução**. 1991. 205p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1991. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000034078>>. Acesso em 30 jan 2017.

OFICINA DA HISTÓRIA. **American way of life**. Disponível em: <<http://oficinadahistoriad.blogspot.com.br/2009/10/american-way-of-life.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

PEREIRA, C. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINEZI, G. **A experiência literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação**. 2015. 309p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Londrina. Londrina. 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000204558>>. Acesso em 30 jan 2017.

POE, E. **Obra poética completa**. Disponível em: <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/d2687f5ef69d40cb8a6dc5b3121b3b95-inside.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

RENAUD, V. **O conceito de “liberdade” em O Ser e o Nada de Sartre: um recorte a partir do fazer, do ter e do ser**. Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/download/6297/6026> Acesso em: 04 jun. 2016.

REVISTA BULA. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/traducao/a-ultima-entrevista-de-jack-kerouac>>. Acesso em: 02/05/2016.

REVISTA ESCOLA. **Fordismo**. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/foi-fordismo-ele-representou-brasil-716887.shtml>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

ROSÁRIO, A. **Pé nas encruzilhadas: Trajetos e Traduções de On the Road pela América Latina**. 2012. 137p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade

Federal de Pernambuco. Recife. 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11677>>. Acesso em 30 jan 2017.

SANTOS, L. **Beat Bat Bump! Bebop! Dig it?? Ensaio com beatniks. A musicalidade jazzística de uma poética espontânea.** Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/005/01let_santos.htm>. Acesso em: 12 mai. 2016.

SANTOS, W. e LISBOA, W. **As multifaces da “Geração Z” e suas dinâmicas de consumo.** São Paulo: Plêiade, 2016.

SARTORI, J. **On the road with a beat writer: Jack Kerouac and the construction of U.S. culture's other.** 2006. 98p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2006. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89162>>. Acesso em 30 jan 2017.

SCZUK, I. **O existencialismo em Jean-Paul Sartre.** Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/27/artigo105002-3.asp>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

SIGNIFICADOS. **Alter-ego.** Disponível em: <<http://www.significados.com.br/alter-ego/>>. Acesso em: 06 mai. 2016.

SILVA JUNIOR, S. **Contracultura e contramemória em Os Subterrâneos de Jack Kerouac.** 2014. 136p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto. 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3928/1>>. Acesso em 30 jan 2017.

Capitalismo. Disponível em: <<http://sociologiadodireitounesp.blogspot.com.br/2012/08/o-capitalismo-na-visao-de-max-weber.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TOGNOLLI, C. **Surfando o caos.** Revista Galileu - Edição 204 - Julho de 2008. Disponível em: <<http://jornadasdamente.blogspot.com.br/p/conheca-historia-de-timothy-leary.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

VANSPANCKEREN, K. **Panorama da literatura dos Estados Unidos.** Disponível em: <<http://iipdigital.usembassy.gov/media/pdf/books/literature-in-brief-port.pdf>>. Acesso em 30 jan 2017.

WEBER, M. **A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLER, C. **Geração Beat.** Porto Alegre: L&PM, 2009. ZANOTTI, L. **Uma leitura bachelardiana de Espantalhos de Jeca Kerouac.** Disponível em: <http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/Scripta_AlumniN01_2008.pdf>. Acesso em 26 mai. 2016.

_____. **Sartre e a liberdade:** aula ministrada no Colégio Estadual do Paraná. Acervo do autor, s/d.

_____. **Stand-up:** o Thom Pain existencialista de Will Eno, Felipe Hirsch e Guilherme Weber. São Paulo: Catrumano, 2011.

_____. **A longa travessia de Lampião:** da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: Auto de Angicos. 2012. 204 p. Tese de doutorado em Estudos literários. UFPR. Curitiba. 2012. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32881/R%20-%20T%20-%20LUIZ%20ROBERTO%20ZANOTTI.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

_____. **O Dionísio nietzscheano em Kerouac.** Disponível em: <http://www.uniandrade.br/seminario_pesquisa/>. Acesso em 02 fev 2017.

SOBRE A AUTORA



CINTHIA MARA MASETTO - Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal do Paraná (1992). Especialização em Construção do texto e Literatura brasileira pelo Instituto Superior de Educação Padre João Bagozzi (2005). Concluiu Mestrado em Letras - Literatura Beat - pelo Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE em 2017. Tem ampla experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem, sendo esta experiência dividida entre o ensino fundamental anos iniciais e anos finais. Desenvolveu ainda de trabalho com Literatura como Agente de Leitura no Ensino Fundamental anos finais. Atua como vice-diretora em escola municipal da Prefeitura de Curitiba (2018-). Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/2532110281247600>

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

On

The

Road:

a volta
à materialidade




Ano 2021

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

@atenaeditora 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

On

The

Road:

a volta
à materialidade



 **Atena**
Editora
Ano 2021