



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUIZ ANTONIO PIESANTI

JAZZ E CONTRACULTURA NA OBRA DE KEROUAC E GINSBERG

Campo Grande/MS
2019

LUIZ ANTONIO PIESANTI

JAZZ E CONTRACULTURA NA OBRA DE KEROUAC E GINSBERG

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Linha de pesquisa: Historiografia Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eliane Maria de Oliveira

Campo Grande / MS
2019

P681j Piesanti, Luiz Antonio

Jazz e contracultura na obra de Kerouac e Ginsberg/ Luiz Antonio Piesanti. – Campo Grande, MS: UEMS, 2019.
118f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2019.

Orientadora: Prof.^a Dra. Eliane Maria de Oliveira.

1. Beat 2. Jazz 3. Contracultura 4. Ginsberg, Allen, 1926-1997 5. Kerouac, Jack, 1922-1969 I. Oliveira, Eliane Maria de II. Título

CDD 23. ed. - 800

LUIZ ANTONIO PIESANTI

Ecos da Geração *Beat* na Literatura: Kerouac e Ginsberg

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliane Maria de Oliveira (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Arlinda Cantero Dorsa
Universidade Católica Dom Bosco/UCDB

Campo Grande, MS, 01 de julho de 2019

Aos meus pais, Tecla Mattioni Piesanti e
Orlando Piesanti; à minha amada
companheira, Antonia C. R. Fioravante; às
minhas filhas, Clara e Luna; às minhas
preciosas sobrinhas, Letícia, Gabrielli e Sâmia.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), pela oportunidade de aprendizado e crescimento pessoal e profissional.

À Profa. Dra. Eliane Maria de Oliveira, não somente pela orientação, mas também pela paciência que teve com seus orientandos, pela amizade sincera e pelas palavras, dicas, conselhos e “puxões de orelha” que serviram de incentivo, conforto e impulso para que este trabalho saísse do forno. Obrigado pela confiança.

Aos professores Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz – pelas aulas de historiografia literária, contracultura, vanguardas e Geração *Beat* –, Dra. Susylene Dias de Araújo – pelas aulas de literatura e estudos culturais, identidade e cultura –, Dra. Márcia Gomes Marques – pelas aulas de mídia e recepção, estigmas, identidade e mediações culturais –, ao coordenador do curso de música da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), prof. Dr. Evandro Rodrigues Higa – pelo apoio dado quanto à teoria musical –, bem como todas as sugestões de leitura e orientações paralelas com intuito de enriquecer a proposta teórica para este trabalho.

Em especial, à minha companheira, Antonia Cristina Rocha Fioravante, por todo apoio e compreensão, bem como pela fundamental ajuda no desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais, pelo incentivo de sempre aos estudos e por me apoiarem em todos os momentos difíceis.

Aos professores e amigos, Me. Tiago Wolfgang Dopke e Me. Giane Maria Giacón, pela grande ajuda na confecção do projeto inicial desta dissertação e pelas sugestões de leitura no que diz respeito à História.

Ao meu amigo músico, Me. Vinícius Hipólito, pelas aulas informais e sugestões de leitura quanto à história e teoria musical do *Jazz*.

Aos professores Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz, Dr. Volmir Cardoso Pereira, Dra. Arlinda Cantero Dorsa, bem como minha orientadora, que compuseram as bancas examinadoras no processo de qualificação e defesa desta dissertação. Obrigado pelas valiosas correções e sugestões.

Fica aqui o meu muito obrigado.

“– Qual é a sua estrada, homem? - a estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada dos peixes, qualquer estrada... Há sempre uma estrada em qualquer lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância.”

Sal Paradise (In: KEROUAC, 2010, p. 305)

PIESANTI, Luiz Antonio. *Jazz e contracultura na obra de Kerouac e Ginsberg*. 2019. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo fornecer pressupostos teóricos acerca de estudo contracultural, bem como da crítica que o enfoca, por meio da análise da revolução cultural proposta por dois integrantes da trindade *Beat* e suas respectivas obras: Jack Kerouac (*On The Road*) e Allen Ginsberg (*O Uivo e outros poemas*; *A Queda da América*). Neste contexto, foi necessário levantar os seguintes objetivos específicos: a) contextualizar o período histórico no qual ocorreu o movimento literário *Beat*, principalmente ao que tange às políticas estadunidenses, que no momento serviam como manobra contra o “comunismo” durante a Guerra Fria; b) caracterizar a Geração *Beat*; c) apresentar os autores cujas obras foram analisadas, Jack Kerouac e Allen Ginsberg; d) demonstrar a influência do *Jazz* na vivência dos membros da geração citada e nas suas escritas; e) analisar as obras de maior destaque de dois membros dessa geração, a versão comercial de *On The Road* (2010) e *O Manuscrito Original* (2009), de Jack Kerouac e, *Uivo e outros poemas* (2006) e *A queda da América: Poemas Destes Estados 1965-1971* (2014), de Allen Ginsberg. Para compor embasamento teórico, foi realizado levantamento de dissertações e teses relacionadas à temática *beat*, na plataforma da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na qual foram encontradas 23 no total, e entre estas, selecionaram-se os trabalhos de Junior (2014), Brito (2015), Pinezi (2015), Silveira Júnior (2017) e Cremonese (2018). Além destas, para realizar a contextualização histórica, realizou-se a leitura de Hobsbawm (1990; 1998; 2003), Muggiati (2007), Willer (2006; 2009; 2013), entre outros. Primeiramente, abordou-se acerca da Geração *Beat* e apresentou-se brevemente os dois escritores que tiveram suas obras analisadas neste trabalho: Jack Kerouac e Allen Ginsberg; no segundo capítulo, historicizamos a trajetória do *Jazz* e traçamos a sua relação com a literatura *Beat*; por fim, apresentou-se a análise das obras: *On The Road* (2010) e *O Manuscrito Original* (2009), de Jack Kerouac e, *Uivo e outros poemas* (2006) e *A queda da América: Poemas Destes Estados 1965-1971* (2014), de Allen Ginsberg. Esta dissertação propõe a inserção do movimento vanguardista *beat* às grades curriculares dos cursos de graduação em Letras, visto que atualmente este é pouco aprofundado na academia.

Palavras-chave: Beat. Jazz. Contracultura. Ginsberg, Allen, 1926-1997. Kerouac, Jack, 1922-1969.

ABSTRACT

The present work aimed to provide theoretical assumptions on countercultural studies, as well as the criticism that focuses it, through the analysis of the cultural revolution proposed by two members of the Beat trinity and their respective works: Jack Kerouac (*On The Road*) and Allen Ginsberg (*Howl and other poems*; *The Fall of America*). In this context, it was necessary to raise the following specific objectives: a) contextualize the historical period in which the Beat literary movement took place, especially with regard to the US policies, which at the moment served as a maneuver against “communism” during the Cold War; b) characterize the Beat Generation; c) present the members who had their works analyzed, Jack Kerouac and Allen Ginsberg; d) demonstrate the influence of the Jazz music in the life experience of the members of the generation cited and in their writings; e) analyze the major works of two members of this generation, the commercial version of *On The Road* (2010) and *On The Road: The Original Scroll* (2009), by Jack Kerouac, and *Howl and other poems* (2006) and *The Fall of America: Poems of These States 1965-1971* (2014), by Allen Ginsberg. In order to cover the theoretical basis, a dissertation and thesis survey related to the Beat theme was carried out on the Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), in which 23 were found in total, and among these, the works of Junior (2014), Brito (2015), Pinezi (2015), Silveira Júnior (2017) and Cremonese (2018). In addition to these, to carry out the historical contextualization, Hobsbawm (1990, 1998, 2003), Muggiati (2007), Willer (2006, 2009, 2013), among others, were also studied. First, we approached the Beat Generation and briefly presented the two writers who had their works analyzed in this work: Jack Kerouac and Allen Ginsberg; in the second chapter, we historicized the trajectory of the Jazz music and traced its relation to the Beat literature; Finally, the analysis of the works *On The Road* (2010) and *On The Road: The Original Scroll* (2009), by Jack Kerouac, and *Howl and other poems* (2006) and *The Fall of America: Poems of These States 1965-1971* (2014), by Allen Ginsberg. This master’s thesis proposes the insertion of the avant-garde beat movement into the curricular grades of the undergraduate degree courses, since at present it is little deepened in the academy.

Key words: Beat. Jazz. Counterculture. Ginsberg, Allen, 1926-1997. Kerouac, Jack, 1922-1969.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Caricatura de William Burroughs, Jack Kerouac, Gregory Corso, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, Neal Cassady e Herbert Huncke.....	23
Figura 2. A tríade Beat: Kerouac, Ginsberg e Burroughs	25
Figura 3. Jack Kerouac (à direita) e Neal Cassady (à esquerda)	29
Figura 4. Allen Ginsberg	31
Figura 5. Peter Orlovsky (à direita), companheiro de vida de Allen Ginsberg (à esquerda) por 40 anos, até a morte de Ginsberg em 1997.....	33
Figura 6. Tabloide noticiando o ocorrido no evento Beaulieu Jazz Festival, na Inglaterra	40
Figura 7. Ilustração pejorativa do universo beat.	41
Figura 8. Ginsberg (à direita) e o amigo Neal Cassidy (à esquerda).....	70
Figura 9. Michael McClure (esquerda), Bob Dylan (centro) e Allen Ginsberg (direita).	76
Figura 10. Mapa ilustrativo da trajetória descrita no romance	97
Figura 11. Itinerário esboçado por Kerouac	97
Figura 12. As diferentes gerações de 1940 à atualidade.	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. SURGIMENTO E ECOS DA GERAÇÃO <i>BEAT</i>	16
1.1. A Geração Perdida.....	17
1.2. A Geração <i>Beat</i>.....	21
1.2.1. Jack Kerouac (1922-1969).....	28
1.2.2. Allen Ginsberg (1926-1997).....	31
1.3. De <i>beat</i> à <i>beatnik</i> – Ecos da Geração <i>Beat</i>.....	35
2. A HISTÓRIA DO JAZZ E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA <i>BEAT</i>.....	42
2.1. Jazz e Sociedade	45
2.2. Ressonâncias do <i>Jazz</i> na Literatura	56
3. ANÁLISE DAS OBRAS	64
3.1. “A Queda da América: Poemas Destes Estados – 1965-1971”	65
3.2. O Uivo do poeta.....	76
3.3. Comparações (auto)biográficas do romance de Jack Kerouac	85
3.4. Sobre a relevância do movimento para os estudos de Gerações.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo fornecer pressupostos teóricos acerca de estudo contracultural, bem como da crítica que o enfoca, por meio da análise da revolução cultural proposta por dois integrantes da trindade *Beat* e suas respectivas obras: Jack Kerouac (*On The Road*) e Allen Ginsberg (*O Uivo e outros poemas; A Queda da América*).

O interesse por esta temática se deu por meio do contato no curso de letras, realizado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, na Unidade Universitária de Cassilândia, onde realizei um estudo sobre a relação Blues-Literatura, intitulado “*Blues e Literatura: blue note de O Som e a Fúria, de William Faulkner*” (2010). A afinidade entre literatura e música foi um diferencial para a escolha desta nova temática, proposta agora para a dissertação de mestrado, que relaciona o movimento literário *Beat* ao estilo musical *Jazz*. Do anonimato, esta nova geração – *Beat* - ganhou lugar na Literatura Contemporânea e serviu de inspiração para escritores do mundo todo, contando, inclusive, com ressonâncias no Brasil, como por exemplo, Caio Fernando Abreu, Roberto Piva, Hélio Oiticica, entre outros, em nível nacional e Henrique Pimenta Santos, em nível regional no estado de Mato Grosso do Sul.

Para atingir o objetivo principal aqui proposto, será necessário levantar os seguintes objetivos específicos: a) contextualizar o período histórico no qual ocorreu o movimento literário *Beat*, principalmente ao que tange às políticas estadunidenses, que no momento serviam como manobra contra o “comunismo” durante a Guerra Fria; b) caracterizar a Geração *Beat*; c) realizar uma breve introdução sobre os membros que terão suas obras analisadas, Jack Kerouac e Allen Ginsberg; d) demonstrar a influência do *Jazz* na vivência dos membros da geração citada e nas suas escritas; e) analisar as obras de maior destaque dos autores dessa geração, a versão comercial de “*On The Road*” (2010) e *O Manuscrito Original* (2009), de Jack Kerouac e, “*Uivo e outros poemas*” (2006) e “*A queda da América: Poemas Destes Estados 1965-1971*” (2014), de Allen Ginsberg.

Por meio da investigação acerca das produções acadêmicas (teses de doutorado e dissertações de mestrado), realizada através da plataforma da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), foram levantados 23 trabalhos acadêmicos existentes, dos quais foi realizada a leitura e selecionadas para embasamento teórico as que seguem:

Tabela 1. Trabalhos acadêmicos selecionados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)

AUTOR	TÍTULO	ANO; UNIVERSIDADE; TIPO DE OBRA
Sávio Augusto Lopes Da Silva Junior	Contracultura e contramemória em <i>os subterrâneos</i> , de Jack Kerouac	2014 UFOP Dissertação
João Luiz Teixeira de Brito	Poética <i>beat</i> no cinema: “Howl” e <i>On the road</i>	2015 UFC Dissertação
Gabriel Victor Rocha Pinezi	A experiência literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação	2015 UEL Tese
Clóvis Silveira Júnior	A gaia guerrilha de Jack Kerouac	2017 UFF Tese
Barbára Cremonese	Vozes silenciadas: as mulheres da geração <i>beat</i>	2018 UFG Dissertação

Fonte: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), organizado pelo autor (2019)

Junior (2014) buscou, em sua dissertação, analisar a obra de Jack Kerouac, “Os subterrâneos”, conceituando os termos contramemória, segundo o autor “cunhado por Aleida Assmann (2011), e contracultura, “cunhado por Theodore Roszak (1972)” (p. 5). O autor investigou a correlação da obra de Kerouac com o *Bebop*, estilo musical oriundo do *Jazz*, presente na obra analisada, na qual observou que tanto o *Bebop* quanto a prosa proposta pelos *beats*, em especial Kerouac, buscaram suprimir tudo o que era desnecessário (notas musicais e pontuações, por exemplo) para alcançar uma fluidez em suas obras que expressassem o ritmo acelerado da sociedade moderna. Ao fazer essa análise, o autor concluiu que o resultado dessa representação da fluidez, na Literatura, muito se deve ao uso do recurso do fluxo de consciência, devido à profundidade de análises psicológicas dos personagens.

Brito (2015) buscou, em sua dissertação, contrastar as obras literárias “Howl” (Uivo), de Allen Ginsberg, e *On The Road*, de Jack Kerouac, com suas versões cinematográficas homônimas, por meio da análise das quatro obras. Para tanto, o autor realizou um estudo acerca das regularidades do comportamento, descrevendo as possíveis normas sistêmicas que “regulam as transposições entre o sistema literário *beat* e o sistema cinematográfico contemporâneo” (2017, p. 7). Brito propôs, por meio do termo comum “loucura”, criar o diálogo entre as obras mediante o estabelecimento de um princípio organizador que contava com um *campo tenso em comum*, com sistema de chegada e partida (BRITO, 2015).

Pinezi (2015) realizou, em sua tese, uma análise acerca do processo de criação de Jack Kerouac por meio de sua obra “The Duluoz Legend” (A Lenda de Duluoz) e, como esta se filia à tradição romântica do romance de formação alemão, denominada *bildungsroman*¹. O autor propõe que o processo de escrita de Kerouac decorre de sua experiência de liberdade com a linguagem, ao mesmo tempo em que esta o forma como indivíduo. Para compreender o processo de criação de Kerouac, o autor levantou e analisou o manuscrito da obra, assim como cartas, rascunhos, diário e artigos.

Cremonese (2018) realizou um estudo acerca da história das mulheres ligadas à Geração *Beat* e de como estas mulheres eram vistas pelos membros e como elas eram inseridas neste contexto. A autora utilizou como fonte de pesquisa o livro autobiográfico de Carolyn Cassidy, “My Years With Cassady, Kerouac and Ginsberg” (Meus anos com Cassady, Kerouac e Ginsberg – tradução nossa), que conta como a Geração *Beat*, apesar de pregar liberdade, mantinha conservadoramente os papéis de gênero.

Para compreender o contexto ao qual estava inserida a Geração *Beat*, buscamos embasamento nas obras de Bivar (2004), Kerouac (2008) e Willer (2009), assim como o suporte nas obras do historiador Eric Hobsbawm (1990;1998) para historicizar acerca do período histórico vivenciado pelos membros dessa geração e para compreender a história social do *Jazz* e sua influência na escrita destes.

Com efeito, a presente dissertação se propõe a analisar a visão da estrada em um plano genérico partindo do poema mais famoso de Ginsberg e do romance mais conhecido de Kerouac, aproximando o gênero musical *Jazz* à Literatura. Para este fim, traçaremos um paralelo entre as rupturas, ou a desagregação, tanto na música, no momento em que o *Jazz* inseriu a técnica de improviso aos solos instrumentais em suas canções, rumando na contracorrente dos preceitos musicais tradicionais, quanto na tessitura do romance e poesia da *Beat* literária, pautados pela não linearidade e pelo “desenredo”.

Assim sendo, este trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro, traça-se um histórico do surgimento da Geração *Beat* espelhando-se nos escritores da Geração Perdida, que compreendeu as décadas de 1920 e 1930, tendo em vista que os anos posteriores a 1900 marcaram uma quebra para com as tradições. Neste mesmo capítulo realiza-se uma breve apresentação dos autores – Jack Kerouac e Allen Ginsberg, membros da conhecida

¹ O termo alemão para designar o **romance de aprendizagem**, ou de formação, é *Bildungsroman*. Sua característica principal é apresentar um personagem principal em jornada, da infância à maturidade, em busca de crescimento espiritual, político, social, psicológico, físico ou moral. A primeira obra considerada “de aprendizagem” é Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Informação retirada de: <https://www.infoescola.com/literatura/romance-de-aprendizagem/>

Triáde *Beat*, que terão suas obras analisadas no capítulo 3. Para tanto, foi necessária a explanação do termo *beatnik*, para o qual utilizamos referências citadas em músicas e filmes.

No segundo capítulo, explana-se uma breve história do estilo musical conhecido como *Jazz* e algumas noções musicais básicas para melhor entendimento de toda sua influência tanto no âmbito musical quanto no meio social. Também é feita a correlação entre o *Jazz* e a literatura *beat*.

No terceiro capítulo, é feita uma análise do poema *Uivo*, presente na obra “*Uivo e outros poemas*”, de Allen Ginsberg, bem como da relação das visões acerca da estrada, em contexto amplo, de Ginsberg e Jack Kerouac em suas obras “*A Queda da América*” e “*On The Road*”, respectivamente, enaltecendo aspectos sócio-políticos presentes nas obras e na estética a qual pertencem.

No que tange à proposta desta dissertação – sobre a relevância do estudo –, utilizo as palavras de Clóvis da Silveira Júnior (2017), em sua tese de doutorado, visto que o autor afirma que

Não parece haver ainda uma crítica consistente dos livros de Jack Kerouac. Grande parte do que se considera como crítica não passa de fragmentos que se extraem de biografias sobre o escritor ou sobre a denominada “*Geração Beat*”. Há, por exemplo, no Brasil, uma notória concentração de estudos *beat*, como os empreendidos por Sergio Cohn, no Rio, ou por Claudio Willer, em São Paulo. Além de poetas e artistas inspirados nos *beats*, como Roberto Piva, Wally Salomão, Hélio Oiticica. A maior da biografia *beat* limita-se a detalhar viagens e casos passionais envolvendo os poetas, sem conectá-los à estética *beat* propriamente. (SILVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 6)

Espera-se, então, que este trabalho possa mostrar a relevância da *Geração Beat* para com a Literatura, História e Música – visto que o *Jazz* se fez muito presente na vida e escrita dos *beats* – e que possa contribuir para o entendimento deste movimento literário, que não foi grande em números, mas foi em influência para gerações de escritores posteriores a eles. Os estudos acerca dos *beats* envolvem as linhas pesquisa de Historiografia Literária, Estudos Culturais e Literatura Comparada, percorrendo temas como incentivo à maior compreensão sobre lutas de classe e críticas sobre desigualdade social, lutas a favor das minorias e, mesmo não sendo o foco dos *beats*, esta geração ajudou, indiretamente, a impulsionar o movimento feminista.

Portanto, com a atual conjuntura que se encontra a sociedade nos níveis regional, nacional e mundial, dentro das lutas diárias acima citadas, seria uma perda significativa deixar

de lado discussões tão pertinentes que possam ser levantadas por meio da utilização dos textos da *Beat* literária nos cursos de graduação em Letras.

1. SURGIMENTO E ECOS DA GERAÇÃO *BEAT*

Ao longo de sua evolução, a literatura teve como uma de suas funções ser um meio de conhecer – e às vezes de apresentar – o homem, como indivíduo ou elemento da sociedade na qual está inserido. As particularidades do eu, as singularidades de determinadas sociedades, os feitos históricos, as lutas de classe, as categorias específicas étnicas, de gênero e sexualidade, os costumes e tradições, compõem o leque de possibilidades de uma categoria principal: a Literatura. “A arte é social”, disse Antonio Candido (2006), ela reflete os espíritos de uma época, as tensões da sociedade em determinado período. Como forma de arte humanizadora, uma das funções que a Literatura cumpre é de atuar como instrumento de formação em uma busca de representar a realidade com outro olhar, outra perspectiva. Nesse aspecto, Harold Bloom (2001) afirma que:

Lemos, intensamente, por várias razões, a maioria das quais conhecidas: porque, na vida real, não temos condições de “conhecer” tantas pessoas, com tanta intimidade; porque precisamos nos conhecer melhor; porque necessitamos de conhecimento, não apenas de terceiros e de nós mesmos, mas das coisas da vida. (BLOOM, 2001, p. 25)

Portanto, assim como nas artes plásticas e na sétima arte, o texto literário é capaz de representar a sociedade e a cultura com a mesma intensidade que é capaz de recriá-las ou modificá-las. Seguindo esse pensamento, Ernst Fischer, em seu livro “A Necessidade da Arte” (1983, p. 19) alega que “[...] a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o ‘eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser”. Eis o caráter formativo da Literatura: o indivíduo receptor da arte pode se sentir sujeito de seu processo como leitor e não apenas como um repetidor de suas leituras.; ela ajuda o homem a não somente suportar sua realidade, mas a transformá-la.

A cronologia literária é vasta e complexa, desde as lendas de heróis ao universo fantástico dos quadrinhos transpostos à sétima arte na contemporaneidade. Não vem ao caso aqui trabalhar cada aspecto de uma era ou marco literário, mas vale lembrar que a Literatura acompanhou a História: do Renascimento ao Iluminismo, do Arcadismo à ascensão do romance durante o Romantismo, do Modernismo com a quebra do que era tido como tradicional, até à contemporaneidade. Neste meio se encontra a literatura *Beat*, no acompanhamento revolucionário histórico apoiado pela arte da escrita, mais precisamente durante o período da Guerra Fria e das revoluções que a acompanham.

Existem discussões acerca de diferentes gerações de crianças, adolescentes, jovens adultos e idosos que compõem a sociedade, bem como as gerações passadas. São elas: os *Baby Boomers*, X, Y, Z e α . A geração dos *Baby Boomers* é caracterizada por indivíduos que nasceram entre 1945 e 1964. É nesta geração que os *beats* se encaixam e a respeito dela teceremos uma análise durante o capítulo.

Assim, neste primeiro capítulo, busca-se investigar o surgimento da Geração *Beat*, que vigorou entre as décadas de 1940 e 1960. No entanto, para entender o pensamento dos indivíduos desse período, é necessário regredir um pouco no tempo e compreender a geração anterior – conhecida como Geração Perdida – a qual se faz uma breve introdução.

Em continuidade, após breve explanação acerca da Geração Perdida e caracterização da Geração *Beat*, realizar-se-á a introdução acerca dos membros da geração *beat*, Jack Kerouac e Allen Ginsberg, que terão suas obras analisadas no terceiro capítulo.

1.1. A Geração Perdida

Para entender o aparecimento de escritores que formaram uma geração modelo para tantas outras conseqüentes, é necessário revisitar a história e observar de onde veio sua inspiração, voltando-se à década de 1920 – período pós Primeira Guerra Mundial. Antes de se imaginar uma possível Segunda Guerra Mundial, a primeira, outrora conhecida como a Grande Guerra (*the Great War*), deixou marcado um sentimento de desilusão e decepção àqueles que vivenciaram de perto o gosto amargo de um conflito descabido para toda uma geração de jovens entre seus 20 e 30 anos. Estes, que viram mortes em grande escala, acabaram perdendo o foco e a fé em valores tradicionais embutidos no patriotismo e nacionalismo.

O termo cunhado pela poeta Gertrude Stein e difundido por Hemingway em duas de suas obras, “*The Sun Also Rises*”, publicado em 1926 e traduzido para o português como “O sol também se levanta” e “*A Moveable Feast*”, lançado em 1964 e traduzido para o português como “Paris é uma festa”, fez jus à uma leva de escritores e poetas, homens e mulheres, que viveram neste período de pós-guerra e anterior à Grande Depressão², visto que tanto Hemingway, quanto Pound, Eliot, Fitzgerald e Miller buscaram, por meio de técnicas como o fluxo de consciência, por exemplo, transmitir as desilusões, a efemeridade e a superficialidade dos tempos de crise financeira e psicológica. De acordo com Hobsbawm (2003):

² Grave período de crise econômica a nível mundial que atingiu os países capitalistas, causada pela quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929.

Locais, regionais ou globais, as guerras do século XX iriam dar-se numa escala muito mais vasta do que qualquer coisa experimentada antes. Das 74 guerras internacionais travadas entre 1816 e 1965 que especialistas americanos, amantes desse tipo de coisa, classificaram pelo número de vítimas, as quatro primeiras ocorreram no século XX: as duas guerras mundiais, a guerra do Japão contra a China em 1937-9, e a Guerra da Coreia. Cada uma delas matou mais de 1 milhão de pessoas em combate. (HOBSBAWM, 2003, p. 32)

A locução “Geração Perdida” remete a todos os jovens deste período pós Primeira Guerra Mundial e anterior à Crise de 1929. É usada para designar a geração nascida do período de 1883 a 1900, que lutou durante a juventude na Primeira Guerra Mundial, de acordo com os autores William Strauss e Neil Howe³. “Perdida” no que diz respeito aos valores herdados, transmitidos de geração a geração, e – que ali já não tinham o mesmo sentido no período que sucedeu a guerra –, porquanto não tinham relevância para uma geração, de certo modo, espiritualmente alienada. Era uma geração contracultural de escritores, pois estes iam à contracorrente da política visto que:

Quando as tropas voltaram do exterior, depois da guerra, Warren G. Harding, o candidato republicano à presidência, prometia um “retorno à normalidade” – o que deu início a um dos períodos mais conservadores da história norte-americana. No entanto, o escândalo de *Teapot Dome* subjugou seu governo e revelou que seu secretário do Interior era subornado pelas grandes empresas petrolíferas que tinham pilhado terras públicas. E a década de 1920 revelaria anos de experimentação cultural arrojada misturada com conservadorismo político: uma antiga cultura de escassez *versus* uma nova cultura de abundância. Isso receberia o nome de *The Roaring Twenties* [os loucos anos 20]. (STONE & KUZNICK, 2015, p. 99)

Seus temas literários se referenciam geralmente às experiências dos autores durante o período da Primeira Guerra Mundial e período pós guerra, à decadência do modo de vida dos ricos, como nos romances “O Sol também se levante”, de Hemingway e “O Grande Gatsby”, de Fitzgerald, e à morte do sonho americano (*the American dream*)⁴.

³ Howe, Neil; Strauss, William (1991). *Generations: The History of Americas Future. 1584 to 2069*. New York: William Morrow and Company. pp. 247–260. ISBN 0-688-11912-3

⁴ O doutor em História Social, Fábio Guerra (2013), definiu o Sonho Americano “como um conjunto de ideias em que a liberdade inclui a oportunidade para a prosperidade e sucesso e uma ascensão social alcançada através do trabalho árduo. O termo remonta à colonização e sua independência, com a esperança de prosperar em uma terra nova. Um símbolo desse sonho é a Estátua da Liberdade, monumento que no imaginário americano representa os Estados Unidos da América – uma terra de oportunidades em que, teoricamente qualquer um, pode-se transformar em uma pessoa de sucesso” (GUERRA, 2013, p. 201-202).

Essa geração fez, então, parte dos “loucos anos 20”, sendo esta a década que ficou marcada pela agitação social, um misto de euforia, revolta e revolução. Estes fatores culminaram no firmamento dessa “Geração Perdida” de escritores com inclinação à Literatura – embora não formassem uma escola literária –, e no aparecimento de artistas negros que também traziam consigo a ânsia contracultural por meio de um gênero musical chamado *Jazz*, e em um crescente empoderamento feminino. Os anos posteriores à Primeira Guerra Mundial e precedentes à Crise de 1929 ficaram então conhecidos como a “Era do *Jazz*” e também os “Loucos Anos 20”. Para Fitzgerald (1931), em seu texto publicado pela *Scribner's Magazine*, alega que:

Foi uma Era de milagres, uma Era de arte, uma Era de excesso e uma Era de sátira. [...] Em 1926, a preocupação universal com o sexo havia se tornado um incômodo. [...] Por algum tempo, os discos negros piratas com seus eufemismos fálicos fizeram tudo parecer sugestivo, e simultaneamente veio uma onda de peças eróticas – jovens garotas ao final de suas formações escolares lotaram as galerias para ouvir sobre o romance de ser lésbica e George Jean Nathan protestou. [...] Os elementos gays da sociedade se dividiram em duas correntes principais, uma fluindo em direção a Palm Beach e Deauville, e a outra, muito menor, em direção à Riviera de verão. (FITZGERALD, 1931, p. 460-462, tradução nossa)⁵

Para esse período da Grande Guerra, as costureiras e entrando nessa novidade, a estilista Coco Chanel, adaptaram roupas femininas, com intuito de facilitar o deslocamento e guardar mantimentos. Assim, calças e vestidos com bolsos foram utilizados, e em conformidade a esta adaptação, no que diz respeito ao corte de cabelo, optara-se pelo uso de cabelo curto, visando uma fácil manutenção. No que concerne à busca pela liberdade em relação ao visual feminino, Ramires & Velasco (2011) relatam que:

Na década 20, depois de 81 anos de luta, as mulheres dos Estados Unidos conquistam o direito ao voto. Um grande passo democrático para a luta feminista. Agora, ela se torna livre dos espartilhos, (usados até o final do século 19). A liberdade na vestimenta permite mostrar pernas, colo e usar maquiagem. Em 1925, a revolução das saias curtas foi um escândalo para todos. Nessa mesma década, a estilista Coco Chanel ficou famosa pelos cortes retos, blazers, Cardigans, colares compridos e cabelos curtos. Um

⁵ It was an age of miracles, it was an age of art, it was an age of excess, and it was an age of satire. [...] By 1926 the universal preoccupation with sex had become a nuisance. [...] For a while bootleg negro records with their phallic euphemisms made everything suggestive, and simultaneously came a wave of erotic plays – young girls from finishing-schools packed the galleries to hear about the romance of being a Lesbian and George Jean Nathan protested. [...] The gay elements of society had divided into two main streams, one flowing toward Palm Beach and Deauville, and the other, much smaller, toward the summer Riviera.

grande passo para a moda foram as criações, como calça feminina e pretinho básico [...]. (RAMIRES; VELASCO, 2011, p. 2)

Assim, a Era do *Jazz* não somente trouxe inovações um tanto desconfortáveis aos ouvidos dos conservadores, como também deu impulso à iniciativa feminista, ao passo que mulheres começaram a optar por vestidos curtos ao invés dos compridos, bem como penteados mais despojados. O curador do Museu de Moda e Tecidos de Londres, Dennis Nothdruff apud Baker (2017), comenta que “Essas roupas foram feitas para se mover e dançar, e algumas peças literalmente caíam dos corpos das mulheres conforme elas se mexiam.”⁶

No tópico 1.2. a seguir, intitulado “A Geração *Beat*”, abordaremos o surgimento desta e suas características, mas, aproveitando a temática neste momento discutida acerca da figura feminina – ainda que este não seja o foco do trabalho aqui proposto –, em sua dissertação, Cremonese (2018) elucida que, embora o período pós-guerra tenha dado às mulheres algum avanço em relação a direitos – constitucionalizados ou morais –, devido exclusivamente à luta das mulheres, a Geração *Beat* em si pouco fez em relação a isso, uma vez que os autores – apesar de tentar romper com o tradicionalismo –, mantinham relações de objetificação com as mulheres, elevando-as a segundo plano. Cremonese (2018) argumenta que:

Em “*On the Road*” Jack Kerouac escreve sobre esse cotidiano de exclusão e abandono das mulheres com naturalidade. Os filmes posteriores sobre a geração também lidam com essas relações com naturalidade. No livro, Sal (Jack Kerouac) e seus amigos formam um grupo apenas de homens, sem a influência feminina. Atividades que eram vistas como tradicionalmente masculinas, como dirigir, beber e ouvir jazz estavam entrelaçadas com conversas intelectuais sobre filosofia e literatura. Elas não participavam desses diálogos por não terem as mesmas experiências, não tinham o mesmo “nível intelectual” que eles. (CREMONESE, 2018, p. 78)

A noção de modernidade era equiparada ao agito, ao ritmo acelerado da vida citadina em consonância com a velocidade das máquinas e carros. No âmbito musical, esta semelhança metafórica se dava à medida que as roupas que moldavam os corpos dançantes desenhavam o ritmo acelerado da música no ar da pista de dança. Assim, de acordo com Hobsbawm (1990):

⁶ NOTHDRAFT, Dennis. **The rhythms and beats of jazz permeated the visual.** In. BAKER, Lindsay. *The wild era that changed what we wear.* BBC Culture, 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20161004-did-the-20s-really-roar>>. Versão em português disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43089701>> Acesso em: 02 mar 2018.

O *jazz* se tornou, de forma mais ou menos diluída, a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbana industrial, na maioria dos espaços onde penetrou. E fez mais. A maioria das linguagens exóticas criou para si um corpo de entusiastas que apreciam essas formas de expressão não só como portadoras de uma nova roupagem musical ou sensação, mas como arte a ser estudada, discutida, e geralmente “levada a sério”. (HOBSBAWM, 1990, p. 29)

O *Jazz* nem sempre foi um estilo musical com ritmo totalmente voltado para a dança. É importante saber que este sofreu diversas modificações com o passar dos anos. Sua origem se volta à ocupação do território americano, nos séculos XVI e XVII, na tumultuada New Orleans. Cidade portuária, localizada ao extremo Sul dos Estados Unidos, com acesso direto ao mar do Caribe, desenvolvida em uma das extremidades do Rio Mississippi – extensa rota de navegação que, literalmente, corta o país de Norte a Sul –, New Orleans foi fundada por franceses em 1718, passou por domínio espanhol em 1763 e retornou para as mãos francesas em 1800. Em 1803, foi vendida por Napoleão Bonaparte aos Estados Unidos⁷, permanecendo parte da União até 1861, quando o estado de Luisiana – cuja principal cidade ainda é New Orleans – declarou sua separação do restante do país. Aliando-se a outros estados do Sul, que entraram no movimento separatista, Luisiana formou os Estados Confederados da América, um movimento político que deu origem à Guerra Civil Americana, ou a chamada Guerra de Secessão⁸. Para melhor compreensão, apresentaremos o *Jazz* mais especificamente no capítulo 2.

1.2. A Geração *Beat*

O período entre a Segunda Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria – que se estende de 1939 a 1991 – retratou não somente um novo cenário político-econômico, mas um novo panorama cultural na História. Após o boom econômico, devido à vitória dos Estados Unidos na Segunda Guerra, os jovens da época começaram a questionar o materialismo desenfreado da sociedade. Houve, então, um momento de adaptação e mudança de valores no pensamento de parte dos jovens estadunidenses. Uma nova geração de jovens escritores que, em busca de uma nova identidade – geralmente movidos a drogas, álcool, sexo e aos embalos de *Jazz* – começavam, de modo peculiar, a apresentar suas visões de mundo e suas histórias com seus

⁷ Ver “History of New Orleans” em: <<https://www.neworleans.com/things-to-do/history/history-of-new-orleans-by-period/>> e <<http://www.experienceneworleans.com/history.html>>, acesso de ambos em: 20 jul 2018.

⁸ Ver “Guerra Civil Americana” em: <<https://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/guerra-civil-americana.htm>>, acesso em: 20 jul 2018.

olhares voltados a um grupo anterior de jovens escritores: a Geração Perdida. Assim, à essa nova leva de escritores, fruto da geração de Hemingway, deu-se o nome de Geração *Beat*.

Nesse novo cenário contracultural, esses jovens escritores ainda situados no anonimato – posteriormente conhecidos como *beatniks*⁹ –, faziam jus à geração de Hemingway na medida que, com suas discussões filosóficas e criações literárias, embalados pelo *Jazz*, almejavam com todas as suas experimentações a uma condição de liberdade e engajamento social tecendo críticas à sociedade burguesa da época. Também buscavam o transcendentalismo por meio de práticas culturais orientais, distanciando-se do conservadorismo norte-americano. O autor do livro “O que é contracultura”, Carlos Alberto M. Pereira (1983), definiu o termo “contracultura” como:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um modo de vida. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado [...] o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, 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 [...] que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” [...] 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. 20-22)

De um lado o *Jazz*, de outro, a literatura *Beat*. Ambos parte de um cenário conflituoso, que, partindo de experiências vanguardistas, buscaram renovar a linguagem e superar as convenções estéticas correntes, propondo novos meios de percepção e releitura da realidade, destruindo os padrões estéticos até então consagrados pela academia.

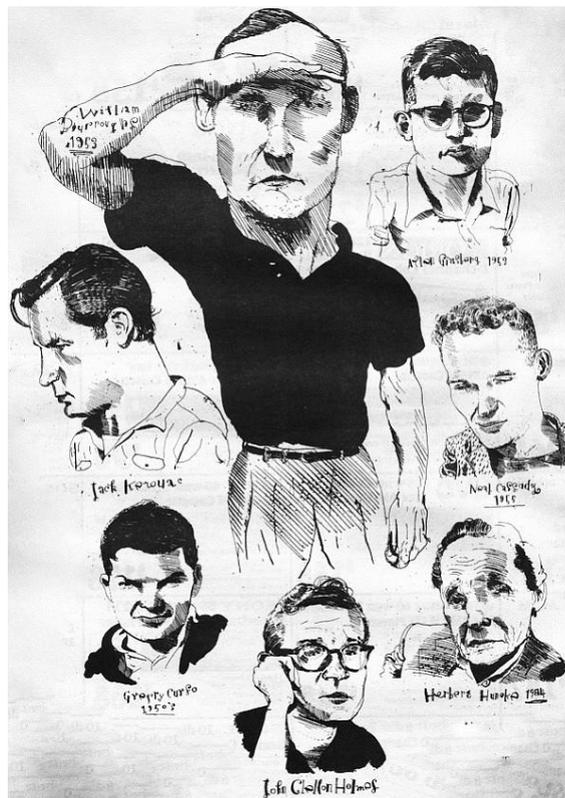
A Geração *Beat* não compunha uma escola literária, mas um movimento de jovens escritores que iam na contracorrente do modelo de ordem proposto pelo governo dos Estados Unidos¹⁰ na época. Este movimento pode ser considerado, conforme Claudio Willer¹¹, como

⁹ Termo criado pela mídia no final da década de 1950, em referência ao primeiro satélite artificial da Terra que a União Soviética lançou no espaço, o Sputnik.

¹⁰ O cenário Pós Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos era um tanto quanto conturbado, pois pouco antes de entrar em guerra, haviam acabado de encarar uma crise financeira arrebatadora, em 1929. Após a Segunda Guerra, ainda existia distinções e segregações entre os variados extratos sociais que coabitavam a terra dos Yankees. Vários grupos sociais, em especial os negros norte-americanos, travavam constantes lutas por

uma “segunda vanguarda”¹², pois assim como outros movimentos de vanguarda, trouxe algo novo para o contexto ao qual estava inserido. Recuperou a ousadia da Geração Perdida quanto ao caráter inovador e rebelde e acrescentou novas atitudes, em consonância com a ousadia, rebeldia e beleza do *Jazz*.

Figura 1. Caricatura de William Burroughs, Jack Kerouac, Gregory Corso, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, Neal Cassady e Herbert Huncke



Extraído de: <https://www.sandiegoreader.com/photos/1994/dec/15/102381/#>

igualdade, por um tratamento igualitário perante lei, visto que não mais havia escravidão legalizada. Na década de 1940, os negros sofriam muito com a segregação, e é nesse momento que a figura de Martin Luther King, Jr se revelou como líder dos negros em sua busca por justiça de modo pacífico. Em consonância a isso tudo, havia o medo do governo norte-americano em relação ao comunismo soviético, em períodos conhecidos como Ameaça Vermelha ou Perigo Vermelho, em uma tentativa sugestiva de, talvez, evitar a campanha conhecida como Terror Vermelho no governo Bolchevique nas terras soviéticas. Durante a Guerra Fria, em que Estados Unidos e União Soviética competiam por superioridade e notoriedade, os americanos temiam a existência de espões comunistas em suas terras. Foi então, em 1950, que o senador de Wisconsin, Joseph McCarthy, iniciou uma busca constante e abusiva por supostos espões soviéticos. Nesse período os Estados Unidos acabaram se envolvendo em conflitos fora de suas terras, como o apoio dado à Coreia do Sul no confronto contra a Coreia do Norte – sendo que esta recebia apoio tanto da China quanto da União Soviética –, na chamada Guerra da Coreia, por exemplo. Os *Beats* não se declaravam marxistas, mas de certa forma denunciavam o Governo Anticomunista de 1950, o Plano Macarthismo.

¹¹ Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Nome bastante conhecido quando o assunto se trata de Geração *Beat*. Foi o tradutor da obra de Ginsberg abordada nesta dissertação: *Uivo e outros poemas*. Tem como campo de especialidade as literaturas rebeldes, como a *Beat* literária, e o Surrealismo.

¹² WILLER, 2009, p. 16.

O movimento literário *Beat* surgiu aos poucos com um grupo de escritores. Eram eles: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassady, Herbert Huncke e John Clellon Holmes. Em 1948, Carl Solomon e Philip Lamantia se integraram ao grupo, em 1950 veio Gregory Corso e, em 1954, Lawrence Ferlinghetti e Peter Orlovsky. Ainda em 1950, Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen entraram para o bando e, em 1958, foi a vez dos poetas Bob Kaufman, Jack Micheline, Ray Bremser e LeRoi Jones. O movimento *Beat* abarcava um aspecto pluricultural já na composição de seus integrantes, como relembra Claudio Willer (2009) com as palavras de Ginsberg:

Burroughs, protestante branco; Kerouac, índio norte-americano e bretão; Corso, católico italiano; eu, radical judeu; Orlovsky, russo branco; Gary Snyder, escocês-alemão; Lawrence Ferlinghetti, italiano, continental, educado na Sorbonne; Philip Lamantia, autêntico surrealista italiano; Michael McClure, escocês do meio-oeste norte-americano; Bob Kaufman, afro-americano surrealista; LeRoi Jones, poderoso negro, entre outros. (WILLER, 2009, p. 20-21)

Entretanto, foi por meio de três grandes nomes que acabou se consolidando, ao final dos anos 1950. Foram eles Jack Kerouac – o Ícone¹³ –, Allen Ginsberg – o Poeta¹³ – e William Burroughs – o *Junkie*¹³ –, com a publicação de suas respectivas obras, *On the road*, *The howl* e *Naked lunch*. Três representantes da *Beat* literária que se preocupavam com o lado espiritual do ser, e que conseguiam transcender pela indução de drogas, muito sexo, e até mesmo práticas oriundas do budismo. O *Jazz* tinha esse poder de indução às revelações e visões dos *Beats*, tendo poder sensorial equiparado, a mesmo grau, às drogas alucinógenas. A seguir, faremos breve apresentação dos autores Jack Kerouac e Allen Ginsberg.

¹³ SANT'ANA, Thaís. **O que foi a geração beat?** Revista Mundo Estranho, 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-geracao-beat/#respond>>. Acesso em: 30 jul 2018.

Figura 2. A tríade *Beat*: Kerouac, Ginsberg e Burroughs



Extraído de: <http://www.rebeatmag.com/book-the-beat-generation-faq-all-thats-left-to-know-about-the-angelheaded-hipsters-by-rich-weidman/>

A influência *Beat* é tamanha que impulsionou o surgimento de um novo movimento, posteriormente nos anos 1960: o movimento *Hippie*¹⁴, a verve da contracultura da segunda metade do século XX, que também contestava o *status quo* da época, firmou forte crítica contra a realização da Guerra do Vietnã e discutiu a liberação do uso de drogas. Mais tarde, em meados da década de 1970, outro movimento surgiu por influência da *Beat*: o *Punk*¹⁵. No que diz respeito ao nome dado ao grupo de jovens escritores, Willer (2009) explica que

A expressão “*beat generation*” surgiu em uma conversa específica entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes em 1948. Discutiam a natureza das gerações, lembrando o glamour da *lost generation* (*geração perdida*), e Kerouac disse: “Ah, isso não passa de uma geração *beat*”. Falavam sobre ser ou não uma “geração encontrada” (como Kerouac às vezes a dominava), uma “geração angélica”, ou qualquer outro epíteto. Mas Kerouac descartou a questão e disse “geração *beat*” – não para nomear a geração, mas para desnomeá-la. (WILLER, 2009, p. 7)

Willer foi muito assertivo ao trazer à tona a conversa entre Kerouac e Holmes sobre uma possível explicação para o termo jazzístico “*beat*” que dá nome a essa geração. Não há

¹⁴ Diminutivo de *hipster*. Termo este que Claudio Willer define em nota de rodapé para o poema Uivo – em GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006 – como sendo uma “gíria do circuito de jazz e drogas dos anos 40, designando o marginal e tomador de drogas. Norman Mailer, em 1958, escreveu sobre o *hipster* (em *Advertisement for Myself*), romantizando-o e contrastando-o com o *square*, o burguês. Daí o diminutivo *hippie*, corrente desde os anos 60.” Trata-se de um movimento liberal (inclusive sexualmente) e, mesmo fazendo uso de drogas, pacífico que tinha como lema a frase “paz e amor”. Composto de jovens geralmente advindos de famílias abastadas, que teciam críticas em relação às sociedades consumistas e acreditavam ser possível melhorar o mundo por meio do amor e da paz, sem se utilizar de meios e mecanismos de violência.

¹⁵ Movimento *underground* (usuários de drogas, poetas de rua, transsexuais etc.) de oposição ao movimento *Hippie* e que pregava a individualidade e a independência, por meio de ideais anarquistas e socialistas.

como compreender o porquê de se chamar *Beat* se não voltar à Geração Perdida e à Era do *Jazz*. A *Beat* buscou no *Jazz* sua denominação e bebeu da fonte do legado deixado pelos escritores dos Loucos Anos 20, no que diz respeito à sua concepção literária. Tomando as palavras da economista Graziela Naclério Forte, “Os beatniks ouviam muito jazz, usavam drogas, praticavam o sexo livre e mantinham-se com o pé-na-estrada. Queriam fazer sua própria revolução cultural por meio da literatura.” (FORTE, 2007, p. 157). Em relação ao termo “*beatnik*”, sua abrangência será abordada mais adiante.

É de comum conhecimento o ideário dos jovens dos anos de 1960 a 1980: Sexo, Drogas e *Rock'n'Roll*. O que muitos não sabem, talvez, é que os jovens das décadas de 1940 a 1960, por sua vez, seguiam um ideário semelhante: Sexo, Drogas e *Jazz*. O termo “*beat*” possui ampla significação¹⁶. De acordo com o dicionário online Cambridge Dictionary¹⁷ o vocábulo significa “vencer”, “derrotar”, em outros casos significa “espancar”, e no contexto aqui estudado tem como significado os verbos “pulsar”, “bater”, bem como os substantivos “batida” e “ritmo”.

O historiador Eric J. Hobsbawm (1990) traz, em seu livro “História social do *Jazz*”, um glossário para os termos referentes ao gênero musical abordado. Nele, tem-se a definição de “*beat*” como sendo a “Pulsção rítmica básica que caracteriza o *jazz*. No jargão do *Jazz*, fala-se em *two beat* quando são sublinhados dois tempos, e em *four beat* quando os quatro tempos são igualmente ressaltados.” (HOBSBAWM, 1990, p. 305). O capítulo seguinte fornecerá uma melhor compreensão acerca do *Jazz*.

A *Beat* literária não caracteriza apenas um movimento literário de cunho social, mas também tem seu aspecto político. Por se situar em um período de muita tensão, devido à Guerra Fria, ao término da Segunda Guerra Mundial, tal pano de fundo, bem como críticas ao Macarthismo, Stalinismo e também ao *square* burguês, entre outras discussões, são apresentadas nas obras desses escritores que compunham essa geração. Trata-se de um movimento marcado pelo inconformismo para com o modo de vida da época. Pregava-se a liberdade sexual e a criatividade espontânea a partir de experiências pessoais, como as caronas pelos Estados Unidos, por exemplo.

De acordo com Claudio Willer (2009), todo movimento literário para ser considerado um movimento propriamente dito, deve ter um programa ideológico, político ou administrativo, deve defender ou propor uma poética. Assim, o autor discorre que

¹⁶ A redução do verbo frasal “*beaten up*” para “*beat*”, termo muito utilizado por Herbert Huncke, será mais bem explicada no capítulo 3.

¹⁷ Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/>>. Acesso em: 20 jan 2018.

Talvez essa diversidade se relacione com características da própria sociedade norte-americana. A beat contou com negros e descendentes de imigrantes porque lá havia muitos negros e imigrantes. Mas reunir desde o filho de um morador de rua, Neal Cassady, até o descendente de uma elite econômica, William Burroughs, e do autodidata Gregory Corso, que conheceu literatura na cadeia, até Lawrence Ferlinghetti, doutorado na Sorbonne, a diferencia de movimentos europeus – e de outros lugares: nossos modernistas de 1922 têm perfis bem próximos uns dos outros. (WILLER, 2009, p. 21)

Portanto, uma das coisas que mais marcou o firmamento da Geração *Beat* foi esse sentimento fraternal. Independentemente da classe social, se era rico ou pobre, se possuía conhecimento formal ou não, todos se juntaram para uma rebelião cultural. Para o professor (2009), a amizade foi o que mais se destacou na Geração *Beat* e a diferenciou de tantos outros movimentos literários, visto que

Desafetos dificilmente integram o mesmo movimento. Adesão a um programa literário ou artístico nunca é impessoal. Mas na beat a amizade foi transcendental, no sentido romântico do termo. Ginsberg, em especial, a sacralizou. Ao mesmo tempo, a sexualizou. E a confundiu com cumplicidade, não só no sentido mais metafórico, como solidariedade, mas em um sentido até jurídico. Por exemplo, ao deixar-se prender junto com Herbert Huncke e seus comparsas. E no envolvimento indireto de Kerouac e Burroughs com o assassinato cometido por Lucien Carr. [...] Tudo isso alimentou a criação literária. (WILLER, 2009, p. 17)

Os *beats* demonstravam interesse de estarem sempre que possível juntos. Gostavam de compartilhar o estilo boêmio de vida e suas experiências de natureza diversa. Toda esta cumplicidade pode ser facilmente percebida com as leituras de suas obras, entrevistas, documentários e adaptações cinematográficas da *Beat*. Como ressalta Willer (2009),

Criavam juntos, como nos *cut-up*, os textos-colagem de Burroughs em parceria com Bryon Gisin e Gregory Corso, que resultaram em *Minutes to Go*. Ou em *Na the Hippos Were Noiled in their Tanks (E os hipopótamos ferveram em seus tanques)*, narrativa policial de Burroughs e Kerouac que se perdeu. No poema “Pull my daisy” (Puxe minha “margarida”) de Ginsberg, Kerouac e Cassady, que daria o título ao filme de Robert Frank. Copidescavam-se, como na releitura de *Kaddish* de Ginsberg por Ferlinghetti. Assistiam-se: Ginsberg lendo páginas de *The Town and the City (Cidade pequena, cidade grande)* por cima do ombro de Kerouac, incentivando-o. [...] Também viajaram juntos pelos Estados Unidos e México, nos roteiros consagrados por Kerouac, e pelo mundo, por países europeus e asiáticos. E alucinaram juntos, partilhando visões. [...] E fizeram

sexo juntos. O limite entre amizade e outras intimidades era fluido. (WILLER, 2009, p. 18-20)

Os escritores desta geração não mediam as experimentações, nem no que dizia respeito ao uso de entorpecentes, nem nas práticas sexuais entre eles mesmos. Uma das características do movimento é a intensidade em tudo, seja no estilo narrativo, nos personagens, seja no próprio jeito de viver a vida. E boa parte dessas aventuras entre amigos foi registrada em suas obras. Estas, por sinal, serviram de inspiração a vários jovens para que estes rompessem paradigmas e procurassem diferentes modos de expressar suas visões de mundo a partir do questionamento de valores, contestando tabus éticos, morais e culturais, bem como costumes vigentes.

O terceiro capítulo desta dissertação mostrará a relação entre o manuscrito original de *On The Road*, em que os personagens são os próprios integrantes da Geração *Beat* e a obra publicada comercialmente, em que Kerouac teve que substituir os nomes por alter egos.

1.2.1. Jack Kerouac (1922-1969)

O nome é Jean-Louis Lebris de Kerouac, mas este escritor é mais conhecido mundialmente como Jack Kerouac. Kerouac nasceu em 12 de março de 1922, em uma cidade chamada Lowell, localizada no estado de Massachusetts, nos Estados Unidos¹⁸. Filho terceiro, que aos quatro anos teve seu irmão mais velho, Gerard, morto prematuramente com apenas nove anos de idade devido a uma doença conhecida como febre reumática, o que o assombrou desde então, dando origem a uma de suas obras, chamada “*Visions of Gerard*” (1963).

Oriundo de família franco-canadense, a infância de Kerouac foi marcadamente católica, frequentando colégios jesuíticos e públicos, por influência de sua mãe. O pai de Jack trabalhava em uma fábrica de impressão, onde o escritor trabalhou por um tempo. Devido a uma questão financeira não muito favorável, como era bom jogador de futebol americano, decidiu concorrer a uma bolsa para estudar na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Lá, conheceu Ginsberg e Borroughs, bem como Cassady. Após uma briga com seu técnico de futebol americano, Kerouac deixou os estudos de lado e embarcou em suas vastas aventuras com a Marinha Mercante, em 1942. No ano seguinte tentou se alistar na Marinha, no entanto, não pôde ser admitido por não ter um bom laudo psiquiátrico em seu favor.

¹⁸ Informações retiradas da editora LP&M, disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=63>. Acesso em: 20 jul 2018; CANTON, James [et al.]. **O livro da literatura**. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2016.

Figura 3. Jack Kerouac (à direita) e Neal Cassady (à esquerda)



Extraído de: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2012/05/23/geracao-beat-de-kerouac-influenciou-movimento-hippie.htm>)

Foi em meio a suas viagens que escreveu sua terceira¹⁹, no entanto primeira grande obra, intitulada *The Town and the City*, em 1950, embora nela ainda não tivesse desenvolvido seu estilo próprio de escrita, tendo assim, ampla influência de Thomas (Clayton) Wolfe – autor esse que escreveu sobre a cultura americana e a moral dos períodos entre 1920 e 1940, sendo um dos representantes da Geração Perdida²⁰, ao lado de Hemingway e Fitzgerald.

Kerouac diz ter escrito *On The Road* em três semanas em 1951, após 7 anos de viagens. De acordo com Brito (2015) “a mítica *beat* diz que o livro foi escrito num transe de cafeína, benzedrina e jazz. Obviamente, à época, isso era inaceitável. E *On the Road* teve que passar por uma série de revisões [...]” (p. 21) feitas pelo autor e editores, sendo a versão final que chegou aos leitores totalmente reformulada em 1957, tendo passado por mais de 20 protótipos, a pedido dos editores da Viking Press.

Sob efeito de drogas como a benzedrina, misturadas com café, aos embalos de *Jazz*, com temas sobre sexo e toda espécie de transgressões, Kerouac passou três semanas consecutivas trabalhando no manuscrito de sua próxima e, mais tarde, mais conhecida obra:

¹⁹ O autor já havia escrito “*The Sea Is My Brother*”, em 1942 e “*And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*”, em 1945.

²⁰ Ver “*Thomas Wolfe and the Lost Generation*”, disponível em: <<https://www.bostonathenaeum.org/events/2744/thomas-wolfe-and-lost-generation>>. Acesso em: 23 jul 2018.

On the Road (acrescida, na tradução para o português, do subtítulo “Na Estrada” ou “Pé na Estrada”). Demorou anos para que a crítica deixasse o preconceito de lado e reconhecesse o valor de sua obra, sendo publicada somente em 1957 – embora que com algumas alterações.

On the Road se trata de uma narrativa de cunho fortemente autobiográfico, na qual o narrador conta as viagens dos personagens alter egos Sal Paradise (representando o próprio Kerouac) e seu amigo Dean Moriarty (representando Neal Cassady), bem como outras representações de figuras como William Burroughs (Old Bull Lee), Lucien Carr (Damion), Allen Ginsberg (Carlo Marx), John Clellon Holmes (Ian MacArthur), Herbert Huncke (Elmer Hassel) entre outros integrantes (e aqueles que tinham relação, mas não eram escritores) da Geração *Beat*.

Mesmo rejeitando títulos, Kerouac ficou conhecido como “o rei dos *beatniks*”²¹, tornando-se um dos escritores mais polêmicos e controversos do Pós Segunda Guerra. Como dito anteriormente, seu alicerce religioso era com base no catolicismo, entretanto, “A partir de 1947, tornou-se cada vez mais atraído pelo estilo de vida do vagabundo nômade e bebedor de uísque.” (CANTON et al., 2016, p. 265). Também iniciou sua caminhada no Budismo, o que fica evidente em sua obra *The Dharma Bums* (Os vagabundos iluminados), publicada em 1958, em um relato de sua viagem e escalada de montanha com outro *Beat*, Gary Snyder.

O autor ainda escreveu outros romances como *The Subterraneans* (Os subterrâneos), em 1958, *Big sur* e *Doctor Sax*, ambas em 1962, *Visions of Gerard* (Visões de Gerard), em 1963, *Vanity of Duluo*z – outro romance autobiográfico no qual se tem seu alter ego um jogador de futebol americano que deixa os estudos para entrar na Marinha Mercante –, em 1968, e um de seus livros mais radicais escrito entre 1951 e 1952, mas publicado postumamente, em 1972, *Visions of Cody* (Visões de Cody), no qual retoma cenas de *On the Road* na intenção de superá-lo.

Kerouac faleceu em 1969, com 47 anos em St. Petersburg, na Flórida, devido ao vício do álcool alinhado às drogas, desencadeando uma cirrose hepática. Em seus últimos anos de vida, viveu com sua mãe, Gabrielle Kerouac, e sua terceira mulher, Stela Sampas Kerouac. Como pontua Brito (2015):

Como ele deixa claro em seus diários, Kerouac buscava à época romper com as normas do romance europeu para criar uma prosa veementemente americana. Buscava então inspirações na epopeia e na épica clássicas, mas seria na experiência de Neal Cassady que ele pautaria sua prosa finalmente. (BRITO, 2015, p.153)

²¹ BIVAR, Antonio. **Kerouac: o rei dos beatniks**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Brito (2015) elucida que “depois de ter escrito *On the Road*, em 1951, Jack continuaria a aperfeiçoar sua escrita espontânea, em direção à técnica que ele chamaria *sketching*” (p. 158). Esta técnica consistia em esboçar o texto sem fazer correção alguma, para que o fluxo de escrita não parasse. Foi o que ocorreu com seu romance “*On The Road*”, visto que o autor o escreveu em apenas três semanas, em um fluxo contínuo de escrita.

A vida de Kerouac foi base de filmes e documentários como *Love Always, Carolyn* (Com Amor, Carolyn), dirigido por Maria Ramström e Malin Korkeasalo, em 2011, no qual a amante de Kerouac e esposa de Cassidy resolveu contar sua própria versão da história que a envolve e liga à Kerouac; *American Road*, dirigido por Kurt Jacobsen e Warren Lemin, em 2013, documentário que explora as ressonâncias artísticas, musicais e literárias acerca do misticismo da estrada. O romance *On the Road* ganhou adaptação cinematográfica homônima dirigida pelo brasileiro Walter Salles, em 2012.

1.2.2. Allen Ginsberg (1926-1997)

Filho de um pai professor/poeta e de uma militante comunista e emigrante russa, Irwin Allen Ginsberg nasceu em 03 de junho de 1926, em Newark, Nova Jersey. cursou Letras na Columbia University, em Nova Iorque, na década de 1940, onde contribuía nas publicações universitárias. Nesse período conheceu Lucien Carr, William Burroughs, Jack Kerouac e Neal Cassady e em Nova York conheceu Gregory Corso, seu amigo e colaborador.

Figura 4. Allen Ginsberg



Extraído de: <http://notaterapia.com.br/2016/06/03/1-entrevista-e-7-poemas-essenciais-para-conhecer-allen-ginsberg/>

Na década de 1950, mudou-se para São Francisco, onde passou a fazer parte da organização cultural local. O marco inicial da Geração *Beat* ocorreu com a leitura pública do poema “O Uivo”, no dia 7 de outubro de 1955 e, no ano posterior, a editora City Lights publicou “*Howl and Other Poems*” (traduzido para o português como “Uivo e outros poemas”).

Deve-se destacar que a época não era propícia para a contracultura e a censura passou a fazer parte do cotidiano americano. O livro foi censurado sob a alegação de obscenidade/pornografia e tirado de circulação, sendo liberado após muito tempo de processo. Situação semelhante à ocorrida com o romance de Kerouac, que sofreu várias alterações para então poder ser publicado.

Além da relação com a Geração Perdida, a Geração *Beat* se inspirou no Transcendentalismo Americano, com Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, e Walt Whitman – este último aparece no poema Um Supermercado na Califórnia²², de Allen Ginsberg (2006):

Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman, enquanto caminhava pelas ruas sob as árvores, com dor de cabeça, autoconsciente, olhando a lua cheia. [...] / Eu o vi, Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário, remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia. [...] / Aonde vamos, Walt Whitman? As portas se fecharão em uma hora. Que caminhos aponta tua barba esta noite? (GINSBERG, 2006, p. 49)

A Geração *Beat* foi, também, fortemente influenciada pela experimentação e busca pela transcendência no seu sentido mais filosófico do termo. Deste modo, Ginsberg encontrou no budismo uma filosofia de vida que lhe impulsionasse a lutar por direitos iguais, principalmente no que concerne aos dos homossexuais.

Allen também defendia a legalização do uso da maconha e apoiava o movimento pró-pedofilia, que atacava as proibições legais referentes a idade de relação sexual entre homens e meninos – pedindo sua redução de 16 para 12 anos, através da NAMBLA (North American Man/Boy Love Association—Associação norte americana de homens e rapazes amantes). Seu engajamento em contextos sociais ia mais além, ele alimentou protestos contra o conflito entre Estados Unidos e Vietnã.

²² GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

O poeta, assim como Kerouac, também sofria com hepatite crônica. Faleceu aos 70 anos, em 05 de abril de 1997, devido a hepatite, cirrose e um câncer que acabou se desenvolvendo em seu fígado – muito provavelmente por efeito do uso demasiado de drogas.

Ginsberg denominava-se pansexual – atração sexual ou amorosa entre pessoas, independente do sexo biológico ou identidade de gênero. Teve relações com seu amigo Neal Cassidy, porém seu relacionamento (aberto) duradouro foi com Peter Anton Orlovsky, com quem permaneceu até o fim da vida.

Figura 5. Peter Orlovsky (à direita), companheiro de vida de Allen Ginsberg (à esquerda) por 40 anos, até a morte de Ginsberg em 1997.



Extraído de: <https://www.nytimes.com/2010/06/03/arts/03orlovsky.html>

Suas obras foram tão influentes que *Howl* (Uivo) ganhou sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, em 2010, na qual o ator James Franco interpreta o poeta Allen Ginsberg. O escritor foi ainda levado às telonas em outras oportunidades como em *Kill Your Darlings* (Versos de um Crime), dirigido por John

Krokidas, em 2013, com Daniel Radcliffe e Dane DeHaan no elenco. Neste filme, Radcliffe interpretou Ginsberg e DeHaan estrelou como Lucien Carr.

Allen teve que enfrentar algumas amarras, como censura e processos, da sociedade conservadora da época para conseguir ter seu poema *mor* publicado. A relação de sua poesia está intimamente ligada à História, visto que faz alusão a situações reais e não de um mundo completamente onírico, estabelecendo um elo entre a vida e a arte. Assim, como lembra Willer (2006),

[...] o poema, sendo histórico, também faz história. É histórico porque cada obra é escrita em uma determinada circunstância, em um contexto. Relaciona-se, nem que seja para negá-los ou transformá-los, com esse contexto: com os valores, a ideologia, a linguagem e a organização de sua sociedade. Contudo, também *faz* história, não apenas pela influência sobre outros autores, reaparecendo em seus textos, mas porque *produz* ideologia, percepção e representação do mundo. Se a consciência, a sociedade e o mundo são um produto da linguagem, então a operação feita pelo poema, a criação e transformação da linguagem, é transformação do real, ou, ao menos, da consciência da realidade.²³

O autor *Beat* escreveu ao todo 14 obras poéticas, sendo elas: *Howl and Other Poems*, tradução: O Uivo e outros poemas, de 1956; *Kaddish and Other Poems*, de 1961; *Empty* (1961); *Reality Sandwiches* (1963); *Ankor Wat* (1968); *Airplane Dreams* (1968); *Planet News* (1969); *The Gates of Wrath, Rhymed Poems 1948-51* (1972); *The Fall of America, Poems of These States*, tradução: A Queda da América: Poemas Destes Estados (1973); *Iron Horse* (1974); *First Blues* (1975); *Mind Breaths, Poems 1971/76* (1978); *Poems All Over The Place* (1973) e *Plutonian Ode, Poems 1977-1980* (1982).

Além da sua poesia, lançou-se também na prosa, com 7 obras, sendo elas: *The Yage Letters* – tradução: Cartas para Yage (com participação de William Burroughs), de 1963; *Indian Journals* (1970); *Gay Sunshine Interview* (1974); *Allen Verbatim: Lectures on Poetry, etc.* (1974); *The Visions of the Great Rememberer* (1974); *Chicago Trial Testimony* (1975); *To Eberhart From Ginsberg* (1976); *Journals Early Fifties Early Sixties* (1977) **As Ever – Collected Correspondence. Allen Ginsberg & Neal Cassady* (1977) **Composed on the Tongue (Literary Conversations, 1967-1977)*, 1980; *Straight Heart's Delight: Love Poems and Selected Letters* (com Peter Orlovsky), 1980. Além disso, existe uma espécie de autobiografia, criada por Ginsberg em 1977 chamada *The Best Minds Of My Generation - A*

²³ WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 8.

Literary History Of The Beats (As melhores mentes da minha geração – a História Literária dos Beats, tradução nossa), editada por Bill Morgan e Anne Waldman.

Ginsberg foi, segundo Claudio Willer (2009, p. 30-31), o membro chave para que o movimento ganhasse a força que teve. Para o professor, Ginsberg não foi aquele que cunhou o termo para dar nome ao movimento ao qual pertencia, mas foi o idealista deste. Para descrever sua relevância ao grupo, o autor se utiliza das palavras de Barry Miles²⁴:

Sem Allen [Ginsberg], Burroughs quase certamente nunca teria publicado *Junkie* nem continuado sua carreira de escritor. Sem Allen, é improvável que Kerouac houvesse publicado qualquer coisa além de seu primeiro livro, e mesmo esse foi feito com sua ajuda. Ao longo dos anos seguintes, dedicou uma enorme quantidade de seu tempo a promover Kerouac, Burroughs, Snyder, Whalen, Orlovsky e os demais escritores genericamente conhecidos como os beats, bem como a promover poetas pós Williams [William Carlos Williams], a quem era menos próximo ou sequer conhecia pessoalmente, como Levertov, Oppenheimer, Marshall, Zukofsky e Niedecker. (WILLER, 2009, p. 30-31)

Para este trabalho, foram selecionadas as seguintes obras para análise acerca da poesia de Ginsberg: *A Queda da América: Poemas Destes Estados (1965-1971)*²⁵, para mostrar o quanto a ideia da “viagem” está presente nas obras da *Beat* literária num todo e não somente no romance de Kerouac, bem como levantar aspectos sociais e políticos suscitados pela voz que narra; e *Uivo e outros poemas*²⁶, com uma visão geral da poesia presente na obra e uma análise mais detalhada do poema que dá título ao livro.

1.3. De *beat* à *beatnik* – Ecos da Geração *Beat*.

Pouco se fala sobre a Geração *Beat* em si, mas muitas são as referências em músicas e em filmes para o termo *beatnik*. Todos aqueles que conhecem as músicas da banda Engenheiros do Hawaii devem estar familiarizados com o som da palavra *beatnik*, devido ao sucesso da banda: “Infinita Highway²⁷” (1987). A letra retrata uma busca pela liberdade em uma estrada da própria existência do eu lírico.

²⁴ Nota de rodapé em WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

²⁵ GINSBERG, Allen. **A queda da América: Poemas destes estados (1965-1971)**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

²⁶ GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

²⁷ O termo *Highway* tem como tradução da língua inglesa para o português como sendo uma estrada ou rodovia, termo sugestivo se comparado ao escolhido por Kerouac: “*road*” (estrada).

Para discorrer sobre o termo, achamos necessário tecer breves comentários acerca da música citada acima, sem muitos cuidados para aspectos formais, mas voltando o olhar mais ao conteúdo, que elucida o momento e a filosofia apreendida pelo movimento aqui abordado. Na letra de Humberto Gessinger, é fácil assimilar as histórias de viagens dos membros da Geração *Beat*, como nas obras “A queda da América” e “On The Road”, de Ginsberg e Kerouac respectivamente. No trecho inicial da canção de Gessinger (1987), tem-se:

Você me faz correr demais / Os riscos desta highway / Você me faz correr atrás / Do horizonte desta highway / Ninguém por perto, silêncio no deserto / Deserta highway / Estamos sós e nenhum de nós / Sabe exatamente onde vai parar. [...] Mas não precisamos saber pra onde vamos / Nós só precisamos ir / Não queremos ter o que não temos / Nós só queremos viver / Sem motivos, nem objetivos / Estamos vivos e isto é tudo / É sobretudo a lei / Da infinita highway (GESSINGER, 1987)

É notável a presença de duas pessoas que, assim como as personagens de *On The Road*, encaram as aventuras das chamadas *road trips*²⁸. Em continuidade, Gessinger (1987 – grifo nosso) faz referência à Geração *Beat* em sua música quando diz “[...] Eu posso ser um Beatle, um **beatnik** / Ou um bitolado / Mas eu não sou ator, eu não tô à toa do teu lado / Por isso, garota, façamos um pacto / De não usar a highway pra causar impacto”. É possível notar que o eu lírico se declara a alguém que o faz mudar completamente o rumo de sua vida, ao passo que se arrisca “correr demais os riscos” que a estrada pode trazer ao “correr atrás do horizonte” ao lado dessa pessoa sem qualquer outra a influenciar suas decisões.

Essa intensidade de viver arriscando é acompanhada da aflição trazida pela incerteza de seu fim. A teoria existencialista, na qual Jean Paul Sartre é uma figura de destaque, bem como a filosofia *hippie*, ficam evidentes quando a voz que fala não se interessa pelo passado, nem pelo futuro, mas pelo presente e pelo desapego dos “motivos” e “objetivos”; uma busca por uma vida sem regras, em liberdade. O ideário *hippie*, “paz e amor”, torna-se evidente no simples ato de poder amar e ser amado, respeitar e ser respeitado.

Ainda quanto ao existencialismo, este é marcante na terceira estrofe, visto que o sujeito “tinha de tudo” quando morava na cidade, nada lhe faltava. Entretanto, ele “morria na cidade” por não se adequar ao estilo de vida determinado pela sociedade, pois se sentia incompleto e fora do padrão estabelecido. Há uma conexão com as ideias propagadas por Sartre, ao passo que o homem é visto como um projeto responsável pelo que é, deixando,

²⁸ As *road trips* são viagens na estrada, ou viagens de carro. É uma prática muito comum entre jovens há anos. Trata-se de um tipo de viagem na qual o aventureiro tem a flexibilidade e liberdade de elaborar um roteiro e fazer suas paradas onde e quando bem entender.

assim, de ser o que realmente quer ser e assumindo ser aquilo que vive, virando, portanto, fruto de suas escolhas, cujas responsabilidades são inteiramente suas. Deste modo, na canção, o sujeito tenta se desvincular de tudo aquilo que o prende, tudo o que lhe é imposto pela sociedade, deixando de lado os padrões e obrigações, seguindo sua vida de acordo com sua própria sorte.

A conexão estabelecida com a Geração *Beat* se dá quando o eu lírico atende ao chamado do vento que o faz seguir em frente. “O vento canta uma canção” e o sujeito percebe que esta canção vem de sua alma aventureira. E o conflito com a teoria existencialista se projeta na pergunta “Será a estrada uma prisão?”, já que o homem é responsável por suas decisões, sentindo-se angustiado, mas ao mesmo tempo, essa angústia já implica em uma ação. Na verdade, a angústia seria sua prisão, e não a estrada propriamente dita, pois, a estrada é livre, já a angústia o prende.

O eu lírico se desprende das amarrações impostas pela sociedade, vive sem saber onde poderá chegar, sem regras, sem planos, somente com o desejo de seguir em frente em sua viagem e, de repente, se depara com a realidade dessa escolha, quando percebe que o horizonte é “trêmulo” por causa da angústia e da incerteza do fim, tanto que o título da canção traz essa noção do infinito. O sujeito tem “os olhos úmidos” por estar angustiado com sua decisão, de não saber se está “correndo pro lado errado”, entretanto, logo reflete no fato de que “a dúvida é o preço da pureza”, sendo que quem duvida se questiona, e quem questiona não é conduzido à ignorância, à intolerância. As “placas” citadas fazem alusão aos padrões que são estabelecidos para serem seguidos e são comparadas a “facas de dois gumes” pelo simples fato de poder orientar, mas ao mesmo tempo impor algo.

Por não seguir as regras e padrões, o eu lírico pede a sua interlocutora para que esta não o “acuse de ser irracional”, mas que entenda que ele tem como ídolo, muito possivelmente os Beatles e segue os ideais do movimento *beatnik*. Mas afinal, quem eram os *beatniks*?

Como foi citado em nota de rodapé anteriormente, o termo *beatnik* foi dado pela mídia, de modo pejorativo, ao final da década de 1950, fazendo referência ao primeiro satélite artificial da Terra que a União Soviética lançou no espaço, o Sputnik, como afirma Antonio Bivar (2004, p. 87) “Em junho de 1958, Herb Caen, colunista do jornal *San Francisco Chronicle*, cunhou o termo ‘beatnik’, trocadilho ligando os beats ao Sputnik – o satélite russo lançado ao espaço naqueles dias. [...] a coisa já estava virando folclore”²⁹.

²⁹ A coluna de Herb Caen foi reimpressa em homenagem ao colunista e está disponível no link <<https://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php>>. Acesso em: 5 ago 2018.

Folclore foi um termo muito feliz a ser utilizado para descrever o movimento, visto que ele abrange a ideia de que, mesmo sendo encarada pela mídia de maneira irrisória, com panfletos cômicos para ridicularizar o grupo de escritores, tal geração acabou construindo um tipo de lenda, mito, firmaram um modo de fazer literário que, como qualquer conjunto de manifestações folclóricas de nível popular firma tradições passadas de geração em geração, pode-se dizer que os *beats* deixaram seu legado para gerações posteriores.

É possível pensar que quase tudo que remete à Geração *Beat* se dá de modo negativo, pois o adjetivo *hippie* é um diminutivo pejorativo de *hipster*, o que faz relação ao indivíduo totalmente marginalizado da década de 1950, e os *beats* se utilizavam das gírias e vocabulário *hipster*, o chamado *hip talk*³⁰ - algo inovador e ousado para o âmbito literário, pois além das gírias, os escritores inseriram palavras de baixo calão em seus textos.

Um filme conhecido mundialmente e que faz referência ao movimento é *Forrest Gump: O Contador de Histórias*, de 1994, dirigido por Robert Zemeckis e estrelado por Tom Hanks. Em uma cena do filme, o personagem Forrest Gump (Tom Hanks) vai assistir à apresentação de seu amor de infância, Jenny Curran (Robin Wright) e no momento em que esta é convidada a subir ao palco, ela é anunciada como “our very own **beatnik** beauty: Let's give a round of applause to the luscious Bobbie Dylan!”³¹ (ZEMECKIS, 1994). Aqui também pode ser visto o que foi levantado anteriormente por Cremonese (2018), em que as mulheres são encaradas de modo depreciativo.

Outro filme que faz referência ao termo é *Carros*, dirigido por John Lasseter em 2006, com o personagem Fillmore (George Carlin), que representa o automóvel muito utilizado pelos *hippies*: a van colorida – mais especificamente a Volkswagen Kombi. No filme, a van é toda caracterizada e tem seu jeito de falar lento, devido ao constante uso do “combustível natural” – analogia à maconha. Além disso, a visão depreciativa se dá ao ter um personagem militar, Sargento (Paul Dooley), ironizando com sua fala no diálogo: Fillmore: “- Tô falando, meu irmão. Na terceira piscada ele fica mais lento” / Sargento: “- Os anos 60 não te fizeram muito bem, né?”³². (LASSETER, 2006)

Dentre as referências, a mais recente ocorreu no fenômeno “Vingadores: Ultimato”, dirigido pelos irmãos Russo, em 2019. No filme, Steve Rogers, o Capitão América (Chris Evans) e Tony Stark, o Homem de Ferro (Robert Downey Jr), tiveram que voltar ao passado, para a década de 1970, com intuito de encontrar uma versão da joia do infinito conhecida

³⁰ “Vocabulário da marginália da Times Square, Nova York” (WILLER, 2009, p. 8)

³¹ Nossa bela **beatnik**: Vamos aplaudir a deliciosa Bobbie Dylan! (Tradução nossa; grifo nosso)

³² Distribuição brasileira DISNEY/BUENAVISTA

como Tesseract, para que eles pudessem coletar e juntar com as demais joias de volta no tempo presente. Durante a tentativa deste feito, o pai de Tony Stark, Howard Stark (John Slattery), pergunta a Tony – sem saber que este era, na verdade, seu filho – se ele não era um dos *beatniks* – fazendo referência ao grupo de jovens rebeldes da época, representados pelo próprio Stan Lee e um grupo de jovens alucinados em um carro curtindo a estrada –, pelo fato de que ele estava meio atordoado – claramente devido ao encontro com seu pai no passado –, parecendo estar sob efeito de alucinógenos.

A cultura norte-americana tem esse aspecto de repúdio à ameaça comunista. Com a revolução Bolchevique (“*Bolshevik*” em inglês), os Estados Unidos viram seu sistema econômico capitalista ameaçado, ao passo que a noção de propriedade privada e negócios privados mudou. Depois, com a corrida armamentista da Guerra Fria, a mídia americana demonizou a União Soviética (bem como o mesmo ocorreu do outro lado). Foi quando os soviéticos lançaram o satélite artificial *Sputnik* que o suposto ódio para com o sufixo “-ik” surgiu, pois, este sufixo fazia referência ao comunismo.

Como visto até agora, os escritores da Geração *Beat* eram jovens que, entre outras características, contestavam o chamado sonho americano atrelado ao consumismo. Isso, alinhado ao artigo redigido por Herb Caen, em 1958, fez com que o termo *beat* se tornasse *beatnik*, devido à associação do sufixo com sua significação para os americanos.

Na figura abaixo (Figura 6) retirada da página 6 do tabloide britânico *The People*, em agosto de 1960, tem-se a representação do medo que os então chamados *beatniks* causavam na sociedade conservadora da época. O texto refere-se ao evento contracultural de Lord Montagu. Tratava-se de um festival de *Jazz* no qual ocorreu uma confusão envolvendo fãs do *Jazz* tradicional e fãs do *Jazz* moderno. Cerca de 38 pessoas ficaram feridas, embora nenhuma em estado grave³³. A chamada para a notícia diz: “*Blame these 4 men for the Beatnik horror*”³⁴, seguida de “*Their cult of despair is driving the teenagers to violence*”.³⁵ Embora a reportagem tenha datado a década de 1960, a chamada ainda os tratavam como “*four strange men*”, ou seja, quatro homens estranhos.

³³ Confira em: <<https://beatniksubculture.weebly.com/representations.html>>. Acesso em: 01 jan 2019.

³⁴ “Culpem estes 4 homens pelo horror *Beatnik* causado” – tradução nossa.

³⁵ “Seus cultos de desespero estão conduzindo os adolescentes à violência” – tradução nossa.

Figura 6. Tabloide noticiando o ocorrido no evento *Beaulieu Jazz Festival*, na Inglaterra

6

Blame these 4 men for the Beatnik horror

7

THE outbreak of beatnik violence that wrecked Lord Montagu's jazz festival at Beaulieu last week must be blamed on the cult of despair preached by four strange men.

The four beatnik "prophets" do not themselves preach violence. But they do infect their followers with indifference or outright hostility to established codes of conduct.

Nothing matters to the beatnik save the "kicks" or thrills to be enjoyed by throwing off inhibitions. If you feel any urge, no matter how outrageous, indulge in it. If the heat of jazz whips up violent emotions, why not give way to them?

● Britain has been shocked by Peter Forbes's report on the great unwashed army of beatniks.

● Today he names the men whose rantings have mesmerised a large and impressionable section of young people throughout the world... men who have nothing to offer but despair.

Let me introduce you to the four prophets so that you can see how their teachings, in no way different though they may appear, nevertheless become the source of evil.

First, there is Jack Kerouac, the former American merchant seaman who

KEROUAC the hobos' prophet

An ex-seaman who became a talented writer, he prefers to devote his talents to exalting the bums and jazz maniacs of the New York live cellars.

'Corrupt'

Kerouac evolved a theory of a post-war generation "beat" by society, but becoming "beatnik" by turning their backs on a "corrupt civilisation."

Some of the younger, callow generation of Americans look that so mean that they could forget civilised morality, too.

They became rebels against society. They look to jazz or drugs as a means of escape from the ordinary world. They despised work. They didn't work.

All this because everything in the "corrupt" 20th century world evokes disgust. The disgust is certainly fed by the other American beatnik prophets.

William S. Burroughs, for example. He is in his middle forties, freely admits to have been a drug addict for 15 years. He is now cured, but he used to take "trips" of drugs by hypodermic needles.

BURROUGHS the ex-drug addict

He lived for a year in a room in Tangier without taking a bath or removing his clothes.

GINSBERG the hate merchant

At 34 this gifted poet's hate of society and modern life led him to write: "I see the best minds of my generation destroyed by madness."

How one section of the media saw the Beats --- an extract from an article in *The People* of Sunday, 7 August, 1960.

THEIR CULT OF DESPAIR IS DRIVING THE TEENAGERS TO VIOLENCE

CORSO the crank poet

The only way to enter a modern city, he wrote, is "very tentatively with two suitcases filled with despair."

This is how he wrote recently of his drug taking: "I lived in one room in the native quarter of Tangier. I had not taken a bath in a year not changed my clothes or removed them except to slick a headie every hour in the abhorrent grey wooden flesh..."

Allen Ginsberg is the third of the American beatnik prophets, whose despair has infected some teenagers. He is 34 years old and in his own way a gifted poet.

One of his poems begins: "I saw the best minds of my generation destroyed by madness. Starving hysterical naked, dragging themselves through the Negro streets at dawn looking for an angry fix..."

Like Burroughs and Kerouac the, too, in his writings, seems obsessed by drugs and drug addicts.

The fourth of the beatnik prophets is from America, Gregory Corso, wrote that the only sensible way to enter a modern city is "very tentatively, two suitcases filled with despair."

So far as this bizarre quartet of beatnik leaders are concerned, disgust and revolt against ordinary values is confined to words. But their followers and disciples act...

The break-up of Lord Montagu's jazz festival is a warning of how beatnik over here can take to violence.

Fortunately there is no encouragement of beatnik behaviour by ordinary people in Britain.

That is why so many young British beatniks are going abroad, to France in particular. There, where the atmosphere is somewhat more lax, they can let themselves go.

They can and they do---as my next report will show.

NEXT WEEK: The British beatniks in Paris. The dentist's son who became a tramp. A London girl who repented.

Fonte: <<https://beatniksubculture.weebly.com>>

No entanto, Willer (2009) não foi somente assertivo ao comentar sobre o nome da geração supracitada, mas foi mais ainda ao tecer um comentário positivo acerca do termo cunhado de modo pejorativo quando diz que

Beatnik, no mesmo sentido, é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia [...] referia-se ao fenômeno coletivo, o grande número de jovens que vinham adotando a vestimenta e atitude dos beats. Mas servia para indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional. (WILLER, 2009, p. 9)

O feito dos escritores iniciais da *Beat* literária não foi algo para ser visto levemente ou com desdém, o trabalho deles continuou mesmo depois dos anos 1950, e suas principais obras influenciaram uma nova gama de jovens escritores. Ainda assim, esse movimento de cerca de 15 (quinze) anos de uma geração de jovens é visto de modo pejorativo até os dias atuais. As referências na contemporaneidade àqueles jovens não retomam os *beatniks* originais, diga-se de passagem. São referências, por vezes depreciativas, e que fazem alusão somente ao uso de entorpecentes e ao jeito largado de ser/viver estigmatizado dos *hippies*. Abaixo segue um modelo de cartão postal de cunho pejorativo referenciando o universo *beat*:

Figura 7. Ilustração pejorativa do universo *beat*.

BEATNIK

A Do-It-Yourself Beatnik Kit

Perfect for parties and gag gifts. Kit contains: Lettered coffee cup; Beatnik beard; Beatnik-style shirt; white pants; rope belt (no buckle); plus six authentic Beatnik poems. Beatnik Instructions. All merchandise brand new. Specify small, medium or large for apparel. **Only \$995** postpaid

Be the First Beatnik on the Block

Send check, cash or money order to:

WILCO SALES
Box 3646 Washington 7, D.C.

Fonte: <<https://allenginsberg.org/>>

O texto da imagem acima expressa a simplicidade de um *kit beatnik*. Basta ter uma caneca com algo escrito, uma camiseta largada, calças brancas, cinto de corda sem fivela. Imagens como essa circulavam pela sociedade e retratavam cada vez mais os *beats* de maneira negativa aos olhos do tradicionalismo vigente.

Destarte, ouve-se muito falar da geração dos *Baby Boomers*, entretanto, mesmo fazendo parte do mesmo recorte temporal, pouco se discute sobre a Geração *Beat*, fora do âmbito acadêmico – e por vezes, mesmo na academia, a única menção aos *beats* ocorre por meio de artigos, dissertações e teses publicados em congressos e afins, não sendo conteúdo pertinente à grade curricular na graduação dos cursos de Letras.

O capítulo seguinte abordará um breve histórico do estilo musical conhecido como *Jazz* e sua ligação com a sociedade e a arte literária.

2. A HISTÓRIA DO JAZZ E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA *BEAT*

A Guerra Civil Americana teve base principalmente em discordâncias acerca da abolição ou não da escravidão de negros africanos, sendo que os estados sulistas, por serem baseados essencialmente em uma economia rural, dependiam da mão de obra escrava, e, portanto, defendiam a não abolição. A guerra em si durou até o ano de 1865 com a vitória da União e a reintegração dos Estados Confederados. No ano de 1862, a Marinha da União invadiu a cidade de New Orleans por meio do rio Mississippi e, a partir desse ponto, ela voltou a ser politicamente parte dos Estados Unidos. Assim, New Orleans foi palco de diferentes culturas, ideias, e vivências dos mais diversos extratos sociais, devido aos variados povos que por ali passaram.

Além da influência dos franceses e espanhóis que obtiveram domínio da região por determinado período, as características geográficas de New Orleans fizeram com que esta fosse ponto de um tráfego enorme de pessoas das mais diversas origens. Era local estratégico para comércio e trânsito de escravos – o que aumentava a presença de negros na cidade, tanto de escravos vindo do caribe, trazendo uma cultura mais latina, quanto daqueles vindo do interior dos Estados Unidos, trazendo a cultura rural das fazendas. Além disso, no século XIX, a cidade também contava com o extrato social formado pelos mestiços descendentes de escravos (ou ex - escravos), mas que se identificavam com a cultura europeia. Aliando-se a isso, a cidade tinha uma intensa vida noturna, com uma cultura de jogos, bebida e prostituição.

Chamamos atenção aqui ao fato de que, cada um dos grupos que habitava a New Orleans do século XIX, trazia consigo suas próprias referências musicais, e é dessa profusão de elementos e referências que emerge o gênero musical conhecido como *Jazz*³⁶. Entretanto, de todos os elementos constituintes do *Jazz*, dois ganharam destaque por conseguir sintetizar os demais. Eram eles: o *Ragtime* e o *Blues*.

O *Ragtime* era uma forma musical extremamente característica dos Estados Unidos na transição entre os séculos XIX e XX, criado por músicos da comunidade negra do Sul do país. Um dos maiores compositores do estilo foi o músico Scott Joplin (1868-1917)³⁷, com obras

³⁶ A definição dicionarizada acerca do termo remete, de acordo com o Dicionário Aurélio Eletrônico (2004), à “Música profana, vocal ou instrumental, dos negros norte-americanos, que se tornou progressivamente, depois da I Guerra Mundial, uma forma de expressão quase universal.”; enquanto que, de acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2001), o termo denota “música moderna de origem negro-americana, muito difundida após a guerra de 1914-1918, caracterizada pelo improviso e pelas sonoridades e ritmos sincopados, basicamente extraídos do *ragtime* e do *blues* [Em sua forma mais popular, o *jazz* é esp. vocal ou dançado; em suas formas elaboradas, destina-se a um público de concertos.]”

³⁷ Biografia disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Scott-Joplin>>. Acesso em: 20 jul 2018.

como *The Entertainer* e *Maple Leaf*, por exemplo. O *Ragtime* pode ser apreciado junto com a obra cinematográfica *The Sing* (1979) – traduzido para o português como *Golpe de Mestre* –, dirigida por George Roy Hill, pois compõe sua trilha sonora.

Nos Estados Unidos ao longo do século XIX, desenvolveu-se uma cultura de marchas militares – raízes do *Ragtime* –, devido à formação do nacionalismo americano. Um dos principais compositores da história americana data desse período: John Philip Sousa (1854-1932), conhecido como *the March King*³⁸. Essa cultura musical das marchas era calcada em uma influência europeia, com sua tradição formal e rigor rítmico, lembrando que ritmo é basicamente, de modo simplório, a organização dos sons em função do tempo.

O estilo *Ragtime* surgiu em um momento em que o repertório das marchas militares começou a cair nas mãos de músicos e compositores de origem afro-americana. Estes passaram a produzir música baseando-se inteiramente na tradição das marchas, no entanto, aplicavam sobre ela as suas referências rítmicas de origem africana, isto fez com que a influência africana diminuísse o rigor rítmico das marchas adicionando o fator do molejo, da manha, da malícia, do ritmo gingado, transformando-as em uma música mais dançante.

Na música, existe um termo muito comum utilizado, chamado “tempo quebrado”³⁹ ou imperfeito, em que os *riffs* de guitarras e violões, solos de instrumentos de sopro, ou até mesmo o vocal parecem estar dissonantes ou desalinhados com as batidas da bateria, dando impressão que a música está em um ponto diferente do tempo da bateria. Exemplo de tempo quebrado é o clássico *Take Five*, do quarteto de *jazz*, Dave Brubeck, visto que enquanto músicas como *Rolling in the deep*, da cantora Adele, por exemplo, utilizam-se de um compasso musical 4/4 (comum em músicas populares), a música *Take Five* se utiliza de um compasso 5/4. O *Ragtime* sintetizou isso no próprio nome: *rag* (retalho, trapo) + *time* (tempo); popularizando-se por festas, bares, bordeis e cabarés, tornando-se um ponto de conexão entre as culturas erudita e popular, bem como entre as referências musicais negra e branca.

Apesar das novidades rítmicas e da miscigenação musical que apresentava, o *Ragtime* ainda era um estilo extremamente rigoroso em termos de forma e estruturação. Interessante notar que existe um traço que define o *Jazz* e que vai totalmente contra esse rigor formal: a improvisação. Assim, este elemento de imprevisibilidade não poderia ter vindo do *Ragtime* e de sua origem marcial; ele advém, no entanto, de um gênero musical muito conhecido ainda atualmente: o *Blues*.

³⁸ Biografia disponível em: <<https://www.marineband.marines.mil/About/Our-History/John-Philip-Sousa/>>. Acesso em: 20 jul 2018.

³⁹ Ver “Ritmo – teoria”, disponível em: <<http://www.descomplicandoamusica.com/ritmo-teoria/>>. Acesso em: 20 jul 2018.

Com o término da Guerra de Secessão em 1865, seguiu-se um período conhecido como a Era da Reconstrução⁴⁰, em que os estados (escravagistas) derrotados do Sul permaneceram ocupados por tropas vindas do Norte, iniciando assim um momento de perseguição e segregação contra a população negra. É nessa época que surgiu a famosa *Ku Klux Klan*⁴¹. Neste contexto, diversos ex-escravos – que traziam consigo a cultura das *spirituals* e das *worksongs*⁴² – habitantes das regiões rurais em torno de New Orleans começaram a migrar para a cidade como forma de fuga da perseguição.

Os escravos rurais cantavam músicas que capturavam o sofrimento, angústia e esperanças dos tempos de escravidão, o *Blues* era geralmente interpretado vagando por músicos solo com seus violões, pianos ou gaitas de boca em festas de finais de semana, piqueniques e bares de beira de estrada. O público desses músicos era, primeiramente, agricultores, que dançavam aos ritmos propulsivos, gemidos e *slides*⁴³. Como nota Muggiati (2007):

[...] negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interdito. Não podia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos receavam que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. [...] Era usada [a voz] nas *worksongs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. Estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranquilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam sob controle, no devido lugar. (MUGGIATI, 2007, p. 9)

O teor cada vez mais emocional e individual das *spirituals* – fortemente resgatado no *Blues* – foi uma base para o surgimento da improvisação – característica notável do *Jazz*. É no momento em que o *Blues* começava a chegar em New Orleans que as condições para o surgimento do *Jazz* começaram a se delinear. Afinal, é principalmente o *Blues* que carrega em

⁴⁰ Ver “A luta pelos Direitos Civis: De Abraham Lincoln a Martin Luther King”, disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/martin_king4.htm>. Acesso em: 20 jul 2018.

⁴¹ Ver “Ku Klux Klan: Ascensão, Queda e Atual Sobrevivência da Mais Radical Sociedade de Ódio Americana”, disponível em <<https://tokdehistoria.com.br/tag/reconstrucao-radical/>>. Acesso em 20 jul 2018.

⁴² Os negros escravos tinham o hábito de cantar enquanto trabalhavam, daí as chamadas *worksongs*. As *fieldhollers* eram músicas geralmente satíricas, das quais a improvisação sempre frequente e a polifonia da voz e do ritmo eram suas características principais, já que eram mais gritos ritmados do que de fato músicas. *Ballads* eram canções narrativas populares, geralmente com um ritmo mais acelerado. *Spirituals* eram ritmos cantados por um líder e respondidos por um coro, como em canções folclóricas africanas, e que eram, basicamente, acompanhadas com palmas, já que instrumentos musicais eram proibidos aos escravos.

⁴³ A técnica slide consiste, basicamente, em tocar uma nota e, logo em seguida, "escorregar" (ou deslizar) o dedo, ou algum instrumento metálico ou de vidro, para outra casa/nota. Esta técnica de notas deslizantes é uma das mais recorrentes no Blues.

si os elementos de individualidade, de espontaneidade e de diálogo que se transformaram na essência do *Jazz*. Deste modo, é da conexão entre o *Blues* dos descendentes de escravos e o *Ragtime* dos mestiços e letrados que o *Jazz* emergiu. Por um lado, tem-se uma música que, embora vem de tradição formal, carregando a sofisticação europeia, fora adaptada para bailes e situações sociais. Por outro, tem-se uma música de tradição oral, mundana, carregada de espontaneidade e expressão individual. De certa forma, o *Blues* rompeu com o rigor europeu do *Ragtime* e juntos, deram origem a uma música sofisticada, dançante e que valoriza a individualidade dos músicos.

Devido à tradição de marchas do *Ragtime*, inicialmente o *Jazz* incorporou instrumentos de sopro, como trompetes, trombones e clarinetes, e na virada do século XIX para o XX, músicos como Body Bolden, Kid Ory, Jelly Roll Morton e King Oliver ganharam renome e ajudaram a definir esse gênero musical conhecido mundialmente como *Jazz*.

2.1. Jazz e Sociedade

Estabelecer uma definição do que vem a ser Música é algo muito complexo de se fazer. Há uma compreensão didática para o termo, mas sua extensão significativa vai muito além de meras palavras definindo sons, ritmos e interpretações. A Música sempre foi utilizada para fins religiosos e/ou ritualísticos, onde quer que fosse, embora haja, até hoje, uma necessidade do público de se rotular os tipos de sons a formar um estilo ou gênero a parte de ter ou não cunho religioso. Para James Weldon Johnson⁴⁴, o

[...] conceito europeu de música é melodia e o conceito africano é ritmo. O ritmo da música africana não tem comparação com qualquer outra música do mundo. O ritmo sincopado do tambor Africano é surpreendente em sua riqueza de detalhes - em suas trocas de ritmo. Há uma qualidade dinâmica e significados nas suas complicadas variações rítmicas que confundem e ao mesmo tempo fascinam a mente ocidental. (JOHNSON, 1929)

O ritmo de uma música é seu alicerce pulsante, que dá suporte para a aplicação de uma melodia (conjunto de sons/notas; musicalidade) cantada ou tocada. Pelo fato de uma música ter ritmo diferente de outra é que existem diversos estilos e gêneros musicais. Uma pessoa

⁴⁴ JOHNSON, James Weldon. **Negro Folk Songs Spirituals**. In.: MOFFAT, W. D. **The Mentor : The Legend Of Faust And Mephistopheles : Special Music & Drama Number**. Vol. 17. N. 1. Fevereiro. (p. 50-52): Crowell Publishing, Springfield, OH, 1929.

pode marcar um ritmo com um simples bater de palmas ou batendo seus pés no chão, por exemplo. Com o ritmo e a melodia, vieram os estudos sobre harmonia⁴⁵.

Esta ciência de estabelecer uma sequência combinatória de notas para harmonizar o todo da música, mesclada ao ritmo e à melodia, definem o estilo a qual a música em questão se faz pertencente. Mas existem ainda outros quesitos que devem ser ponderados para a definição do estilo, estes, por sua vez, abrangem desde os instrumentos a serem aproveitados para a combinação dos sons, até sua etnicidade – se a música é oriunda da América Latina, da África, da Ásia, etc.) –, sua essência – como o grito dos escravos, o lamento das canções de trabalho que deram origem ao *Blues* (ao final dos oitocentos e início dos novecentos) – e também às técnicas de execução/interpretação – típicas dos solos improvisados de *Blues* e *Jazz*. De acordo com Cunha (2002),

O campo da improvisação organizacional é fortemente devedor da metáfora do *jazz*. Esta dívida é natural, dada, por um lado, a visibilidade do estilo enquanto forma artística, e, por outro, a saliência da improvisação enquanto característica distintiva do *jazz*. Entretanto, outras fontes de inspiração serviram para desenvolver a teoria da improvisação organizacional. Crossan e Sorrenti (1997), por exemplo, analisaram a relevância da *commedia dell'arte*, gênero de teatro improvisado surgido na Europa no século XVI. O tema da improvisação penetrou, portanto, na teoria organizacional por via metafórica. [...] No *jazz*, a improvisação refere-se à simultaneidade dos trabalhos de composição e execução. Ou seja, a improvisação diz respeito à concretização de um ato performativo sem o benefício de um planejamento anterior. A distinção do *jazz*, e sua beleza, decorrem da unicidade de cada *performance*, isto é, do fato de a forma que a interpretação vai assumir ser decidida pelos músicos de modo não planejado, embora balizada nas convenções do estilo e, bem entendido, na estrutura de cada composição. (CUNHA, 2002, p. 37)

Surgido especificadamente com o título de *Jazz* em torno de 1910, o estilo musical teve seu período antecedente ou “pré-histórico”, como afirma o autor Eric Hobsbawm (1990), no qual nasceram os vários componentes sociais e musicais que o compõem. Assim como aconteceu com o *Blues*, parte desses componentes são originários das matrizes africanas, dos escravos trazidos da África Ocidental, baseados em sua música ritual, retirada dos cultos religiosos que sobreviveram a atividade escravocrata. Como afirma Hobsbawm (1990):

⁴⁵ Arte e ciência que tem por objeto a formação e o encadeamento dos acordes, segundo as leis da tonalidade (q. v.), do cromatismo (q. v.), ou, modernamente, por meio do afastamento mais ou menos radical das categorias tonais. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 3ª edição, 1ª impressão. Curitiba: Positivo, 2004.

Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não-clássicas - algumas delas, como a pentatônica comum, encontrável em música europeia não clássica – e certos padrões musicais. O mais característico deles é o padrão de “canto e resposta”, predominante nos *blues* e na maior parte do *jazz*, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de *gospel* negro, com seu eco de *shouting dances*. (HOBSBAWM, 1990. p. 52)

O *Blues* nasceu, como dito anteriormente, das canções rurais afro-americanas, que registravam as aflições e ânsias dos tempos de escravidão. Há de se ressaltar que os negros escravos tinham o hábito de cantar enquanto trabalhavam (*worksongs*), bem como tinham um a presença de um líder a puxar os versos logo em seguida respondidos em uníssono com palmas (*spirituals*). Assim, pode-se afirmar que o *Jazz* herdou essa participação com a plateia.

Segundo o historiador Eric Hobsbawm, o estilo do *Jazz* se assemelha ao *Blues* à medida que começou a ser utilizado como válvula de escape em alguns estados norte-americanos, passando a fundir-se com componentes brancos e, assim, a evolução do *Jazz* nasceu desse choque de culturas. Para Hobsbawm (1990),

O *jazz* surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais européias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para as nossas finalidades, as mais importantes são as canções de *gospel* e os *country blues*. (HOBSBAWM, 1990. p. 53)

O negro adaptado forçosamente à cultura norte-americana passa, então, a se utilizar da língua inglesa para o discurso negro e para as canções, e, assim, “[...] criaram, com a linguagem jazzística, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas: as canções de trabalho, a música de *gospel* e o *blues secular*.” (HOBSBAWM, 1990, p. 54). O negro, na tentativa de se sobressair e escapar do modo de vida estigmatizado aos escravos, passa a juntar o seu ritmo musical à música religiosa do branco norte-americano, onde nasce o *Jazz Gospel*. Porém, ele foi além, transformando agora o *Jazz* em entretenimento comercial. De acordo com Hobsbawm (1990):

Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submetidos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos

domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. (HOBSBAWM, 1990. p. 57)

Na década de 1890, com a agregação desses componentes, nasceu um estilo primitivo do que viria a se tornar *Jazz*, chamado *Ragtime*. Este era, por sua vez, “quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música europeia e muitas vezes com grandes ambições musicais”. (HOBSBAWN, 1990. p. 58). A origem do *Jazz* e do *Blues* se volta à virada do século. Pode se dizer que o *Jazz* é o irmão mais novo do *Blues*. Tanto que se utiliza das notas dissonantes em suas improvisações, as chamadas *blue notes* – usadas em pelos músicos afro-americanos em uma tentativa de tocar exatamente aquilo que cantavam. A utilização destas *blue notes* está vinculada à maneira dos negros norte-americanos “semitonarem” alguns graus da escala pentatônica – escala originária da cultura oriental, que depois foi difundida nas Américas por meio de outras culturas, como o próprio negro africano trazido como mão de obra escrava para a colonização.

A partir de 1910, o estilo musical passou a ser comercializado para todas as classes sociais, mas em especial para os trabalhadores pobres, categoria composta pelos proletários da crescente urbanização, geralmente negros emancipados da escravidão e imigrantes. Segundo Hobsbawm (1990),

O *jazz* nasceu. Porém a sua singularidade não está na mera existência – muitas foram as linguagens musicais locais especializadas – mas em sua extraordinária expansão [...]. Ele pode ser dividido, *grosso modo*, em fases: cerca de 1900-1917, quando o *jazz* se tornou a linguagem musical da música popular negra em toda a América do Norte [...]; de 1917 a 1929, quando o *jazz* ‘estrito’ se expandiu muito pouco, mas evoluiu muito rapidamente, e quando uma infusão de *jazz* altamente diluída se tornou a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares; de 1929 a 1941, quando o *jazz* começou propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-garde*, e uma forma bem mais diluída de *jazz* (*swing*) entrou para a música *pop* de maneira permanente. O verdadeiro triunfo internacional do *jazz*, a penetração de linguagens ainda mais puras de *jazz* na música *pop-jazz* de Nova Orleans, *jazz* moderno *avant-garde* e os *blues country* e *gospel* – ocorreram a partir de 1941. (HOBSBAWM, 1990, p. 63)⁴⁶

⁴⁶ *Avant-garde*, segundo o glossário estabelecido pelo historiador, significa “Vanguarda. Denominação genérica das formas mais livres do *jazz* contemporâneo, a partir de meados da década de 60.” (HOBSBAWM, 1990, p. 305). Posteriormente, tornou-se também um estilo musical.

O *Jazz* original não teve muita difusão entre o público branco até a então denominada Era do *Jazz*. Esta floresceu com a ascensão da *Original Dixieland Jazz Band*⁴⁷, composta por músicos brancos. Pode-se dizer que *Dixieland* é um subgênero do *Jazz*, que surgiu com a mescla de culturas africana e europeia na década de 1910. Com a política de segregação racial, os ambientes eram separados para brancos e negros. Negros não frequentavam os ambientes dos brancos e vice-versa. Desta forma, muitos negros outrora escravos, que trouxeram suas *worksongs* e seus *spirituals* ouviam *Ragtime* e *Blues* em bares e prostíbulos, enquanto que, nos ambientes dos brancos, a música deles foi mais popular. Acerca da abolição, Karnal (2007) explicita que as

Leis de segregação racial haviam feito breve aparição durante a reconstrução, mas desapareceram até 1868. Ressurgiram no governo de Grant, a começar pelo Tennessee, em 1870: lá, os sulistas brancos promulgaram leis contra o casamento inter-racial. Cinco anos mais tarde, o Tennessee adotou a primeira Lei Jim Crow e o resto do Sul o seguiu rapidamente. O termo “Jim Crow”, nascido de uma música popular, referia-se a toda lei (foram dezenas) que seguisse o princípio “separados, mas iguais”, estabelecendo afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Em 1885, a maior parte das escolas sulistas também foram divididas em instituições para brancos e outras para negros. Houve “leis Jim Crow” por todo o sul. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 a suprema Corte derrubaria a ideia de “separados, mas iguais”. (KARNAL, 2007, p. 145)

Era um momento tenso na história americana, em que a sociedade branca não aceitava que os negros deixassem de ser escravos e pudessem ocupar os mesmos lugares em um patamar de igualdade. Mesmo com o término da Guerra Civil, seitas como a *Ku Klux Klan* ganhavam cada vez mais força e mais seguidores. Um representante *blues* desta época foi Cow Cow Davenport, que, em forma de protesto e desabafo, cantava:

I'm tired of this Jim Crow/ gonna leave this Jim Crow town / Daggone my black soul/ I'm sweet Chicago bound (“Estou cansado deste racismo, vou deixar esta cidade racista. / Aos diabos minha negra alma, estou a caminho da doce Chicago.”) (MUGGIATI, 2007, p. 18)

Não se pode pensar em *Jazz* como sendo um estilo musical exclusivamente africano. Deve-se levar em conta sua mescla com a música e cultura ocidental. Segundo Hobsbawm

⁴⁷ No início era escrito com “ss” ao invés de “zz”: *Original Dixieland Jass Band*.

(1990), a Era do *Jazz* nasceu alguns anos antes e esse *Jazz* era híbrido e branco, misturado à música *Pop*, para agradar a determinado público.

Tanto a data quanto o título são enganosos, pois a “era do *jazz*” começara - embora não exatamente sob esse nome - alguns anos antes e não era tanto uma era do *jazz*, mas uma conversão em massa da música *pop* e de dança comum para uma ideia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero. Essa nova linguagem era, sem dúvida, influenciada pelo *jazz*, porém pode-se afirmar que 97 por cento do que o branco médio norte-americano e europeu ouvia desse selo, entre 1917 e 1935, tinha tão pouco a ver com *jazz* quanto a fantasia de baliza de paradas de escola tem a ver com roupa militar. (HOBSEAWM, 1990, p. 69).

De acordo com o autor (1990, p. 75), a Grande Depressão, também conhecida como Crise de 1929, fez as vendas de material musical cair cerca de 94%, resultado que durou até 1934. A partir da quebra da bolsa de valores, o desemprego foi algo que afetou fortemente os EUA de maneira brutal, principalmente para as classes menos favorecidas. Muitos músicos se viram na rua, embora a Europa tenha tentado amenizar a situação fornecendo trabalho temporário para os músicos norte-americanos e, graças à migração, o *Jazz* passou a se espalhar timidamente pelo continente europeu. Porém essa decadência no mercado musical norte-americano não durou muito, pois, segundo o historiador (1990),

Se a Depressão quase exilou o *jazz* autêntico dos EUA, o país foi reconquistado, de maneira triunfante, em meados da década de 30. Entre 1935 e 1940, a música *pop* mais uma vez capitulou frente ao *jazz* (agora denominado *swing*), como acontecera em 1914-1920. Além disso, o *jazz* ao qual ela cedeu estava muito mais perto do *jazz* autêntico do que quando líderes de orquestras ansiosos colocavam alguns saxofones atrás de partituras, usavam síncope e tocavam *Danúbio Azul* como se fosse *Danúbio Azul Blues*. Na verdade, a música *pop* adotou, quase que totalmente, as técnicas e os arranjos instrumentais elaborados pelos músicos negros e, especialmente pelas *big bands* negras, nos anos 20. E isso foi muito mais fácil, uma vez que essas inovações no *jazz* autêntico eram, elas próprias, resultado da influência da música *pop*, para não dizer do desejo natural de profissionais do entretenimento negros de tomar o trem do lucro fácil. (HOBSEAWM, 1990, p. 76).

Na década de 1930, à essa popularização do *Jazz* mesclado à música *Pop*, deu-se o nome de *Swing*, um *Jazz* dançante como forma de liberar a energia sexual por meio do ritmo. “Na verdade, o *swing* já não era, primordialmente, uma música para se dançar apenas. Ao

contrário, tratava-se de música para se ‘escutar ativamente’ - bater o pé, agitar o corpo e escutar” (HOBSBAWN, 1990, p. 77).

Como medida de internacionalizar para comercializar o *Jazz*, surgiu um movimento denominado *Revival* no final da década de 1930 – juntamente ao chamado *Electric Blues* (*Blues* elétrico), no qual houve a substituição dos violões acústicos por guitarras elétricas, preenchendo as canções com bateria, gaita de boca e baixo, transformando o *Blues* em um ritmo empolgante que levou pessoas às pistas de dança, o que abriria caminho para o *Rhythm and Blues*⁴⁸ e o *Rock and Roll*, este, por sua vez, influenciaria a criação da *Beat music* –⁴⁹, tanto na América do Norte quanto na Europa. Pois, de acordo com Hobsbawm (1998), foi uma

[...] época ruim para o *jazz*. Não que a queda da bolsa tivesse destruído o mercado de discos de *jazz*, que não eram máquinas de fazer dinheiro para os acompanhantes, como o *hot jazz*, de algum modo atado ao espírito dos exuberantes anos 20, mas ele se tornou uma vítima da atmosfera depressiva, assim como dos problemas de dinheiro dos anos da queda. A mudança do gosto do público para longe do rápido e do sonoro em direção à terra de sonhos – que não foi suficientemente analisada pelos historiadores do *jazz* – foi internacional no início da década de 1930. [...] O que o salvou foi o estranho e inesperado fenômeno do antiquarismo do *jazz*, na forma de uma busca pela verdadeira música de Nova Orleans, obra dos apaixonados grupos de fãs formados por jovens brancos, para os quais o *jazz* não era apenas música, mas um símbolo e uma causa. O *revival* do *Dixieland*, que nasceu dessa busca, foi descartado (no *The New Grove*) como “o movimento de mais longa duração no *jazz* mas ... o único a ter produzido uma música sem valor”. (HOBSBAWN, 1998, p. 340)

⁴⁸*Rhythm and Blues*, ou *R&B*, foi um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final de 1940 pela Revista Billboard. O termo teve uma série de mudanças no seu significado. Começando na década de 1960, o termo *R&B* passou a ser utilizado – especialmente por grupos brancos – para se referir a um estilo musical que se desenvolveu a partir do *blues*, bem como *gospel* e a música *soul*. Até a década de 1970, o conceito de *rhythm and blues* estava sendo usado como um termo para descrever a *soul* e *funk*. Desde a década de 1990, o termo *R&B* Contemporâneo é utilizado principalmente para se referir a uma versão moderna de influências, de *soul* e *funk* na música *pop*. Em suas primeiras manifestações, o chamado *rhythm and blues* era uma versão negra de um predecessor do *rock*. Foi fortemente influenciado pelo *jazz*, assim como pelo *gospel*. Os músicos davam pouca atenção às distinções feitas entre o *jazz* e o *rhythm and blues*, e geralmente gravavam nos dois gêneros. Várias bandas (como as que acompanhavam os músicos Jay McShann, Tiny Bradshaw, e Johnny Otis) também gravavam *rhythm and blues*. Um dos nomes que se destacou neste gênero foi Muddy Waters.

⁴⁹ A Internet possibilita um estudo avançado no âmbito musical, ao facilitar o acesso a livros e artigos de Música sobre qualquer gênero musical. O site [Concerthotels.com](https://www.concerthotels.com) fez um levantamento interessante dos gêneros abrangendo do *gospel* ao *grunge*, representando 100 anos de *rock*, com direito a áudios de cada gênero. A cronologia encontra-se disponível no endereço: <<https://www.concerthotels.com/100-years-of-rock/>>. Acesso em: 24 jun 2018.

No Brasil, segundo Júlio Medaglia⁵⁰, algo semelhante à evolução do *Jazz* ocorreu no final da década de 1950, ao passo que surgia uma nova forma de se tocar Samba, a chamada Bossa Nova, com influências advindas do *Jazz* americano. A Bossa surgiu no seio da classe média do Rio de Janeiro, onde músicos se reuniam para fazer e ouvir novas formas e estilos musicais. “Eram quase que totalmente produtos de doutrinas intelectuais destinadas, antes de mais nada, a redescobrir as fontes esquecidas e ‘puras’ do *jazz* e da música folclórica que havia por trás.” (HOBSBAWM, 1990, p. 78). A partir desses movimentos, os intelectuais viram um meio de acesso ao povo, inclusive os de ideologia da esquerda. Paralelo a esses movimentos, nasceu uma nova vertente, que protestava contra a popularização do *Jazz* denominado *Swing*, o então movimento de restauração.

Apesar de contracultural, o *Jazz* não fez parte da ideologia de esquerda na Europa do Leste, devido ao conservadorismo do stalinismo, entretanto o ritmo musical se expandia para a África. Hobsbawm (1990) pontua que:

A urbanização incrivelmente rápida da África negra a partir de 1940 fez surgir a necessidade de uma música popular urbana que - por motivos óbvios - a indústria *pop* ortodoxa demorou a suprir. Na África ocidental, a música que assim surgiu baseava-se principalmente em linguagens locais, cruzada com influências caribenhas e uma pitada de Nova Orleans, porém não muito grande. a África do Sul, por outro lado, principalmente em Johannesburg, a população negra urbanizada adotou o *jazz* americano que advinha principalmente, em termos de som, das grandes bandas da era do *swing*. A África do Sul é hoje, provavelmente, o mais próspero centro de *jazz* criativo fora da América. (HOBSBAWM, 1990, p. 81)

A partir da expansão para outros continentes, o *Jazz* foi internacionalizado, sendo menos frequente em países que não eram consumidores da música ocidental, como os povos muçulmanos e na Ásia, com exceção do Japão. O historiador Eric Hobsbawm discorre, em seu livro “Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz” (1998), sobre a figura de um músico de *Jazz* chamado Sidney Joseph Bechet, pela sua grande contribuição no mundo do *Jazz*. Bechet tinha, segundo Hobsbawm (1998, p. 335-336), talento suficiente para ser um modelo a ser seguido, entretanto, muitos músicos de sua época relataram que era uma pessoa difícil de lidar e um tanto quanto perigosa e louca e, segundo o historiador, tinha inveja de músicos como Louis Armstrong. Este músico solitário acabou se isolando e viajando por outros países levando sua música para além de sua terra.

⁵⁰ MEDAGLIA, Júlio. in CAMPOS, Augusto de. “Balanço da bossa e outras bossas”. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 72

[...] a maioria dos músicos migrantes de jazz ficou nos Estados Unidos, que de qualquer modo era o lugar onde estava a ação. Bechet pertencia à minoria que desde o início voltou-se para o mercado global de artistas negros: mulheres como Josephine Baker, descoberta em Paris, e homens como o pianista Teddy Weatherford trabalhavam sobretudo nas grandes cidades portuárias asiáticas, como Xangai e Calcutá, em meados da década de 20; é o caso também do trompetista Bill Coleman, que viveu principalmente na França a partir do início da década de 30. O próprio Bechet passou apenas três anos da década de 20 nos Estados Unidos (1922-1925) e o resto na Inglaterra, França, Alemanha, Rússia e outros países menores da Europa, o que explica por que ele gravou muito menos nessa década do que os músicos com menos talento, e por que, quando voltou aos Estados Unidos, em 1931, os músicos mais jovens o consideravam ultrapassado em relação a saxofonistas importantes como Hawkins e Benny Carter. Muita coisa havia acontecido àquela música que evoluíra rapidamente nos quase seis anos decorridos desde a sua partida. (HOBSBAWM, 1998, p. 339)

Pensando em toda a transformação sofrida ao longo do tempo, o *Ragtime* (som marcado pelo piano e com elementos de marchas), rompeu com tradições e incorporou a improvisação e o gingado às canções com traços dançantes com ritmos não lineares. O chamado *Dixieland* (com inspiração das bandas marciais) acrescentou instrumentos de sopro como o trombone, o trompete e o clarinete, sempre acompanhados por instrumentos de corda, como o contrabaixo e o piano, e de percussão, como a bateria, sendo o trompetista o solista do grupo e Louis Armstrong um dos nomes mais conhecidos desse momento do *Jazz*, que também se destacou na ramificação do gênero firmado na década de 1930. O *Swing* (que permitia maior liberdade aos músicos com arranjos mais livres, deixando a música mais dançante e propiciando um maior número de músicos à banda), foi uma vertente mais comercial do *Jazz*, em que a figura do solista ficou mais marcante, pois tinha condição de liderar o grupo com maior capacidade de improviso e criação.

O *Jazz* transcendeu ao passar do tempo, e como uma forma reacionária ao próprio *Swing*, na década posterior, 1940, o gênero ganhou mais uma ramificação, o chamado *Bebop*⁵¹, um estilo um tanto quanto desafiador, pois era tocado em uma velocidade maior e com harmonias mais elaboradas, sempre com improvisos cada vez mais arriscados, portanto, não era um estilo dançante, era música para ser ouvida e apreciada como forma de arte. É do *Bebop* que a Geração *Beat* se apropria. Ao final da década de 1940, surge o chamado *Cool*

⁵¹ Segundo o glossário estabelecido pelo historiador Eric Hobsbawm, “**Bebop** (ou bop) Primeiro estilo de *jazz* moderno, praticado a partir da primeira metade da década de 40. Suas principais expressões foram, inicialmente, Thelonious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Kenny Clarke.” (HOBSBAWM, 1990, p. 305). Uma característica interessante acerca do termo é o fato de este ser uma onomatopeia, uma representação sonora dos martelos dos escravos que batiam em metais nas construções ferroviárias.

Jazz (mais suave que o *Bebop* e influência para a Bossa Nova) e continuou a transcender nos anos que seguiram. Para Hobsbawm (1998),

O *jazz* é, entre outras coisas, a música da diáspora. Sua história é parte da migração em massa do Sul antigo, e, por razões econômicas (e frequentemente psicológicas), é feita por pessoas desimpedidas que passam grande parte do tempo na estrada. Certamente não teria se tornado tão cedo a música nacional norte-americana, se homens com trompetes não tivesse levado a lugares onde não era conhecida. (HOBSBAWM, 1998, p. 338-339)

Essa noção de transformação e transposição é relatada no romance de Kerouac ao passo que o narrador descreve a transição do *Bebop* de Charlie Parker ao *Cool Jazz* de Miles Davis, bem como a noção de estar sempre na estrada, com amigos espalhados por todos os cantos. No romance, o personagem Sal Paradise pontua que

Nessa época, em 1947, o *bop* se alastrava loucamente pela América. Os caras no Loop continuavam soprando, mas com um ar fatigado porque o *bop* estava em algum ponto entre o período ornitológico de Charlie Parker e o outro período que começou com Miles Davis. E enquanto eu estava sentado ali ouvindo aquele som noturno que o *bop* viera representar para todos nós, pensei nos meus amigos espalhados de um canto a outro da nação e em como todos eles na verdade viviam dentro dos limites de um único e imenso quintal, fazendo alguma coisa frenética, correndo dum lado para outro. E pela primeira vez na minha vida, na tarde seguinte, segui para o Oeste. (KEROUAC, 2010, p. 31-32)

Após o episódio da Grande Depressão, em 1929, o então presidente americano, Franklin Delano Roosevelt lançou um acordo de fiscalização e controle, conhecido como *New Deal*, para recuperar a economia nos Estados Unidos, cujos efeitos perduraram até cerca de 1970, quando as medidas econômicas começaram a dar espaço ao chamado neoliberalismo econômico. Entretanto, entre as décadas de 1950 e 1960, os americanos tinham medo de que o comunismo soviético pudesse se alastrar pelo mundo todo e, conseqüentemente, chegar aos Estados Unidos, assim, o senador Joseph McCarthy iniciou uma caça às bruxas, com a perseguição dos comunistas e adeptos deste, conhecida como macarthismo, devido ao nome do senador. A princípio, o senador mandou investigar os envolvidos com a política do *New Deal*, depois a histeria e paranoia elevando o número de pessoas envolvidas, incluindo em determinado momento, até mesmo homossexuais. Neste contexto, Hobsbawm (1990) enfatiza que

A revolução moderna – *bebop* – [...] era uma revolta dos músicos e não um movimento do público. Na verdade, era uma revolta contra o público, bem como contra a submersão do músico em inundações de barulho comercial. No entanto, era também um manifesto muito mais profundo e mal definido, em favor da igualdade do negro. [...] A revolução *bebop* era tão política quanto musical. [...] a insistência apaixonada em inventar uma música tão difícil que “eles” - os brancos que sempre acabavam auferindo os lucros das conquistas dos negros – “não pudessem roubar” [...] A sua música seria tão boa quanto a dos brancos, até mesmo em termos de música de arte, porém fundamentada na cultura negra. (HOBSBAWM, 1990, p. 98-99)

Os negros africanos estavam conseguindo, por meio de sua revolução musical, ter seu espaço, seu valor na sociedade. Entretanto, embora tentassem se livrar da discriminação racial por parte dos brancos, esbarravam em uma discriminação dentro da própria comunidade negra. Hobsbawm (1990) aponta que

[...] eles estavam isolados mesmo dentro do mundo de cor. Eles tinham se colocado, por meio de seu talento e de suas conquistas, acima do nível dos trabalhadores comuns de onde tinham vindo, ou esperavam fazê-lo como artistas e intelectuais: acabavam, no entanto, sendo excluídos não só pelo mundo dos brancos, mas até pela classe média negra, aquela massa mesquinha de burocratas que escondia a sua consciência de impotência atrás da tentativa de construir uma frágil caricatura da respeitabilidade burguesa branca. Não é de espantar que o seu comportamento social fosse anárquico e boêmio, e que a sua música se constituísse em um gesto múltiplo de desafio. (HOBSBAWM, 1990, p. 98-99)

Na década de 1950, quando surge o movimento macarthismo, durante a Ameaça Vermelha (1950 – 1957), a repressão contra os comunistas ou qualquer outro grupo ou indivíduo considerado subversivo ficou marcada. O *Jazz* não foi censurado nesse período, uma vez que se associava ao *Pop* comercial, como assinala Hobsbawm: “Quando a fase revolucionária e altamente anticomercial do *jazz*, o *bebop*, começou nos anos 40, encontrou resistência muito menor entre os empresários norte-americanos”. (HOBSBAWM, 1990, p. 184). O *Jazz* Moderno, ou *Bebop*, tinha um público predominantemente branco, como pontua o historiador (1990):

O *jazz* moderno é uma música *avant-garde* para músicos e uma *coterie* de intelectuais e boêmios brancos, embora esse público tenha aumentado, à medida que esses sons revolucionários vão se tornando cada vez mais conhecidos e aceitos. / O *jazz* moderno não é tocado apenas por divertimento, por dinheiro, ou por requinte técnico: também é tocado como

um manifesto - seja de revolta contra o capitalismo e a cultura comercial, seja de igualdade do negro ou qualquer outra coisa (HOBSBAWN, 1990, p. 86-88).

Como forma de protesto, os jovens da então Geração *Beat*, que faziam parte dessa corrente filosófica ou ideológica contracultural, assumiram o *Jazz* Moderno como trilha sonora do movimento literário. Como acentua o autor (1990):

[...] graças, principalmente, aos brancos, pois a classe média negra não chegou a reconhecer o seu valor – as conquistas dos revolucionários do *jazz* foram logo reconhecidas. Os profissionais do comercialismo, sempre alertas para o valor material das novidades, fizeram do *bop* um *slogan*. Os jovens intelectuais brancos e boêmios, reconhecendo aí um mal-estar e uma revolta semelhante à sua própria, fizeram do *jazz* moderno a música da *beat generation*, o equivalente americano dos existencialistas europeus. As escolas de música, instituições e universidades, menos rígidas em função da propaganda dos anos 30, estavam preparadas para reconhecer uma contribuição importante à cultura nativa americana, mesmo que vinda de uma fonte inesperada e “não respeitável”. (HOBSBAWM, 1990, p. 99)

Não é à toa que a Geração *Beat* se apropriou do *Jazz* para sua trilha sonora, diga-se de passagem, pois este sempre foi um gênero vivo e em constante modificação, buscando expressar a liberdade criativa e imaginativa, o improviso e a interpretação. A seguir, abarcaremos as ressonâncias do *Jazz* na Literatura, com o intuito de compreender a articulação entre o *Jazz* e a *Beat* literária.

2.2.Ressonâncias do *Jazz* na Literatura

O *Jazz* influenciou pelo dom da palavra exercido por seus músicos dois estilos literários: a autobiografia narrada e a poesia do *Blues*. Não somente utilizada pelos próprios músicos, à parte, a literatura *Beat* se esgueira entre um e outro, colocando o *Jazz* como uma categoria singular perante a totalidade do mundo *Beat*. A autobiografia era um estilo recorrente à escrita de Kerouac. Sobre as narrativas autobiográficas, o escritor Eric Hobsbawm (1990) afirma que

A sua prosa está incorporada em um grande corpo de “literatura falada”, principalmente de natureza autobiográfica, a partir da qual Nat Hentoff e Shapiro produziram uma montagem magnífica, o livro *Hear Me Talkin' to You* (o título: uma alusão a um disco de Louis Armstrong). Esse tipo de prosa não é facilmente citável em pequenos trechos, pois tem seus efeitos -

se é que esse termo significa alguma coisa aqui - por acumulação. Aqui e ali, principalmente na fala de cantores de *blues*, o diálogo adquire uma vivacidade irônica e rítmica que valeria muito nas mãos de bons dramaturgos. (HOBSBAWM, 1990, p. 165).

Nesse sentido, *Jazz* e literatura são formas artísticas que refletem em sua tessitura o *zeitgeist*⁵² e as tensões de uma determinada sociedade, de um determinado período histórico, uma vez que ambas são originárias do século XX, uma época de conflitos acentuados, rupturas com os paradigmas lógico-filosóficos dos noventa, e a apoteose das relativizações. Acerca deste *zeitgeist*, a pesquisadora Christiane Wagner (2014) pondera que

[...] Do ponto de vista do fenômeno da moda em geral, impõe-se uma consideração que vai além dos estilos e gostos pessoais, que é o consenso coletivo. Em sua representatividade exclusiva e única da vida sócio histórica do homem, do cotidiano, a moda busca a novidade, a mudança, transformando hábitos e refletindo as atitudes sociais, econômicas e políticas em relação ao contemporâneo. A moda é um reflexo do tempo em que é criada, vestida e usada. Corresponde a tudo o que é moderno, ou seja, ao espírito do tempo ou do *Zeitgeist*. [...] várias teorias, apesar de importantes para a prática, são, muitas vezes, respostas em oposição às práticas recorrentes, porém com soluções apenas idealizadas para o futuro espírito do tempo – *Zeitgeist*. Mas, com a interpretação de sua obra, todo o século XX foi influenciado e significativas transformações ocorreram; principalmente em relação aos aspectos sociais e econômicos a serem considerados em metodologias de projetos estritamente direcionados às propostas sociais e, neste caso de análise específica, ao mercado e às inovações em relação ao progresso da sociedade, que alimentam expectativas. [...] No início do século XX, nos tempos modernos, a busca pelo novo mais uma vez se repetia na história, mas, como bem sabemos, do mesmo modo que o termo “modernidade” foi banalizado, seguido do “pós-moderno” nos últimos tempos, já no século XXI, percebemos o mesmo para o termo “inovação”. A imitação não acontece apenas pela produção artística, mas também na reprodução de fenômenos sociais que estimulam os movimentos de vanguarda e a constante vontade de mudanças do contexto político, social e econômico que acabam sendo transferidos para o universo artístico e representados pelas imagens para a confecção do *Zeitgeist*. (WAGNER, 2014, p. 22-28)

Seguindo a filosofia hegeliana, a arte do *Jazz* refletiu a cultura da época em que foi desenvolvido. Foi um estilo musical extremamente complexo, no que diz respeito à teoria musical, e inovador quanto ao uso da improvisação como sendo base para a criação. Deste modo, muitos não conseguem apreciar a música *Jazz* pelo fato de não se deixarem sentir, pois

⁵² *Zeitgeist* é um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos.

a improvisação não ocorre com a ausência de sentimentos. Seja na Música, ou na Literatura, o novo advém do experimental. Foi este o legado do *Jazz* para o âmbito musical, bem como as literaturas de vanguarda, como no caso da *Beat* literária.

No campo artístico, era a época dos experimentalismos radicais propagados pelas vanguardas a partir da negação do realismo como arte e corrente de pensamento. Conforme Compagnon (1999) assinala:

Do sentido militar ao estético, o termo *vanguarda*, entendido como antecipação, evoluiu de um valor espacial para um valor temporal. Nessa mudança fundamental, acha-se plenamente realizado aquilo que Stendhal anunciava em 1823 e contra o que Baudelaire resistia, postulando um aspecto eterno do belo, ao lado de seu caráter efêmero: doravante a arte só se definirá em termos históricos. Depois do impressionismo, todo o vocabulário da crítica de arte torna-se temporal. A arte se apega desesperadamente ao futuro, não tenta mais aderir ao presente, mas a antecipá-lo, a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente do qual é preciso fazer tábua rasa se não se quiser ser superado, antes mesmo de começar a produzir. A arte está ligada irremediavelmente a um modelo evolutivo, o da filosofia hegeliana ou o do transformismo darwinista, confundindo com os melhores aqueles que sobrevivem e que se adaptam. (COMPAGNON, 1999, p. 42)

Deste modo, a partir de uma aproximação entre o *Jazz* e a literatura *Beat*, procuraremos abordar as transformações sofridas pela poesia e romance tradicionais, lineares e ordenados, para a poesia e o romance apresentados pelos escritores *Beats*. Para este fim, as obras de Ginsberg e Kerouac estão em consonância com os ideais das rupturas e solos improvisados do *Jazz*. Assim como este revela um conflito na escala musical tradicional, as obras da *Beat* literária também se notabilizam pela estrutura conflituosa, representadas pela linguagem fragmentária, pela implosão de pensamentos soltos mediante a utilização do fluxo de consciência, e, por fim, pelo embaralhamento das categorias de tempo e de espaço narrativo. Desde modo, na música, conforme Hobsbawm (1990),

Os revolucionários assumiram um nível tal de sofisticação musical, que transformaram automaticamente o *jazz* em atividade de elite. O ritmo *bop* não marcava mais o *beat*, a não ser por uma agitação do prato em legato, em uma espécie de tremor rítmico pelo qual a pulsação básica podia ser vislumbrada. Os músicos deveriam “presumir” o tempo, sobre o qual eram tocadas complexidades rítmicas de uma sutileza quase africana. Esperava-se que eles soubessem qual era a melodia, pois os modernistas já não improvisavam em cima de um simples tema - normalmente a balada *pop* - porém construíam um novo tema a partir das harmonias do antigo e improvisavam em cima disso, modificando levemente as harmonias

enquanto o faziam, ou mesmo elaborando o processo. Em sua opinião, o músico realmente competente tinha de ouvir não apenas o tema final e a sua improvisação muitas vezes remota, mas, atrás dele, o tema original não tocado: um dueto entre a música efetivamente tocada e a música fantasma da qual tinha derivado. (HOBSBAWM, 1990, p. 125)

As obras da *Beat* literária podem ser consideradas como transgressoras, pois ao mesmo tempo que teciam críticas acerca da moral e dos costumes vigentes, desafiavam a própria Literatura, quebrando todas as regras com uma linguagem mais espontânea e individual, uso de oralidade e palavrões, presença de fluxo de pensamento desenfreado e compulsivo, como um solo de *Jazz* com toda sua improvisação. Junior (2014) ressalta que

[...] a existência de um estilo musical – que surgiu às margens da sociedade, distante da cultura *mainstream*, e conquistou grande espaço entre grupos de artistas e admiradores da cultura afro-americana – é um sintoma da exclusão vivida por parte dos cidadãos norte-americanos, que encontram no *bebop* uma forma de escape da cultura opressora e discriminatória. (JUNIOR, 2014, p.70)

A Geração *Beat* buscava, por meio da prosa espontânea, balizar-se através do fluxo de consciência. De acordo com o autor, “[...] A escrita alucinada devido ao consumo de entorpecentes, somada à influência da prosódia *bebop*, deu ao grupo beat uma forma textual denominada por Kerouac de prosa espontânea” (p. 28), sendo que “[...] Separadamente, estas características não apresentam grandes inovações, mas é a junção do entorpecimento ao *bebop* e à prosa poética contínua que garante ao grupo a sua posição de nova vanguarda” (Ibid).

Os escritores *beats* questionaram toda forma de sistematização literária e canônica, combatendo qualquer tradição. Construíram obras clássicas antiacadêmicas, saindo da cultura de produção literária em massa que estava ocorrendo nos EUA e isso lhes rendeu a censura moral por parte de uma América que pregava o liberalismo, mas não a liberdade.

Com o advento da modernidade, os artistas buscavam produzir trabalhos originais, que fugissem do abstrato, vazio e vago, mas que realizassem uma arte crítica ao seu tempo, acompanhando as transformações histórico-políticas contínuas do período. Neste contexto, os *beats* foram visionários, em questão de originalidade estilística na escrita e crítica ao regime político vigente de seu tempo.

O experimental, na Geração *Beat*, balizava-se na modernidade e vanguarda, propondo a “[...] transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes, apontando para a necessária articulação entre comportamento, experimentação formal e crítica” (SANTOS,

2003, p. 2). Deste modo, a literatura *Beat* partia da realidade concreta do indivíduo, desprezando convenções sociais e pautando-se na ótica da experimentação. Esta, no caso – abrange-se a tudo, na prática da escrita, nas viagens sem roteiro, na inserção nas religiões orientais e no uso das drogas. Os poetas dessa geração eram assim, ligados às suas obras. Era importante para eles viver aquilo que pregavam e registrar aquilo que vivenciavam.

Os *beats* tentaram trazer a oralidade à literatura, que tinha como intuito de ser recitada e ouvida como música, buscando assim levar suas obras para fora do tradicionalismo do âmbito acadêmico. O costume de ler poesia em público foi crescendo nos EUA a partir dos saraus produzidos pelos *beats*, que tinham como função “[...] propiciar o sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo, com Deus, ao som do ritmo da palavra declamada.” (SANTOS, 2003, p. 3).

Deste modo, a poesia destinada aos ouvidos revela uma preocupação à matéria audível de seus textos. Expande-se à prosa de Kerouac, em que se pode notar a variação na intensidade, duração e ritmo de fala, captando a essência da poesia jazzística. A expressividade se impõe na literatura poética, e o “[...] significado aparece sob as espécies do nome concreto, ou da figura, e é trabalhado pelos poderes da voz” (BOSI, 1977, p. 88). Os discursos se realizam mediante alternâncias, sendo o “[...] ritmo uma qualidade inerente à fala, ao canto e ao verso” (SANTOS, 2003, p. 4). A marcação do ritmo se define como andamento, onde se conjugam fôlego, intenção e duração. Bosi (1977, p. 87) julgava ser necessário “apreciar na sua justa medida o poder semântico do andamento. Ele mantém em plena vida certas dimensões existenciais do texto, que correriam o risco de se sepultar sob as camadas da letra quando esta é apreendida só mentalmente”.

Assim, ao estabelecermos uma relação, o *Jazz* pode ser encarado como um meio de se expressar que permite ao solista se comunicar com o interlocutor de um modo particular. Assim descreve o músico Jamey Aebersold (1992)⁵³, ao afirmar que os ouvidos e a mente do interlocutor que interage com o musicista de *Jazz* são tão importantes quanto a própria performance apreciada, e que o estilo musical em si, por se basear na arte do improviso, não pode ser ensinado.

Logo, *Jazz* não é um estilo que deva ser deveras ensinado de modo regrado, mas sentido e improvisado. E essa foi a sinestésica prosódia que os jovens escritores *beatniks* almejavam com suas obras: fazer seus leitores ouvir e sentir o que estava sendo lido. De acordo com Octávio Paz (1999), há uma afinidade entre

⁵³ AEBERSOLD, Jamey. **How to play Jazz and improvise**. 6ª ed. Vol. 1. Jamey Aebersold Jazz: New Albany, IN, 1992.

A visão romântica do universo e do homem: a analogia se apoia em uma prosódia. Foi uma visão mais sentida que pensada e mais ouvida que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde, porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica, é também uma prosódia. O mundo é um poema; o poema por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. (PAZ, 1999, p. 389)

De acordo com Santos (2003), além de marcar o ritmo dos versos e das orações imagéticas da prosa, também é vital encontrar o tom correto, recitar com a devida entoação, sendo que esta pode subverter o acento do ritmo.

Bosi (1977) aponta a música como instrumento poderoso para adentrar no íntimo dos fenômenos e sensações, sendo capaz de produzir conhecimento mais direto e imediato do real, atingindo a zona inconsciente, pré-categorial, comum ao sujeito e ao mundo (1977, p. 92). Por meio da articulação entre ritmo e melodia, os *beatniks* construíram a chamada prosódia *bop*, a poesia para ser declamada e ritmada, sem acentuação ou regras, improvisadas, como o *Jazz*.

Os *beatniks*, como um grupo de *Bebop*⁵⁴, “[...] tocavam juntos, porém sempre sozinhos” (SANTOS, 2003, p. 5). Sua escrita não possuía uma formalização estética, o que gerava obras diversificadas, que conferiam pluralidade ao grupo.

Para Santos, (2003, p. 5) “a questão do ritmo jazzístico é a chave para os principais textos dos *beats*, ou pelo menos, para os mais lidos, como o romance *On The Road* de Kerouac e o poema *Howl* de Ginsberg”. Como já citado, o termo *beat* pode ser traduzido como batida, bater, e associá-lo assim ao *Jazz*. Os *beatniks* fizeram do *Bebop* seu estilo musical favorito, além de um modo de guiar – o seu jeito de falar, andar – e de elaborar sua criação artística. Eles se utilizavam do *Jazz* não somente como “fundo musical” de suas criações, ou de entretenimento da vida boêmia à qual eram acostumados –, mas aplicavam as principais ideias do *Bebop* ao seu modo de escrever prosa e poesia. Segundo Santos (2003),

Trabalharam no sentido de criar uma prosódia musical, ou seja, ajustar as palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão de sílabas fortes e fracas coincidam respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos. A prosódia *bop* é resultado do acesso direto ao fluxo que percorre os níveis de consciência e que surge em explosões de palavras raramente revisadas e pouquíssimo separadas por pontuação. (SANTOS, 2003, p. 5-6)

⁵⁴ O *Bebop* representa uma das correntes mais influentes do *Jazz*. Seu nome provém da onomatopeia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma "melodia" cheia de pequenas notas.

O *Bebop* é caracterizado pelo ritmo rápido, harmonias complexas, melodias intrincadas e seções rítmicas. As melodias nele são geralmente labirínticas, cheias de giros e voltas surpreendentes (SANTOS, 2003). Também tem como característica o individualismo ao tocar, a virtuosidade dos solos e frenesi. Do mesmo modo que os músicos, que tocavam ininterruptamente, assim os autores *beats* escreviam suas obras. Neste mesmo ritmo, Kerouac escreveu *On The Road* em 20 dias, em um rolo de papel que media 40 metros, e *The Subterrâneans* em três dias. As drogas auxiliavam nesse processo de desinibição e frenesi, para facilitar o fluxo de visões e lembranças. Segundo Willer (1984), tratava-se mais de um “fluxo de consciência”, o qual se aproxima mais da teoria de Willian James, mestre de Gertrude Stein. (WILLER, 1984, p. 43).

A linguagem dos *beats* equilibrava-se entre poesia em prosa e prosa poética. De acordo com Santos (2003),

No discurso prosaico, as alternâncias que marcam o avanço da frase tendem a converterem-se em alteridade serial: b diferente de a; c diferente de b; d diferente de c...enquanto o ritmo que anima a palavra poética vem em ondas, num jogo de diferenças que se compensam e se recuperam na volta ao semelhante. (SANTOS, 2003, p.8)

De acordo com o autor, o andamento do ritmo do *Bebop* é como um caminhar contínuo que desencadeia em longas sequências. Os longos versos – que lembram parágrafos – possuem ritmo, corrente e acelerado, de acordo com os pensamentos dos escritores da *Beat* literária. É de comum conhecimento que, entre os escritores da Geração *Beat*, Kerouac era o maior apreciador do estilo e aplicava os recursos sonoros à escrita Além de *On The Road*, é possível perceber a prosódia *bob*, ou prosódia *bebop*, em *Visions of Cody* (1972), tanto é que, de acordo com Willer (1984), essa obra seria uma desconstrução da linguagem na qual “os sons não tinham mais qualquer associação, mas eram apenas puros sons num universo físico espacial”, tornando-se “puras estruturas rítmicas para serem pronunciadas em voz alta” (WILLER, 1984, p. 40).

Em seu livro *Milestones: The Music and The Time of Miles Davis*, Jack Chambers conta que Kerouac participava regularmente da leitura de poesia com acompanhamento de *Jazz*, interrompendo regularmente com sua poesia e fazia um som instrumental com a boca, o

chamado *scat singing*⁵⁵. Kerouac escreveu *On The Road* não somente embalado pelo ritmo do *Jazz*, mas sobre o *Jazz*, sendo o capítulo dez uma mini história acerca deste, a partir de New Armstrong à vanguarda *Bop*.

De acordo com Santos (2003), a musicalidade característica da prosódia *Bop* só se realiza plenamente em inglês, porém “[...] o ritmo livre e aberto da espontaneidade se pode notar pela leitura em português” (SANTOS, 2003, p. 10). O que se tem é a problemática da tradução, ao passo que palavras isoladas e expressões se tornam um fator complicador em relação às expressões utilizadas no *Jazz*, como *square*⁵⁶, *cats*⁵⁷, *nowhere*⁵⁸ e *dig*⁵⁹, por exemplo. Estes são meros exemplos do vocabulário incorporado pelos *beats*. Vale a ressalva, entretanto, esta não é uma problemática a ser abordada neste trabalho.

Pode-se afirmar, portanto, que a estrutura dos textos da *Beat* literária, seja na poesia, ou a prosódia *bop*, seja na prosa, faz referências diretas ao *Jazz*, ao serem pautados na improvisação, individualidade e orações contínuas, sem acentuação, o que fornece ao leitor a imagem de ininterrupção do pensamento e frenesi, experiências vivenciadas nas noites boêmias pelos próprios *beatniks*.

No capítulo seguinte, faremos as análises das obras selecionadas de Jack Kerouac e de Allen Ginsberg.

⁵⁵ Significa “cantar besteiras”, ou improvisar. É a improvisação vocal com vocábulos sem palavras, sílabas sem sentido ou sem palavras. O cantor improvisa melodias e ritmos usando a voz como um instrumento ao invés de um meio de fala. Não há um registro formal quanto à origem desse recurso musical, mas é notória a recorrência de *scat singing* nas canções de Louis Armstrong. Para Goran Blazenski (2017), Armstrong não foi o primeiro *scat singer*, mas foi aquele que popularizou o recurso com sua canção *Heebie Jeebies*. Fonte: BLAZESKI, Goran. **Louis Armstrong popularized scat singing after he dropped the lyric sheet while recording the song “Heebie Jeebies” and started improvising syllables**. Disponível em: <www.thevintagenews.com>. Acesso em: 02 fev 2019.

⁵⁶ Na tradução literal significa praça, quadra, quadrado. Entretanto, em outro contexto também pode significar praça ou local para dançar e cantar.

⁵⁷ Na tradução literal significa gatos. No entanto, como expressão jazzística assume o mesmo sentido de “músico de jazz que toca com perfeição”

⁵⁸ Na tradução literal, significa nada, lugar nenhum. No entanto, em outro contexto pode significar “insignificante”, “sem dinheiro”.

⁵⁹ Na tradução literal significa “cavar”, mas também assume o sentido de “gostar de; apreciar”.

3. ANÁLISE DAS OBRAS

Como visto anteriormente, a Geração *Beat* foi uma parceria entre escritores que tinham como propósito estabelecer uma revolução não somente no âmbito linguístico, mas de valores políticos também. Na introdução da edição em português de Uivo e outros poemas, de Allen Ginsberg, o tradutor Claudio Willer (2006) descreve a *Beat* literária inicial como um grupo que:

Promoveu [...] uma revolução na linguagem e nos valores literários que se transformou em rebelião coletiva, na série de acontecimentos revolucionários que foi o ciclo da Geração *Beat* na década de 50, e da contracultura e rebeliões juvenis dos anos 60 e 70. [...] Expressões da liberdade de criação, [...] romperam com o beletismo, o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade. Arejaram um mundo sufocado pela polarização entre o macarthismo e o estalinismo, abrindo perspectivas, não só literárias, mas existenciais e políticas.⁶⁰

Há de se lembrar que o panorama da época de surgimento da Geração *Beat* resumia-se em sociedade atrelada ao consumo. A *Beat* literária incomodou, segundo Willer (2006, p. 8), os conservadores tanto do *establishment*⁶¹ (direita americana) quanto da esquerda ortodoxa e, conseqüentemente, foram alvos da mídia, sendo chamados de *beatniks* – uma forma pejorativa e sugestiva ao indicar o satélite russo *Sputnik* – comparando-os, de certa forma, aos comunistas da então URSS.

Dentre os radicais *Beats*, três foram os que causaram maior impacto com a publicação de suas obras na década de 1950. Foram eles: Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs – a famosa tríade *Beat*.

Este capítulo propõe um comparativo das diferentes visões acerca dos Estados Unidos apresentadas nas obras de apenas dois representantes: Allen Ginsberg (poesia) e Jack Kerouac (prosa), assim, o último integrante da tríade, citado no parágrafo acima, não será contemplado para análise neste trabalho. No que diz respeito à poesia, Massaud Moisés (2003) alega que

[...] a carga de ‘não-eu’ que pode aparecer na poesia sofre um recesso transformador provocado pelas vivências do poeta, de modo a se operar

⁶⁰ WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 7.

⁶¹ Empréstimo linguístico que não pôde ser aportuguesado devido à incompatibilidade da tradução (“estabelecimento”), referindo-se a uma classe econômica, social, econômica e política de elite de determinado país, ou mesmo grupos de pessoas de grande influência no âmbito político.

entre o ‘eu’ e o ‘não-eu’ uma íntima e indestrutível fusão. O mundo subjetivo e o objetivo aderem-se, embricam-se, formando uma só entidade, subjetivo-objetiva, com a forçosa predominância do primeiro. Diante disso, podemos assentar que *a poesia é a comunicação, a expressão do ‘eu’*. Como a palavra é o signo literário por excelência, inferimos que *a poesia é a expressão do ‘eu’ pela palavra*. (MOISÉS, 2003, p. 84).

Deste modo, será feita uma mostra da obra “A Queda da América: Poema Destes Estados – 1965-1971”, sem contar com análise estilística formal, com intuito de demonstrar a visão da Estrada em si, apresentada por Ginsberg em seus poemas. Na sequência, será realizada a análise aprofundada do famoso poema “Uivo”, de Allen Ginsberg, incluindo a versão original em inglês. Logo após, será realizada uma comparação da publicação comercial com o manuscrito original de “On The Road”, de Jack Kerouac, enfatizando a noção do fluxo de consciência e o estilo de escrita associado à poesia *Jazz*.

3.1. “A Queda da América: Poemas Destes Estados – 1965-1971”

A obra “A Queda da América” é uma coletânea de poemas narrativos escritos por Ginsberg, na qual o eu lírico conta suas viagens pelos EUA dos anos de 1965 a 1971. Os textos foram dedicados ao escritor romântico Walt Whitman, complementando os textos já então publicados: *Wichita Vortex Sutra* e *Iron Horse*. A escolha dos textos era feita de acordo com seu roteiro de viagem, sendo cada poema dedicado a uma região da América. Entretanto, o livro não se trata de um roteiro tradicional, visto que nele se encontram duras críticas ao conservadorismo norte-americano e à guerra do Vietnã, exaltação à luta por direitos civis, busca, na filosofia oriental, por uma maneira de negar o ocidente; tudo isso entre delírios psicodélicos causados pelo consumo de drogas. No livro, a sutileza dos detalhes é apresentada de forma que se torna possível se sentir participante da viagem e adentrar ao contexto histórico da época, o ápice da Guerra Fria – conflito político-ideológico entre duas grandes potências: os EUA e a então URSS.

O livro é dividido em cinco capítulos. Em seu primeiro capítulo, intitulado “Via vórtice Costa Oeste à Leste (1965-1966)”, no primeiro poema, “Princípio de um poema destes estados”, o eu lírico descreve as particularidades de cada cidade por onde passa, ao começar pela cidade de Oroville, no estado de Washington, costa oeste dos EUA, com seu “céu de setembros azuis nublados” (p. 13) à cidade de Omak, do mesmo estado, onde uma “garota gorda de macacão jeans conduz cavalo baio grande pelo asfalto” (p. 13). Nesta passagem, é demonstrado o cenário típico interiorano dos EUA. Segue-se para Nespelem, posteriormente,

para a represa de Grand Coulee, onde está situado o rio Columbia e depois para a “água cinzenta” de Mesa, cada vez mais se aproximando do sul do estado de Washington.

No entanto, as cidades não perdem as características interioranas, como em “Dry Falls 40 Niagaras”, por exemplo, em que os “cavalinhos pastam no fundo ruivo do canyon” (p. 13), ou na planície perto de Pasco, “morros de Oregon no horizonte, voz de Bob Dylan no ar, canção folclórica massificada manufaturada de uma alma única [...] ouvida pela primeira vez” (p. 13). Na região citada, os lagos Columbia e Snake se encontram, e a frase “e provei do rio Snake: água verde de Yellowstone sob a ponte verde [...]” mostra a decisão de parar de descer o estado e seguir ao leste. Porém, logo é retomada a descida ao sul do estado, dirigindo-se à cidade de McNary e atravessando a fronteira do estado para Pendleton – cidade situada no estado de Oregon: “Rodeio de Pendleton, mulheres de rosto murcho e frondosos chapéus de caubói na taverna, eu urbanoide de Benares” (p. 14).

Continuando a viagem à sudeste, ao passar pelas cidades de Georgia Pacific, pelas montanhas *Blue Montains*, o eu lírico narra o diálogo entre ele e seus companheiros de viagem, os quais nomeou de Coiote e Urso⁶², lembrando partes da viagem pelas cidades anteriores como Dayville e Painted Hills. Lá, seguem para o sudeste, estado de Nevada, onde a voz do poema relata sua subida “ao Lago Massacre – vale coberto de artemísia se estendia pro sul – terra de antilocabras, que comem a beldroega e o loureiro, caçadores vindo em caminhões para perseguir antílopes – [...]” (p. 16). Nesta passagem, lembra o horror causado pela Guerra Fria ainda estabelecida, usando referências dos ataques americanos ao Vietnã: “Toda a memória de repente voltando, grandes florestas secas ardendo em chamas na Califórnia, paraquedistas americanos atacando guerrilheiros nas montanhas do Vietnã, sobre estrada alva feito porcelana o azul tranquilo de um vasto lago” (p. 16). Descendo ao sul dos EUA, na direção da cidade Reno, cita a relação da China na Guerra Fria, que na época vivia o auge do seu regime comunista: “Placas do Reno’s Motel serras baixas emparedando o oásis do deserto, rádio cantando música urbana noticiário vespertino, ultimato da China comunista amanhã a uma da madrugada” (p. 17). Partiram de lá para a estrada de Donner, estado da Califórnia, em que é perceptível na fala do eu que narra, a transição estrutural das cidades interioranas anteriormente descritas, para uma região industrializada e – um pouco mais moderna – “subindo a garganta de Doneer sobre superautoestradas com viadutos de concreto enfeitados com nuvens cinzentas [...]”. (p. 17).

⁶² Coiote e Urso são na verdade os irmãos Orlovsky, Peter (companheiro de Ginsberg) e Julius.

Passando de Oakland para seu destino final nessa viagem, a cidade de São Francisco, Califórnia, o eu lírico descreve a cidade de “São Francisco assentada em morros modernos, luzes da Broadway piscando paraíso de botecos gays, suaves luzes verdes do relógio do prédio das barcas, negras águas do Embarcadero, negros berrando no rádio” (p. 18) e determina que a viagem não para por ali, pois há “novas peregrinações por vir” (p. 18).

No segundo poema “Continuação de um longo poema destes estados: de São Francisco para o Sul”, o sujeito lírico retrata sua experiência na cidade de São Francisco, no dia 18 de dezembro de 1965. A seguir os poemas “Estes estados, chegando a Los Angeles” e “Poesia estradeira Los Angeles – Albuquerque – Texas – Wichita ” continuam descrevendo a trilha da viagem sentido Los Angeles até a cidade de Wichita, rumando o Leste da América do Sul. Nestes poemas, o eu poético relata aspectos da moderna cidade de São Francisco – entre delírios causados pelo uso de LSD e maconha – e divulgações dos noticiários sobre a guerra entre EUA e Vietnã. No poema “Poesia Estradeira”, mais uma vez é tecida uma crítica feroz à política norte-americana, marcada pela busca da supremacia bélica:

Soldados Manifestantes contra a Guerra do Vietnã punidos/ Por Lesa-
Presidência:/ Trabalhos Forçados -/ Conhece-te a Eles mesmos nos
Depósitos de Petróleo/ da Refinaria Shell [...] Serafins do Poder Financeiro
em planícies texanas/ homens imensos obesos poderosos/enviando carradas
de Capital/ via trem/ Através dos prados -/Enfiando mensagens em milhões
de ouvidos limpos-/inocentes/ Mensagens espirituais sobre a guerra
espiritual-/ Vinde a Jesus/ que é onde a grana está/ vozes do Texas/
Cantando blues do Vietnã/com voz nasalada/ “não quero morrer não/sou
homem e não rastejo pra/ ninguém”.(GINSBERG, 2014, p. 30-36)

Em “Autopoesia: fugindo de Bloomington”, de fevereiro de 1966, o eu lírico retrata os desafios da Estrada, como chuva, falta de energia, breu, além do uso de dimetiltriptamina, também conhecido como chá ayahuasca, por meio de rituais do Santo Daime. O poema, claro, não especifica como foi utilizada a substância, porém demonstra seus efeitos “Dimetil Triptamina luzindo vibrações circulares / centro com espetos - / Mandala einsteiniana, / Espectro translucido [...]” (p. 40). Em “De Kansas City a Saint Louis” são nítidas as influências musicais não só do *Jazz*, mas também do *Rock* sobre a Geração *Beat*, como as bandas The Beatles e The Rolling Stones, como pode ser visto na passagem: “Ontem a noite meu coração quase partiu dançando ao som de *Can't Get No Satisfaction*⁶³” (p. 42).

⁶³ Música escrita por Mick Jagger e Keith Richards e produzida por Andrew Loog Oldham.

No poema “De Bayonne a Nova York”, nota-se a mudança estrutural da região, contrastante com as cidades iniciais da jornada, especificada pelo eu que narra, por meio de trechos como “Caminhões de poluição enfileirados corda bamba / postes com cavaletes apontam para Nova York / estrada negra multifaixa pontilhada de arcos / voltaicos azuis” (p. 49).

Na cidade de Nova York, no estado de Nova York, encerra-se essa jornada que começou na cidade de Oroville, no estado de Washington. Viagem essa que iniciou em uma região tipicamente interiorana rural e terminou na terceira mais populosa cidade da América.

O segundo capítulo da obra, intitulado “Ziguezagueando de Volta Através Destes Estados” (1966-1967), mostra a trajetória de volta do sujeito lírico, partindo de Nova York à Chicago, seguindo de Cleveland à Hanover, estado de New Hampshire. Neste capítulo, Ginsberg imprime em seu eu poético, de modo explícito, sua influência budista, criando referências em seus poemas de maneira muito aleatória, sendo necessário ao leitor ter o mínimo de conhecimento na área para entendê-las: “Barba Branca de Sábio Hindu / fotos do Deleite-Ser-Consciência pregadas / à estante cheia de Milarepa Cósmico, *Escritos Proféticos*, de Willian Blake, *Lógica Budista & Hino à Deusa*, / e muito outro tomo de brinquedos de saber oriental merda / de poesia” (GINSBERG, 2014, p. 70).

O retorno conta ainda com as cidades de Bayonne e Tuscarora, no estado da Pensilvânia, ao norte dos EUA. Nota-se que o eu lírico não resolveu voltar pelo mesmo caminho que veio, fazendo assim seu retorno pelo norte da América. A guerra do Vietnã continuava e a poesia de Ginsberg servira como forma de denúncia, como no trecho em que seu eu poético questiona as músicas que tocavam na atualidade: “Quais as canções populares na Estrada? ‘Pra casa estou voltando/ pra casa sou soldado...’ A garota que eu deixei... Eu fiz o melhor que pude / Pra garantir a liberdade da pátria / Sou soldado’[...]” (GINSBERG, 2014, p. 72).

Ainda sobre a guerra do Vietnã, no poema seguinte, “Janela aberto sobre Chicago”, o eu que narra novamente pontua o que se ouve no rádio: “[...] Mensagens pelo Rádio, imagens na Televisão, Redes Elétricas espalham medo do assassinato nas ruas – ‘Meios de Comunicação’ impingem a Guerra do Vietnã & sua ansiedade em toda pele privada[...]” (p. 78). Continuando a sua viagem, contornando os EUA pelo Norte, ele passa pela cidade de Chicago, e em seguida Houston, no estado do Texas, onde seus poemas começam a atingir o ápice da crítica à guerra, argumentando o quão lucrativo era para todo um sistema que subsidiava tal conflito, com o poema “Ladainha dos Lucros da Guerra:

[...] Eis as Grandes Companhias que lucraram traficando fósforo que queima a pele ou bombas fragmentárias que explodem em mil agulhas que perfuram a carne e eis a lista dos milhões ganhos por cada truste pela fabricação/e eis aqui as cifras dos lucros , indexadas inchando numa década, ordenadas,/eis os nomes dos pais em exercício destas industrias, telefones dirigindo as finanças,/ nomes de diretores, fabricantes de destinos e os nomes dos acionistas destes aglomerados destinados/ e eis os nomes de seus embaixadores na Capital, representantes no Congresso, os que ficam bebendo nas antessalas dos hotéis pra persuadir,/ e em lista anexa , os que tomam Anfetamina com milhares, fofocam, discutem e persuadem/ sugerindo politicas dando nome propondo estratégias/ em troca de deus honorários como embaixadores junto ao Pentágono, consultores de militares, pagos por suas industrias/ e eis os nomes dos generais & capitães militares, que agora trabalham pros fabricantes de produtos bélicos; (GINSBERG, 2014, p. 89)

Aqui, o eu lírico transmite sua indignação em relação ao sistema capitalista que, de certo modo, vê em tudo uma oportunidade de gerar dinheiro. Tudo é passível de ser encarado como mercadoria. A Guerra em si, não somente o conflito no Vietnã, sempre foi – e será por muito tempo – um meio de gerar riqueza para uma pequena parcela da sociedade, fazendo com que a maior parte restante arque com os custos, mesmo estes sendo a própria vida.

O terceiro capítulo, chamado “Elegias para Neal Cassady – 1968”, começa com um poema – um dos mais tristes e íntimos, diga-se de passagem – em homenagem à morte de Neal Leon Cassady, ícone importante da Geração *Beat*, com quem Ginsberg teve uma relação não só de amizade, mas também sexual – prática comum entre os *beats*. Cassady publicou poemas com Ginsberg e Kerouac e escreveu cartas e um romance autobiográfico intitulado *The First Third*, sendo publicado apenas em 1971, três anos após a sua morte. No primeiro poema do capítulo, intitulado “Elegia para Neal Cassidy”, o eu lírico questiona onde está o amigo, após a morte “O que és agora, Espírito?” (p. 93), enquanto seu caso amoroso Peter “dorme sozinho no quarto ao lado, triste” (p. 93). Na sua vida pessoal, Ginsberg tinha um relacionamento aberto com Peter Orlovsky, um poeta e ator americano, que o acompanhou até sua morte, em 1997.

Figura 8. Ginsberg (à direita) e o amigo Neal Cassidy (à esquerda)



Extraído de: <http://rictornorton.co.uk/ginsberg.htm>

No poema seguinte, “De Chicago a Salt Lake de avião”, de 30 de março de 1968, ainda abatido pela morte de Cassady, a voz do poema faz críticas ferrenhas aos veículos de comunicação norte-americanos que divulgavam notícias da guerra do Vietnã:

Se Hanson Baldwin⁶⁴ levasse um tiro no cérebro, indignação? / Se o presidente Johnson⁶⁵ levasse um tiro no cérebro, Carma na hora? Se a *Seleções do Reader's Digest*⁶⁶ levasse um tiro no cérebro ficaria mais inteligente? / Março de 68. p. 54 “Informe do Vietnã: o inimigo está Sofrendo” /... “O quadro desanimador de 1965, ocasião de minha ida anterior ao Vietnã,/ mudou completamente: Os Aliados estão vencendo, e o inimigo está sendo atingido”, /escreve “o renomado redator de assuntos militares do *New York Times*”/ O dinossauro sobrevoa Chicago lentamente/ Cheguei na United Airlines na hora exata tudo errado./ Raiva no fundo da cabine do avião, raiva da *Seleções*,/ “Os Aliados” de Hanson Baldwin? “O inimigo” de Hanson Baldwin? / Inútil discutir com esquizofrênico. Tiro no cérebro. / O Sr Baldwin propõe mais tiros no cérebro pra resolver o/ Problema do Vietnã

⁶⁴ Hanson Baldwin foi um editor de assuntos militares do *New York Times*.

⁶⁵ Lyndon B. Johnson foi presidente dos EUA entre os anos de 1963 a 1969, sendo o primeiro mandato uma continuação do mandato de Kennedy, assassinado em 1963 e foi eleito para seu segundo mandato nas eleições de 1964. Tinha uma política voltada ao anticomunismo e foi responsável por mandar 550 mil soldados ao Vietnã, o que repercutiu negativamente gerando vários movimentos antiguerra no país, inclusive nas universidades.

⁶⁶ *Seleções Reader's Digest* (no Brasil, só *Seleções*), é uma revista mensal criada em 1922 e ainda atuante, de assuntos gerais como saúde, anedotas, biografias, piadas e conhecimentos gerais. As *Seleções*, tanto no Brasil quanto em alguns países da Europa (Portugal e Espanha) foram um meio de difundir a Literatura norte-americana nos demais continentes.

segundo ele./ Hanson Baldwin é um Comedor de Merda Militar.
(GINSBERG, 2014, p.97)

Passando pelo poema “Cena de Manhattan Central”, possível parada do eu narrador, cujas “Longas ruas de pedra inanimadas, Estrondo repetitivo de máquina fabricando [...] & forças avassaladoras de obsessão de robô, nossos escravos, não seres vivos” (p. 102), a voz critica o processo de trabalho não criativo nas fábricas, onde os proletários têm a mesma função repetitiva, criada a partir dos modos de operação do Fordismo e Taylorismo. Na sequência, Ginsberg dá uma amostra de seu lado subversivo, que o fez ser censurado em “Uivo”, com o poema “Por Favor Meu amo”, no qual o seu sujeito lírico descreve uma de suas relações sexuais:

Por favor meu amo deixa eu roçar teu rosto/ Por favor meu amo deixa eu ajoelhar aos teus pés/ por favor meu amo deixa eu baixar tua calça azul/ por favor meu amo deixa eu contemplar teu ventre de dourados pelos/ por favor meu amo deixa eu tirar tua cueca devagarinho/ por favor meu amo deixa eu desnudar tuas coxas pra meus olhos/ por favor meu amo deixa eu tirar minha roupa sob tua cadeira/ por favor meu amo deixa eu beijar teus tornozelos tua alma/ por favor meu amo deixa eu colar meus lábios na tua coxa dura lisa musculosa/ por favor meu amo deixa eu grudar o ouvido no teu estomago/ por favor meu amo deixa eu abraçar tua bunda branca / por favor meu amo deixa eu lambe tua virilha de pelos louros macios/ por favor meu amo deixa eu roçar com a língua teu cu rosado/ por favor meu amo deixa eu esfregar o rosto nos teus colhões [...] (GINSBERG, 2014, p. 103)

Os próximos poemas “Uma Profecia”, “Bixby Canyon” e “Atravessando a Nação”, retomam a viagem de volta, descrevendo as características de cada região, chegando à cidade de São Francisco, estado da Califórnia, onde “brotam as torres de São Francisco/ furando finas nuvens de gás/ Monte Tamalpais⁶⁷ de peito negro paira sobre azul Pacifico/ Serras de Berkeley cobertas de pinhais abaixo [...]” (p. 111). Entre descrições das regiões, referências musicais e chamadas de noticiários, ainda exalta críticas sobre a guerra do Vietnã que a cada dia deixava mais mortos – e para a surpresa dos EUA, as mortes eram dos soldados norte-americanos – como pontua “Pilha de carne no Vietnã crescendo / sangue escorrendo das montanhas de cadáveres até as calçadas de Cholon [...]” (p. 112).

O percurso muda para o México, segundo os poemas “Torvelinhos de Poeira Preta na Avenida D” e “Violência”, de julho de 1968. A Estrada para o México já havia sendo explorada pelos *beatniks* desde a década de 1940, tanto pela proximidade com os EUA e sua

⁶⁷ Situado no estado da Califórnia, EUA.

facilidade em atravessar a fronteira, quanto pelas transformações sociais, políticas e econômicas a qual o país vivenciava na década de 1940-50. Vale ressaltar que o ano de 1968, quando o poema foi escrito, não foi dos melhores para o México, devido as revoltas estudantis e crises políticas que precederam as Olimpíadas, resultando no Massacre de Tlatelolco⁶⁸. Em “Passando por Silver Durango sobrevoando rugas da Serra Mexicana”, o eu lírico descreve a viagem de volta à cidade de Chicago, dessa vez de avião⁶⁹.

Acerca do poema “As cinzas de Neal”, novamente Ginsberg o dedica a seu amigo Neal Cassidy, que morreu meses antes no México, sendo cremado e suas cinzas entregues à Carolyn Robinson, sua segunda esposa. Em referência à cremação, o sujeito lírico descreve os “Olhos dedicados que piscavam azuis Rochosas tudo cinzas/ mamilos, Costelas que eu tocava c/ meu dedo agora cinzas/ boca que minha língua tocou uma vez ou duas tudo cinzas [...]” (p. 120). Cabe ressaltar que era de conhecimento da esposa de Cassidy a relação erótica entre ele e Ginsberg, desde o ano de 1954, quando ela flagrou os dois juntos na cama, o que não era um problema, pois a experimentação, o amor livre e a pansexualidade eram características intrínsecas à Geração *Beat*.

Retornando à Chicago, “7.000 metros acima do Assoalho quadrado Enevado do planeta Vegetal, Chegando a Chicago para Morrer ou mais 40 anos sobrevoando a Terra [...]” (p. 121), a voz do poema declara sua chegada à Chicago, estado de Illinois, e descreve o Grant Park⁷⁰, em seu poema “Grant Park, 28 de Agosto de 1968”, em que se tem o “Ar esverdeado, crianças sob as arvores com os velhos [...] Horrível piquenique, Estado Policial ou Jardim do Éden?” (p. 123), porém o poema remete as disputas eleitorais do ano de 1968 nos EUA, onde o então atual presidente Johnson se retirava e apoiava seu vice, Hubert Humphrey, “secretamente”, pois tinha um discurso de neutralidade. Sua retirada se deveu não apenas a sua falta de saúde na época, mas também a sua (má) fama devido a guerra do Vietnã, apesar de fazer *mea culpa* suspendendo os bombardeios no Vietnã do Norte em favor de negociações de paz. Refere-se a esta troca de candidatos e às eleições, “[...] Mágicos trocam imagens, Dinheiro voto/ e aperto de mãos - / o gás lacrimogênio subiu até o Vice/ Presidente

⁶⁸ “Na noite de 2 de outubro de 1968, dez dias antes da abertura dos Jogos Olímpicos no México, a polícia abre fogo contra estudantes e trabalhadores que protestavam na Plaza de las Tres Culturas, região central da Cidade do México, contra a invasão das forças armadas na Universidade Nacional Autônoma. Cinquenta anos depois do que ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco, o número de mortos ainda é incerto e nenhum responsável foi punido.” (ESTANISLAU, Lucas. **50 Anos de 68: Massacre de Tlatelolco deve ser lembrado como 'símbolo de resistência', diz pesquisador**. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/>>. Acesso em: 01 abr 2019.

⁶⁹ A maioria das viagens seguia o estilo *Road Trips*, sendo realizadas de carro, como as intermunicipais e interestaduais, outras, no entanto, foram feitas de avião.

⁷⁰ Grande parque público na cidade de Chicago, Illinois, EUA.

nu no banheiro/ - nu na privada dando uma cagada chorando? / Quem vai querer ser Presidente/ do Jardim do Éden?” (p. 123).

O capítulo termina com o poema “Desastre de Carro”, no qual é narrado um acidente – não se sabe se trata-se de um acidente de verdade que aconteceu com o autor, ou apenas uma invenção do eu-lírico – e neste mês de dezembro, período do qual se trata o poema, o personagem passa natal e ano novo se recuperando.

O quarto e penúltimo capítulo desta obra, “Ecologas Destes Estados, 1969-1971”, começa com o poema “Sobrevoando Denver Outra Vez”, em cujo a voz do poema retoma sua viagem após o acidente, em 13 de fevereiro de 1969, traçando uma rota Denver-Detroit. Em “Universos Imaginários”, a guerra do Vietnã ainda acontece, e o narrador espera no aeroporto enquanto imagina o que faria no lugar de um soldado “com ordens de matar o espião, disparei/minha pistola em sua boca/ [...] não, nunca fiz isso não. Imaginei na neve do aeroporto, / avião de Albany, passageiros saltando. (p. 133). Esse devaneio acontece devido a um soldado “de cara mexicana, 19 anos” (ibidem) que estava acompanhando o corpo do irmão, desde o Vietnã: “o China tava ajoelhado na minha frente, / chorando & implorando. Eram dois;/tinha o cartão que a gente tinha dado a ele. /o cartão conferia imunidade aos vietcongues que se rendiam. / Por causa do meu melhor amigo & irmão matei os dois. /Isso aconteceu sim. (GINSBERG, 2014, p.133).

A guerra do Vietnã foi um conflito armado que aconteceu porque os EUA tinham a ideia de combater tudo que estivesse relacionado ao comunismo no mundo. O Vietnã, que fica localizado do outro lado do mundo, estava se separando em duas partes: O Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. O país foi uma colônia francesa e, no fim da guerra da Indochina (1954), fez essa divisão. Cada Vietnã tinha sua ideologia política, sendo o norte comunista, comandado por Ho Chi Minh, pró URSS, e o Sul capitalista, com sua ditadura militar e aliança aos EUA.

Fruto da corrida armamentista, pode-se dizer que o conflito vivido no país poderia ser equiparado a uma “Miniguerra Fria” dentro de um país, no entanto, Laos e Camboja também sentiram as consequências do conflito. Essa guerra começou em 1959 e terminou somente em 1975, posterior às datas relacionadas ao livro, logo, o autor não aborda o fim da guerra do Vietnã, mas todo o seu ápice.

Enquanto um Vietnã (sul) atacava outro (norte) e vice-versa, os vietcongues (guerrilheiros comunistas) do Norte atacaram uma base norte-americana no Vietnã do Sul, e, a partir de então estourou a guerra com influência direta dos EUA e URSS. Em 1964, os EUA já estavam em solo vietnamita, onde perderam para os vietcongues tanto no Norte quanto no Sul (onde tinham aliados). Sem o apoio popular e com sucessivas derrotas, o governo norte-

americano foi forçado a aceitar o Acordo de Paris, que previa o cessar fogo, em 1973. Em 1975, os norte-americanos deixam as terras do Vietnã, derrotados, com mais de 1 milhão de mortos e o dobro de mutilados/feridos. Em 1976, sob o governo comunista, o Vietnã foi unificado, permanecendo ao lado da URSS na guerra fria.

Voltando aos poemas, o narrador lírico sobrevoa Albany e Baltimore, onde vai passar o domingo de páscoa, para seguir de ônibus para Nashville. Ginsberg, além de ter tendências à ideologia de esquerda, era grande defensor do ambientalismo, o que fica claro no poema “Passagem do Noroeste”, em que ele critica a destruição do meio ambiente por meio da expansão do capitalismo:

Temos as árvores! Temos/ as terras sob elas! / Temos que inventar Mais Formas / pra Terra de Papelão! / Vamos cavar florestas pro Espirito / Genial Troço Divino Raiz d’Ouro/ à venda em Wall Street. Dá / tua grana pra nós! encomenda / nossas cestas de papeis de papelão! / Acabamos de inventar o Planeta Descartável. (GINSBERG, 2014, p. 140)

Indignado com a guerra e, por vezes, de forma bem humorada, o eu lírico referencia, em “A Queda da América”, cenas do cotidiano, como no caso das pichações de banheiro de aeroporto/rodoviária, em que ele elenca algumas em “Grafitti 12^a privada banheiro dos homens aeroporto de Syracuse”: “sou casado e queria foder com outra pessoa/ coma carne fresca no mercado (Vá para casa)/ Marinha dos EUA/ Quero chupar uma pica grande A combinar/ Apoie a Luta do Terceiro Mundo Contra o Imperialismo Americano” (p. 164). Partindo de Syracuse para Princeton, numa “Sexta Feira Treze”, rumo a Chicago, a voz do poema narra sua viagem para o que seria a “Mobilização em Washington”. Várias mobilizações ocorreram naquela época em Washington, como elucida Purdy (2010), professor de História da USP:

Várias grandes manifestações nacionais em Washington e dias nacionais de ação entre 1967-1971 galvanizaram a oposição à guerra, quebrando o consenso político nacional e enfraquecendo a resolução dos governos de continuar o conflito. Depois do assassinato de quatro alunos na Universidade Kent State pela Guarda Nacional em maio de 1970, greves, ocupações e manifestações se espalharam pelo país. Inspirados pelo movimento estudantil, artistas, políticos locais, sindicalistas, jornalistas, esportistas e até negociantes logo se posicionaram contra a guerra por razões morais, políticas ou por causa da instabilidade social causada pelas mobilizações. Em meados do 1971, 61% da população norte-americana se opôs à guerra. (PURDY, 2010, s/p)

Apesar das rebeliões estudantis não conseguirem vencer todas as batalhas, sendo que a guerra só termina em 1975, pela falta de articulação com outros movimentos, como dos operários. Porém, segundo Purdy (2010):

Em contrapartida, a liberdade política e intelectual nos campi universitários do século 20, o movimento anti-guerra que conseguiu retirar os Estados Unidos da guerra no Vietnã e os protestos de muitos outros setores dos oprimidos no país são decorrentes da inspiração dos estudantes que ousavam se rebelar contra o establishment. O movimento estudantil das décadas de 1960 e 1970 representa até os dias de hoje um exemplo inspirador de que as pessoas podem superar as velhas atitudes e ideias e lutar para fazer um mundo melhor. (PURDY,2010, s/p)

No quinto e último capítulo, nomeado de “Bixby Canyon à Estrada de Jessore, 1971”, sendo este o capítulo mais curto da obra, o narrador lírico termina sua viagem de retorno, passando por Bixby (costa central da Califórnia), área litorânea cheia de mirantes, “cemitério de mexilhões”(p. 208), até o distrito de Jessore (Bangladesh). O próprio Ginsberg visitou os campos de refugiados da Guerra da Libertação em Bangladesh, em 1971, e escreveu o poema final deste livro, chamado de “Setembro na Estrada de Jessore”:

Milhões de criancinhas de ventres inchados/ olhando pro céu, olhos arregalados/ Estrada de Jessore – casebres de bambu/ cagam no chão nem tem onde por o cu/ Milhões de país morrendo/ Milhões de irmãs sofrendo/ Milhões de mães a parir/ Milhões de irmãs sem ter pra onde ir/ Um milhão de tias não tem o que comer/ Um milhão de tios a vê-las a morrer/ Avôs aos milhões doentes sem cura/ Avós aos milhões afundando na loucura [...]. (GINSBERG, 2014, p. 215)

Essa guerra mais uma vez teve influência dos EUA, que foi aliado do Paquistão (Occidental) contra Bangladesh (na época Paquistão Oriental). A estrada de Jessore, foi uma via que ligava Bangladesh à Bengala Occidental, na Índia, onde os refugiados podiam seguir com segurança. De acordo com matéria de *The New Nation*⁷¹, o escritor ficou muito comovido com a estrada superlotada de refugiados, a céu aberto pegando sol, chuva, passando fome e todo tipo de azar. Segundo o texto, “Allen Ginsberg composed the poem, ‘September on Jessore Road’ which he recited in a poetry reading session in George Church New York.

⁷¹ Segundo matéria de *The New Nation* escrita pelo professor Ph. D Anwarul Karim, disponível em: <<http://thedailynewnation.com/news/158594/poet-allen-ginsberg-and-september-on-jessore-road.html>>. Acesso em: 20 jul 2018. (tradução nossa)

The poem touched greatly, Ginsberg’s friend Bob Dylan, [...] who gave the poem a musical form and presented in Bangladesh afterwards.”⁷² (KARIM, 2017). Bob Dylan era amigo e admirador da poesia *beat*. De acordo com o músico⁷³, a poesia dos *beats* era *mind-blowing*⁷⁴.

Figura 9. Michael McClure (esquerda), Bob Dylan (centro) e Allen Ginsberg (direita).



Extraído de: <https://lasvegasweekly.com/ae/2016/may/03/michael-mcclure-beat-poet-workshop-clark-county-li/>

“A Queda da América” vai além de apresentar visões da Estrada das *road trips*, trata-se da sua investida em um ativismo contra o conflito no Vietnã, de uma obra em que a luta pela liberdade tanto no que diz respeito à censura de modo geral, quanto no tocante à sexualidade, bem como a defesa do meio ambiente, atrelados à crítica ao modelo econômico vigente, ganham destaque.

3.2.O Uivo do poeta

Howl and other poems – traduzido para o português como “Uivo e outros poemas” – é uma das obras de poesia mais importantes – se não a mais – da literatura *Beat*, mesmo o livro

⁷² Allen Ginsberg compôs o poema ‘September on Jessore Road’, que ele recitou em uma sessão de leitura de poesias em George Church New York. O poema tocou muito o amigo de Ginsberg, Bob Dylan [...] que transformou o poema em música e apresentou em Bangladesh. (Tradução nossa)

⁷³ Confira em: <<https://www.newyorker.com/news/news-desk/bob-dylan-the-beat-generation-and-allen-ginsbergs-america>>. Acesso em: 20 fev 2019.

⁷⁴ Gíria utilizada para referenciar algo excitante a ponto de causar a impressão de que a mente irá explodir. A expressão surgiu no âmbito da lileria.

sendo acusado de obscenidade e ter sofrido tentativas de censura, bem como um processo em 1956/1957. A obra é carregada de obscenidade, com palavras tidas como de baixo calão. Os trabalhos, tanto de Ginsberg quanto dos demais escritores da *Beat* literária, causaram grande impacto na cultura norte-americana, talvez com maior efeito do que da Geração Perdida – tanto que Kerouac os denominava de “Geração Encontrada”. Eles “representavam uma reação ao formalismo então dominante nas letras. Eram tempos de conformismo, prosperidade econômica, caça aos comunistas, racismo e pobreza espiritual, representados pelo consumismo desenfreado do *American Way of Life*.”⁷⁵

O poema intitulado *Howl* (Uivo) foi escrito no ano de 1955, e lido publicamente em 7 outubro do mesmo ano. Sua publicação ocorreu no ano posterior à sua apresentação na *Six Gallery reading*⁷⁶, quando sofreu um processo por obscenidade. Há de lembrar que o poema foi dedicado a Carl Solomon, um escritor com inclinações ao Dadaísmo, com o qual Ginsberg ficou internado por oito meses no Instituto Psiquiátrico de Columbia, em 1948⁷⁷. Foi por intermédio de Huncke que William Burroughs entrou para o mundo das drogas através da cocaína e maconha – e acabou herdando a alcunha de *junkie*. E foi Burroughs que apresentou Huncke a Ginsberg e Kerouac – que ficou fascinado pelo uso que Huncke constantemente fazia do termo “*beat*” para se descrever como cansado, derrubado, vencido, abatido. Sendo assim, Huncke foi o integrante do grupo a cunhar o termo como um adjetivo⁷⁸ carregado de significado e Kerouac a utilizá-lo, como visto no primeiro capítulo, para descrever uma geração de novos escritores.

Ginsberg eternizou Huncke em inúmeros poemas, incluindo o Uivo, em que o eu lírico descreve o reencontro de Ginsberg com Huncke “[...] que caminharam a noite toda com os sapatos cheios de sangue pelo cais coberto por montões de neve, esperando que uma porta se abrisse no East River dando para um quarto cheio de vapor e ópio [...]” (GINSBERG, 2006, p.

⁷⁵ LOPES, Rodrigo Garcia. **O uivo vivo de Allen Ginsberg**. Dossiê. Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-uivo-vivo-de-allen-ginsberg/>>, acesso em 20 de julho de 2018.

⁷⁶ Evento de leitura de poesia ocorrido em 07 de outubro de 1955, na rua Fillmore, em São Francisco, Califórnia. Foi a partir deste evento que os jovens *beats* ficaram conhecidos. Na ocasião, os poetas Philip Lamantia, Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure, e Allen Ginsberg foram apresentados pelo poeta Kenneth Rexroth. Neste dia, Ginsberg leu, pela primeira vez em público, parte de seu poema mais conhecido: Uivo. O ocorrido pode ser equiparado como a leitura de Os Sapos, de Manuel Bandeira, na Semana de Arte Moderna de 1922, em que o movimento modernista traçava novos horizontes para o cânone da arte literária no Brasil.

⁷⁷ Ginsberg fora pego em flagrante em um carro roubado acompanhado de Herbert Huncke.

⁷⁸ O termo “*beat*” se trata de uma forma nominal inexistente na língua portuguesa, chamada “forma base” (*base form*) do verbo “*to beat*”, no infinitivo, que significa bater, vencer, pulsar, ou mesmo de um substantivo significando batida, batimento ou ritmo. Para usar o termo como adjetivo, a forma nominal correta seria o particípio passado “*beaten*”, que significa espancado, agredido, derrotado, surrado, etc. Entretanto, o que Herbert Huncke fez, foi reduzir o verbo frasal (*phrasal verb*) – locuções formadas por verbos e preposições ou advérbios, que não podem ser traduzidas literalmente – “*beaten down*”, que significa exausto, exaurido, desencorajado, cansado, esgotado, fatigado, batido, etc., a sua forma base “*beat*”, trazendo todos os significados consigo.

30), momento este quando Herbert Huncke acabara de ser liberado da prisão e ficou vagando pelas ruas, sem-teto, por dias até parar no apartamento de Allen Ginsberg com seus pés ensanguentados. No entanto, não foi somente Ginsberg que homenageou Huncke, este apareceu referenciado em outras obras, como no livro “*Junkie*”, de Burroughs, como Herbet; no romance “*Go*”, de Holmes, como Ancke; como Elmo Hassel, na versão comercial de “*On the road*”, Junkey, em “*The Town and The City*”, e Huck, em “*Visions of Cody*”, de Kerouac.

O poema Uivo, em si, é dividido em três partes, em que se tem na primeira parte uma descrição peculiar dos “expoentes” da Geração *Beat* desde os primeiros versos: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus [...]” (GINSBERG, 2006, p. 25). Na segunda parte, destaca-se a figura de um Deus ao qual eram feitos sacrifícios, conhecido como Moloch, o Deus devorador. Segundo Claudio Willer, em notas de rodapé, “Sob efeito de peiote, Ginsberg viu, em 1954, em um prédio de San Francisco, o Sir Francis Drake Hotel, as feições do deus-devorador, inspirando o trecho.”⁷⁹ Por fim, na terceira parte do poema, o eu lírico, em um ato de irmandade, afirma e reafirma constantemente estar presente (mesmo distante) apoiando o amigo que ficara solitário no manicômio, utilizando-se da estrutura repetitiva “Eu estou com você em Rockland”. Logo após, são apresentadas ao leitor as notas de rodapé para o poema.

A leitura pública, em 1955, de Uivo, feita pelo próprio escritor, Allen Ginsberg – que já se encontrava embriagado, por sinal –, foi o clímax da *Six Gallery*, visto que se tratava de uma leitura rítmica e sincopada, imitando a musicalidade do *Jazz*, e também por versar uma manifestação cultural resumindo tudo o que os “rebeldes” gostariam que fosse falado. Allen só leu a primeira das três partes de seu poema, mas foi o suficiente para fazer com que o mestre de cerimônias, Kenneth Rexroth, declarasse:

[...] quando Allen leu Howl (Uivo), foi como se o céu caísse sobre nossas cabeças. Um efeito inimaginável. Pois, seguramente, ele dizia tudo o que aquele público desejava ouvir, e dizia isso na linguagem deles, rompendo radicalmente com o estilo estabelecido.⁸⁰ (L&PM, 2011, s/p)

O poema não foi escrito tendo como base uma forma específica, enquadrado, ele é escrito de forma livre, com versos longos, ásperos e libertinos. Como afirmado anteriormente, o gênero musical do qual os *Beats* se apropriaram como pano de fundo e trilha sonora foi o

⁷⁹ Peiote é um tipo de cacto alucinógeno, comumente encontrado no norte do México, entretanto proibido, pois os indígenas habitantes da região o consideram como sendo algo sagrado.

⁸⁰ Link para verificação: <www.lpm-blog.com.br/?p=11646>. Acesso em: 2 ago 2018.

Jazz. Deste modo, em uma tentativa de “imitar” o ritmo sincopado do *Jazz*, Ginsberg procurou escrever seus versos de maneira ritmada, fazendo com que seja possível perceber mini versos dentro dos longos versos do poema.

A síncope no *Jazz* é uma herança da música africana. Diz respeito ao efeito causado pela extensão, ou por uma condução ou deslocamento, de um tempo fraco para um tempo forte, fazendo com que devido à extensão das notas, não haja batida de percussão em um tempo forte. Deste modo, há uma anulação da expectativa criada pelo ouvinte em relação a uma batida mais forte – o que causava muito estranhamento.

O ritmo sincopado do *Jazz* nada mais é do que uma quebra na ordem musical esperada, criando um padrão peculiar. Portanto, assim como o *Jazz* não segue uma escala formal da música, os versos do poema de Ginsberg também não seguem uma métrica formal para escansão, tampouco há preocupação com rimas. Seguem os primeiros versos do poema para exemplificar o ritmo sincopado da obra, fazendo parecer que o final de um verso está ligado ao início do outro, o que transmite a ideia de que se trata de um único verso:

I saw the best minds of my generation destroyed by/ madness, starving
hysterical naked,/dragging themselves through the negro streets at dawn/
looking for an angry fix,/angelheaded hipsters burning for the ancient
heavenly/ connection to the starry dynamo in the machinery of night,/ who
poverty and tatters and hollow-eyed and high sat/ up smoking in the
supernatural darkness of/ cold-water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz, [...] (GINSBERG, 1959)⁸¹

Ao mesmo tempo em que se é possível observar mediante seu teor coloquial as práticas de orgia, uso de drogas, referências à música *Jazz*, tem-se também as referências intrínsecas a grandes autores, e a trechos de textos sagrados, o que dá argumentação para a fala de Claudio Willer, quando afirma que os escritores da Geração *Beat* “Foram leitores, acima de tudo. Por isso, tornaram-se autores. Tornando-se autores, passaram a ser revolucionários.” (GINSBERG, apud WILLER, 2006, p. 10). E se “On the road”, de Jack Kerouac, é considerado a bíblia dos *Beats*, os versos iniciais de “Uivo” o transformaram em uma oração, um hino glorioso.

⁸¹ Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl>>. Acesso em: 10 jan 2018. Tradução de Claudio Willer: Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela /loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, /arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada/ em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,/hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,/que pobres, esfarrapados e olheiras fundas/ viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos/ miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz, [...] (GINSBERG, 2006)

Os versos da primeira parte do poema são carregados de referências, tanto de indivíduos do grupo *Beat*, quanto de escritores renomados de outras datas. Quando o eu lírico cita os “miseráveis apartamentos sem água quente”, faz referência ao trecho de “On the road”, de Jack Kerouac, em que o narrador relata o episódio em que fora visitar Dean pela primeira vez:

Um dia eu vagabundeava pelo *campus* quando Chad e Tim Gray me disseram que Dean estava hospedado numa daquelas espeluncas sem água quente no East Harlem, o Harlem espanhol. Tinha chegado na noite anterior, pela primeira vez em Nova York, com sua gostosa gata linda Marylou; eles saltaram do ônibus Greyhound na rua 50, dobraram a esquina procurando um lugar onde comer e deram de cara com a Hector’s, e a partir de então a cafeteria Hector’s se transformou para sempre num grande símbolo de Nova York para Dean. (KEROUAC, 2010, p. 19-20)

É interessante observar as metáforas utilizadas pelo eu lírico, como em “ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite” (GINSBERG, 2006, p. 25). Dínamo nada mais é do que um gerador de energia, que transforma energia mecânica em energia elétrica, de modo alternado. De modo geral, é como se um ímã, ao se aproximar de uma espira, é capaz de induzir energia sem a necessidade do contato, fazendo com que a espira gire em seu eixo, o inverso também é válido, fazendo com que o ímã se aproxime e se afaste conforme o giro da espira.

Mas e o que isso tem a ver com o poema? A Geração *Beat* buscava estar sempre na estrada, o que permitia uma contemplação do céu noturno estrelado, iluminado pela energia das estrelas, mas ao mesmo tempo, a passagem pode significar a energia dos postes que iluminavam as ruas durante a noite, e, vagabundos boêmios que eram, adoravam vagar pelas ruas durante a noite, eis o “contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”.

O eu lírico faz referência ao próprio escritor (Ginsberg) e seu amigo Kerouac ao informar ao público leitor que dentre “os expoentes” de sua geração, viu Ginsberg ser expulso da universidade de Columbia por desenhar pênis em um crânio na sujeira da janela de seu dormitório e por ter levado Kerouac à universidade sendo que este estava impedido de adentrar o lugar: “que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada” (p. 25).

A figura do pênis – ou dos “caralhos”, como prefere o eu lírico: “morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília,

álcool e caralhos e intermináveis orgias” (p. 26); “A língua e o caralho e a mão e o cu são santos!” (p. 47) –, mostra a investida na contracorrente da boa índole, o que na verdade era uma denúncia de uma sociedade hipócrita que aparentava uma boa fé, mas que no fundo tinham a alma e pensamentos sujos. Os *Beats* buscavam pela limpeza da alma e do pensamento: “que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos” (p. 25).

O consumo de drogas é explicitado pelo eu lírico em vários momentos, como em “vagões do metrô para o infindável percurso do Battery ao sagrado Bronx de benzedrina” (p. 26) ou “enxaquecas da China por causa da falta da droga no quarto pobremente mobiliado de Newark” (p. 27).

A noção de engajamento social contra o capitalismo, em apoio ao comunismo, é perceptível nos versos:

[...] que apagaram cigarros acesos em seus braços protestando contra o nevoeiro narcótico de tabaco do Capitalismo, que distribuíram panfletos supercomunistas em Union Square, chorando e despindo-se enquanto as sirenes de Los Alamos os afugentavam gemendo mais alto que eles e gemiam pela Wall Street e também gemia a balsa de Staten Island [...]. (GINSBERG, 2006, p. 28)

Como nota de rodapé, Claudio Willer explica que a “Union Square” faz referência a uma praça na cidade de Nova York onde era palco de manifestações políticas e que “Los Alamos”, local situado no estado de Nevada, tratava-se de um núcleo de pesquisas de bombas atômicas.

O poema apresenta um apelo pela luta contra a homofobia, quando o eu lírico descreve ter visto vagabundos iluminados “que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos carros de presos por não terem cometido outro crime a não ser sua transação pederástica e tóxica”, ações estas que incomodavam – e muito – a sociedade burguesa da época. O incômodo se deu pela obscenidade da qual o poema foi duramente criticado e processado. Não há pudor nas imagens descritas pelo eu poético.

[...] que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de prazer, que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano, que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir [...] que copularam em êxtase insaciável com uma garrafa de cerveja, uma namorada,

um maço de cigarros, uma vela, e caíram da cama e continuaram pelo assoalho e pelo corredor e terminaram desmaiando contra a parede com uma visão da boceta final e acabaram sufocando um derradeiro lampejo de consciência, que adoçaram as trepadas de um milhão de garotas trêmulas ao anoitecer, acordaram de olhos vermelhos no dia seguinte mesmo assim prontos para adoçar trepadas na aurora, bundas luminosas nos celeiros e nus no lago [...]. (GINSBERG, 2006, p. 28-29)

O recurso da repetição foi tão empregado que a imitação da raiz do *Jazz*, as chamadas *spirituals* – estilo que foi muito utilizado em cultos religiosos, em que havia aquele que puxava o canto e dava abertura para os demais responderem cantando em seguida –, é possível de ser notada por meio da leitura da Nota de rodapé para Uivo, onde se tem um condicionamento pavloviano em que o binômio estímulo-resposta se apresenta na repetição da palavra “santo” - o termo “santo(a)” aparece mais de 70 vezes – seguida do verbo “ser”, mesmo quando há eclipse deste. Há também a presença constante de comparações como “O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você minha alma é santa!” (p. 47); personificação em “Santo o saxofone que geme!” (p. 47).

Também é notável o recurso da repetição como imitação do ritmo sincopado do *Jazz* em: “[...] *who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars racketing through snow toward lonesome farms in grandfather night, [...]*”⁸². A diminuição ou ausência de pontuação faz com que o poema simule um solo de *Jazz* improvisado com contratempos musicais transpostos na leitura, dando espaço para mais de uma interpretação para cada verso.

O eu lírico ia em consonância com o romance de Kerouac, ao caracterizar a figura do vagabundo como um indivíduo santificado: “o vagabundo louco e Beat angelical no Tempo, desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito no tempo após a morte” (p. 34), mostrando que os *Beats* sabiam que não eram adorados, mas ainda assim continuariam com sua escrita a tecer críticas à sociedade burguesa, ao capitalismo, ao racismo, à homofobia, etc.

Quanto ao aspecto político e social da Nota de rodapé, há de se observar a reafirmação de quando o eu lírico chama a atenção do leitor para o fato de que “tudo é santo”, inferindo no fato de todo mundo ser igual, assim como “vagabundo” e “anjo” estão no mesmo patamar de igualdade, ambos são santos.

⁸² Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que acenderam cigarros em vagões de carga, vagões de carga, vagões de carga que rumavam ruidosamente pela neve até solitárias fazendas dentro da noite do avô [...]” (p. 27).

Quanto a análise formal, esta é mais bem aproveitada com a versão original em inglês⁸³, do poema, em que fica perceptível a tentativa de mimetizar versos da música *Jazz*. Como visto até agora, “Uivo” se trata de uma prosa poética, portanto, mesmo escrito em prosa, há nele elementos que o caracterizam como poesia. O intuito aqui é demonstrar, por meio dos versos originais, em inglês, o uso de figuras de linguagem que dão função poética ao texto.

Para compreender o poema como representação fonológica do *Jazz*, mais especificamente o *Bebop*, é necessário ter em mente que, assim com este, o poema não deve ser encarado levemente, deve ser sentido. Pois, assim como no *Jazz*, os versos de “Uivo” não seguem um padrão comum, assim, é mais fácil sentir e descrever o que se é lido do que defini-lo. Pois, assim como afirma Massaud Moisés (2008),

A análise de um texto poético deve basear-se em sua essência, não em sua forma (entendida como sinônimo de métrica). [...] se a característica específica da poesia reside antes na visão própria que oferece da realidade que no fato de ser expressa em versos, sua análise há de implicar, sobretudo e em última instância, essa concepção do mundo. (MOISÉS, 2008, p. 48)

O poema em questão não possui uma métrica regular, pelo contrário, deixa-se fluir nos versos livres e, por vezes (e muitas vezes), causando estranhamento no leitor, devido ao ritmo que propõe. Deixando a problemática da tradução em segundo plano, os vocábulos selecionados para compor o poema tentam mimetizar o estilo sincopado do *Bebop* com algumas rimas e bastante aliteração com sons nasais e bucais, no intuito de representar a loucura e excitação do mundo *beat*.

O poema inicia utilizando a figura de linguagem conhecida como anáfora, ou seja, utiliza-se do recurso da repetição para dar ênfase alguma passagem do texto, causando sentimento de expectativa e, por vezes, agonia no interlocutor. No caso de Uivo, o recurso da anáfora é utilizado nas três partes do poema. Na primeira, o termo “*who*” é repetido na tentativa de expressar o caos da sociedade, como nos versos: “[...] *who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in wastebaskets and listening to the Terror through the wall [...]*”⁸⁴ e, incluindo a sinestesia com o fogo, “[...] *who ate fire in paint hotels or drank*

⁸³ Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl>>. Acesso em: 10 jan 2018.

⁸⁴ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] **que** se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestos de papel, escutando o Terror através da parede [...] (p. 25 – grifo nosso)

*turpentine in Paradise Alley, death, or purgatoried their torsos night after night [...]*⁸⁵. A anáfora também serve como representação do diálogo que o *Jazz* promove, em que se tem um verso líder a chamar outros com participação em coro. Nas segunda e terceira partes do poema, a anáfora ocorre com a repetição do termo “*Moloch*” e da frase “*I’m with you in Rockland*” – traduzido por Willer (2006) como “Eu estou com você em Rockland” –, respectivamente.

Além do caráter anafórico, o uso de aliterações (repetição de sons semelhantes, notadamente entre sílabas tônicas) dá ritmo ao poema. São perceptíveis as aliterações utilizando os sons de /ai/ e /k/, em inglês⁸⁶, em consoantes bucais seguidas de vogais tônicas nos monossílabos como “*king*” e “*mind*”, proporcionando um ritmo binário nos versos: “[...] *sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind [...]*”⁸⁷. Neste trecho, o próprio tradutor comenta, em introdução feita para a versão de 2006, que

Uivo, assim como o restante destes poemas, exigiu atenção para os valores sonoros, a prosódia. Por exemplo, uma imagem como *kind king light of mind*, que traduzi como *suave soberana luz da mente [...]* buscando aliterações para compensar a riqueza sonora da língua inglesa, com suas modulações de vogais curtas e longas, mais abertas e mais fechadas. (GINSBERG, 2006, p. 16-17)

As aliterações continuam com sons sibilantes /s/ como nos versos: “[...] *who sank all night in submarine light of Bickford’s floated out and sat through the stale beer afternoon in desolate Fuggazi’s, listening to the crack of doom on the hydrogen jukebox [...]*”⁸⁸. Aqui a percepção sonora também pode ser visualizada com a noção rítmica (sílabas forte-fracaforte) criada pelo que segue o vocábulo “*listening*” (ouvindo): “*crack*” (/kræk/); “*hydrogen*” (/’haɪ·drə·dʒən/) e “*jukebox*” (/’dʒu:k·bɒks/).

Com ligação ao Surrealismo, as aliterações provocam e sugerem. Trabalham com o imaginário do leitor. A alternância entre os fonemas /t/ e /h/ em: “[...] *who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats*

⁸⁵ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] **que** comeram fogo em hotéis mal pintados ou beberam terebintina em Paradise Alley, morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite [...]” (p.26 – grifo nosso)

⁸⁶ Confira o alfabeto fonético internacional em: <<http://www.phonemicchart.com/>>. Acesso em 15 abr 2019.

⁸⁷ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] vibrações de sol e lua e árvore no ronco de crepúsculo de inverno de Brooklyn, declamações entre latas de lixo e a suave soberana luz da mente [...]”. (p. 26)

⁸⁸ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que afundaram a noite toda na luz submarina de Bickford’s, voltaram à tona e passaram a tarde de cerveja choca no desolado Fuggazi’s escutando o matraquear da catástrofe na vitrola automática de hidrogênio [...]” (p. 26)

*floating across the tops of cities contemplating jazz [...]*⁸⁹, bem como o fonema /s/ citado acima, por exemplo, podem conduzir o leitor à assimilação com sons de estucadas e gemidos.

O jogo de palavras também é um recurso presente no poema para insinuar o homoerotismo com os termos “espalhar” e “sêmen”, observados nos versos: “[...] *who balled in the morning in the evenings in rosegardens and the grass of public parks and cemeteries scattering their semen freely to whomever come who may [...]*”⁹⁰. No entanto, é em: “[...] *who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and screamed with joy [...]*”⁹¹ que a obscenidade fica mais evidente, visto que o eu lírico brinca com termos voltados ao meio religioso, como “santos” e “santificados” ligados às palavras “foder” e “rabo”⁹². A genialidade atribuída à Ginsberg se deu também pela seleção minuciosa das palavras, visto que ainda no verso citado acima, uma única palavra (motociclistas) pode representar onomatopeias libidinosas como “ah”, “oh”, “ai”, “hmm”, “sss” e “roar”, por exemplo. Ao desmembrar a palavra, tem-se o fonema anasalado /m/ seguido de /əʊ/ sugerindo “hmm” e “oh”, respectivamente, acompanhando o fonema /t/, visto anteriormente, bem como o fonema /k/, sugerindo estucadas; o fonema /s/, seguido de /ai/, sugerem “sss” e “ai”, respectivamente; finalizando a representação do coito com /klist/, usando o fonema /l/ para implicar em sexo oral.

A representação do ritmo sincopado é bastante perceptível com o jogo de aliterações com os fonemas /p/, /n/, /s/, /h/ e /b/ em: “[...] *who hiccuped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind a partition in a Turkish Bath when the blond & naked angel came to pierce them with a sword [...]*”⁹³. O eu lírico promove, na leitura, uma imitação de batida frenética, como os pianos no *Bebop*. As referências ao mundo musical *Jazz* estão presentes no poema todo. É como se o próprio poema fosse uma canção *Jazz*.

3.3. Comparações (auto)biográficas do romance de Jack Kerouac

⁸⁹ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz [...]”. (p. 25)

⁹⁰ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que transaram pela manhã e ao cair da tarde em roseiras, na grama de jardins públicos e cemitérios, espalhando livremente seu sêmen para quem quisesse vir [...]”. (p. 28)

⁹¹ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que se deixaram foder no rabo por motociclistas santificados e urraram de prazer [...]”. (p. 28)

⁹² Claudio Willer utilizou-se de um termo mais suave, pois a tradução de “*ass*” pode adotar a palavra “*cu*”.

⁹³ Traduzido por Willer (2006) como: “[...] que soluçaram interminavelmente tentando gargalhar mas acabaram choramingando atrás de um tabique de banho turco onde o anjo loiro e nu veio trespassá-los com sua espada [...]”. (p. 28-29).

Como visto, foi a partir da apresentação de Huncke a Kerouac que este se apropriou do termo “*beat*” para “desnomear” – e acabou fazendo o contrário – a geração de escritores a qual era pertencente. Huncke usava o termo para denotar um estado de exaustão e fadiga, mas Kerouac forneceu uma melhor significação ao termo aproximando-o de outro de mesma raiz: “*beatific*”⁹⁴, ampliando o sentido do termo a uma busca espiritual envolvendo a literatura, o que torna difícil a compreensão para um não nativo, visto que recorre a algo que vai além de um mero cansaço, desânimo ou fadiga, para implicar em um sentimento de pureza, de santificação. O termo evoca uma nudez da mente e, conseqüentemente da alma, um sentimento de estar reduzido à base, ao fundamento da consciência. Trata-se de um estado de espírito, de se esvaziar daquilo que não é essencial e estar receptivo àquilo que está ao redor. Kerouac costumava dizer que ele e seu grupo levavam à estrada uma atitude *beat*, ou melhor, um estado de beatitude, com ampla significação filosófica, e não de fadiga, acerca da figura do que ele costumava chamar de “vagabundo”.

A figura do vagabundo, no romance, é vista como um ser iluminado, beatificado, e assim Sal descreveu Dean: “E eu podia ver uma espécie de iluminação sagrada transpassando sua inspiração e suas visões, que ele tratava de descrever tão torrencialmente que as pessoas do ônibus se viravam para ver quem era aquele ‘maluco superligado’.” (KEROUAC, 2010, p. 23). Não muito à frente, Sal o chama de vagabundo novamente, quando conta o jeito artiloso de conseguir as coisas que Dean apresentava: “Desejando ardorosamente aprender como escrever tão bem quanto Carlo, Dean, como é fácil imaginar, começou a envolvê-lo com aquela alma insinuante e amorosa que só mesmo um verdadeiro vagabundo poderia ter.” (KEROUAC, 2010, p. 25). Não era somente Dean que Sal Paradise caracterizava como um santo vagabundo – ou vagabundo santo –, mas seu amigo Carlo Marx também fora considerado da mesma forma: “[...] o santo vagabundo de mente reluzente e o angustiado poeta vagabundo de mente sombria que é Carlo Marx.” (KEROUAC, 2010, p. 24).

Embora tivesse escrito seis romances – como afirmou em uma carta, ao final do ano de 1956, a seu amigo Holmes: “[...] escrevi seis longos romances desde março de 1951 e nenhum deles foi aceito até agora, agora, AGORA!”⁹⁵ – antes de *On the road* ser finalmente publicado, em 1957, este não saiu para o público como o autor gostaria, visto que muitos pontos finais e vírgulas que eram propositalmente esquecidos (“tenho implicância com pontos

⁹⁴ Beatífico – que produz ou é resultante de êxtase místico; também pode ser lido como algo abençoado, sublime, divino, sereno, glorioso, etc.

⁹⁵ KEROUAC, Jack apud BUENO, Eduardo. **Introdução: a longa e tortuosa estrada profética.** In: KEROUAC, Jack. **On the road (Pé na estrada).** Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 15.

finais”⁹⁶) foram acrescentados (“milhares de vírgulas inúteis”⁹⁷) e muito do seu teor homossexual foi censurado na época de sua publicação, vindo à tona somente com a publicação do manuscrito original. Como pode ser visto na passagem retirada do manuscrito original:

[...] eu me arrastava atrás como sempre tenho feito toda minha vida atrás de pessoas que me interessam, porque as únicas pessoas que me interessam são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam ou falam chavões... mas queimam, queimam, queimam como fogos de artifício pela noite. Allen era veado naqueles tempos, experimentando-se por completo, e Neal viu aquilo, e ele mesmo um ex-michê menino na noite de Denver, e querendo a todo custo aprender a escrever poesia como Allen, a primeira coisa que se vê é que ele estava atacando Allen com uma enorme alma amorosa como só um trapaceiro pode ter. Eu estava na mesma sala, eu os ouvi através da escuridão e refleti e disse a mim mesmo “Humm, algo começou aqui, mas não quero nada com isso”. Assim não os vi por umas duas semanas durante as quais eles selaram seu relacionamento em proporções malucas. (KEROUAC, 2009, p. 106)

Comparando-a com a mesma passagem, agora retirada da versão comercial publicada, em que é possível observar um maior cuidado quanto ao uso formal da língua, no que diz respeito à pontuação e acentuação, por exemplo:

[...] eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, 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!”. Como é mesmo que eles chamavam esses garotos na Alemanha de Goethe? Desejando ardentemente aprender como escrever tão bem quanto Carlo, Dean, como é fácil de imaginar, começou a envolvê-lo com aquela alma insinuante e amorosa que só mesmo um verdadeiro vagabundo poderia ter. “Carlo, agora deixe que eu fale, o que eu tenho a te dizer é o seguinte...” Não os vi por mais umas duas semanas, durante as quais eles selaram sua amizade numa proporção tão intensa quanto seu diálogo diabólico que virava a noite e emendava o dia. (KEROUAC, 2010, p. 25)

⁹⁶ KEROUAC, Jack apud BUENO, Eduardo. **Introdução: a longa e tortuosa estrada profética**. In: KEROUAC, Jack. **On the road (Pé na estrada)**. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 17.

⁹⁷ KEROUAC, Jack apud BUENO, Eduardo. **Introdução: a longa e tortuosa estrada profética**. In: KEROUAC, Jack. **On the road (Pé na estrada)**. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 10.

As interações homoafetivas presentes na obra são mais sutis do que como são apresentadas no manuscrito original. O romance é dividido em cinco capítulos⁹⁸. A proposta desta seção é apresentar, de modo geral, uma breve mostra do conteúdo do romance, no que diz respeito a sua ligação com o Romance de Formação, mas principalmente no tocante às visões apresentadas pelo narrador sobre a Estrada, o modo como é relatado o que vivenciou em sua jornada. Por mais que Kerouac seja considerado um dos ícones mor da Geração *Beat*, sendo chamado de “rei dos *beats*” – termo que repudiou até o fim de sua vida –, ao passar dos anos, seguiu um caminho diferente dos demais, tornando-se muito conservador, reacionário e contra aquilo que usava e abusava: as drogas. Desde *On The Road*, tais sinais já eram deixados transparecer, com toda sua verossimilhança, pelo narrador.

Há quem encare a obra como sendo uma novela, outros podem alegar se tratar de um romance de ação, visto que, de acordo com Massaud Moisés (2006),

O *romance de ação* seria aquele em que o enredo ocupa lugar prevalente no corpo da obra; a ênfase é posta sobre os acontecimentos, os episódios, “de acordo com os nossos desejos, não como o nosso conhecimento. Ele exterioriza, com força mais poderosa do que a nossa, nosso natural desejo de viver perigosamente e ainda permanecer seguro; pôr as coisas de cabeça para baixo, transgredir tantas leis quanto é possível, e ainda escapar das consequências. É mais uma fantasia do desejo que um retrato da vida”. [...] Mas pela maior ênfase sobre a intriga, o romance de ação assemelha-se à novela e com ela tende a confundir-se [...]. (MOISÉS, 2006, p. 298-299)

“*On The Road*” possui características de um romance de ação? Sim. É carregado de ação e aventura, de experiências perigosas e de transgressões para com as leis de vários estados dos Estados Unidos. No entanto, o romance vai além. Ele explora o lado musical do *Bebop*, assim como visto em “Uivo”, de Ginsberg. O narrador conta a história de modo fluido, com rompantes de sua consciência, como se estivesse narrado um verso infundável de solo jazzístico. O romance em questão se trata de um Romance de Formação, ou *bildungsroman*, em alemão. De acordo com a definição proposta pelos alemães Jürgen Jacobs e Markus Krause (1989),

⁹⁸ Utilizaremos o termo “capítulo” neste trabalho, e não “parte” como no romance, e o termo “parte” utilizaremos para referir às divisões de cada capítulo, as quais são enumeradas no decorrer do romance, assim ficando, por exemplo, “capítulo um, parte três”, ou “parte três do capítulo um”, para designar a “parte um” do romance na terceira divisão – “3” –, que se inicia na página 31.

O protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. Na plasmação e na valorização desses motivos, os romances diferem extraordinariamente. Contudo, através da orientação para um final harmonioso, eles recebem necessariamente uma estrutura teleológica. (JACOBS & KRAUSE, 1989, p. 37)

O movimento *Beat* inspirou e incentivou a luta das minorias contra o sistema. Kerouac era, no início, bastante engajado junto aos seus colegas *beats*, mas com o passar do tempo acabou negando praticamente tudo aquilo que pregava, tornando-se um tanto conservador. Cremonese (2018) argumenta que essa busca em romper com o tradicionalismo e o conservadorismo ficava restrita à escrita, uma vez que os membros não abriam espaço às mulheres que não fosse de objetificação. De acordo com a autora:

De fato, a “obra-prima” de Jack Kerouac merece nossa atenção; é um livro que seduz, é inspirador e merece os bons adjetivos que tem, pois influenciou jovens, jornalistas e escritores da época em que foi lançado e continua influenciando. A questão aqui é que ele rejeitava o jornalismo e a forma de escrita tradicionais e deixava isso claro em seus livros e atitudes, mas reproduzia as relações tradicionais entre homens e mulheres. (CREMONESE, 2018, p.47)

O macarthismo que inspirava o conservadorismo militar, via na mulher o papel caricato de esposa e mãe, e a geração *beat* foi incapaz de romper com essa barreira do tradicionalismo. As mulheres para os *beats* eram meros acessórios, desenhadas na escrita *beat* como seres passivos, mães, esposas submissas, sem lugar de fala. Cremonese (2018) constata que:

Essa era a ironia com que as mulheres lidavam: os *beats*, embora se rebelassem contra todos os outros aspectos da era McCarthy, mantinham os rígidos papéis de gênero. Podemos perceber através dos livros que consagraram essa geração que uma das poucas maneiras pelas quais as mulheres conseguiam se inserir no círculo social *beat* era através de suas relações amorosas com os homens. (CREMONSE, 2018, p. 53)

Na década de 1990, Carolyn Cassidy escreveu *Off The Road*, uma resposta a *On The Road*, de Kerouac, na busca de desromantizar a geração beat, através de sua própria narrativa. O sentimento de exclusão, de não pertencimento, era favorecido uma vez que as mulheres por não poderem vivenciar as mesmas experiências – fumar, beber, ouvir jazz, etc – eram consideradas de um nível intelectual inferior. Passagens como relações sexuais forçadas, triângulos amorosos impostos, abandono do lar/filhos e assassinato de mulheres são vistos como coisas corriqueiras, normais do cotidiano da época – inclusive efetivadas na realidade dos “personagens-autores”. Cremonse (2018) ao fazer a análise da obra pontua que ao longo de *On The Road* “[...] personagens femininos são deixados de lado da esfera intelectual e da maioria das decisões dos homens. Mesmo que os homens do romance tenham uma mente aberta e discutam sobre raça e classes sociais, o lugar das mulheres continua sendo periférico” (p. 78).

De acordo com Brito (2015), o romance encaixa-se como *prosa espontânea*, ou como denominada pela própria geração beat, *prosódia bop*, literalizando a fraseologia do jazz. O autor destaca que o próprio Kerouac propunha romper com as normas do romance europeu, buscando criar uma prosa “veemente americana”. Em relação à essa afirmativa, Kerouac (2012) ressaltou que:

Acho que quero uma estrutura diferente assim como um estilo diferente neste trabalho [...] Cada capítulo um verso que compõe o poema épico, em vez de cada capítulo como uma declaração ampla e fluente em prosa no conjunto do romance épico. [...] Não um romance como um rio; mas um romance como poesia, ou talvez um poema narrativo, uma epopeia em mosaico, uma espécie de preocupação meticulosa... livre para se afastar das leis do “romance” estabelecidas por Austen & Fieldings e entrar em uma área de maior vigor espiritual [...] Quero, como em 1947, livrar-me da narrativa europeia e penetrar nos capítulos que estabelecem a disposição e o estado de ânimo de uma “expansão” poética americana (KEROUAC, 2012, p. 30)

Inúmeras tentativas aconteceram até a construção dessa nova forma de romance, que foram se solidificando através dos anos e “[...] o livro, que seria, inicialmente escrito de modo mais tradicional, em terceira pessoa, com um narrador observador onisciente, foi lentamente passando para a primeira pessoa” (BRITO, 2015, p.154). Tanto Brito (2015) quanto Pinezi (2016) demonstram a tentativa de trazer a “honestidade” dos fatos, sob a ótica do autor-narrador, e que por isso ocorre gradualmente essa transição da narrativa em terceira para primeira pessoa.

Para Pinezi (2016), Kerouac acreditava que a formação do homem dependia da construção de uma grande obra. Partindo dessa perspectiva, utilizava-se de sua vida pessoal para construir sua obra, para que esta desse sentido à sua vida. Não à toa, Kerouac escreveu 14 romances autobiográficos publicados em vida por Kerouac que compõem *The Duluoz Legend*. Segundo o autor, *On The Road* é um romance autobiográfico construído sob a temporalidade das narrativas míticas, onde obra e vida do autor imbricam-se uma na outra, “[...] sem que se possa definir um ponto de partida ou chegada” (PINEZI, 2016, p.27). Barros (2010) conceitua o tempo mítico da seguinte forma:

O Tempo Mítico, de modo geral, apresenta uma estrutura circular. Além disto, trata-se de um tempo reversível – se não através do próprio mito, que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do “rito”, que corresponde a um retorno ritual às origens [...] A passagem do tempo e o seu ritmo também são bem distintos do que se dará com o tempo linear, medido cronologicamente. (BARROS, 2010, p. 181)

Na busca de uma originalidade na forma de escrita, Kerouac brinca com a temporalidade na narrativa. Em *Doutor Sax* (1959), obra posterior a *On The Road*, é evidente a transposição de temporalidade logo no início. Na passagem: “Tive um sonho outra noite em que estava sentado na calçada de Moody Street [...]” (KEROUACK, 1959, p.03) ocorre o primeiro tempo da narrativa, narrada em primeira pessoa, que referencia o leitor que ali se encontra no tempo presente. Ao descrever esse sonho, Kerouac continua que neste se encontra “com uma caneta na mão, dizendo a mim mesmo [...]” (Ibid.), referenciando ao tempo onírico, o tempo da imaginação criadora, que parece em outras situações do romance.

No tempo do sonho, o autor fala consigo mesmo, o que também referencia ao tempo da memória, que busca elementos corriqueiros da vida de Kerouac, que busca compor o sonho como “Descreva o piche enrugado desta calçada e também as grades de ferro do Textile Institute, ou da entrada onde você e Lousy e G.J estão sempre sentados [...]” (Ibid) . Termina dizendo a si mesmo como escrever a frase que irá para o leitor, passando do tempo de memória para o tempo de criação, ou tempo metapoético em que “o narrador narra o presente” (PINEZI,2016, p. 29) em “quando parar, não pare para pensar em palavras, apenas pare pra pensar melhor sobre essa imagem [...]”(Ibid).

Kerouac buscava articular a existência de um homem real e a de um artista, na construção de sua obra, espelha-se na vida de Thomas Wolfe e no gênero denominado *bildungsroman*, ou romance de formação, que teve como pioneiro “os anos de aprendizado de

Wilhelm Meister”, de Goethe. Pinezi (2016) argumenta que Kerouac tomou o gênero *bildungsroman* como modelo máximo da forma romanesca, se apoiando na noção de obra de arte orgânica que sustentou historicamente o gênero. Inclusive, Kerouac chegou a referenciar essa influência, ao constatar que um possível livro (*Vanity of Dulooz*) seria seu “próprio Wilhelm Meister”. Apesar da importante influência do *bildungsroman*, onde os romances geralmente são narrados na terceira pessoa, Kerouac buscou inovar com narrativas construídas, ora às vezes como narrador em primeira pessoa, ora como criador da obra.

Trata-se de um narrador-testemunha, à leitura do foco narrativo apresentado por Ligia Chiapinni Leite (2001, p. 37-43), visto que além de narrar os fatos e deixar sua consciência fluir para interpretação do leitor, testemunha os eventos e transmite essa verossimilhança para o leitor. Como seu campo de visão para com os acontecimentos da narrativa é limitado, ele apenas infere e levanta hipóteses em relação ao que se passa na cabeça das demais personagens. Pode-se dizer que “*On The Road*” se trata de grande diário de viagem, das quais suas páginas compõem o romance em si. O narrador conta, tudo ao mesmo tempo e de modo fluído, suas *road trips* ao redor dos EUA ao lado de seus amigos e de outras experiências por estes vividas.

No tocante ao enredo da obra, este gira em torno da relação entre Sal Paradise, o narrador, e Dean Moriarty, o anti-herói. Mesmo se tratando de uma obra ficcional, o cunho autobiográfico é muito forte, sendo possível estabelecer um elo de ligação entre os personagens Sal Paradise, Dean Moriarty, Carlo Marx, Old Bull Lee, Elmer Hassel, Marylou, Camille, Ian MacArthur, e Damion, com Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg, William Burroughs, Herbert Huncke, Luanne Henderson, Carolyn Cassady, Tom Clellon Holmes, e Lucien Carr, respectivamente, entre outros personagens⁹⁹. É interessante pontuar que na versão publicada do Manuscrito Original, os nomes dos personagens são dos próprios escritores e coadjuvantes da história na vida real. Além disso, o romance foi escrito, inicialmente, sem parágrafos e com poucas pontuações, o que o faz se assemelhar ao *bebop*, em que o fluxo é contínuo, sem muitas pausas ou interrupções nos solos.

A primeira parte, do primeiro capítulo, inicia com o narrador descrevendo como conheceu, indiretamente, Dean Moriarty e que, com a chegada deste, sua vida de aventuras e desventuras na estrada começava. Antes da vinda de Dean, Sal Paradise e Carlo Marx – nome sugestivo que remete a Karl Marx, comunista que teceu, no século XIX, duras críticas à sociedade burguesa da época e ao sistema capitalista – conversavam sobre a ansiedade de

⁹⁹ Uma lista com o possível alter ego de cada personagem está disponível no website <www.beatdom.com/the-beat-generation/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters/>. Acesso em: 2 ago 2018.

conhecê-lo pessoalmente, pois ele os fora apresentado por conhecimento das cartas trocadas com Chad King (alter ego de Hal Chase¹⁰⁰). A excitação de Sal para com Dean ocorria devido ao encantamento do primeiro para com o intelecto e toda a ingenuidade do segundo e sua doçura na vontade de aprender sobre Nietzsche. Dean chega com sua primeira esposa, Marylou (alter ego de Luanne Henderson¹⁰¹). Nesta parte do romance é possível perceber certo interesse de Sal Paradise, não muito pela inteligência, mas pela aparência de Marylou ao passo que a descreve como:

[...] gostosa gata linda [...] Marylou era uma loira linda, com enormes cachos de cabelos derramando-se num mar de ondas douradas. E ela ficava ali sentada, na beira do sofá, com as mãos pousadas no colo e os olhos caipiras azuis-esfumados fixos numa expressão assustada porque estava num pardieiro cinzento e maligno de Nova York do tipo que tinha ouvido falar lá no Oeste, e ela ficava ali pregada, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça. Embora fosse uma gatinha, ela era terrivelmente estúpida e capaz de coisas horríveis. (KEROUAC, 2010, p. 20-21).

A imagem que o narrador passa de Dean Moriarty é, além de se mostrar superior em sua relação amorosa com Marylou, sua primeira esposa – como quando ao chamá-la de “garota” e de manda-la não questionar seu passado; ou pela passagem: “Dean levantou-se nervosamente, andou em círculos, pensativo, e decidiu que a melhor coisa a fazer era **mandar** Marylou preparar o café e varrer o chão [...]” (KEROUAC, 2010, p. 21 – grifo nosso) –, a de um indivíduo aproveitador e oportunista, que com toda sua esperteza e olhos azuis acabava conquistando as pessoas para poder sugá-las de algum modo sem que elas percebessem que estariam sendo usadas para algum fim, fosse esse uma estadia com cama para passar a noite, fosse por dinheiro, comida ou qualquer outra coisa. Sal Paradise percebeu isso sem muita demora, mas não se importou, pois queria mesmo era a companhia de uma pessoa louca¹⁰² para seguir viagem estrada afora.

¹⁰⁰ Hal Chase, então estudante na Universidade Columbia, foi quem apresentou Neal Cassady e Luanne Henderson a Jack Kerouac e Allen Ginsberg.

¹⁰¹ Casada com Neal Cassady foi a Kerouac e Ginsberg e participou da jornada na estrada, embora Neal tenha se separado de Luanne para se envolver com Carolyn Cassady. A façanha de Kerouac e Neal Cassady, descrita em *On the road*, viajar pelos Estados Unidos de Leste a Oeste, era, na época, uma expressão de liberdade da qual as mulheres não gozavam da mesma forma. Assim, a participação de Luanne Henderson, com menos de 18 anos de idade, na viagem era recebida pejorativamente como uma forma de meretrício pela sociedade. O que também já pode ser observado no próprio romance, quando a personagem Dean Moriarty expressa seu descontentamento pelo fato de que Marylou tinha deixado de o acompanhar e voltado para Denver, chamando-a de “piranha” (KEROUAC, 2010, p. 22).

¹⁰² Louca não no aspecto doentio, mas no fato de transparecer ser enérgica demais para as coisas, de ser desenrolada, de não ser acomodada.

[...] recostados um no outro, gritando e gesticulando e falando com enorme excitação, e comecei a ficar contagiado pela doidera de Dean. Ele era apenas um garotão tremendamente apaixonado pela vida e, mesmo sendo um vigarista, só trapaceava porque tinha uma vontade enorme de viver e se envolver com pessoas que, de outra forma, não lhe dariam a mínima atenção. Ele estava me enrolando e eu sabia (casa, comida, roupa lavada, “como escrever” etc.), e ele sabia que eu sabia (essa, na verdade, seria a base do nosso relacionamento), mas eu não me importava e seguíamos juntos numa boa – sem frescuras, sem aporrinhações, andávamos saltitantes um em volta do outro, como novos amigos apaixonados. (KEROUAC, 2010, p. 23)

Dean deixava Sal Paradise empolgado com toda sua excitação e incentivo à escrita, entretanto, ainda mais à frente na primeira parte, o narrador descreve com sinceridade a primeira vez que Dean e Carlo Marx se encontram pessoalmente e foram apresentados um ao outro, o que acabou deixando Sal com certa mágoa, pois a atenção de Dean agora estava toda voltada a Carlo, visto que no momento do encontro dos dois,

Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu [...]. 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. (KEROUAC, 2010, p. 24)

Todos os personagens se preparavam para partir em uma jornada rumo ao Oeste, mas Sal continuava a comentar sobre seu processo de escrita de seu romance, alegando estar muito ocupado, pois chegara à metade de sua obra. Não tardou muito e Sal decidiu iniciar, pela primeira vez, sua viagem de Leste a Oeste. Dean já tinha ido antes de Carlo e Sal à Denver. O narrador descrevia que as emoções vividas em sua jornada foram “fantásticas demais para não serem contadas”, portanto, pelo fato de que “era escritor e precisava de novas experiências”, seguiu viagem rumo à Denver para poder “conhecer Dean melhor” (KEROUAC, p. 26). Queria conhecer a figura de Dean, pois o achava interessante, enquanto afirmava ter amigos “intelectuais” (com aspas, demonstrando, talvez, certo desdém), como Chad, Carlo e Old Bull Lee (alter ego de William Burroughs), ou mesmo delinquentes como Elmer Hassel (alter ego de Herbert Huncke).

Mas a inteligência de Dean era muito mais brilhante, formal e completa, sem nada daquela intelectualidade tediosa. E a “criminalidade” dele não era algo enfadonho ou escarecedor, mas uma vibrante e positiva explosão de alegria

americana, era o Oeste, o vento do oeste, um cântico às planícies, algo novo, há muito profetizado, vindo de longe (ele só roubava carros para dar umas voltas). (KEROUAC, 2010, p. 27)

O narrador de Kerouac, na sequência da fala acima, já mostrava sinais de um distanciamento para com o engajamento político-social que Ginsberg assumiu, ao referenciar indiretamente as ações de Carlo Marx como um “pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando pra tudo isso [...]” (KEROUAC, 2010, p. 28). O que se pode retirar de seu discurso é que Dean e Marx compartilhavam da mesma sociedade, e se Dean, mesmo sendo louco do jeito que era, conseguia viver explodindo de alegria, não havia a necessidade de se fazer uma revolução política contra o governo, devia-se aproveitar a vida, a liberdade que lhes era dada.

Muitos leitores da *Beat* literária (séc. XX) se confundem ao caracterizá-la como pertencente à escola filosófica – vertente do Romantismo americano – chamada Transcendentalismo (séc. XIX), pelo fato de em vários momentos o narrador se identificar mais com a Estrada do que com ambientes urbanos, como quando se viu pensativo em uma rodoviária:

Slim estava cochilando num banco, sentei ali. Os pisos das estações rodoviárias são exatamente iguais no país inteiro, sempre cobertos de baganas e catarros, e eles provocam uma melancolia profunda que só mesmo as rodoviárias poderiam ter. Por uns instantes não houve diferença entre estar aqui ou em Newark, a não ser pela extraordinária imensidão lá de fora, que eu tanto amava. (KEROUAC, 2010, p. 57)

No entanto, é possível perceber desde o primeiro capítulo do romance mais lido de Kerouac que sua obra não se encaixa nos moldes da filosofia transcendental. O personagem narrador busca se aventurar na estrada, mas não está pronto para ela. Não consegue se desvencilhar de todas as amarras do capitalismo, tanto que perde a paciência e gasta seu dinheiro com passagens de ônibus (inclusive para conseguir “escapar” de *Bear Mountain*), bebidas e festas, como pode ser observado no trecho:

Lamentava a maneira com a qual eu tinha rompido a pureza de toda minha viagem, sem economizar nem um centavo, desperdiçando totalmente o tempo feito um bestalhão enrabichado por aquela garota estúpida e gastando

todo meu dinheiro. Isso me fez ficar furioso. Eu não dormia há tantas horas que cansei de me atormentar e de blasfemar e fui direto dormir; me ajeitei num banco com meu saco de lona como travesseiro e dormi até as oito horas da manhã ao som de murmúrios oníricos e dos ruídos distantes da estação entre centenas de pessoas passando. (KEROUAC, 2010, p. 57)

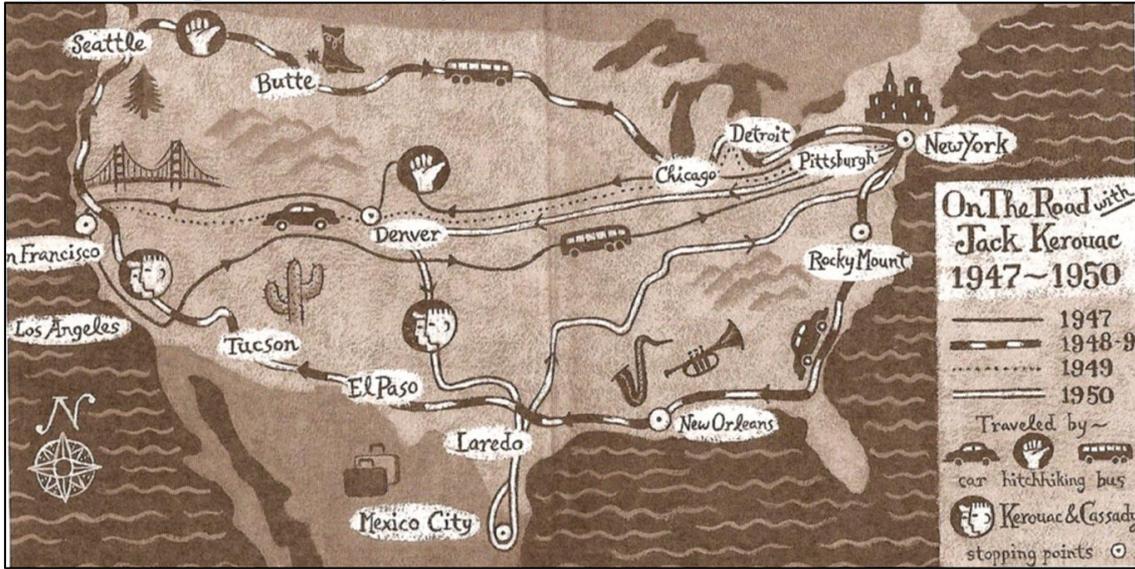
A comparação para com o filme “Na natureza selvagem” (Into the wild - 2007) se dá ao passo que o desfecho do filme de Sean Pean frustra as expectativas da personagem Chris McCandless, visto que a tão desejada Natureza acaba, de certa forma, matando o protagonista sendo que ele próprio afirma, em seus registros diários, ter sido literalmente aprisionado por ela. Sal Paradise não se desfaz dos recursos de uma sociedade capitalista, ele precisa deles. Gasta seu dinheiro a bel prazer e trabalha novamente para conseguir mais grana para gastar do mesmo modo.

Talvez a única ponta de ligação entre Thoreau e Kerouac seja o fascínio pelo Oeste como sendo a porta para o futuro. Em seu ensaio, Thoreau deixa claro este fascínio pelo Oeste, uma terra até então pouco explorada, onde o indivíduo poderia viver em meio ao natural, à Natureza. Isto fica evidente quando ele afirma: “Para mim o futuro fica naquela direção, e a terra parece menos explorada e mais rica daquele lado. [...] Para leste só vou forçado, mas para oeste vou de boa vontade.” (THOREAU, 2015, p. 15).

No romance de Kerouac, Sal Paradise, ao acordar em uma pensão em Des Moines, afirmou: “Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro [...]” (KEROUAC, 2010, p. 35). A intenção do narrador era de seguir viagem de Paterson, Nova Jersey (no extremo Leste americano, próximo ao litoral), rumo ao Oeste, primeiramente em uma tentativa de chegar até Denver, Colorado.

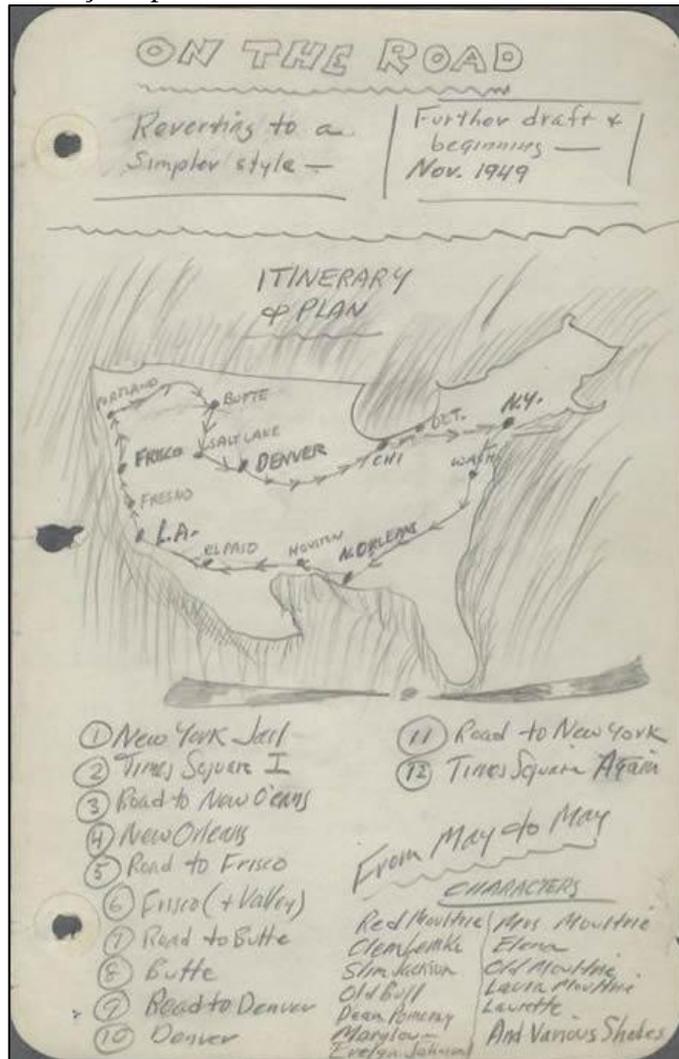
A história no romance de Kerouac se passa em vários cenários dos Estados Unidos, no qual o autor esboçou uma rota de viagem (Figura 10 e 11):

Figura 10. Mapa ilustrativo da trajetória descrita no romance



Extraído de: <http://www.faena.com/aleph/articles/the-map-jack-kerouac-drew-for-on-the-road/>

Figura 11. Itinerário esboçado por Kerouac



Extraído de: <https://www.pinterest.co.uk/pin/77405687316427617>

O começo da jornada de Sal foi marcado por tentativas de ida e necessidades do retorno a determinado ponto, deixando-o desanimado, pois estava seguindo mais ao Norte que ao Oeste. Isto fez com que, após o episódio em *Bear Mountain*, voltasse à Nova York e de lá pegasse um ônibus direto para Chicago, no estado de Illinois, passando pelos estados da Pensilvânia, Ohio e Indiana.

Vale lembrar que o romance tem como pano de fundo histórico as décadas de 1940 e 1950, mas que está inserido nas décadas de 1947 a 1991, um período de bastante tensão entre EUA e URSS, e em meio à rivalidade entre capitalismo e comunismo, os EUA acabaram se envolvendo no conflito envolvendo o atual Vietnam, desde o final da Guerra da Indochina (meados da década de 1940 a meados da década de 1950) até à invasão na Guerra do Vietnã (meados da década de 1950 a meados da década de 1970) .

Na obra de Kerouac, o narrador deixa transparecer sua antipatia para com o comunismo ao pegar sua “primeira carona [...] num caminhão carregado de dinamite, com bandeira vermelha e tudo [...]. (KEROUAC, 2010, p. 32). As demais caronas com caminhoneiros ele descreve os motoristas, seus físicos, suas vontades de bater papo e o ronco dos motores, mas dessa em questão, considerou necessário observar e relatar a bandeira vermelha e várias dinamites, sugerindo uma possível ameaça comunista.

De volta com as caronas, Sal Paradise dirigiu para uma senhora, de Illinois até Davenport, no estado de Iowa, onde viu o rio Mississippi pela primeira vez. Com o medo da escuridão noturna nos campos de Iowa, pegou ônibus até os limites da cidade, perto de postos de gasolina, onde conseguiu pegar outra carona rumo a Denver. E assim seguiu, até chegar em Des Moines, onde encontrou descanso em uma pousada sombria ao perambular pelos trilhos de trem e, ao acordar, teve uma crise existencial:

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. (KEROUAC, 2010, p. 35)

Por mais que o romance seja voltado a uma viagem pelas estradas dos Estados Unidos, seja pagando ou pegando carona, de ônibus ou de carro – ou até mesmo a pé –, ele não se trata de uma homenagem à Estrada, embora sempre demonstrando deferência a ela, trata-se de exaltar o amadurecimento daquele que o narra.

Todo ser humano, por mais singelo ou ingênuo, por mais sofisticado ou erudito que seja, acaba por se perguntar: ‘De onde vim?’ ‘Onde estou?’ e ‘Para onde vou daqui?’ Tudo o que podemos verdadeiramente vivenciar e conhecer é o presente, o ‘eterno agora’; o passado, entretanto, está inteiramente imerso neste presente, e tudo o que ainda há de ser brota deste momento no tempo. (SINGER, 1990, p. 71)

Deste modo, o Sal Paradise do começo da narrativa, aquele que desejava ter a companhia de alguém que fosse “perfeito para a estrada” (KEROUAC, 2010, p. 19), acabou encarando seguir viagem com Eddie, um indivíduo que já tinha trabalhado nos correios e que também estava pegando carona rumo à Denver, e embora fosse “péssimo para a estrada” (KEROUAC, 2010, p. 37), passaram um bom tempo juntos bebendo e curtindo a cidade de Stuart, Iowa, depois pegando ônibus (passagens compradas por Sal) rumo à Omaha, até que em determinado momento, quando apareceu um senhor oferecendo uma vaga para carona, Eddie deixou Sal para trás sem hesitar. Devido a isso, o narrador passou por horas de desespero para conseguir carona. No final sempre conseguia. E assim seguiu viagem, conhecendo pessoas novas, se aventurando em cidades diferentes a cada momento, deslumbrando paisagens vistas pela primeira vez, e gastando praticamente todo seu dinheiro.

Acerca da época, a narrativa se passa no século XX, após a Segunda Guerra Mundial: “era o inverno de 1947.” (p. 22). A noção de tempo está intimamente ligada ao uso do fluxo de consciência¹⁰³, ou fluxo narrativo – técnica muito utilizada por escritores como William Faulkner (autor de “O som e a fúria”), James Joyce (autor de “Ulisses”), Virginia Woolf (autora de “Mrs. Dalloway”), Guimarães Rosa (autor de “Grande Sertão: Veredas”), Hilda Hilst (autora de “A obscena senhora D.”), Clarice Lispector (autora de “A hora da estrela”), dentre outros grandes escritores, incluindo autores da Geração *Beat*.

O uso do fluxo de consciência, ao aproximar Psicologia e Literatura, serviu como uma ferramenta fundamental para a ruptura de valores vigentes – desde a Geração Perdida, dos Loucos Anos 20 –, tornando-se a porta de entrada para uma revolução sociocultural. Uma característica comum na utilização da técnica é o estímulo de fenômenos externos às

¹⁰³ Termo apresentado pelo psicólogo William James, em 1882, voltado à Psicologia, mas que depois acabou sendo incorporado à Literatura.

personagens como um encorajamento e instigação a uma iniciativa, decisão, atitude.

A exemplo disso, na obra de Kerouac, quando o narrador é deixado aos limites da cidade de Bakersfield e retorna caminhando à cidade para comprar passagens de ônibus. Nesse momento, Sal Paradise se depara com uma mexicana e apaixona-se imediatamente pela moça, o que desencadearia, mais tarde, em um conflito na narrativa.

Daria tudo para estar no ônibus dela. Uma angústia trespassou meu coração, como acontecia sempre que via uma garota pela qual estava apaixonado indo na direção oposta neste mundo grande demais. Os alto-falantes chamaram os passageiros para L.A. Apanhei minha sacola e embarquei, e quem estava sentada lá, sozinha, senão a garota mexicana? Sentei justamente do lado oposto do corredor e comecei imediatamente a maquinar um plano. Eu estava tão solitário, tão cansado, tão sobressaltado, tão triste, tão alquebrado, tão arrasado, que consegui reunir coragem, a coragem necessária para abordar uma garota desconhecida, e agir. Ainda assim passei cinco minutos tamborilando nas coxas na escuridão enquanto o ônibus rodava pela estrada. / Você tem, você tem ou você morrerá! Seu estúpido idiota, fale com ela! O que há de errado com você? Já não está cansado de si próprio? E antes que pudesse perceber o que fazia, debrucei-me sobre o corredor na direção dela (que estava tentando dormir na poltrona) e disse: “Moça, gostaria de usar minha capa de chuva como travesseiro?” (KEROUAC, 2010, p. 110)

Sal se vê num vórtice de pensamentos que apavoram seu consciente. Todas as impressões da garota mexicana e sensações da viagem até ali fluindo em vários ângulos em sua mente. O estímulo obtido por se tratar da “mais deliciosa garota mexicana” com seus seios que “apontavam em frente, empinados e indiscutíveis”, “quadris estreitos”, cabelo “longo, lustroso e negro” e olhos azuis (p. 109), fez com que seus raciocínios e sensações fluíssem ininterruptamente até que pudesse tomar coragem o suficiente para ter a iniciativa de iniciar uma conversa.

Do momento em que fora deixado ao sul da cidade de Bakersfield até o instante em que conseguiu se sentar ao lado da moça em questão e desenvolver uma agradável conversa, ao leitor é lançado o desafio de acompanhar o tempo psicológico e o cenário por onde o ônibus percorria. Por mais que a história se inicia no ano de 1947 e se propaga por anos, o tempo da narrativa não pode ser caracterizado como cronológico, devido ao fluxo de consciência, visto que “transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos.

Dean, depois de algum tempo passado ao lado de Terry, parte rumo a Nova York e a deixa para trás. Já no começo da viagem de volta à Estrada, o narrador conhece outra moça com quem acaba se relacionando. Deste modo, a sequência narrativa segue a mutação

contínua e repentina da consciência do narrador ao passo que conta suas aventuras e desventuras, descrevendo personagens, itinerário, sensações, visões, e tudo mais que lhe cabia comentar de modo ao que estivesse sendo contado pudesse alternar de uma hora para outra. Assim, o narrador além de testemunhar os acontecimentos, é também protagonista de grande parte deles. Eis o mesmo que Ligia Chiapinni (2001, p. 39) declara acerca de “Memorial de Aires” quanto ao problema das classificações. Para o crítico e teórico Anatol Rosenfeld (1976),

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1976, p. 80)

A exemplo do que Rosenfeld afirma, basta voltar à passagem da moça mexicana. Sal Paradise a encontra na estação, tem vários pensamentos sobre ela e de como a abordar para um papo, reflete sobre o tempo passado e visualiza o futuro com a moça:

Eu me recostei, trêmulo; acendi uma bagana. Aguardei até que ela espiasse para mim com uma pequena e entristecida olhadela amorosa, levante-me num sobressalto e, meio inclinado sobre ela, disse: “Posso sentar a seu lado, moça?”. / “Se você quer.” / E assim o fiz. “Indo pra onde?” / “LA.” Apaixone-me pelo jeito que ela disse “LA”. Eu adoro o jeito como todos dizem “LA” na Costa Oeste, é sua primeira e única cidade prometida, onde tudo é dito e feito. [...] A história dela era a seguinte: tinha marido e filho. O marido bateu nela, e então ela o deixou, lá em Sabinal, ao sul de Fresno, e estava indo para LA morar com a irmã durante certo tempo. Deixara o filho pequeno com sua família que trabalhava nas colheitas de uva e morava num barraco nos vinhedos. Ela não tinha nada a fazer, senão matutar e enlouquecer. Senti vontade de abraçá-la logo de uma vez. [...] Ficamos de mãos dadas, sem nenhuma autorização especial e, desta mesma forma, ficou pura, linda e silenciosamente decidido que assim que eu arranjasse um quarto de hotel em LA lá estaria ela, ao meu lado. (KEROUAC, 2010, p. 110-111)

Deste modo, um dos principais aspectos de uma obra literária, e de outras formas de arte é, conforme o crítico, o processo de “desrealização”, tendo em vista que os artistas, na ânsia de retratar a realidade tal como ela é, acabam se utilizando do surrealismo e do subjetivismo em suas obras. Para ele o

[...] termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. Esta, no expressionismo, é apenas “usada” para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução e suas configurações geométricas subjacentes. Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos. (ROSENFELD, 1976, p. 76)

Rosenfeld aborda hipóteses refletindo sobre o romance modernista e relacionando-o com as obras de arte, em que o autor põe em xeque a perspectiva da obra artística, afirmando que “*o retrato desapareceu*”, ou seja, para o autor (1976, p. 77), “a perspectiva foi abolida”. Rosenfeld ainda estabelece outras hipóteses, afirmando que a

[...] pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidades fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. [...] tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. De fato, as alterações ocorridas no romance não “dão tanto na vista” como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional. (ROSENFELD, 1976, p. 77-78)

É interessante o modo que o autor aborda a questão de que a arte visual “chocou” com mais intensidade o público que a arte escrita, o que faz o receptor da arte perceber/deduzir o que aconteceu com o *Blues* e com o *Jazz*, enquanto formas de arte, visto que sempre causaram certo “desconforto” musical por parte de quem ouviu pela primeira vez a inserção das notas dissonantes (as *blue notes*), devido a não estar acostumado a tais ritmos. A partir daí, é possível estabelecer uma analogia com o romance moderno, em que, seguindo o pensamento apresentando anteriormente, Rosenfeld (1976) afirma que a

[...]espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance [*ou gênero musical*] decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. (ROSENFELD, 1976, p. 80-81)

Um elemento primordial à noção de transgressão e rompimento com paradigmas foi, no que diz respeito à *Beat* literária, o uso de uma linguagem marginalizada, ou seja, mais simples e informal, a linguagem do cotidiano dos jovens ditos rebeldes, que eram vistos à margem da sociedade burguesa sobre a qual teciam suas críticas. O leitor outrora lia romances conduzidos de forma linear – que permitiam acompanhar a história tal qual ela era – servida de maneira contínua pelo escritor ao receptor da obra. No que diz respeito às obras da *Beat* literária, como é o caso de “*On The Road*”, talvez seja mais prático – ou até melhor – ao leitor que este se “deixe levar” pela narrativa, pelo fluxo de consciência conduzido por Sal Paradise, ao invés de buscar uma leitura sintagmática, esperando que os fatos surjam sequencialmente. De acordo com Rosenfeld (1976), a

[...] irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flash back*: este recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização [...] não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal. (ROSENFELD, 1976, p. 83)

O narrador faz uso do desse recurso em diversos momentos de sua fala ao inserir seus pensamentos. O fluxo da consciência do narrador é como um rio, está sempre em movimento e esta irrupção a qual Rosenfeld se refere pode ser observada quando o narrador, acompanhado de Remi, em uma de suas rondas encontra uma das portas destrancadas e entra, receoso. Assim o narrador descreve a situação:

[...] Não gostei da ideia, por isso continuei perambulando pelo corredor. Remi abriu-a furtivamente. Deu de cara com o supervisor dos barracos. Remi odiava a cara daquele homem. Ele havia me perguntado: “Como é mesmo o nome daquele escritor russo que você está sempre falando – aquele que forrava os sapatos com jornais e andava com uma cartola encontrada numa lata de lixo?”. Isso era um exagero em cima do que eu havia lido contado sobre Dostoiévski. “Ah, é isso – é *isso* aí – Dostioffski. Um sujeito com uma cara como a daquele supervisor só pode ter um nome – é Dostioffski.” A única porta destrancada que ele jamais encontrou pertencia justamente ao Dostioffski. (KEROUAC, 2010, p. 95)

Na passagem citada, tem-se a referência a dois tempos: quando Sal fazia sua ronda com Remi e os dois, para alegria deste, finalmente encontraram uma porta destrancada; quando outrora Sal tecia comentários sobre Dostoiévski, e Remi atribuía um apelido ao supervisor. Um leitor desavisado teria alguma dificuldade para prosseguir com a leitura. O fluxo de consciência é aparente do começo ao fim do romance. Outro exemplo característico ocorre quando Sal e Dean encontram Marylou deitada na cama:

[...] Eu falei: “Ah, merda, não consigo fazer isso”. / “Vai firme, cara, você prometeu”, disse Dean. / “Porra, e a Marylou?”, disse eu. “E você, Marylou, o que é que você acha?” / “Vai em frente”, disse ela. / Ela me abraçou e tentou esquecer que o velho Dean estava lá. Toda vez que eu me dava conta que ali estava ele, no escuro, ouvindo cada suspiro, não conseguia fazer nada senão rir. Foi horrível. / “Temos mais é que relaxar”, falou Dean. / “Tenho a impressão que vai ser impossível. Por que você não dá uma chegadinha ali na cozinha?” / Dean foi. Marylou era adorável, mas eu suspirei: “Espera até sermos amantes em São Francisco, meu coração não aguenta essa”. Eu tinha razão, ela podia ter certeza. Eram três crianças deste planeta tentando decidir algo dentro da noite e tendo todo o peso dos séculos obstruindo a escuridão à sua frente. Havia uma quietude estranha no apartamento. [...] Esse é o resultado de anos olhando fotos pornográficas atrás das grades; olhando para as pernas e seios das mulheres em revistas populares, avaliando a dureza das paredes de aço e a suavidade da mulher que não está ali. Prisão é o lugar onde você promete a si mesmo o direito e viver. (KEROUAC, 2010, p. 167-168)

É notável a fusão de momentos vividos, experiências no presente e pensamentos aleatórios na fala de Sal. O narrador se encontra em uma situação desconfortável, devido ao fato de que a cama em que se encontravam fora palco da “morte de um homem gordo” e que estava quebrada bem no seu centro. Além disso, estavam os três a curtir o momento e o narrador ficava rememorando sua puberdade, quando se masturbava com fotos de mulheres nuas em revistas. Também, deste modo, no que diz respeito aos rompimentos com tradição, o romance moderno estipulou uma nova forma de escrever, e, para o escritor e crítico literário Arrigucci Jr (1995),

[...] a recusa a uma representação da realidade nos termos do romance realista tradicional, em que o entrelaçamento rigoroso das sequências impede todo hiato capaz de romper a passividade do leitor, preso à cadeia contínua e ilusória da narração, leva [...] ao fracionamento da grande frase narrativa e exige, ao contrário, a participação ativa de quem lê na própria estruturação dos fragmentos resultantes. Daí a impressão de uma obra em constante gestação, de um texto que se vai gerando à medida que se lê. E daí também o caráter marcadamente espacial da sua estrutura, que nos permite combinar e recombinar blocos de textos, violando os princípios de causalidade e temporalidade, bases tradicionais da construção do enredo. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 268)

Assim, fica plausível uma notável relação entre as propostas de gêneros musicais como o *Blues* e o *Jazz* em comparação com a proposta do romance moderno, sendo possível uma equiparação à literatura *Beat*. Como as notas dissonantes e a improvisação veio para os gêneros musicais citados, a “destruição” na literatura, segundo Arrigucci Jr. (1995) deve ocorrer de modo a instigar o leitor, com um “texto deliberadamente lacunoso, aberto ao jogo combinatório de fragmentos, que pode, no entanto, conduzir à visão da totalidade.”. Jogo combinatório que se fez no *Jazz* com seus acordes dominantes, “fragmentando” a música, de acordo com a tradição europeia, em que os solistas “brincavam” com as notas buscando retratar seus temas com uma melodia característica e condizente ao que tentavam – e conseguiram – pregar com suas canções.

Portanto, se o *Jazz* foi a expressão musical de uma sociedade em conflito ou desagregada desde os Loucos Anos 20, do mesmo modo a *Beat* literária buscou retratar o conflito existencial do homem e suas experimentações, num mundo em que tudo se tornou fragmentado, problemático, e ao fim e ao cabo, relativo.

3.4. Sobre a relevância do movimento para os estudos de Gerações

Como já discutido anteriormente, tanto se fala em gerações *Baby Boomers*, X, Y, Z e α (Figura 12), mas, mesmo em constante contato com a Internet e com o fácil acesso a livros, pouco se fala, no mesmo contexto, sobre as Geração Perdida e Geração *Beat*.

Figura 12. As diferentes gerações de 1940 à atualidade.

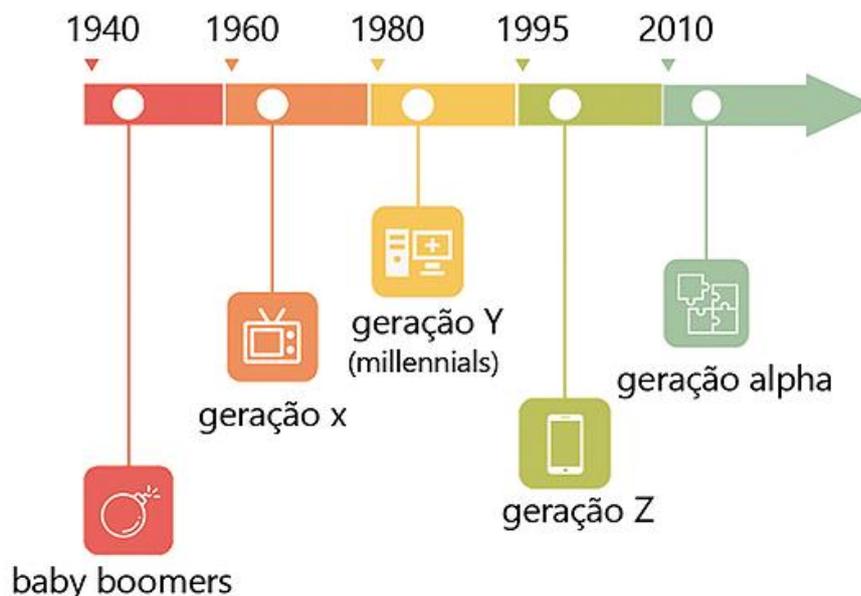


Imagem extraída de: <<https://www.colegioconstelacao.com.br>>

As gerações anteriores ao “boom” dos *Baby Boomers* tinham a tendência de serem tradicionais, assim, eram mais rígidas e não tinham muito problemas quanto à imposição de uma vida em obediência a regras e respeito para com hierarquias. Era uma geração de pessoas com preocupação quanto a moral, família e trabalho. No quesito econômico, tratava-se de uma geração que buscava por estabilidade. Este era um dos motivos pelo qual ao grupo de Hemingway, Fitzgerald e Cia foi dado o nome de Geração Perdida. Quanto aos *Beats*, estes faziam parte de uma geração conhecida como *Baby Boomers*, devido ao “boom” demográfico causado pelo término da Segunda Guerra Mundial. Segundo reportagem publicada n’ O Globo Economia, em 2011, os *Baby Boomers*

Valorizavam o status e a ascensão profissional dentro da empresa à qual são leais. Alguns sentem dificuldade de quebrar antigos paradigmas e desenvolver flexibilidade para soluções de problemas. Nascidos pouco

tempo após a Segunda Guerra Mundial, foram os jovens dos anos 60. Queriam mudar os costumes tradicionais da geração anterior.¹⁰⁴

E assim eram os jovens da Geração *Beat*, rebeldes com ânsia de mudar a cultura tradicionalista vigente na época rompendo com paradigmas. Mas qual a relevância dos estudos acerca de uma geração de “vagabundos”? Não eram meros rebeldes sem causa, tinham intelecto avançado e lutavam por uma causa maior do que simplesmente apresentar suas visões e vivências – quase sempre com substâncias químicas na corrente sanguínea – para o mundo. Eles influenciaram, de certo modo, as lutas contra o racismo, a homofobia, no intuito de reescrever a cultura da sociedade na época, garantindo o direito de liberdade, não só de ir e vir, mas de expressão. Segundo o próprio Ginsberg (2016),

Folha – **Hoje os “beats” estão virando moda na América, a mídia dando às suas obras um espaço até hoje inédito. Isso é uma surpresa?** / *Ginsberg* – Não. Creio que a obra “beat” é tão forte que já pode ser tomada como referência literária. Nós tocamos em questões permanentes: o império americano, ecologia, revolução sexual, censura. Também há a questão do “terceiro caminho”, nem comunismo nem capitalismo, que pregávamos enquanto os intelectuais procuravam extremos do marxismo ou do anticomunismo. Nossa preocupação é alterar estados de consciência e achar soluções ecológicas, não ideológicas. [...] / *Folha* – **E há futuro na literatura americana?** / *Ginsberg* – Há um presente. Quem estiver escrevendo, em qualquer língua, está levando a literatura para frente, mas deve sempre se lembrar que a imortalidade só vem depois.¹⁰⁵

Os *beats* propuseram um estilo de escrita nada convencional para sua época e conseguiram firmar um movimento literário de peso, embora não recebam tanto prestígio mesmo nos dias de hoje. De acordo com o publicitário André Oliveira, em entrevista ao Globo Ciência, ele afirmou que a geração dos chamados *Baby Boomers* teve sua importância ao passo que

Eles foram agentes de grandes transformações, a começar pelo debate do papel da mulher, quebrando, além disso, barreiras políticas. Eles foram a juventude que saiu de casa para morar sozinha, pregando a paz, o amor e o

¹⁰⁴ Link para a reportagem disponível no endereço <<https://oglobo.globo.com/economia/emprego/especialistas-apontam-as-caracteristicas-de-cada-geracao-3220443>>. Acesso em: 2 ago 2018.

¹⁰⁵ Link para a entrevista: <<http://notaterapia.com.br/2016/06/03/1-entrevista-e-7-poemas-essenciais-para-conhecer-allen-ginsberg/>>. Acesso em: 10 ago 2018.

sexo livre. Essa geração foi muito contestadora e isso catalisou uma série de mudanças, muitas das quais a gente vive até hoje. (OLIVEIRA, 2013)¹⁰⁶

A poesia marginal de Allen Ginsberg, assim como as narrativas fluídas de Jack Kerouac e William Burroughs, serviram de modelo para o engajamento social da juventude de sua época em outros movimentos – o próprio Ginsberg foi defensor das minorias, como o movimento LGBT, por exemplo. Para a palestrante Luciane Borges (2017, p. 119),

É fato que as gerações antecessoras como Baby Boomers, Geração X e Geração Silenciosa (os nascidos de 1925 a 1942, em meio à Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial) também exerceram certo impacto na evolução da sociedade. A história comprovou isso. Entretanto, a influência gerada por estes grupos foram poucos disruptivas se comparadas à atual.

E isso é algo a se refletir, visto que, por mais que exista uma porção de trabalhos acerca da *Beat* literária, pouco espaço é destinado à discussão da Geração da tríade Kerouac-Ginsberg-Burroughs nas grades curriculares dos cursos de graduação. Muitas pessoas pegam livros e leem sem conseguir captar a essência das mensagens contidas neles. As obras da tríade *Beat*, por exemplo, são encaradas levemente, com interpretações avessas ao que o grupo apregoava na época.

Dos *Beats* surgiram os *hippies* e deles foram surgindo rebeldes sem causa que se apoiavam na rebeldia dos anteriores para causar caos e bagunça. É necessário revisitar os *Beats* com mesmo teor teórico que se lê “Dom Casmurro” e “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado, ou como se analisa “A hora da estrela”, de Clarice, ou como as teorias literárias contemporâneas abordam os temas das obras de um escritor com influências da *Beat* literária, Caio Fernando Abreu, por exemplo, bem como a pegada *Beat* no Tropicalismo brasileiro, por Helio Oiticica.

Em entrevista, Claudio Willer responde algumas questões acerca da influência *Beat* no cenário brasileiro. Abaixo seguem perguntas e respostas, na íntegra:

E: Quais foram os reflexos na América Latina? / CW: Além da influência em manifestações de jovens, havia grupos como o Eco Contemporâneo e Nueva Solidariedad, na Argentina; Nadaístas, na Colômbia... Regimes

¹⁰⁶ Link para a entrevista disponível no endereço <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2013/10/veja-caracteristicas-que-marcam-geracoes-baby-boomer-x-y-e-z.html>>. Acesso em: 2 ago 2018.

militares pesados sufocaram os movimentos. No Brasil, a geração beat chegou por volta de 1959/1960, por meio de reportagens em revistas e jornais. Teve leitores atentos como Zé Celso Martinez Corrêa, que criaria o Teatro Oficina, e Luis Carlos Maciel, futuro difusor da contracultura. Com o poeta Roberto Piva, o movimento beat chegou não mais como notícia, mas como diálogo, relação no plano da criação, em seu livro de estreia, 'Paranoia', de 1963. Em 1967, traduzi Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Ted Joans e outros, para espetáculo chamado América. / *E: Quais são os equivalentes brasileiros?* / *CW: “Panamérica”, de José Agripino de Paula, de 1967, obra pop surreal, seu autor foi um personagem beat. Jorge Mautner trouxe algo do beat para a Tropicália. E autores mais próximos do Tropicalismo como Wally Salomão e sua Navilouca; Torquato Neto; Hélio Oiticica e Rogério Duarte. Cronologicamente, podem ser vinculados ao ciclo da contracultura e da segunda metade da década de 1960, por sua vez, com enorme débito com relação ao beat. Isso vale, certamente, para Raul Seixas. Há sincronia no experimentalismo do Teatro Oficina, no cinema marginal, na poesia marginal. E há também a geração beat encarnada, os escritores viajantes: o dramaturgo Antonio Bivar; Eduardo Bueno, que refez os trajetos de Kerouac antes de se destacar como tradutor do movimento beat; Roberto Bicelli; Alberto Marsicano, e outros. / *E: E os desdobramentos além da literatura, ocorreram em que medida?* / *CW: Houve abertura nas sociedades modernas, conquistas importantes no plano da liberdade individual, crescimento de interesse por temas como defesa do meio ambiente e da diversidade cultural. E maior liberdade sexual, claro. Além do debate, hoje em curso e naquela época estranho, sobre drogas, mostrando que proibições são contraproducentes e só interessam ao crime organizado. / *E: De uns tempos para cá, parece estar havendo aqui no Brasil, por parte dos jovens, uma redescoberta dos beats. Você concorda?* / *CW: Sim, isso está ocorrendo. Cursos e palestras que tenho feito são recebidos com vivo interesse. Meu livro circula bem, tem milhares de leitores e ótima recepção da crítica. A vendagem de livros beats cresce – claro que tendo à frente “On the road” e “Vagabundos iluminados”, de Kerouac, e minha tradução de Ginsberg, 'Uivo e outros poemas'. Motivos? Ainda bem que tantas pessoas gostam de ler... Isso é um indicador de melhora em um país com tanto analfabetismo funcional quanto o nosso. Transgressão e rebelião atraem. / *E: Com os olhos de hoje, como você vê tudo isso?* / *CW: Temas tipicamente beats, como esse debate sobre drogas, substâncias políticas psicoativas, hoje são adotados por especialistas e começam a se transformar em políticas públicas – felizmente. A leitura de obras de autores beats crescer mostra não só que eles resistiram ao tempo, mas também que são cada vez mais atuais. Assim como cresce a ensaística de qualidade sobre Kerouac, Ginsberg, Corso etc., especialmente de 2000 para cá. Destaco os títulos que já mencionei, de Kerouac, e ainda recomendaria “Tristessa” e “Visões de Cody”, entre outros, além da poesia de Corso e McClure.¹⁰⁷****

A falta de um estudo elaborado sobre a influência de cada geração, neste caso as ressonâncias da *Beat* na Literatura, é algo perigoso. Não há como definir uma geração inteira de pessoas apenas se baseando pela data nascimento. Existem vários critérios a serem levados em conta, como a formação cultural, familiar e educacional do indivíduo, por exemplo, bem

¹⁰⁷ Link para a entrevista está disponível no endereço <<https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/03/noticia-e-mais,140768/escritor-paulista.shtml>>. Acesso em: 2 ago 2018.

como os padrões econômicos aos quais ele está inserido. E é por este motivo que a geração dos jovens Kerouac, Ginsberg, Burroughs e Cia recebeu tal definição (*Beat*) e não a classificação de *Baby Boomers*, embora fizessem parte desta, de acordo com as datas, e não é algo a ser encarado pejorativamente, pois é necessário classificar e apontar as consequências advindas de um movimento social de tamanho porte que influencia e interfere nos padrões de uma determinada sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Geração Beat, assim como seus antecessores, a Geração Perdida, foi influenciada pelo contexto histórico a qual estava inserida. O período da Guerra Fria, na qual houve algumas revoluções, como a Guerra do Vietnã (1955-1975) e a Guerra da Libertação em Bangladesh (1971), assim como a busca pela manutenção do tradicionalismo/conservadorismo americano, foi palco para a inspiração e crítica da geração desses jovens escritores.

Essa ruptura com o conservadorismo foi marcada pelo uso de drogas, como o peiote, anfetaminas, cocaína – que garantiam a chamada “viagem mental”; a busca pelo transcendentalismo espiritual nas religiões orientais, como o budismo; a utilização do *jazz* como trilha sonora, em contradição à música *pop*, que estava em voga no período – no entanto, cabe ressaltar que o *bebop*, considerado o *jazz moderno*, era o *mainstream* da elite branca na década de 1940 – da qual a Geração *Beat* fazia parte; e, por fim, no pansexualismo, nas relações homoafetivas e nos relacionamentos “abertos” – apenas para os homens, pois, como pontua Cremonese (2018) em sua dissertação, às mulheres *beats* cabia apenas o tradicionalismo americano, a objetificação de seus corpos e o desprezo pelos seus dotes intelectuais.

No entanto, compreende-se a influência do *jazz* na escrita do movimento literário *beat*, marcada pela improvisação, frenesi, individualismo e falta de interrupção (sem pontuações) – assim como num solo de *jazz*.

O estilo, como vimos por meio da revisão de literatura, pode ser denominado como prosódia *bebop* e prosa espontânea, caracterizadas geralmente por narrativas que invocam acontecimentos (infância, viagens, assassinatos, etc), marcadas por inúmeras referências – assim como a obra de Proust, “Em busca do Tempo Perdido”, das quais dificultam ao leitor sua experiência literária, se este não estiver a par da geografia dos EUA e dos acontecimentos daquele período. O fluxo de consciência e o ciclo mítico são outras características proeminentes na escrita *beat*.

A geração *Beat* exerceu ressonâncias em movimentos e gerações de escritores posteriores a ela – partindo primeiramente de Portugal (com a denominada luso-*beat*) para o resto do mundo. Esta dissertação propôs a inserção do movimento vanguardista *beat* às grades curriculares dos cursos de graduação em Letras para possíveis relações com a temática das lutas das minorias, seja esta a luta contra a desigualdade social, ou contra o racismo, ou em prol do feminismo, ou contra a homofobia, e afins.

Fica aqui expresso o convite ao leitor que se identificou com o objeto de estudo e que trabalhe alguma das temáticas citadas durante o trabalho, que explore as ressonâncias da *Beat* literária nos autores contemporâneos brasileiros, tanto a nível nacional, quanto a nível regional, já que a quantidade de escritores é numerosa, visto que Claudio Willer (2009, p. 14-15) levanta a possibilidade de associar à Geração *Beat*, nomes como Miguel Grinberg, com sua obra “Eco Contemporâneo” (1974), na Argentina; a parceria do mexicano Sergio Mondragón e a norte-americana Margareth Randall, com a publicação independente de “*El Corno Emplumado*” (1962-1969); o “*Manifiesto Tzántico*” (1962) com Ulises Estrella e demais poetas do Tzantzismo; o grupo venezuelano “*El Techo de la Ballena*” (1961-1969), do qual o poeta, pintor e crítico venezuelano Juan Calzadilla fez parte, que se inter-relacionou com o movimento surrealista francês; o poeta nadaísta colombiano Gonalo Arango Arias (1931-1976), bem como outros do mesmo movimento. No Brasil, o autor ainda sugere o poeta Roberto Piva como sendo a maior expressão *Beat* no país.

Quanto à Europa, Willer sugere nomes como o poeta português Al Berto (1948-1997), a tradutora Fernanda Pivano (1917-2009), na Itália, na França com “*La Poésie de la Beat Generation*” (1965) apresentada por Jean-Jacques Lebel e prefaciada por Alain Jouffroy, na intenção de se estabelecer uma ponte entre o movimento surrealista ao qual a *Beat* estava inserida, segundo o autor, para com os movimentos de contracultura, rebelião e resistência, marcados a partir da década de 1960.

Embora não tenha sido o foco deste trabalho estudar os movimentos posteriores à Geração *Beat*, em si, vale ressaltar que, em Portugal, as inspirações herdadas da Geração *Beat* serviram como mote para um movimento Luso-*Beat* que foi observado em dois momentos: um ao início dos anos 1960 e um segundo período a partir de abril de 1974. Nomes como o João Carlos Raposo Nunes, António Cândido Franco, António Cabrita, Abel Neves, Levi Condinho, António de Miranda e, segundo Miguel Martins (1998, p. 50) o poeta português com maior inclinação à *Beat* literária, André Shan Lima, por exemplo, lançaram obras com as mesmas características da *Beat* literária apresentada ao longo desta dissertação: anticonservadorismo, influência da cultura oriental, busca da sublimação espiritual, poemas narrativos, prosas poéticas, embalos jazzísticos etc.

Portanto, pode-se depreender dos levantamentos aqui feitos que a *Beat* literária em muito contribuiu para a Literatura em nível global. Willer coloca como “pós-beat” os escritores que se espelharam, ou que, como colocamos até aqui, têm em seus textos as ressonâncias da *Beat* literária. O campo de estudo para com os ecos que os textos dos *beats* causaram na literatura contemporânea é vasto. Para encerrar, por hora, assim como sugeriu

Willer, sugerimos aqui a possibilidade de se levantar os ecos da Geração *Beat*, nas obras dos escritores regionais do estado de Mato Grosso do Sul: Henrique Pimenta Santos, com suas obras “99 Sonetos Sacanas e 1 Canção de Amor” (2012) e “Ele Adora a Desgraça Azul” (2016), Arlindo Fernandez, com suas obras “O Homem da Lua” (2008) e “EcOs” (2011), Augusto César Proença, com sua obra “Snackbar” (1979), entre outros autores que ainda se encontram no anonimato.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1995.

AVENGERS: Endgame. Tradução: Vingadores: Ultimato. Direção Joe Russo; Anthony Russo. Produção: Kevin Feige; Marvel Studios. Distribuição: Disney; Buena Vista. EUA, 2019. 182 min. Color.

BIVAR, Antônio. WILLER, Cláudio. FRÓES, Leonardo. MUGGIATI, Roberto. **Alma Beat. Ensaios sobre a geração Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda. 1984.

BARROS, José D'Assunção. **Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX**. Revista Crítica Histórica Ano I, Nº 2, Dezembro/2010. Disponível em: <http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/artic/e/72/OS%20TEMPOS%20DA%20HISTORIA.pdf>. Acesso em 23 mar. 2019

BIVAR, Antonio. **Kerouac: o rei dos beatniks**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Luciane. **A geração Millenial e seu legado**. In.: CARRAMENHA, Bruno; RASINOVSKY, Jessica; PAULA, Monica & MANSI, Viviane. Comunicação com Líderes e Empregados. Vol. 3. São Paulo – SP: Faculdade Cásper Líbero, 2017. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/09/Comunicacao-com-lideres-e-empregados-Volume-3.pdf>>. Acesso em 2 de agosto de 2018.

BOSI, Alfredo. **O tempo e o ser na poesia**. São Paulo. Cultrix. 1977

BRITO, João Luiz Teixeira de. **Poética beat no cinema: “Howl” e On the road**. Dissertação de Mestrado, UFC, Campinas, SP: 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/12650>. Acesso em 04 fev. 2019

CANTON, James; et al. **O livro da literatura**. Tradução de Camile Mendrot. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2016.

CHAMBERS, Jack. **Milestones: The Music and The Time of Miles Davis**. Ed. Da Capo Press.1989.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas)

CREMONESE, Bárbara. **Vozes silenciadas: as mulheres da geração beat**. Dissertação de Mestrado, UFG: 2018. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9048>. Acesso em 10 mar. 2019

CUNHA, Miguel Pina e. **All that jazz: três aplicações do conceito de improvisação organizacional**. Rev. adm. empres. vol.42 no.3 São Paulo July/Sept. 2002.. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75902002000300004. Acesso em 15 jul. 2018.

D'ANGELO, Luisa Bertrami. 1 entrevista e 7 poemas essenciais para conhecer Allen Ginsberg. Folha de São Paulo in: Notaterapia. Disponível em: <http://notaterapia.com.br/2016/06/03/1-entrevista-e-7-poemas-essenciais-para-conhecer-allen-ginsberg/>. Acesso em 10 ago. 2018

EBERSOLD, Jamey. **How to play Jazz and improvise**. 6ª ed. Vol. 1. Jamey Aebersold Jazz: New Albany, IN, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário eletrônico Aurélio**. Versão 5.0. Curitiba: Positivo, 2004. CD-ROM.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FITZGERALD, F. Scott. **Echoes of the Jazz Age**. 1931. Disponível em: <https://pdcrodas.webs.ull.es/anglo/ScottFitzgeraldEchoesOfTheJazzAge.pdf>. Acesso em 21 fev. 2019.

FORTE, Graziela Naclério. "MYSTERY TRAIN." Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura 1.1 (2007): 157-159. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/viewFile/3142/2749>> Acesso em 10 de junho de 2018.

GESSINGER, Humberto. **Infinita Highway**. Banda Engenheiros do Hawaii. A Revolta dos Dândis. CD. RCA Records, 1987. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/engenheiro-s-do-hawaii/12889/>. Acesso em 10 jun. 2018

GINSBERG, Allen. **Howl and other poems**. San Francisco: City Lights Books, 1959.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GINSBERG, Allen. **A queda da América**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

GUERRA, Fábio. **O Herói e seu "Sonho": O American Dream nas Histórias do Capitão América (1970-2008)**. In.: Anais do 1º Encontro de Graduandos e Pós-Graduandos em História dos Estados Unidos/Organização de Alexandre G. da Cruz Alves Junior, Bárbara M. de Albuquerque Michell, Carlos Santos. Niterói: PPGH-UFF, 2013. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/academico/media/livros/hol_2013_anais_encontroEUA.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2019.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWM, Eric J. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. Tradução de Irene Hirsch, Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Companhia das Letras, SP: 2003

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

INTO The Wild. Tradução: Na Natureza Selvagem. Direção e Produção de Sean Penn. 148 min. River Road Entertainment: Los Angeles, 2007.

JACOBS, J. / KRAUSE, M. **Der Deutsche Bildungsroman**. München, C. H. Beck, 1989. In.: NETO, Flavio Quintale. **Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman***. *Pandaemonium germanicum* 9/2005, USP, p. 185-205. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/download/73703/77373/>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

JOHNSON, James Weldon. **Negro Folk Songs Spirituals**. In.: MOFFAT, W. D. **The Mentor : The Legend Of Faust And Mephistopheles : Special Music & Drama Number**. Vol. 17. N. 1. Fevereiro. (p. 50-52): Crowell Publishing, Springfield, OH, 1929.

JÚNIOR, Clóvis da Silveira. **A gaia guerrilha de Jack Kerouac**. Tese de Doutorado, UFF, Niterói, RJ: 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/6574>. Acesso em 13 fev. 2019

JUNIOR, Sávio Augusto Lopes Da Silva. **Contracultura e contramemória em os subterrâneos, de Jack Kerouac**. Dissertação de Mestrado, UFOP, Mariana: 2014. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3928/1/DISSERTAC3%87%C3%83O_ContraculturaContramem%C3%B3riaSubterr%C3%A2neos.pdf. Acesso em 01 fev. 2019

KARIM, Anwarul. **Poet Allen Ginsberg and September on Jessore Road** <<http://thedailynewnation.com/news/158594/poet-allen-ginsberg-and-september-on-jessore-road.html>>. Acesso em: 20 jul 2018. (tradução nossa)

KARNAL, Leandro [et al.]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KEROUAC, Jack. **On the Road: o manuscrito original**. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

KEROUAC, Jack. **On the road (Pé na estrada)**. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KEROUAC, Jack. **Diários de Jack Kerouac 1947-1954** / Jack Kerouac; edição e introdução de Douglas Brinkley; tradução de Edmundo Barreiros. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

LASSETER, John. **Carros** (filme). 2006. Walt Disney Distribuidora/Buena Vista.

LEITE, Ligia Chiapinni Moraes. **O Foco Narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed. 5ª impressão. São Paulo: Ática, 2001.

L&PM. **O aniversário da primeira leitura de “Uivo”**. 2011. Disponível em: <https://www.lpm-blog.com.br/?p=11646>. Acesso em: 02 ago. 2018

MARTINS, Miguel. **Jazz e literatura**. Porto: Campo das Letras, 1998.

MEDAGLIA, Júlio. in CAMPOS, Augusto de. “Balanço da bossa e outras bossas”. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 72

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 17ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Ed. 34. SP: 2007

NOTHDRUFT, Dennis. **The rhythms and beats of jazz permeated the visual**. In. BAKER, Lindsay. *The wild era that changed what we wear*. BBC Culture, 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20161004-did-the-20s-really-roar>>. Versão em português disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43089701>> Acesso em: 02 mar 2018.

O GLOBO. Especialistas apontam as características de cada geração. 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/emprego/especialistas-apontam-as-caracteristicas-de-cada-geracao-3220443>. Acesso em 02 ago. 2018

OLIVEIRA, André. Entrevista. In : Globo. Com: **Veja as características que marcam as gerações 'baby boomer', X, Y e Z**. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2013/10/veja-caracteristicas-que-marcam-geracoes-baby-boomer-x-y-e-z.html>. Acesso em 02 ago. 2018;

PAZ, Octavio. Los Hijos Del Limo. In: **La Casa de la Presencia, Poesía y Historia**. Obras Completas, v.I, Edición del autor, letras mexicanas. México, DF. Editora Fondo de Cultura Económica, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense. 1983.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. **A experiência literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação**. Tese de doutorado, UEL, Londrina, PR: 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000204558>. Acesso em 25 fev. 2019

PURDY, Sean. **1968: a rebelião estudantil nos Estados Unidos**. Rev. Cult. 14/03/2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/1968-a-rebeliao-estudantil-nos-estados-unidos/>. Acessado em: 01 jul. 2018

RAMIRES, Yuri Pardal ;VELASCO, Juliana. **Jornalismo de moda: análise da coluna glamour em foco da revista Vogue Brasil**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região

Centro-Oeste– Cuiabá – MT - 8 a 10 de junho de 2011. Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2011/resumos/R27-0340-1.pdf>.
 Acesso em 10 dez. 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o Romance Moderno**. In: ROSENFELD, Anatol (Org.). Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 75-98.

SANTOS, Lucas Moreira. **Beat Bat Bump! Bebop! Dig it?? Ensaiando com beatniks. A musicalidade jazzística de uma poética espontânea**. Rev. Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar. www.uem.br/urutagua. 2003. Quadrimestral dez/jan/fev/mar – Maringá, PR. ISSN:15196178. Centro de estudos sobre intolerância – Mauricio Tragtenberg. Departamento de ciências sociais – Universidade estadual de Maringá, PR (DCS/UEM). Disponível em:
http://www.urutagua.uem.br/005/01let_santos.pdf. Acesso em 28 mar. 2019.

SINGER, June. **Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade**. Trad. De Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1990.

STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. **A história não contada dos Estados Unidos**. Faro Editorial: 2015.

THE PEOPLE. **Blame these 4 men for the Beatnik horror**. 1960. Disponível em:
 <<https://beatniksubculture.weebly.com/representations.html>>. Acesso em 01 jan. 2019.

THOREAU, Henry David. **Caminhada**. 1ª Publicação: 1861. Tradução e notas: Davi Araújo. 1ª ed. Editora Dracaena, 2015. E-book. ISBN 9788582180594.

UAI. 2013. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/03/03/noticia-e-mais,140768/escritor-paulista.shtml>. Acesso em: 02 ago. 2018.

ZEMECKIS, Robert. **Forrest Gump: O Contador de Histórias**” (filme). 1994

WAGNER, Christiane. **Zeitgeist, o Espírito do Tempo – Experiências Estéticas**. Rev. Cult. e Ext. USP, São Paulo, n. 12, p.21-29, nov. 2014. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/rce/article/download/86802/89801/> . Acesso em 17 out. 2018.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Ed. L&PM. São Paulo: 2009

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 8.

WILLER, Claudio. Entrevista. **Paulista Cláudio Willer explica os reflexos da geração beat no Brasil e faz lançamento em BH**. in: LOPES, Carlos Herculano. Jornal online