Mostra de Filmes

CERTALION

CERTALION

CONTROL DE FILMES

CONTROL DE

BEAT



ONE FAST MOVE OR I'M GONE: KEROLAC'S BIG SUR NAKEB LUNCH AM BUYS A PARKOT THE LAST TIME I COMMITTED SUICIDE THE JUNKY'S CHIPISTMAS ON THE ROAD
YELP: WITH APOLOGIES TO ALLEN GWSBERG'S HOWL' BALLAD OF THE SKELLETONS
THE BEATS: AN EXISTENCIAL COMED! WILD COMBINATIONS: A PORTRAIT OF ARTHUR RUSSELL VEXT STOP, GREENWICH VI KILL YOUR BARLINGS BRUGSTORE COMBOY BURROUGHS: THE MOVE NEAL CASSADY THE BEATMINS THE CUTT-UPS PULL MY BAISY TOWERS OPEN FIRE FWDWG MY KEROUAC BEAT GIRL HOWLLOVE ALWAYS, CAROLYN

Ministério da Cultura apresenta Banco do Brasil apresenta e patrocina



Idealização Roberta Sauerbronn

Organização Gisele Andrade João Cândido Zacharias Roberta Sauerbronn

2ª edição

Saraguina Filmes **2**017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

ANDRADE, Gisele; SAUERBRONN, Roberta; ZACHARIAS, João Cândido (Org.).

Geração Beat;

2ª edição. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes e Jurubeba Produções, 2016.

120 pp., 14 ils.

ISBN 978-85-92801-00-7

- 1. Cinema 2. Literatura 3. Geração Beat
- 4. Cinema e Literatura 5. Cinema Catálogos

Este livro foi pela GRAFITTO GRÁFICA E EDITORA LTDA.

Formato Fechado: 175 x 245 mm
Formato Aberto: 350 x 245 mm
Capa: Formato 359 x 245 mm em Cartão Supremo LD FSC 300g/m², 4x0 cores Miolo: 122 páginas em Papel Pólen Soft LD FSC80g/m², 1x1 cores Acabamentos: Corte simples (capa e miolo), Dobrados (miolo), Alceamento, Laminação Fosca (1ª capa), Fresa/Colagem PUR
Tipos: Humnst777CnBt, Moksha, Adilla and Rita Lile e Athelas.



Centro Cultural Banco do Brasil BRASÍLIA

11 de Jul hō a 1º de agosto 2016

Centro Cultural Banco do Brasil SÃO PAULO

6 a 29

de janeiro

2017

Centro Cultural Banco do Brasil RIO DE JANEIRO

8 a 26

de fevereiro

2017





O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Geração Beat*, maior retrospectiva já realizada no país de filmes ligados ao importante movimento literário surgido nos Estados Unidos em meados dos anos 1940.

Com escritores e poetas que revolucionaram a literatura com uma linguagem livre, coloquial e espontânea, e também com um conteúdo provocador e marginal, a *Geração Beat* colocou em questão paradigmas da sociedade americana do pós-guerra e tornou-se um dos pilares da contracultura.

A presente mostra traz adaptações de obras importantes de expoentes do grupo, cinebiografias, além de obras em que os autores atuam e experimentam. Completa a programação uma aula magna sobre os elementos centrais do movimento.

Com a realização de *Geração Beat*, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu compromisso com a difusão da cultura através do cinema, desta vez possibilitando a reflexão sobre um movimento visceral e questionador, com impacto no que veio a seguir.

10



1990, 12 anos de idade. Epidemia de sarampo na escola, eu e os irmãos mais novos caímos doentes e ficamos em casa por alguns dias para melhorar. Os seis canais de TV não eram suficientes para dar conta da energia de três crianças enclausuradas. No meio da nossa recuperação, aconteceu a estreia da MTV Brasil, e eu não entendi de pronto o que era aquilo. Um canal só de música? Não existia internet para me avisar o que era aquela emissora, mas, como era bastante fã de videoclipes, que via em um ou outro programa esporádico, fiquei vidrada na telinha, com medo de a qualquer momento alguém tirar toda aquela diversão do ar. E era uma quantidade de informação tão grande e diferente do que eu conhecia que fiquei até tonta. Passei os anos seguintes sem desgrudar do canal, anotando tudo o que lia, gravando clipes e trechos de programas em VHS, tentando entender que universo era aquele, de onde tinha surgido tanta gente interessante, tantos estilos e mundos diversos. Lá pelos 15 anos de idade, leitora voraz de todo tipo de periódico de música disponível ao redor, havia percebido que nomes como Bukowski, Ginsberg, Burroughs, Corso, Kerouac e Huxley apareciam frequentemente nas entrevistas como referências importantes para aqueles que eram meus heróis, as estrelas de rock. O termo beatnik aparecia aqui ou acolá, havia um filme bonitinho com a Audrey Hepburn dançando em uma boate em Paris, mas os conceitos eram muito confusos e eu definitivamente não ia encontrar livros deles na biblioteca da escola. Vida que segue, o mundo mudando vertiginosamente, a informação chegando cada vez mais rápido, centros de poder em câmbio, país em franco processo de redemocratização, candidato de esquerda com chances reais de ser presidente, o movimento ambientalista emergindo com muita força (e sendo rechaçado com muito sangue e violência), e a certeza de que o ser humano estava fazendo quase tudo errado só crescia. Estava na faculdade quando consegui um exemplar de Perqunte ao Pó, e fiquei completamente deslumbrada. E que sorte! Consegui ler um dos romances seminais do movimento beat antes de ter acesso aos textos dos autores cujos nomes eram famosos em meu universo. Bandini virou um personagem querido, tragicômico, afetivo, miserável, irritante, amado e odiado. Ele era o avô dos meus heróis. Bom, daí, seguimos na mesma progressão desenfreada e sem respiro com a qual começamos esse relato: de alguma forma, via que tudo conversava e fazia sentido, pois os músicos que expressavam o que eu queria dizer eram influenciados por escritores não conformistas, autores que valorizavam culturas ameríndias e orientais, tinham um pensamento ecológico bastante apurado, incentivavam a exploração de estados alterados da consciência, ***

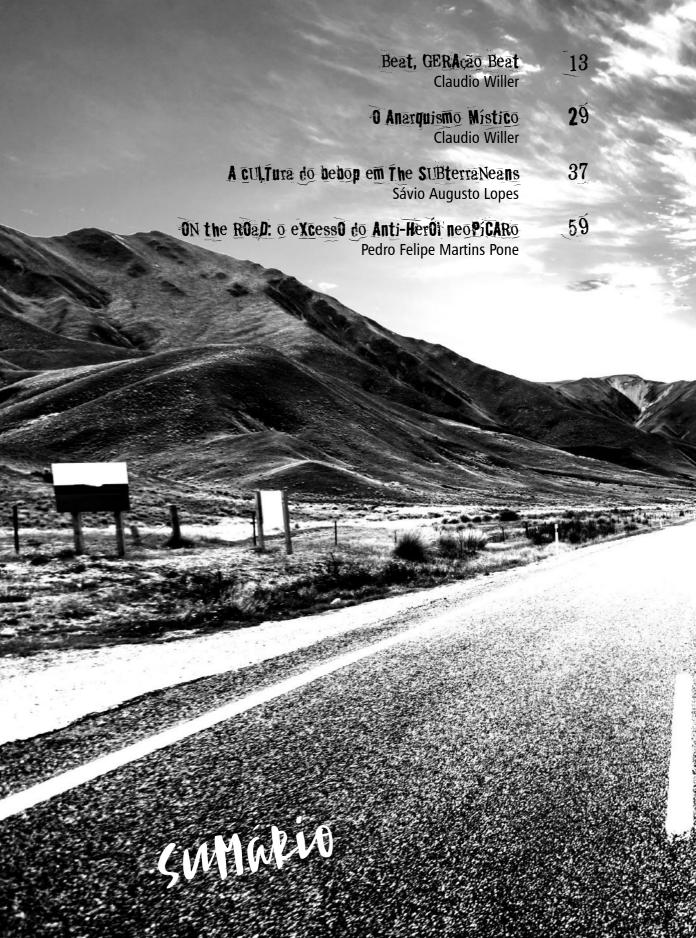
A segunda edição da Mostra Geração *Beat* chega ao público dos CCBBs São Paulo e Rio de Janeiro com muito fôlego, novos filmes na grade e um catálogo revisitado. O sucesso da primeira edição do projeto reforça nossa certeza de que é passada a hora de rompermos, mais uma vez, o estado atual das coisas na nossa sociedade. Sejam bem-vindos, rebeldes, desajustados, insatisfeitos e diferentes: não estamos sozinhos em nossos anseios por mudança e renovação.

Duas historinhas de apertar o coração, que encontrei no livro *Encontros Geração Beat*, organizado por Sérgio Cohn, e que sintetizam o meu fascínio por esse universo:

"No fim da década de 1960, o poeta Lawrance Ferlinghetti descobre que Gary Snyder possui armas em casa, e liga para recriminá-lo. Diz que considera absurdo que uma das maiores lideranças do pensamento pacifista dê esse exemplo ao mundo. Snyder retruca dizendo que nasceu exemplo ao mundo. Snyder retruca dizendo que nasceu no meio-oeste norte-americano, região onde as armas são vistas como utensílios domésticos, e que mora atualmente vistas como utensílios domésticos, e que mora atualmente com sua família nas Montanhas Rochosas, precisando delas para se proteger caso, por exemplo, apareça um delas para se proteger caso, por exemplo, apareça um urso. A resposta de Ferlinghetti é contundente: 'Gary, nós não precisamos sobreviver'.

Uma década antes, Allen Ginsberg escrevia o poema 'Morte à Orelha de Van Gogh', onde ele utiliza o símbolo da orelha arrancada do pintor [...] como símbolo de uma postura autodestrutiva ante a sociedade opressora. Ginsberg defende que a postura do herói romântico tradicional não cabe mais no mundo, e define a sua posição em um verso lapidar: 'É chegado o tempo da profecia sem a morte como consequência.' O que pode ser profecia sem a morte por 'nós não precisamos morrer'."

11







7 3 2 5 8 2

Beat, GERAção Beat

Claudio Willer

De onde vieram os vocábulos beat e geração beat? Qual foi a sua origem?

Dentre todas as versões, a definitiva é mesmo aquela confirmada, entre outras fontes importantes, por Allen Ginsberg em um de seus últimos textos, o prefácio de *The Beat Book* de 1996²:

A frase "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 denominava), uma "geração angélica", ou qualquer outro epíteto. Mas Kerouac descartou a questão e disse geração beat – não para nomear a geração, mas para desnomeá-la³.

A conversa foi, acrescente-se, no apartamento onde Ginsberg morava, no Harlem. A expressão aparece em *Go* de John Clellon Holmes⁴, narrativa escrita naquele período e publicada em 1952, que está na raiz do mito *beat*. Também em 1952, Holmes publicaria um artigo no New York Times Magazine, intitulado *This is the Beat Generation (Esta é a geração beat*). Logo a seguir, a expressão reapareceria na publicação anônima de um fragmento de *On the Road (Pé na Estrada)* por Kerouac, intitulado *Jazz of the Beat Generation (O Jazz da Geração Beat*).

15

Publicado originalmente em "A Geração Beat", L&PM Pocket, 2009 e reimpressões.

² The beat book, Poems and Fiction of the Beat Generation, organizado por Anne Waldman, Shambala, Boston, 1996.

³ Nas citações, a tradução é minha onde o tradutor não

estiver indicado. ⁴ John Clellon Holmes, Go, Thunders Mouth Pres, 1997.

BERACEO BEAT

Enfim, já se falava na existência de uma geração *beat* antes que esta realmente viesse a público, a partir da histórica leitura de poesia na Galeria Six de San Francisco em 1955, com a apresentação de *Howl* (*Uivo*) de Ginsberg, e a subsequente publicação de *Howl and other Poems* (*Uivo e outros Poemas*) pela *City Lights Books* em 1956, e de *On the Road* de Kerouac em 1957 pela Viking.

Há mais sobre origem e os sentidos de *beat*. Na época, o termo vinha sendo utilizado por Herbert Huncke, delinquente frequentador daquele grupo, amigo de Ginsberg e Burroughs, que costumava exclamar *Man*, *I am beat*, algo como "Cara, estou ferrado". *Hip talk*, vocabulário da marginália da Times Square, Nova York.

A propósito, hipster seria o marginal total. A circulação do termo foi ampliada pela literatura beat e por The White Negro (O Negro Branco) de Norman Mailer, ensaio publicado em 1957 com o subtítulo Superficial Reflections on the Hipster (Reflexões Superficiais sobre o Hipster), no qual tomava o partido desses outsiders, contrastando-o com o square, o burguês, e que sairia em seu livro Advertisements for Myself (Anúncios de Mim Mesmo), de 1959. De hipster vem hippie, seu diminutivo, que passou a designar alternativos na segunda metade da década de 1960.

Ginsberg, no texto citado, associa o uso do termo *beat* por Huncke a um trecho de seu poema *Uivo*, falando dos *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 ópio⁵. De fato, no inverno de 1948, Huncke, após sair da cadeia, passou quatro dias vagando por Nova York antes de aparecer no apartamento de Ginsberg no Harlem, seus pés escorrendo sangue.*

Polissêmica e ambivalente, beat também é a batida rítmica do jazz. E pode ser associada à beatitude, palavra-chave do repertório de Kerouac, que, em entrevista de 1959, deu esta interpretação ao termo para contrapor-se a seu sentido mais derrotista. Essa acepção já está em Uivo de Ginsberg, no verso sobre 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. E em Nota de rodapé para Uivo, ao nomear os beat e associá-los à santidade: O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você e minha alma é santa! [...] Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos!

GERAÇÃO BEAT

Beatnik, no mesmo sentido, é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia no final da década de 1950 (apareceu pela primeira vez no San Francisco Chronicle de 2 de abril de 1958). Fusão com sputnik, o primeiro satélite artificial, 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.

Ginsberg, no texto citado, também trata da *beat* como movimento literário:

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

Portanto, há uma delimitação cronológica – de 1944 até 1958 ou 1959 – da *beat*, se encarada estritamente como movimento literário.

E quem foram os integrantes desse movimento? Ginsberg também deu sua resposta:

O grupo consistiu em Kerouac, Neal Cassady (o herói-protótipo de Kerouac em *On the Road*), William Burroughs, Herbert Huncke, John Clellolm Holmes (autor de *Go, The Horn* e outros livros) e eu. Conhecemos Carl Solomon e Philip Lamantia em 1948, encontramos Gregory Corso em 1950, e vimos Lawrence Ferlinghetti e Peter Orlowsky em 1954.

Houve mais *beats*:

Em meados da década de 1950, esse círculo mais reduzido – através de afinidades naturais de modos de pensar, estilo literário ou perspectivas planetárias – foi ampliado em amizades e realização literária por um número de escritores de San Francisco, incluindo Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen, e por volta de 1958 por outros poetas poderosos, embora menos conhecidos, tais como Bob Kaufman, Jack Micheline e Ray Bremser, e o poeta negro LeRoi Jones⁶, mais conhecido. Todos nós aceitamos o termo "beat" em algum momento ou outro, com humor ou a sério, mas sempre com simpatia, e fomos incluídos em uma pesquisa de maneiras, moralidade e literatura beat pela revista Life, em uma matéria de capa de 1959 por Paul O'Neil, e pelo jornalista Alfred Aronowitz em uma série em doze partes intitulada The Beat Generation no New York Post.

Mas, também conforme Ginsberg, a *beat* não se restringiu a esses nomes. Houve, na década de 1950, relacionamento com outros poetas: Frank O'Hara e Kenneth Koch, da vanguarda de Nova York, bem como Robert Creeley e outros integrantes do *Black*

Mountain College (instituição dedicada à formação artística, na Carolina do Norte, liderada pelo poeta Charles Olson, que durou de 1933 a 1957).

Houve conexões beat com outras modalidades artísticas, acrescentou Ginsberg. Expressou-se através do cinema e fotografia com Robert Frank e Alfred Leslie. Na música com David Amram; na pintura com Larry Rivers; na publicação com Cid Corman, Jonathan Williams, Don Allen e Barney Rosset, além do poeta-editor Lawrence Ferlinghetti.

A lista de Ginsberg poderia receber acréscimos não-cronológicos, de autores que chegaram depois de 1958. Por exemplo, da poeta Anne Waldman, organizadora do aqui citado The Beat Book e dirigente do Naropa Institute, criada por Ginsberg em 1974 (em Boulder, Colorado – atualmente, é Naropa University) e da Jack Kerouac School for Disembodied Poetics (Escola Jack Kerouac para Poéticas Desencarnadas⁷).

Estão em The Beat Book, mas não são mencionados no prefácio de Ginsberg, Lenore Kandel e John Wieners. Caberia citar Ted Joans, poeta negro e um irônico beat-surreal (na década de 1960, fez parte do grupo dos surrealistas franceses). Ed Sanders, que fundou um magazine underground com o sugestivo nome de Fuck You, foda-se, e criou a banda de rock *The Fugs*, não poderia ter sido incluído? Timothy Leary, profeta do LSD, pode ser associado à beat. Isso, além dos que foram personagens sem deixar obras, mas desempenhando papéis importantes: Lucien Carr, presença obrigatória nos relatos sobre a formação do grupo, Hal Chase, Bill Cannastra. E as mulheres que participaram dessa formação, como Joan Vollmer, Edie Parker e Carolyn Cassady.

É considerável o número de autores norte-americanos que constam, com maior ou menor propriedade, em publicações como Beat Scene e antologias. As fronteiras entre a beat literária e outros movimentos contemporâneos, a exemplo do grupo que se formou no Black Mountain College e daquele de Nova York denominado a última vanquarda⁸, de Frank O'Hara, John Ashberry, Kenneth Koch e James Schuyler, são fluidas. A afinidade de Jerome Rothemberg e sua etnopoesia9 com as ideias e expressão beat é evidente. Isso, além da costumeira associação da poesia e da prosa debochada de Charles Bukowski à beat. Outros exemplos não faltam.

⁶ Que, a partir da década de 1960, militante do movimento negro, passaria a assinar como Amiri Baraka.

⁷ Disembodied se traduz como desencarnado: mas no modo como utilizado relativamente a essa escola de poéticas, no sentido mais de algo espiritual, transcendental, que de coisa morta. 8 Por David Lehman em The Last Avant-Garde: The Making of the New

York School of Poets, Anchor Books, 1999. ⁹ Jerome Rothemberg, Etnopoesia no Milênio, Azougue Editorial, 2006.

Principalmente, haveria mais a ser dito sobre música. A *beat* se formou com o *jazz* bop e se expressou através do rock – e de música pop, balada *country*, *blues*, rap, e criações de vanguarda, experimentais. Percorreu um trajeto de Lester Young, Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Thelonius Monk e Lennie Tristano, passando por Bob Dylan (com quem Ginsberg se apresentou e fez parcerias¹o), Ray Charles (que homenageou Kerouac em *Hit the road, Jack*), Janis Joplin (*Mercedes Benz*, letra de Michael McClure), Jim Morrison e Ray Manzarek (que fez récitas junto com McClure), e The Grateful Dead (que homenageou Neal Cassady), até The Clash (que teve Ginsberg em shows), Laurie Anderson (com quem Burroughs contracenou), Philip Glass (que compôs uma ópera sobre temas de Ginsberg) e The Band (que se apresentou com Ferlinghetti em um concerto filmado por Scorcese). Poesia e música sempre caminharam juntas. Mas em nenhum movimento literário da modernidade, ou desde o romantismo, a ligação foi tão íntima. A *beat* foi sonora. Tem discografia¹¹, e não só bibliografia.

E tem iconografia. Associações de poetas e fotógrafos, isso vem desde as imagens de Baudelaire por Nadar e Carjat. Mas os *beat* não só eram fotografados, mas fotografavamse, a ponto de Ginsberg publicar livros das fotos que bateu¹².

Além disso, Ginsberg se refere apenas a autores norte-americanos. E os *beat* de outras literaturas e nacionalidades? Na América Latina, não seria correto associar à *beat*, desde já, autores como o seu interlocutor e divulgador argentino Miguel Grinberg, também poeta, que publicou a revista *Eco Contemporáneo* e, mais tarde, a coletânea *Beat Days*?¹³ E o mexicano Sergio Mondragón, à frente de *El Corno Emplumado* com a poeta norte-americana Margareth Randall, mais o *Manifiesto Tzántico* equatoriano, com Ulises Estrella¹⁴, os integrantes de *El Techo de la Ballena* venezuelano, ou o colombiano Gonzalo Arango e outros do movimento nadaísta? No Brasil, não poderia um poeta como Roberto Piva ser tomado como sua alta expressão? Em Portugal, um Al Berto? Há, ainda, os interlocutores importantes da *beat*, a exemplo de Fernanda Pivano, tradutora e divulgadora de Ginsberg na Itália. E tantos outros nomes.

¹⁰ Algo em *No Direction Home*, o documentário de Scorcese; mas a quantidade de colaborações Ginsberg-Dylan é grande.

п Incluindo registros de apresentações de Ginsberg e de McClure.

¹² Photographs, Twelvetrees Press, 1991; Snapshots Poetics, Chronicle Books, 1993.

¹³ Beat Days – Visiones para jóvenes incorregibles, seleção e textos de Miguel Grinberg, Galerna, Buenos Aires, 2003.

¹⁴ Poeta, organizou a coletânea de ensaios *Los años de la fiebre – Testimonios culturales de los 60s*, Libresa, Quito, 2005, uma referência bibliográfica de interesse.

Em uma coletânea francesa, Entretiens – Beat Generation, em acréscimo a vários dos beat norte-americanos, são incluídos Claude Pélieu e André Laude¹⁵. Os próprios organizadores franceses de La Poésie de la Beat Generation de 1965, Jean Jacques Lebel e Alain Jouffroy, ¹⁶ poderiam, talvez, ser considerados autores-ponte, de transição entre o surrealismo, do qual participaram, a beat, e a contracultura e as grandes rebeliões da segunda metade da década de 1960.

Ou não. Talvez autores como esses devam ser arrolados entre suas consequências: a pós-beat, integrando o levantamento de todos os que, em diversos lugares do mundo, tiveram a vocação ou identidade despertada por esse movimento.

Essa discussão, da extensão da beat e do que seria uma beat mundial, além das fronteiras norte-americanas, pode ir longe. Talvez seja insolúvel. Entre outras razões, pelo modo como irão confundir-se, a partir de um dado momento, talvez de 1963, a já mundialmente famosa geração beat, os seus adeptos beatniks, e a emergente contracultura. E pela sincronia e sobreposição com outros movimentos e manifestações da década de 1950. Novas visões da política e da cultura, buscando a conciliação da justiça social e liberdade individual, de arte e vida, são uma contribuição desse pós-guerra ou entreguerras, da Segunda Guerra Mundial até a intervenção norte-americana no Vietnã. A era pós-Hiroshima, da ameaça atômica, da possibilidade do mundo acabar. São do período os angry young men britânicos; a agitação juvenil francesa associada ao existencialismo; e inúmeros outros movimentos e manifestações. Obras como Eros e Civilização, de Marcuse, e Life Against Death, de Norman Brown, fundamentos dessa rebelião, foram publicadas, respectivamente, em 1955 e 1959.

A propósito da geração beat e dos movimentos latino-americanos e europeus, podese falar em segunda vanguarda, termo utilizado com referência ao surrealismo de Portugal, tomando como primeira vanguarda a geração de Orfeu, de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro¹⁷. Semelhante perspectiva – enxergando dois ciclos vanguardistas, um deles entre 1907 e 1924, outro entre 1945 e alguma data na década de 1960 – corrige um vezo um tanto disseminado. Consiste, ao rotular movimentos - surrealismos mais recentes, geração beat - como vanguarda, em descartá-los como anacronismo, continuação ou retomada de algo datado. Têm o mesmo sentido rótulos como vanguarda tardia, tardo-surrealismo etc. Os que buscam ou representam o novo acabam desqualificados como ultrapassados.

¹⁵ Entretiens - Beat Generation, coordenada por Yves le Pellec, editions 6 La Poésie de la Beat Generation, organizada por Jean Jacques Lebel e

⁷⁷ Achei o termo no ensaio de Maria Lúcia Dal Farra sobre Herberto Helder, A Alquimia da Linguagem, Moraes Editora, Lisboa, 1978; o sentido foi-me esclarecido pela autora.

Aceita essa periodização, a *beat* não foi um vanguardismo tardio, mas um movimento típico de segunda vanguarda. Representou o novo e foi inovadora naquele contexto, do mesmo modo como futurismo e dada representaram o novo, de diferentes modos, em outro momento. Se recuperou o ímpeto inovador do primeiro ciclo vanguardista, adicionou-lhe – assim como outros movimentos da época – novas tomadas de posição, não só estéticas, mas políticas. Representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da guerra fria, entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês. Exemplar, sob esse aspecto, é Ginsberg ao mesmo tempo ser expulso de países da esfera do "socialismo real", como Cuba e Tchecoslováquia, e vigiado de perto pelo FBI. Também vale como exemplo, entre outros, a resistência antisalazarista do surrealismo português e seu simultâneo confronto com o neorrealismo da esquerda tradicional¹⁸.

Entender a *beat* não é apenas mapeá-la, apresentando um elenco de obras e autores. Pode ser mais produtivo examinar o que a caracteriza. Foi um movimento literário: quanto a isso, Ginsberg foi claro. Mas referiu-se, na mesma frase, a *um grupo de amigos*. E disse que esses amigos *trabalharam juntos*. Amizade: aí está algo diferenciador ou definidor da *beat*.

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 a 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. Em tantos episódios relacionados à acidentada biografia de Burroughs, ou às peripécias protagonizadas por Neal Cassady. Na extensa crônica relacionada ao uso de drogas, substâncias proibidas.

Tudo isso alimentou a criação literária. E não só em prosa, no ciclo de narrativas de Kerouac, relatos estilizados de aventuras com seus amigos, ou em *Go*, de Clellon Holmes. Também na poesia de Ginsberg, por vezes de modo dramático: é rememoração da perda em poemas como *Fragmento 1956* e *Relato de um sonho: 8 de junho, 1955*, de *Reality Sandwiches (Sanduíches de Realidade¹⁹)*.

Mais sobre segunda vanguarda no que escrevi na revista digital agulha, em http://www.revista.agulha.nom.br/ag5owiller.htm Ambos traduzidos na edição já citada de *Uivo, Kaddish e outros poemas*.

Das amizades resultou a criação coletiva, nisso apresentando semelhança com o surrealismo. Criavam juntos, como nos cut up, os textos-colagem de Burroughs junto com Bryon Gisin e Gregory Corso que resultaram em Minutes to Go. Ou em And the hippos were boiled 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 Cassady²⁰, 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*²¹) por cima do ombro de Kerouac, incentivando-o.

E não apenas se tematizaram, citaram, prefaciaram, além de não economizarem dedicatórias, como aquela de Uivo a Kerouac, Cassady e Burroughs, e de Sanduíches de Realidade a Gregory Corso. 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. Frequentaram-se ainda durante o sono, no mundo onírico, como pode ser visto em O Livro dos Sonhos, de Kerouac²², e nos relatos de sonhos em diários de Ginsberg. Estão sempre presentes nos diários publicados, além de alimentarem volumes de correspondência, com destaque par²³a *The Yage Letters* (As Cartas do Yaqe) de Ginsberg e Burroughs²⁴ e As Ever (Como Sempre), a correspondência de Ginsberg e Cassady²⁵. Ajudaram-se na busca de editores e espaços; convidaram-se para eventos.

E fizeram sexo juntos. O limite entre amizade e outras intimidades era fluido. E não só nas relações entre eles, como aquelas envolvendo Ginsberg, Kerouac, Cassady, as mulheres de Cassady, mas em sessões coletivas. O relato, por Diane di Prima, de um verdadeiro empilhamento de corpos, dela, de Kerouac, Ginsberg²⁶ e Orlowski, já em 1958, é confirmado por outras fontes. Ginsberg transando com Burroughs, no início daquela década, ou levando Corso imediatamente para a cama, ao conhecê-lo.

²⁰ Ginsberg, Collected Poems, 1947-1980, Harper & Row, 1984. ²¹ Jack Kerouac, Cidade pequena, cidade grande, tradução de Edmundo Barreiros,

²² Kerouac, O Livro dos Sonhos, L&PM Pocket, 1998.

²³ De Kerouac, *Diários de Jack Kerouac*, 1947-1954, edição e introdução de Douglas Brinkley, tradução de Edmundo Barreiros, L&PM, 2006; de Ginsberg, *Indian* Journals, City Lights, 1970; Journals Early Fifties Early Fifties, Grove Press, 1977; Journals Mid-Fifties, 1954-1958, edited by Gordon Ball, Harper Collins, 1995; The Book of Martyrdom and Artifice, edited by Juanita Liebermann-Plimpton and Bill Morgan, Da

²⁴ The Yage Letters, City Lights, 1963; As Cartas do Yage, tradução de José Thomas Brum, L&PM, 1985.

²⁵ As Ever - Collected Correspondence. Allen Ginsberg & Neal Cassady, Creative Arts,

²⁶ Diane di Prima, Memoirs of a Beatnik, Olympia Press, 1969.

23

GERAÇÃO BEAT

Movimentos literários têm plataforma. Propõem ou defendem uma poética. De modo mais ou menos explícito, expressam uma visão de mundo. Partilham uma ideologia. Tudo isso, poética, estética e ideologia *beat*, será visto aqui. Porém amizade e solidariedade foram maiores que a plataforma ou programa. Um exemplo especialmente importante: a relação de Ginsberg e Kerouac. O exame atento da contribuição de ambos mostrará o quanto o antagonismo de suas ideologias e visões de mundo foi se acentuando com o tempo. Mas Ginsberg foi irrestritamente fiel a Kerouac até o fim (e depois do fim, ao tratar dele em palestras e artigos), não importando o quanto o autor de *Os Subterrâneos* condenasse a contracultura da qual Ginsberg foi um líder. A amizade foi maior que as diferenças de fundo entre um católico provinciano e um budista cosmopolita.

Quando André Breton, figura máxima do surrealismo, morreu em 1966, Louis Aragon publicou um depoimento emocionado, declarando que o surrealista havia sido seu único verdadeiro amigo. Mas a adesão de Aragon ao PC e ao comunismo soviético, em 1932, acarretou também sua ruptura com Breton: nunca mais se falaram. Defenestrações surrealistas também significavam o fim da amizade.

Não se trata, aqui, ao comparar surrealismo e geração *beat*, mostrando essa diferença entre os dois movimentos, de tomá-la como critério de valor, argumentando que a heterodoxia *beat* foi melhor que a ortodoxia surrealista, ou vice-versa. Ambas fazem sentido em suas circunstâncias. O paralelo só interessa por caracterizar melhor a *beat*. Houve, nas palavras de Ginsberg, *ideais essenciais do movimento artístico original*. Mas a dimensão propriamente expressiva da *beat* é inseparável da dimensão comunitária, da relação fraterna. Tolerância e apoio mútuo foram tão decisivos quanto ideais e ideias partilhadas. Especialmente no dia-a-dia, no microcosmo: por exemplo, de Ginsberg com o reacionarismo cada vez mais acentuado de Kerouac, com as loucuras de Orlovsky, com a conduta de Corso (inclusive aplicando-lhe desfalques), com Huncke e outros de seus amigos delinquentes, com o modo como Carl Solomon questionou o tratamento que recebeu em *Uivo*.

Associada a esta tolerância, à abertura ao que não fosse expressão da ordem estabelecida, está a diversidade interna da *beat*. Seu caráter multicultural foi acentuado por Ginsberg, ao traçar o perfil de seus integrantes²⁷:

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.

GERACEO BEAT

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. Pela primeira vez, as rebeliões artísticas antiburguesas não foram encabeçadas exclusivamente por burgueses ou aristocratas. Vanguarda literária com adesão de proletários? Talvez. E proletarização voluntária, levando em conta as ocupações dos *beat*s em seu período de obscuridade. Porém, mais que ao proletário, a *beat* se associou ao lumpen, o extrato inferior da sociedade, considerando algumas das amizades de Ginsberg, Kerouac e Burroughs, e de onde vinham Corso e Cassady. Literatura marginal por marginais.

Junto com o pluralismo, a heterodoxia. Quando preparei a tradução de poemas de Ginsberg em 1983, ele me enviou seu *resumé*, a sinopse biográfica. Nela, na sequência, sua condição de membro da *American Academy and Institute of Arts and Letters*, o equivalente norte-americano da nossa ABL, e de conselheiro editorial de *The Marijuana Papers*. Mas, novamente, isso tem a ver com o contexto norte-americano: a *Academy* não é tão tradicionalista e conservadora quanto o foram suas congêneres francesa ou brasileira. E com o modo como Ginsberg representou uma superação da dicotomia entre poeta maldito e olímpico. Nunca se inibiu em ganhar prêmios e participar de instituições. Depois de receber o *National Book Award* (Prêmio Nacional do Livro) em 1973, por *The Fall of America*²⁸ e, em 1979, a medalha de ouro do *National Arts Club*, tornou-se professor emérito do *Brooklin College* a partir de 1986. Entre outras honrarias, foi laureado com a medalha de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* pelo Ministério da Cultura francês em 1994, e com a *Phi Betta Kappa* de *Harvard* no mesmo ano.

Para ele, política não comportava sectarismo; misticismo nunca significou apatia; lecionar em instituições e ser membro de academias não o fez simular seriedade. O poeta recebido com honrarias em *Harvard*, de cujos alojamentos fora obrigado a sair por promover orgias em 1964, e em Columbia, onde havia sido suspenso em 1945, continuava o protagonista daqueles incidentes, e não um arrependido e convertido. Basta ler sua poesia das décadas de 1980 e 1990, cujo tom em nada arrefeceu nos

poemas falando de política e, principalmente, de sexo. Além disso, o ganhador de láureas, tema das homenagens, continuava fichado, sob proibição de órgãos públicos norte-americanos subvencionarem suas apresentações no exterior, além de restrições à leitura de poesias dele e de outros *beat*s pelo rádio, em nova onda de censura, contra a qual protestou energicamente. Algo semelhante se vê em Gregory Corso, ganhador do *National Book Award* e outros prêmios importantes, e ao mesmo consistentemente marginal: a depreender do relato de Sam Kashner²⁹, fazer oficina literária com ele no *Naropa Institute*, por volta de 1976, era acompanhálo até a cidade para comprar drogas.

Heterodoxia também no modo dos *beat*s se relacionarem com a própria geração *beat*, tornando voláteis as fronteiras desse movimento. Em várias ocasiões, Ferlinghetti, Burroughs, Lamantia e Solomon procuraram marcar distância, afirmando não serem *beat*. Por exemplo, Ferlinghetti, em um livro brasileiro de entrevistas com autores norte-americanos: *Mas eu mesmo nunca me considerei um membro da geração beat*³⁰. O que não impediu Ferlinghetti e Burroughs de figurarem no aqui citado *The Beat Book* e em tantas outras coletâneas sobre esse movimento.

Correlatamente, a base literária da beat é tão ampla. Retomando o paralelo, surrealistas certamente leram muito; assimilaram e prosseguiram uma tradição romântica e uma herança simbolista - mas a expressão surrealista tem mesmo, como ponto de partida, as prosas poéticas de Rimbaud e Os Cantos de Maldoror de Lautréamont. Na beat, as influências mais importantes cobrem um arco que vai de Dostoiévski a Ezra Pound, de Whitman e dos transcendentalistas norte-americanos a Louis-Férdinand Céline, de García Lorca a Gertrude Stein, de William Blake a Thomas Wolfe. Comentaristas e estudiosos citam a distinção feita por Hal Chase, o antropólogo amigo de Cassady, na formação inicial do movimento, em Nova York na década de 1940, entre duas correntes, dos "wolfeanos", narradores tendo Thomas Wolfe como modelo (com Kerouac e Cassady) e "nãowolfeanos", europeus, baudelairianos, visionários, com Ginsberg e Burroughs como representantes. Mas a distinção é frágil, inclusive pelo modo como Kerouac e Ginsberg se transcreviam, interagiam literariamente: imagens e frases inteiras do Kerouac de Cidade Pequena, cidade grande, e narrativas subsequentes, reaparecem em Uivo e outros poemas de Ginsberg; este, por sua vez, é transcrito à vontade naquelas narrativas. Algo entre intertextualidade e a promiscuidade. Na década seguinte, na formação mais ampla em San Francisco, sim; é possível distinguir entre um beat mais apolíneo, como Ferlinghetti, e alguém tão visceral como McClure.

Sam Kashner, Quando eu era o tal, tradução de Santiago Nazarian,
 Planeta, 2005.
 Vozes e Visões – Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje, de
 Rodrigo Garcia Lopes, Iluminuras 1006

26

BERACEO BEAT

Em Ginsberg se encontra essa diversidade, de modo mais acentuado. Folheando seus *Collected Poems³¹*, deparamo-nos, na sequência, com o registro de uma visão sob efeito de metedrina em Hollywood, poemas bem engajados, panfletários, como *Pentagon Exorcism, Exorcismo do Pentágono*, e uma elegia a Che Guevara, um mantra a propósito dos *flats* de Cleveland – *Om Om Om As Ra Wa Buda Dakini Yea,/ Benzo Wani Yea Benzo bero/ Tsani Yea Hüm Hüm/ Phat Phat Phat Svaha!* – e, entre as comovidas elegias a Neal Cassady, um irônico poemeto sobre beijar a bunda, *Kiss Ass*, e outro, *Please Master (Por Favor, Senhor)*, com duas páginas sobre como é ser sodomizado. A oscilação entre pólos, do mantra ao sexo explícito, do sagrado ao profano, do espiritual ao material, é típica da *beat* e especialmente característica de Ginsberg. Faz parte de sua religiosidade transgressiva.

Autores, poetas e prosadores; protagonistas de biografias; líderes ou porta-vozes de movimentos sociais: essa tríplice caracterização dos *beat*s exige, para comentá-los, a diversidade equivalente de enfoques e perspectivas. É preciso examiná-la como crítico literário ao tratar do que escreveram. Como biógrafo. E como historiador.

Obras publicadas são o que permanece. Crônicas de costumes só as acompanham. Mas foi característico dos *beat*s confundirem as três esferas, da produção simbólica, da vida, e dos acontecimentos históricos e sociais. Personagens de si mesmos, foram pratos cheios para biógrafos – só o que existe de estudos biográficos sobre Kerouac preenche uma longa prateleira de estante. Liberdade de expressão foi indissociável do teste dos limites da liberdade individual, e das tentativas de projetá-la como utopia política. Por isso, inauguraram uma nova relação entre arte e vida, literatura e sociedade. Ou então, intensificaram e levaram a extremos uma relação já existente no romantismo (em comum a *beat*s e românticos da geração dos *Jeune France*, terem sido boêmios e deixarem crescer as barbas), no simbolismo-decadentismo da *belle-époque* (também grupal e boêmio, além de contar com místicos e simpatizantes do anarquismo) e em vanguardas. Mas foi através da *beat* que transformações na linguagem extrapolaram ao se converterem em rebelião coletiva.

³¹ Ginsberg, Collected Poems, 1947-1980; também A Queda da América, já citados.

27

GERAÇÃO BEA

Como observaram os já citados Jouffrouy e Lebel, até então, mesmo obras inovadoras como as de Breton, Artaud e Michaux resultavam em tiragens de uns poucos milhares de exemplares. Ao tornarem-se fenômenos editoriais, também se tornaram emblemas da mudança no plano da conduta individual, do conjunto das relações sociais.

A condição, de fenômenos editoriais não pode ser dissociada dos escândalos, e das tentativas de censura através de processos abertos contra algumas de suas obras, desde *Howl and other Poems* de Ginsberg, em 1956, até a edição norte-americana de *Naked Lunch (Almoço Nu³²)* de Burroughs. Nesse campo, os *beats* ganharam todas: o veredicto do Supremo Tribunal norte-americano, liberando *Naked Lunch* em 1966, apesar dos *cus falantes* e perversidades, inviabilizou, desde então, a censura de obras literárias. Houve reversão, uma virada de jogo, levando em conta que a demora na publicação dessas obras, especialmente os seis anos entre o término de *On the Road* e seu lançamento, se deveu, em parte, ao medo diante da sua temática e linguagem. Conquista da liberdade de expressão: uma parcela importante do legado *beat*. Legado a ser preservado e defendido: toda vez que escrevo sobre Ginsberg ou a *beat*, tenho ocasião para mencionar alguma nova modalidade de censura que quer voltar pela porta dos fundos – em 1999, fechamentos de exposições como as de Robert Mapplethorpe e Nelson Leirner; agora, a moda das censuras judiciais, a biografias inclusive. Censores podem estar à sombra; mas não dormem.

Uma das consequências da repercussão: não apenas ampliaram o público da poesia, mas a presença pública da poesia. Escreveram transcrevendo a fala; reciprocamente, falavam o que escreveram. Não por acaso, a *beat* rompeu a barreira da exclusão literária em uma sessão de leitura de poesia, a récita da Six Gallery de 1955. Poesia sempre foi falada; bem antes, inclusive, de circular por escrito. Récitas existiam há muito, e outros poetas já haviam atraído multidões: Neruda apresentou-se no estádio do Pacaembu ao vir a São Paulo. Mas o alcance da recitação de poemas mudou a partir da *beat*, desde a subsequente proliferação de sessões em pequenos locais, cafés ou livrarias, algo que acontecia, mas não na mesma escala, até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo. Houve reintegração da poesia à fala.

Daí a leitura da *beat* requerer uma perspectiva especial. É função da crítica interpretar obras e mostrar onde está (ou não está) o valor literário. A criação de Kerouac foi desigual, com notórios altos e baixos. É possível localizar onde Ginsberg foi genial e onde foi circunstancial. Mas a crítica literária da *beat* não pode ser apenas formal: tem que ser comprometida, engajada.

³² Burroughs, Almoço Nu, tradução de Reinaldo Moraes, Brasiliense, 1984.

Exemplificando: no final da década de 1980, foram publicadas páginas em suplementos literários norte-americanos, discutindo se Ginsberg seria mesmo o maior poeta americano vivo, confrontando-o com John Ashbery. A qualidade da poesia de Ashbery é indiscutível³³. Mas os parâmetros aplicados a um ou outro não deveriam ser os mesmos. No exame de Ginsberg, tem que pesar a projeção, na literatura e fora dela, do que escreveu; a síntese, pela mesma voz, do poeta, personagem e líder geracional. Contrariando ditames mais universitários, a crítica tem que levar em conta o autor, e as consequências do que fez. No caso da beat, tais consequências, decorrentes da recepção e repercussão, estão dentro da obra; são componentes do valor, indissociáveis do texto. Isso foi observado por Ferlinghetti³⁴, ao fazer ressalvas ao espontaneísmo *beat*, baseado no preceito do *first* tought, best thought, primeiro pensamento, melhor pensamento:

> O que é um método legal no caso de um Ginsberg ou de um Snyder, porque eles têm mentes fascinantes, interessantes. Tudo o que sai da mente deles é interessante. Mas acho ruim existir uma escola inteira de jovens poetas usando essa técnica, jovens que não têm mentes como a de Ginsberg e Snyder. [...] é uma técnica válida desde que você tenha uma vida interior e uma mente interessantes, quando você tem uma consciência original a ser expressa.

É a identificação de autor e obra: se o autor for interessante, a obra também poderá sêlo. O antiformalismo total.

Houve, a partir dos anos de 1970, um resgate beat, recuperação de seu interesse e prestígio, não mais apenas como expressão do ciclo da contracultura que parecia haver-se encerrado. Desempenharam papel decisivo obras de estudiosos de literatura que também são biografias: o livro pioneiro sobre Kerouac por Ann Charters³⁵; e Naked Angels de John Tytell³⁶, um estudo sobre Ginsberg, Kerouac e Burroughs que alterna biografia e crítica literária. Reciprocamente, uma biografia substanciosa de Kerouac, Memory Babe de Gerard Nicosia³⁷, tem boa parte de suas páginas ocupada por crítica literária, ao examinar atentamente sua obra.

O presente ensaio talvez dê a impressão de um viés, pelo modo como focaliza Ginsberg e sua contribuição. Isso poderia ser associado ao fato do autor ser seu tradutor e divulgador

³³ Edição brasileira: John Ashbery – Um Módulo para o Vento, de Viviana Bosi Concagh, EDUSP, 1999, com ensaios dessa autora e seleção de poemas de Ashbery. 34 Em sua entrevista ao já citado e Visões – Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje, de 35 Kerouac, a Biography, por Ann Charters, Straight Arrow, 1973, e sucessivas

Rodrigo Garcia Lopes.

reedições, inclusive a brasileira de 1989, esgotada.

Gerald Nicosia, Memory Babe, a critical biography of Jack Kerouac, Penguin Books, 1983.

no Brasil, e pelo consequente acesso privilegiado à sua obra³⁸. Mas, sob o ponto de vista histórico, os autores *beat* a examinar com maior atenção, por estarem na sua origem e não só pelo que significam como sua expressão, são mesmo Ginsberg, Kerouac e Burroughs. E, por consolidá-la, Ferlinghetti.

Não há geração literária sem editor. Por isso, inclusive pela coragem ao publicar obras que seriam alvo de processos, e não só pela poesia, foi decisiva a participação de Ferlinghetti, por muito tempo o principal editor *beat* através da *City Lights Books*.

Burroughs foi um mentor, fonte de informação e ideias na formação do movimento, além de ampliar fronteiras da narrativa em prosa. Kerouac se destaca pela criação literária, e por ter sido o personagem *beat* por excelência, responsável direto por sua popularização. Se Ginsberg foi um místico da *beat*, Kerouac encarnou essa mística.

Mas Ginsberg foi o ideólogo, o pensador da *beat* em palestras, manifestos e ensaios, ao longo de toda a sua vida. E seu grande agitador. Barry Miles credita a própria existência desse movimento à sua capacidade de fazer contatos e promover animação cultural, levado pelo messianismo, por acreditar-se cercado por uma constelação de gênios a quem tinha a missão de divulgar:

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 do 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] de quem era menos próximo ou a quem sequer conhecia pessoalmente, como Levertov, Oppenheimer, Marshall, Zukofsky e Niedecker³⁹.

Ginsberg não só articulou a *beat*, e a formulou através de ensaios e palestras. Também a institucionalizou, através da criação, inicialmente, de uma fundação, assim que seus rendimentos o permitiram, para subvencionar os companheiros. E, com Chogyam Trungpa Rimpoche, do *Naropa Institute*; e da *Jack Kerouac School*. Impressiona essa capacidade de ser um místico, além de delirar, e ao mesmo tempo pensar como administrador. Outro aspecto da sua vocação para superar antinomias.

³⁹ Miles, Barry, Ginsberg, a Biography, Simon and Schuster, 1989.

³⁸ Inclusive às edições que saíam dele e que ia me enviando, poemas pela Harper Collins, diários, etc; entre outras, uma sensacional edição crítica, comentada, com as versões de Uivo, e, por último, este valioso The *Beat* Book, aqui citado.



O Anarquismo Mistico

Claudio Willer

"Tudo me pertence, porque eu sou pobre."

A declaração de Jack Kerouac, repetida em *Visões de Cody* (Kerouac, 2009, p. 49.112), sua obra mais complexa e de maior fôlego, serviria como epígrafe de toda a sua vida e sua obra. E da própria Geração *Beat*, o movimento literário do qual foi, mais que um expoente, o avatar.

É a profissão de fé de um *outsider*. A crítica, de modo sintético, à prosperidade norteamericana. E a expressão de um místico.

De imediato, a frase pode ser associada ao budismo, com seu elogio à despossessão e à simplicidade, caminhos para a superação da contingência e da necessidade. E também ao gosto de budistas e místicos em geral por oxímoros e paradoxos, figuras exemplificadas pela frase citada. Isso, lembrando que Kerouac se apegaria de modo mais sistemático ao budismo a partir de 1953 (*Visões de Cody* foi escrito em 1952, como extensão de *On the Road* ², sua narrativa de maior repercussão).

Em obras especificamente budistas, a exemplo de *The Scripture of the Golden Eternity* – uma série de prosas poéticas que lembram *O Guardador de Rebanhos* de Pessoa e, mais remotamente, trechos do T. S. Eliot de *Quatro Quartetos* –, Kerouac também se expressaria através de paradoxos: "Este é o conhecimento que vê a eternidade dourada em todas as coisas, que é nós, você, eu, e que não é mais nós, você, eu". Ou então: "Esta lei da verdade não tem mais realidade do que o mundo" (Kerouac, 1994, p. 25) ³.

31

Publicado originalmente como primeiro capítulo do livro "Os Rebeldes: Geração Beat e Anarquismo Místico", do próprio autor, publicado em 2014 pela L&PM Editores.

O título da edição brasileira de 1984 dessa narrativa de Kerouac, pela Brasiliense, era Pé na estrada. A L&PM, ao relançá-la em pela Brasiliense, era Pé na estrada. A L&PM, ao relançá-la em edição de bolso em 2004, rebatizou-a de On the Road — Pé na estrada, possibilitando designá-la simplesmente por On the Road.

Nas citações de obras não publicadas no Brasil ou em língua portuguesa, a tradução sempre é minha.

A frase de Kerouac expõe não apenas um estilo de vida e uma condição econômica do narrador-protagonista e do autor – que se confundem, nele e em outros *beats*⁴ –, porém sincronia com místicas da transgressão. Poderia ter servido como lema de movimentos medievais, a exemplo da heresia do Espírito Livre. Foram as manifestações do que Norman Cohn, em *The Pursuit of the Millenium* (Cohn, 1981), caracteriza como "anarquismo místico". Para seus adeptos, que se denominavam "espirituais" ou "sutis em espírito", a abolição da propriedade privada, de qualquer espécie de bens pessoais, era a condição prévia para o acesso ao Espírito Santo e o consequente reingresso no Paraíso na Terra. Corresponderia à reconquista do estado adâmico, revertendo a Queda e eliminando o pecado. Consequentemente, abrindo as portas para o exercício pleno da liberdade, incluindo o amor livre e a licenciosidade: "a pobreza, propriamente observada, abolia todo pecado; daí seguia-se que os pobres podiam, por exemplo, fornicar sem pecado" (Cohn, p. 158).

Abolir a propriedade privada e desprezar a posse de bens, insurgir-se contra as classes dominantes, romper com a religião institucional, praticar a liberdade sexual: observar tais traços em comum entre adeptos do Espírito Livre e os *beats* e contracultura não equivale a desprezar as enormes diferenças entre tais movimentos, personagens e, principalmente, seus contextos? Cabe esclarecer o sentido de comparações entre escritores do século XX, cultos, com uma formação universitária, e rebeliões populares (embora tivessem intelectuais entre seus iniciadores, como o estudioso parisiense Amaury ou Amalric de Bène) entre os séculos XIII e XV d.C. (e até mesmo XVI e XVII, incluindo-se, como o faz Cohn, anabatistas e *"ranters"*). Mais ainda, ao se considerar a diversidade dos movimentos medievais, com diferenças profundas entre begardos e beguinas, os engajados na "Cruzada dos Pobres", irmãos do Espírito Livre, flagelantes, taboritas, nacionalistas da Renânia etc.

No entanto, o próprio Cohn parece recomendar essa modalidade de comparação. No prefácio à edição de 1970, comenta polêmicas "provocadas pela sugestão de que a história contada neste livro possa ter alguma relevância para as sublevações de nosso próprio século." Adiante, foi mais incisivo: "sob certos aspectos, foram verdadeiras precursoras de alguns dos grandes movimentos revolucionários do presente século" (idem, p. 17). Talvez, enquanto escrevia isso, passassem sob sua janela ou fossem exibidos na TV manifestantes de 1968/69, participantes da contracultura e das rebeliões juvenis do período, em parte inspirados nos *beats* – e até mesmo, conforme a manifestação, liderados por Ginsberg e outros integrantes do movimento.

Em apoio à presente abordagem, já no campo da literatura comparada e não mais dos estudos de história e política, cabe mencionar um livro recente, sincrônico com o presente ensaio, intitulado *Yona e o Andrógino – Notas Sobre Poesia e Cabala*, de Moacir Amancio (Amancio, 2011): nele, a contribuição da poeta israelense contemporânea Yona Wollach é interpretada à luz do misticismo transgressivo; no

⁴ Adoto a designação como *beats*, preferível àquela como *beatniks*, termo cunhado em 1958 com intenção depreciativa.

33

caso, de antinomismos judaicos como o frankismo; contextualizando, há paralelos com Ginsberg, a contracultura e a Geração *Beat*.

Embora nem *beats* nem *hippies* se houvessem alinhado sob bandeiras especificamente religiosas, tais comparações são reforçados por relações genéticas, situadas na diacronia. Estendem-se desde os antigos gnósticos dos primeiros séculos d.C, passando pelos adeptos do Espírito Livre, até contemporâneos. William Blake, poeta matricial para os *beats*, apontado por Ginsberg como guia ou mentor em uma relação semelhante àquela de Dante Alighieri com Virgílio, efetivamente assimilou temas e a visão de mundo daqueles rebeldes religiosos, elaborando-os poeticamente.

Todavia, mais importante do que constatar continuidade e possíveis influências de uma etapa de tais movimentos sobre outra, subsequente, é observar seu fundamento filosófico; a matriz partilhada por eles. Essa consiste na crítica. Ou melhor, em uma dupla crítica, imanente e transcendente. Imanente, por dirigir-se contra a ordem estabelecida, os poderes vigentes em um dado momento, alvos da rebelião. E transcendente, metafísica, por expressar uma cosmovisão segundo a qual a realidade imediata, sensível, é falsa, devendo ser substituída por um mundo melhor, mais justo e harmônico; pela reconquista do paraíso perdido, do estado adâmico. Tais ideias são recorrentes e, sem dúvida, trans-históricas e transculturais. Expressam-se através da associação óbvia da pobreza à santidade; e da santidade, uma condição espiritualmente superior, à liberdade. Para os transgressores religiosos, trata-se de liberdade no mundo, permissão para fazer tudo. É o que sugere a presença das místicas da transgressão em contextos tão diversos: da Antiguidade até hoje, do Tibet até nossas imediações, de sociedades tribais até núcleos nas metrópoles.

Novamente, é Cohn quem acentua o caráter trans-histórico ao incluir, no capítulo sobre o Espírito Livre de The Pursuit of the Millenium, um parágrafo sobre o Abade Boullan, oficiante de missas negras do final do século XIX que inspirou Huysmans a escrever a narrativa "à clef" La-bas. Mas com uma informação perturbadora: Boullan, afirma Cohn, "fundou uma seita da qual se diz que a um tempo teria tido uns 600.000 membros, principalmente na Europa ocidental" (idem, p. 175). Sim - conhecemos esses antinomismos, porém através de suas repercussões literárias. Quem quiser saber sobre missas negras no final do século XIX, que recorra a Huysmans, ou, mais recentemente, a O cemitério de Praga de Umberto Eco; sobre gnósticos licenciosos no começo do século XX, que leia O lobo da estepe, de Hermann Hesse. Mas, quanto a seu grau de difusão e prestígio, a tendência parece continuar sendo a de varrer a informação para baixo do tapete. A exceção, na família dos antinomistas, é Aleister Crowley: mas esse mago literalmente forçou a porta de movimentos literários (invadiu a Ordem da Aurora Dourada de William Butler Yeats) e de escritores (pelo modo como associou Fernando Pessoa a uma de suas tramas, o falso desaparecimento no episódio da "Boca do Inferno").

Principalmente, ligar a Geração *Beat* ao "anarquismo místico" é justificado pelo modo como reivindicaram essa ligação. Reconheceram e valorizaram vínculos com o Espírito Livre, com doutrinas afins, que o precederam – especialmente o gnosticismo – ou o sucederam.

Ginsberg, em especial, insistiu na importância dos gnósticos – dos quais os heréticos do Espírito Livre podem ser considerados um desdobramento – como origem remota da Geração Beat e da subsequente contracultura. Em "Gnostic consciousness", palestra sobre os modos de chegar a um "estado da Mente não conceitual" através de mantras e práticas do budismo, publicada na coletânea Allen Verbatim, comentou:

> Na cultura ocidental, o equivalente dessa espécie de pesquisa estaria na tradição gnóstica. Você teria que começar com Heráclito e examinar Porfírio e Jâmblico e Jacob Böhme e Pitágoras. Há, de fato, uma forte tradição ocidental nessa área, embora não seja extensivamente estudada como parte da filosofia formal porque, ao redor de 300 d.C, quando o Imperador Constantino se apoderou da Igreja, foi chutada para fora⁵ pela, para assim dizer, CIA daquele tempo, por ser antiautoritária (Ginsberg, 1975, p. 31).

Gary Snyder, poeta não só adepto do budismo, mas estudioso sistemático de religiões e cultos arcaicos (do xamanismo tribal norte-americano ao taoísmo chinês), argumentou de modo semelhante:

> De certo modo, pode-se ver a geração Beat como um outro aspecto da perpétua "terceira força" que tem avançado através da história com seus próprios valores de comunidade, amor e liberdade. Pode ser relacionada às antigas comunidades dos essênios, ao cristianismo primitivo, às comunidades gnósticas e às heresias do espírito livre da Idade Média; com o sufismo islâmico, o taoísmo chinês primitivo, e com ambos os budismos, zen e shin. As audaciosas e tocantes esculturas eróticas em Konarak, na Índia, as pinturas de Hieronymus Bosch, a poesia de William Blake, tudo isso pertence à mesma tradição. O lema num café Beat em Los Angeles é a equação "Arte é Amor é Deus". Na América, nós recebemos isso de Walt Whitman e Henry David Thoreau, e dos professores da geração anterior à nossa, William Carlos Williams, Robinson Jeffers, Kenneth Rexroth, Henry Miller e D. H. Lawrence (Snyder, 2005, p. 184).

A mesma genealogia é reivindicada em um poema de Diane di Prima, de suas *Revolutionary Letters:*

> OLHEM PARA AS 'HERESIAS' DA EUROPA POR ANTEPASSADOS (remanescentes da Europa pré-colonizada e pré-romana) Insistente e esperançosa ressurgência de communards amor livre & prazer: 'em deus todas as coisas são em comum' secreta celebração de antigas estações festas e luas Re-escrevam o calendário (Di Prima, 2007, p. 76)6.

34

⁵ No original, "it got stomped out".

⁶ Neste poema de Diane di Prima, traduzi 'bloodroots' por 'antepassados', na falta de termo melhor; "deus" está grafado assim, com minúscula, no original.



Kenneth Rexroth, poeta e militante anarquista, apontado por Snyder no trecho já citado como representante de uma tradição norte-americana, foi um mentor, não da Geração *Beat* como um todo (teve divergências com Ginsberg e Kerouac), mas da San Francisco Reanaissance, a comunidade de poetas que se reuniu naquela cidade. Dela fizeram parte autores que se ligariam aos *beats*, como McClure, Snyder e Whalen. Observou esses antecedentes; porém em um texto de 1974, *Communalism*; posterior, portanto, à publicação do livro de Cohn. Ademais, em vez de endossar a licenciosidade, como o haviam feito Di Prima, Snyder e Ginsberg, expressou restrições, vendo-a como desvio, interpretação distorcida de premissas do misticismo:

Unido a Deus, é impossível para o místico pecar; por conseguinte, ele pode fazer tudo o que quiser. Roubo, mentira, especialmente licenciosidade sexual, são permitidos; oração e todas as observâncias religiosas são inúteis. Isso é uma espécie de imagem especular em um vidro nublado e distorcido da moralidade e da ética do misticismo, que não é peculiar ao cristianismo. Ao mesmo tempo, sufis, pregando a mesma doutrina, eram perseguidos e crucificados na Pérsia. Hinduísmo, budismo, o Zen americano contemporâneo, todos produziram a mesma distorção (Rexroth, 1974)⁷.

Esse levantamento de antecedentes invoca doutrinas e manifestações que, mesmo soando com mais força pela voz dos *beats*, já podiam ser nitidamente ouvidas através de poetas românticos e modernistas. Isso foi comentado por Scholem ao distinguir duas atitudes dos místicos: uma delas conservadora, a outra revolucionária. Para o estudioso da cabala e do misticismo judaico, "uma atitude revolucionária é inevitável, uma vez

que o místico invalida o sentido literal das escrituras sagradas". Blake, Rimbaud e Walt Whitman – três poetas matriciais para os *beats* – representaram, afirmou, o misticismo "sem laços com qualquer autoridade religiosa"; ou seja, sem vínculos com religiões institucionais. Foram "heréticos luciferianos", cuja imaginação era "estimulada por imagens tradicionais, ou da igreja católica oficial (Rimbaud) ou de origem hermética e espiritualista, subterrânea e esotérica (Blake)" (Scholem, 1965, p. 13-16; cf. Willer, 2010, p. 221).

Caracterizar poetas que foram aventureiros e desregrados como místicos equivale a afirmar que o misticismo vai além do ascetismo e da vida contemplativa. Assim, passam a fazer parte dessa categoria modalidades do antinomismo ou antinomianismo8: doutrinas e movimentos, além da já citada heresia do Espírito Livre, que sustentaram a santidade do pecado e o valor místico da transgressão. Representam-nas o gnosticismo licencioso; correntes do tantrismo (inclusive a seita tibetana N'yingma, ou Nyingmapa, à qual Ginsberg se filiou9); e as dissidências judaicas: o sabataísmo, exemplarmente estudado por Scholem, e o frankismo. Esse termo refere-se aos adeptos de Jacob Frank, líder no século XVIII de uma derivação radical do sabataísmo. Informa Scholem: "Não é de admirar se ficamos sabendo que esses rituais envolviam a degradação moral de seus participantes, ao mesmo tempo, como sempre acontecia em tais grupos, que eles praticavam promiscuidade sexual" (Scholem, 1999, p. 179). Frank, um dos líderes religioso que mais se assemelharam aos libertinos característicos daquela época, ao converter-se ao catolicismo, como que se excluiu do âmbito dos estudos judaicos¹⁰; alguns dentre seus adeptos reapareceriam como jacobinos na Revolução Francesa".

⁸ O vocábulo *antinomianism* ora tem sido traduzido como *antinomianismo*, ora como *antinomismo* na bibliografia especializada brasileira; por exemplo, em Biale, 2004, e

⁹ Na biografia de Ginsberg por Miles é usada a grafia N'yingma;
10 Mas reapareco orangan de Ginsberg por Miles é usada a grafia N'yingma;
10 Mas reapareco orangan de Ginsberg por Miles é usada a grafia N'yingma;

Mas reaparece em páginas do já citado Yona e o Andrógino –
Notas Sobre Poesia e Cabala, de Moacir Amancio, bem comentado

Chegaram o C

Chegaram a formar uma ordem maçônica, os "Irmãos Asiáticos", informa Scholem. É interessante como seguidores de teorias conspiratórias sobre subversivos judeus maçons, tão bem dissecadas por Umberto Eco, entenderam ou fizeram questão de entender tudo ao contrário: existiram, sim, tais conspiradores, comunidades e seus seguidores abominavam e baniam.

GERAÇÃO BEAT

É de especial relevância a hipótese de Scholem, em seu estudo sobre Sabatai Tzvi (Scholem 1996), de que semelhante rebelião religiosa pode ter sido, não uma distorção do misticismo, porém a realização de suas premissas; ou, ao menos, daquelas de uma de suas correntes importantes, a cabala luriânica que floresceu na Palestina no século XVI, após a expulsão dos judeus da Península Ibérica. Portanto, diverge da avaliação dos antinomismos como distorção, tal como feita por Rexroth; ou a corrige.

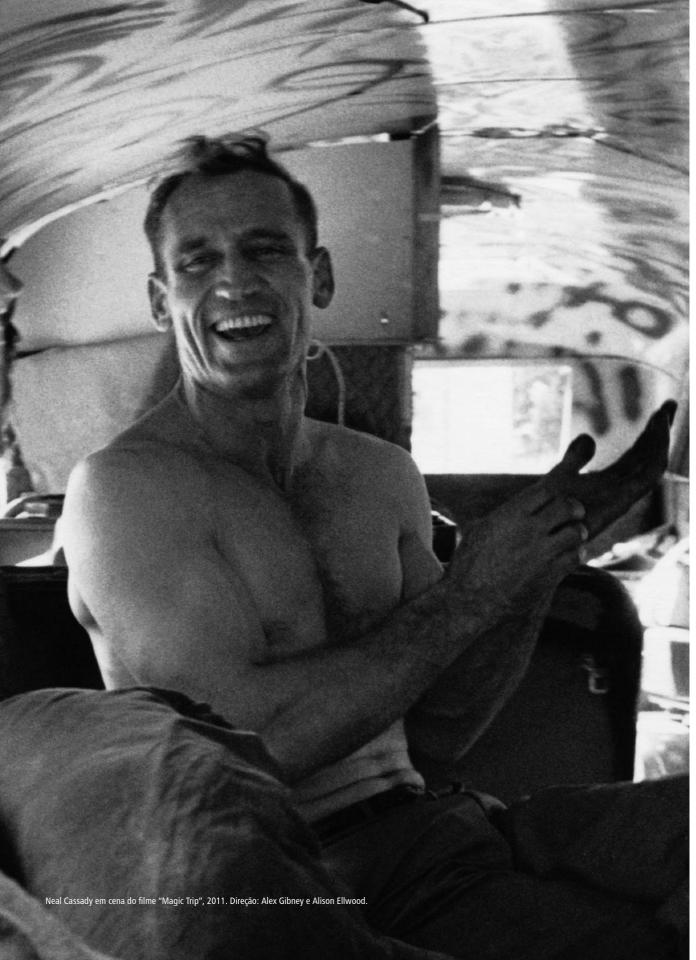
Nessa perspectiva, místicos monásticos representam uma das possibilidades ou dos caminhos do misticismo, entendido como busca da gnose, iluminação ou revelação; de uma experiência pessoal de transcendência, na esfera da subjetividade. Heréticos desregrados correspondem a outro, deixado de lado por teólogos racionalistas, historiadores positivistas e conservadores em geral.

A propósito, cabe destacar a contribuição, ao longo do século XX, dos estudiosos que reintegraram manifestações à primeira vista aberrantes e excêntricas ao exame de doutrinas e manifestações religiosas. Entre eles, os já citados Scholem, no âmbito dos misticismos judaicos, e Cohn, sobre messianismos e rebeliões religiosas medievais. Certamente, também Hans Jonas, estudioso do gnosticismo; e Mircea Eliade, autor de uma obra ciclópica, responsável por uma renovação profunda no estudo de mitos e manifestações religiosas.

Essa ampliação dos estudos religiosos e do misticismo foi reconhecida pelos *beats*; especialmente, por Ginsberg. Em sua busca de síntese de literatura e vida, conhecimento e experiência, costumava visitar e entrevistar autores a quem reconhecia como influência. Não se encontrou apenas com criadores propriamente literários, como William Carlos Williams, em primeira instância, e, em suas viagens à Europa, com Henri Michaux, Louis-Férdinand Céline e Ezra Pound, entre outros; mas com sacerdotes e líderes religiosos. Na viagem à Índia, em 1963, reuniu-se com gurus e outros devotos, e com o Dalai Lama. Também procurou estudiosos da religião. Em sua passagem por Israel, em 1961, a caminho da Índia, esteve com Martin Buber e Scholem, os dois principais responsáveis, historicamente, pela reabilitação do misticismo judaico como campo de estudos. Mais tarde, em 1967, visitaria Eliade.

Em seus diários, Eliade comentou de modo favorável a visita de Ginsberg¹². O encontro com Buber é comentado na entrevista de Ginsberg à *Paris Review*: conversaram sobre visões e Buber lhe disse que estava mais interessado na relação com seres humanos do que com entidades transcendentais (Cohn, 2010, p. 157, entre outras fontes). Infelizmente, não dispomos de registro das conversações com Scholem, do que trataram e de qual foi o grau de entendimento entre o poeta e o estudioso da cabala.

¹² Quem me leu o comentário de Eliade sobre a visita de Ginsberg foi o poeta Roberto Piva. A consulta a bibliotecas e alfarrábios indica que, no Brasil, o único lugar onde se achariam os diários de Eliade seria a biblioteca de Piva, momentaneamente indisponível após seu falecimento.



A CULTura do Debop em The SUBterra Neans¹ Sávio Augusto Lopes²

Segundo Clinton Starr (2004), para que a contracultura *beat* seja levada a sério, é necessário que as culturas marginalizadas – por muito tempo ignoradas – sejam retiradas do periférico e colocadas no centro das análises. Somente dessa forma é possível perceber o quão genuíno é o interesse dos *beats* pela cultura afro-americana, por exemplo. Seguindo, portanto, a recomendação de Starr, propõe-se observar como Jack Kerouac (1922-1969) retrata a cultura do *bebop* em *The Subterraneans*.

Apesar da tentativa do autor norte-americano de retratar o cenário *underground* do *jazz*, há críticas que consideram pouca a contribuição de Jack Kerouac para a representação do estilo musical. Este é o caso do estudo de Eric Hobsbawm em *História social do jazz*:

Há uma série de romances, em geral, medíocres, sobre *jazz* e músicos de *jazz*, além de uma certa quantidade de escritos "inspirados em *jazz*", como, por exemplo, os da "geração *beat*" – Jack Kerouac *et alii*. Se o interesse sociológico desse tipo de fenômeno é real, quanto ao mérito literário, até agora não se sabe (HOBSBAWM, 1990, p. 160).

Contudo, a abordagem do *bebop jazz* feita por Kerouac não só se aproxima da prosódia do estilo musical – ao tentar comprimir ao máximo o texto, assim como feito pela nota musical –, como está também relacionada ao modo de apreciação do *jazz* como processo espiritual e ao retrato do estilo *bebop* como uma expressão da cultura de uma população marginalizada.

Este trabalho é parte da dissertação de mestrado de título "Contracultura e Contramemória em *The Subterraneans*, de Jack Kerouac", desenvolvida e Contramemória de Ouro Preto e publicada em livro com o título na Universidade Federal de Ouro Preto e publicada em livro com o título Contracultura e Contramemória na Literatura *Beat* (2016).

Contracultura e Contramemória de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos (FFLCH-USP), Mestre

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Eniguisticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Mestre Enterários em Inglês pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bacharel em em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Autor do Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Autor do romance "Deixe a Inglaterra Tremer" (2013).

40

Robert Holton (2004) afirma que o racismo nos Estados Unidos, durante a década de 1950 era muito profundo, visto que estava ligado ao conformismo da classe média branca: "Whiteness was guaranteed simply by the systemic racism of the era: For the vast majority of African Americans, for example, middle-class conformism was neither a threat nor an option" (HOLTON, 2004, p. 20).³ Portanto, o sistema racista estava baseado na forma como a população afro-americana havia se tornado invisível para a classe média em geral. Apesar de Holton apontar esse lado conformista do racismo, em que a população negra torna-se invisível ao restante da sociedade, existia também, durante as décadas de 1950 e 1960, o ódio racial muito expressivo em determinadas regiões dos Estados Unidos, principalmente na parte sul do país. Esse ódio racial é abordado em textos literários da época, como, por exemplo, Sonny's Blues, de James Baldwin (1924-1987), e Dutchman, de Amiri Baraka (1934-2014) –, os quais serão tratados mais adiante.

Segundo Holton (2004), Kerouac expõe uma visão ingênua da população afroamericana. Isso ocorre, segundo o autor, por conta do seu pouco conhecimento das verdadeiras condições de vida destes. Em *On The Road*, Sal Paradise faz referências a essa visão, afirmando que gostaria de experimentar a intensidade do estilo de vida afro-americano:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered me was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night (KEROUAC, 20II, p. 163).⁴

Paradise anseia por fazer parte do cenário cultural afro-americano e, baseando-se na vida noturna deste, deseja adotar o estilo de vida que lhe parece libertário, como se

³ "O domínio branco era garantido simplesmente pelo racismo sistemático da época: Para a vasta maioria de Afroamericanos, por exemplo, o conformismo da classe média não era uma ameaça e tampouco uma opção" (Tradução minha).

⁴ "Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente" (KEROUAC, 2007, p. 223).

esta fosse uma alternativa para a vida alienante da qual ele deseja fugir. Por se basear somente nos hábitos noturnos e culturais dos negros norte-americanos, é que Robert Holton (2004) considera a visão de Kerouac ingênua. Além da inocência apontada por Holton, percebe-se uma visão da população negra ligada ao exótico, em que o personagem de Jack Kerouac associa a cultura afro-americana a uma aventura ao excitante desconhecido. Em *The Subterraneans*, o narrador Leo Percepeid realiza esse desejo de participação da vida noturna e, por meio dela, entra em contato com artistas e marginais da cultura subterrânea:

Out of the bar were pouring interesting people, the night making a great impression on me, some kind of Truman-Capote-haired dark Marlon Brando with a beautiful thin girl or girl in boy slacks with stars in her eyes [...] the guy's name Rob and he's some kind of adventurous Israeli soldier with a British accent whom I suppose you might find in some Riviera bar at 5 a.m. drinking everything in sight [...] (KEROUAC, 2001, p. 6).⁵

Ter contato com boêmios aventureiros, estrangeiros, pessoas que lhe pareçam interessantes e viver a vida noturna que poucos jovens brancos tinham acesso, é o que Sal Paradise deseja em *On The Road* e Leo Percepeid realiza em *The Subterraneans*. Nesse último, Kerouac relaciona a vida de marginal à vida noturna e à cultura afroamericana de sua amante Mardou Fox. Contudo, nessa narrativa, sua visão não é mais tão ingênua, visto que a aproximação e o contato com a cultura que lhe é estranha é maior, devido ao seu relacionamento íntimo com Mardou. Por meio da relação próxima entre Leo e Mardou, e a maneira como o casal compartilha suas sensações, Leo começa a compreender situações vexatórias que Fox enfrenta em seu cotidiano, deixando de ser uma visão ingênua da situação do afro-americano, como expresso em *On The Road:*

[...] out on Market Street she would not have me hold her arm for fear people of the street there would think her a hustler, which it would look like but I felt mad but let it go and we walked along, I wanted to go into a bar for a wine, she was afraid of all the behatted men ranged on the bar now I saw her Negro fear of American society she was always talking about but palpably in the streets which never gave me any concern (KEROUAC, 2001, p. 58).6

⁵"Do bar saíam pessoas interessantes aos montes, a noite me impressionava muito, uma espécie de Marlon Brando moreno gênero Truman Capote com um(a) garoto(a) lindo(a) magro(a) ou garota com calças de homem e estrelas nos olhos [...] o nome do cara era Rob e ele é um soldado israelense aventureiro ou coisa que o valha com sotaque britânico o tipo de pessoa que eu imagino que se encontra num bar da Riviera às cinco da manhã bebendo tudo que tem por perto [...]" (KEROUAC, 2006, p. 13-14).

^{6 &}quot;[...] mas na *Market Street* ela não me deixou segurá-la pelo braço com medo que as pessoas achassem que ela era puta, que ia parecer mesmo ia mas eu fiquei com raiva mas deixei passar e fomos andando, eu queria entrar num bar tomar vinho, ela ficou com medo daqueles homens todos de chapéu no bar, agora eu via seu medo negro da sociedade americana que ela sempre [falou], mas, visivelmente, nas ruas, o que nunca me preocupou [...]" (KEROUAC, 2006, p. 89).

O "medo negro" de Mardou pela sociedade americana já tinha sido mencionado diversas vezes por ela, em momentos anteriores da história. Contudo, foi ao andar pelas ruas de São Francisco em sua companhia que Leo Percepeid percebe este medo e a "branquidão" existente na sociedade pós-guerra norte-americana, conforme mencionado por Robert Holton (2004). Em *The Subterraneans*, a tensão racial é recorrente e torna-se uma preocupação para Leo Percepeid, em sua relação com Mardou Fox: "[...] *my fear of communicating WHITE images to her in our telepathies for fear she'll be (in her fun) reminded of our racial difference, at that time making me feel guilty, now I realize it was one love's gentility on my part — Lord" (KEROUAC, 2001, p. 60). As diferenças étnicas e sociais entre Mardou e Leo provocam uma constante tensão em seu relacionamento e na maneira com que Percepeid encara a cultura afro-americana. Essas tensões fazem parte de uma complexa relação em que a visão de Leo a respeito de Mardou oscila constantemente. A maneira como Leo vê Mardou diz muito sobre como ele encara sua cultura e, de forma mais geral, como a cultura afro-americana era vista, na época, por brancos.*

Ao analisar a presença do *jazz* na escrita do poeta *beat* Bob Kaufman, Kohli (2004) observa que o estilo musical tornou-se uma metáfora para a experiência afroamericana: "*It is vitally and irrevocably African and American, yet not wholly one or the other*" (KOHLI, 2004, p. 106).⁸ Para o pesquisador, o *jazz* cria uma oportunidade para norte-americanos brancos escutarem a história dos americanos negros através da música, o que remete à experiência de Kerouac, relatada em *The Subterraneans*:

[...] the king and founder of the bop generation at least the sound of it in digging his audience digging the eyes, the secret eyes himwatching, as he just pursed his lips and let great lungs and immortal fingers work, his eyes separate and interested and humane, the kindest jazz musician there could be while being and therefore naturally the greatest [...] (KEROUAC, 2001, p. 14).9

⁷ "[...] meu medo de comunicar a ela imagens BRANCAS em nossas telepatias com medo que ela (em pleno prazer) se lembre de nossa diferença de raça, na época, me fazia sentir culpado, agora reconheço que era o esnobismo de um amor de minha parte – meu Deus" (KEROUAC, 2006, p. 91).
⁸ "É vitalmente e irrevogavelmente africano e americano, ainda que não totalmente um nem o outro" (Tradução minha).

⁹ "[...] o rei e fundador da geração bop no mínimo o som dela curtindo a plateia curtindo os olhos dele, os olhos secretos sacando, enquanto ele só apertava os lábios e soltava aqueles grandes pulmões e dedos imortais, os olhos separados e interessados e humanos, o mais bondoso músico de *jazz* que podia existir e portanto naturalmente o maior [...]" (KEROUAC, 2006, p. 25).

43

O trecho acima descreve a experiência de Leo Percepeid em uma das apresentações relatadas no romance. A troca de olhares entre o músico Charlie "Bird" Parker, Leo e Mardou é um dos momentos em que o narrador percebe, através da performance de Bird, a importância do *bebop* para o seu grupo de convívio e a relatada generosidade humana do músico. Para o grupo *beat*, o *jazz* e a espiritualidade estão próximos, pois, por meio da contemplação da música, atingem-se níveis espirituais superiores, e os músicos desse estilo, como Charlie Parker e Hondura Jones, são equiparados aos santos religiosos.

Diferentemente dos artistas de *swing jazz*, que já tinham sido incorporados ao cotidiano e aceitos pelo público mais amplo como uma forma de entretenimento, Charlie Parker não ansiava por esse tipo de aceitação. Bird desejava tornar-se um artista respeitado e receber a aprovação de artistas como Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971), o qual ele admirava. Por esse motivo, a performance do *bebop* de Parker era agressiva e objetivava quebrar muitos padrões comerciais aceitos pela indústria do entretenimento, os quais o *swing jazz* adotou e popularizou. Esse posicionamento repercutiu em uma conduta mordaz nas performances do *bebop*, em que o artista deixava claro que o seu desejo não era entretê-los. Mesmo com essa postura do músico, sua plateia interage e identifica-se com a atitude, como é o caso de Kerouac.

Assim como a Geração *Beat* e muitas vanguardas literárias propõem a junção entre arte e vida, a apresentação do *bebop* também é caracterizada pela interação entre essas duas esferas. O artista *bebop*, no palco, conta com a participação da plateia, que vibra ao ritmo da música, e permite a relação entre a arte e a vida mundana. Como descrito



por Kerouac no trecho acima, o show de *bebop* envolve uma forte interação entre o músico e sua plateia, principalmente tratando-se de Charlie Parker, cuja performance retrata a postura do seu "eu" perante seus ouvintes. Dessa forma, percebe-se que o *bebop* compartilha com a literatura *beat* a característica neorromântica de expressar a individualidade do artista e adotar uma postura que reflete seus sentimentos únicos em relação ao mundo. Richard N. Albert (1984) destaca a característica individualista do estilo musical, pois há uma interdependência entre os músicos para que consigam improvisar, refletindo suas próprias ideias e, ao mesmo tempo, manter harmonia com os demais instrumentos. O diferencial do *bebop* é a pessoalidade de cada músico que compõe a banda.

Charlie Parker nasceu em 1920, em Kansas City, e é considerado um dos fundadores do estilo *bebop*. Saxofonista e compositor, seus solos e suas composições eram conhecidos por serem longos, complexos, e com o mínimo de repetições. Apelidado "Bird", foi inovador em sua forma de tocar, com a eloquência e a improvisação que se tornaram características fundamentais do estilo por ele inaugurado (*cf.* BERENDT, 1987).

A primeira menção que Jack Kerouac faz de Charlie Parker em *The Subterraneans* mostra a reação de Leo Percepeid ao ver o seu ídolo pela primeira vez, e associa essa experiência ao ambiente propício de *North Beach* em São Francisco:

[...] we went to the Red Drum to hear jazz which that night was Charlie Parker with Hondura Jones on drums and others interesting, probably Roger Beloit too, whom I wanted to see now, and that excitement of softnight San Francisco bop in the air but all in the cool sweet unexerting Beach [...] (KEROUAC, 2001, p. 12).10

É provável que Jack Kerouac seja o primeiro autor branco a mencionar, na literatura, o nome de Charlie Parker como um ídolo. Contudo, na literatura afro-americana, Parker já tinha sido mencionado por autores negros como sendo um expoente cultural, já reconhecido como um dos fundadores do *bebop* e símbolo da contracultura que dava seus primeiros passos. Esse é o caso do conto *Sonny's Blues*, de James Baldwin.

44

"[...] fomos até o Red Drum ouvir *jazz* e naquela noite era Charlie Parker com Honduras Jones na bateria e outras caras interessantes, provavelmente Roger Beloit também, que eu queria ver agora, e aquela animação de bop suave-noturno de são Francisco no ar mas tudo naquela doçura fresca relaxada de North Beach [...]" (KEROUAC, 2006, p. 23).

que há muito tempo não via, começam a vir à tona. Para Albert (1984), é provável que Baldwin utilize dois personagens tão opostos para enfatizar a possibilidade de harmonia entre todas as pessoas, não somente o caso específico de Sonny, seu irmão

Sonny tem como referência o músico e expoente do *bebop jazz*, Charlie Parker, e, ao ser questionado por seu irmão sobre essa figura, até então pouco conhecida, o jovem deixa claro que esse é um cenário musical ainda em construção.

"Well, look, Sonny, I'm sorry, don't get mad. I just don't altogether get it, that's all. Name somebody you know, a jazz musician you admire."

"Bird."

e a cultura afro-americana.

"Who?"

"Bird! Charlie Parker! Don't they teach you nothing in the goddamn army?"

I lit a cigarette. I was surprised and then a little amused to discover that I was trembling.

"I've been out of touch," I said. "You'll have to be patient with me. Now. Who's this Parker character?"

"He's just one of the greatest jazz musicians alive," said Sonny, sullenly, his hands in his pockets, his back to me. "Maybe the greatest," he added, bitterly, "that's probably why you never heard of him." (BALDWIN, 1997, p. 76). $^{\text{II}}$

45

GERAÇÃO BEAT

[&]quot; "Bem, veja, Sonny, me desculpe, não fique bravo. Eu só não entendo completamente, só isso. Me diz alguém que você conheça, um músico de jazz que você admira."

^{&#}x27;Bird'.

^{&#}x27;Quem?'

^{&#}x27;Bird! Charlie Parker! Eles não te ensinam nada no maldito exército?'

Eu acendi um cigarro. Eu estava surpreso e um pouco divertido de descobrir que eu estava tremendo.

^{&#}x27;Eu tenho perdido o contato,' eu disse. 'Você vai ter que ser paciente comigo. Agora. Quem é esse tal de Parker?'

^{&#}x27;Ele é simplesmente um dos maiores músicos de *jazz* vivo,' disse Sonny, taciturno, suas mãos em seus bolsos, suas costas viradas para mim.

^{&#}x27;Talvez o maior,' ele acrescentou, amargamente, 'talvez seja por isso que você nunca ouviu falar dele'" (Tradução minha).

Em *Sonny's Blues*, o narrador (irmão de Sonny) é caracterizado por certo conservadorismo, e por ter dificuldade de entender o irmão e sua paixão pela música. O irmão de Sonny tem como objetivo viver uma vida respeitável, e se mantém distante de tudo que possa apresentar perigo a essa respeitabilidade e a essa estabilidade. Por isso, sente esse êxtase e se assusta durante a conversa ao entrar em um assunto obscuro para seu conhecimento, e que mostra o quanto ele se afastara das expressões culturais de sua comunidade. No diálogo, percebe-se que o *bebop* ainda era um estilo que tinha poucos apreciadores e era uma expressão que se encontrava às margens da sociedade. Os entusiastas desse estilo eram de maioria negra, mas mesmo entre os afro-americanos, durante a década de 1940, esse era um cenário musical que ainda estava em ascensão. Portanto, um pai de família como o irmão de Sonny dificilmente teria contato com o estilo musical por meios tradicionais – como o rádio ou a televisão.

Para que pudesse entender Sonny e as suas ambições, o narrador aceita o convite do irmão e vai à procura da expressão musical que fascina o jovem. De início, como é relatado no trecho acima, o irmão de Sonny não percebe o que a música representa para o jovem, mas, ao frequentar um dos bares de *jazz* de Nova Iorque, o narrador percebe a maneira como essa expressão da contracultura representa algo de profundo para a nova geração.

I had never before thought of how awful the relationship must be between the musician and his instrument. He has to fill it, this instrument, with the breath of life, his own. He has to make it do what he wants to do. And a piano is just a piano. It's made out of so much wood and wires and little hammers and big ones, and ivory. While there's only so much you can do with it, the only way to find this out is to try; to try and make it do everything (BALDWIN, 1997, p. 87).¹²

Nota-se que, ao escutar a música tocada pelo irmão, o narrador conscientiza-se do sentido daquele novo estilo experimental que estava começando a conquistar espaço entre a população negra dos Estados Unidos. O narrador percebe a possibilidade de diferentes usos dos instrumentos do *jazz* tradicional e que a experimentação destas possibilidades é uma forma de explorar a música. Ao passo que o *swing jazz* pressupõe uma unidade entre os músicos no momento da apresentação, em que

[&]quot;Eu nunca antes havia pensado o quão terrível deve ser a relação entre o músico e o seu instrumento. Ele tem que preenchê-lo, esse instrumento, com o sopro da vida, o seu próprio. Ele tem que o fazer obedecê-lo. E o piano é só um piano. É feito de tanta madeira e cordas e pequenos martelos e teclas. Enquanto há tanto que você possa fazer com ele, a única forma de descobrir é tentando, tentando e fazendo com que ele faça tudo" (Tradução minha).

todos devem seguir linearmente o ritmo proposto, o *bebop* é mais difuso e permite maior autonomia entre os músicos no momento em que estão tocando. Dessa forma, cada músico *bebop* tem uma identidade única e esta é colocada no momento da apresentação. É dessa característica do *bebop* que o personagem de Baldwin (1997) se refere ao destacar a relação entre o músico, o seu instrumento e as possibilidades durante a performance.

Esse momento de compreensão do *bebop* transpõe-se para a vida, pois é a partir desse momento que o irmão de Sonny compreende a situação vivida pelo jovem. A expressão do *bebop* torna-se uma analogia para o estilo de vida adotado por Sonny e, no mesmo período, pela Geração *Beat* e outras formas de contracultura. É ao compreender o *bebop* que o irmão compreende Sonny e sua necessidade de participar de um cenário cultural em que ele se sinta incluso.

Para Albert (1984), por meio de sua música, Sonny lembra a seu irmão da união que há não somente entre ambos, mas entre toda a comunidade negra e, dessa forma, aproxima-o de sua cultura até então ignorada pelo homem conservador. Nesse sentido, o conto de James Baldwin retrata a importância do *jazz* para o jovem artista negro, o sentimento de pertencer a uma cultura à qual ele é bem-vindo, enquanto, por outro lado, é marginalizado na cultura *mainstream* norte-americana. Já no romance de Jack Kerouac, é apresentada a visão de um jovem branco sobre o *jazz* e a importância desse estilo musical para o autor é de outra natureza, pois representa o contato com uma cultura estranha ao cotidiano burguês norte-americano.

Como mencionado por Kohli (2004), o *jazz* representava a situação dicotômica do negro dos Estados Unidos, sua integração ainda não total à sociedade que sustentava o discurso de liberdade e democracia, mas insistia em manter parte de sua população oculta no subterrâneo. Para Sonny, esse estilo musical era uma libertação dessa condição, e é ao vê-lo se apresentar que seu irmão percebe o efeito do *bebop*, tanto para o músico quanto para sua plateia: "Freedom lurked around us and I understood, at last, that he could help us to be free if we would listen, that he would never be free until we did. Yet, there was no battle in his face now" (BALDWIN, 1997, p. 88). O personagem de James Baldwin percebe, com isso, o motivo da existência da vida boêmia em uma comunidade alternativa como a do *bebop*. São esses os espaços alternativos, relatados por Starr (2004) em seu estudo sobre a busca pelo heterogêneo, que os seus integrantes buscam uma forma de fuga à alienação. Este é, também, o caso do cenário de *North Beach* em *The Subterraneans*.



GERACEO BEAT

A busca por esses espaços boêmios pode ser vista como uma oposição ao estilo de vida burguês tradicional e os valores do *American Way Of Life*, em que a vida em família era vista como prioridade. Segundo Starr (2004), vários jovens, brancos e negros, frequentavam os bares de *jazz* por acreditarem estar, dessa forma, fugindo da alienação e do cotidiano entediante. O *bebop*, por ser o representante do *jazz* que mais se distancia do comercial, foi, por muito tempo, o mais desejado por aqueles que buscavam afastar-se do tradicionalismo.

Além de ter o *bebop* como uma temática importante em sua narrativa, percebemse outras marcas da música em *Sonny's Blues*. A estrutura temporal, marcada por idas e voltas ao passado, assemelha-se a um fraseado musical; além disso, há uma ruptura linear que, de certa forma, nos remete ao fluxo de consciência. As digressões ao passado são marcadas por lembranças em que a música é frequentemente mencionada. Este é o caso do momento em que a mãe de Sonny conta ao seu irmão (o narrador) sobre a morte do seu tio. O tio e o pai de Sonny caminhavam por uma estrada – o tio tocava um violão que carregava consigo – e foram alvo de um ato de ódio racial cometido por jovens brancos em um carro. A mãe de Sonny relata o incidente da seguinte forma:

This car was full of white men. They was all drunk, and when they seen your father's brother they let out a great whoop and holler and they aimed the car straight at him. [...] By the time he jumped it was too late. Your father says he heard his brother scream when the car rolled over him, and he heard the wood of that guitar when it give, and he heard them strings so flying, and he heard them white men shouting and the car kept on a-going and it ain't stopped till this day (BALDWIN, 1997, p. 132).¹³

O relato, composto por memórias do pai, relatadas pela mãe, sugere uma memória auditiva muito marcante – assim como outros episódios de *Sonny's Blues*. O barulho que o violão faz ao ser destruído e o som das cordas desfazendo-se ressoam na narrativa, reforçando o quanto o som e a música envolvem-se à escrita da James Baldwin.

Outra obra literária produzida por este grupo, que, apesar de ser próximo à Geração *Beat*, apresenta raízes e temáticas próprias da população negra norte-americana e aborda a expressão do *bebop jazz*, é a peça de Imamu Amiri Baraka, *Dutchman*, publicada pela primeira vez em 1964. O título da peça, *Dutchman*, é uma referência ao navio negreiro de mesmo nome. Percebe-se, portanto, a analogia que Amiri Baraka

"Esse carro estava cheio de homens brancos. Eles tava tudo bêbado e quando eles vê o irmão do seu pai eles soltam um grande berro e direcionam o carro na direção dele. [...] Na hora que ele pulou já era muito tarde. Seu pai diz que escutou o irmão gritar quando o carro passou em cima dele e ele escutou a madeira do violão quando ela cede e ele escutou as cordas voando e escutou esses homens brancos gritando e o carro continuou indo e não parou até hoje" (Tradução minha).

(também conhecido pelo seu nome de nascença LeRoi Jones) faz entre a história vivida pelos escravos africanos – transportados para os Estados Unidos e outras colônias escravistas – e a situação do negro norte-americano, ainda não totalmente emancipado devido à segregação racial. Tanto o escravo transportado quanto o americano afrodescendente nos anos 1950 viviam um momento culturalmente transitório e conviviam com situações vexatórias, exemplificadas no decorrer da peça.

O protagonista da peça, Clay, é um jovem negro de vinte anos que tem ambições literárias e, ao embarcar em um trem em Nova Iorque, encontra Lula, uma jovem branca provocadora. Durante a maior parte do diálogo, Lula faz deboches da aparência engomada de Clay, de suas ambições e de sua ascendência negra, afirmando frequentemente que ele se sente inferiorizado pelos brancos. Lula tem, durante grande parte da peça, domínio sobre o diálogo, demonstrando estar sempre um passo à frente do que Clay diz, afirmando conhecê-lo muito bem e prevendo as ações do jovem negro. Lula diz com deboche:

Everything you say is wrong. [Mock smile] That's what makes you so attractive. Ha. In that funnybook jacket with all the buttons. [More animate, taking hold of his jacket] What've you got that jacket and tie on in all this heat for? And why're you wearing a jacket and tie like that? Did your people ever burn witches or start revolutions over the price of tea? Boy, those narrow-shoulder clothes come from a tradition you ought to feel oppressed by. A three-button suit. What right do you have to be wearing a three-button suit and striped tie? Your grandfather was a slave, he didn't go to Harvard. (BARAKA, 1995, p. 1031).¹⁴

Lula, que sequer havia visto Clay antes, julga-o constantemente, deduzindo suas origens, sua classe social, seus *hobbies* e seus conhecimentos. Insistentemente, ela diz diversas vezes que Clay se esforça para encaixar-se em um mundo de brancos, em que ele nunca será bem sucedido. Após duas cenas de provocação e testes das reações de Clay, Lula começa a envolver passageiros do trem na discussão, fazendo algazarra entre todos. Quando a paciência de Clay se esgota, ele acalma Lula à força e seu caráter de dominado e oprimido é tomado pela raiva por ser julgado pela jovem branca que se diz entendedora de tudo que a cerca. Ele grita: "You fuck some black man and right away you're an expert on black people. What a lotta shit that is. The only thing you know is that you come if he bangs you hard enough. And That's all" (BARAKA, 1995, p. 1036).¹⁵

[&]quot;Tudo que você diz é errado. [Sorriso zombeteiro] É isso que te torna tão atraente. Ha. Usando essa jaqueta engomada com todos os botões. [Mais animada, segurando a jaqueta dele] Pra quê você está usando essa jaqueta e gravata nesse calor todo? E por que você está usando uma jaqueta e gravata desse jeito? O seu povo já queimou bruxas ou começou revoluções pelo preço do chá? Garoto, essas roupas de ombros estreitos vêm de uma tradição que você devia se sentir oprimido por ela. Um paletó de três botões. Que direito você tem de estar vestindo um paletó de três botões e uma gravata listrada? O seu avô era um escravo, ele não estudou em *Harvard*" (Tradução minha).

¹⁵ "Você fode algum homem negro e logo já é uma expert em gente negra. Que tanto de merda é isso. A única coisa que você sabe é que você goza se ele te come com força. E é só isso" (Tradução minha).

Clay finalmente explode em fúria e se rebela contra Lula, ressaltando o fato de que ela não entende nada sobre negros e que, na realidade, ela fetichiza os afro-americanos e usa esse falso conhecimento para obter prazer sexual. Essa hipótese levantada por Clay é baseada em um imaginário disseminado entre brancos norte-americanos durante a década de 1950, em que a cultura afro-americana é frequentemente ligada à sexualidade.

Segundo Clinton Starr (2004), o sociólogo Wini Breines aponta que essa curiosidade da classe média branca norte-americana pela cultura afro-americana por vezes servia de reforço para estereótipos racistas. Contudo, segundo o próprio sociólogo, muitos desses interesses eram genuínos e significantes. Sobre o assunto, Starr acrescenta: "White teenage girls often expressed their dissatisfaction with middle-class norms through a strong interest in African American culture, including jazz music [...]" (STARR, 2004, p. 44).¹6 As jovens brancas norte-americanas que tinham interesse na cultura afro-americana frequentavam os ambientes da subcultura beat de bairros como Greenwich Village para explorar: "[...] alternative understandings of sexuality, race relations, and gender identity, an exploration made possible by their attraction to the African American, ethnic, and bohemian cultures from which many parents hoped to restrict their children" (STARR, 2004, p. 44).¹7

A postura de Lula perante Clay, o *jazz* e sua cultura representam bem esse tipo de fetiche mencionado por Starr (2004). Percebe-se, portanto, que o interesse de Lula por Clay não tem relação com as expressões de sua cultura; pelo contrário, é construído a partir de noções estereotipadas do afro-americano. Para exemplificar a forma como Lula realmente não entende nada de sua vida ou de sua cultura, Clay menciona artistas do *jazz*, apreciados por poucos norte-americanos brancos que, assim como Lula, gostam de frequentar os ambientes boêmios. Estes são os denominados *hipsters*. Para Clay, esses artistas são reverenciados por brancos de classe média, contudo, não são compreendidos por estes que só têm o fetiche primitivista. Um dos exemplos dados por Clay, dessa cultura negra objeto de fetiche por brancos, é o musico *bebop* Charlie Parker. Bird, como é chamado por seu público, já tinha conquistado

[&]quot;Garotas adolescentes brancas frequentemente expressavam suas insatisfações com as normas da classe média com um forte interesse na cultura afro-americana, incluindo a música *jazz*" (Tradução minha).

"" "[...] entendimentos alternativos de sexualidade, relações raciais e identidade de gêneros, uma exploração possível através de suas atrações por afro-americanos, culturas étnicas e boêmias em que muitos pais gostariam de restringir seus filhos" (Tradução minha).

GERAÇÃO BEAT

durante a década de 1960, período em que a peça foi publicada, um público branco relativamente grande, aqueles que se deslocavam para esses ambientes de expressão do *jazz* marginalizado.

Para Clay, esses entusiastas brancos jamais seriam capazes de compreender figuras como Charlie Parker, pois sua expressão musical surge devido à aversão e à repressão sofrida por brancos. Por isso, Clay diz a Lula:

Charlie Parker? Charlie Parker. All the hip white boys scream for bird. And Bird saying, 'Up your ass, feeble-minded ofay! Up your ass.' And they sit there talking about the tortured genius of Charlie Parker. Bird would've played not a single note of music if he just walked up to East Sixty-seventh Street and killed the first ten white people he saw (BARAKA, 1995, p. 1036).¹⁸

Ao exaltar-se em resposta às provocações de Lula, Clay inicia um longo monólogo, frenético e ininterrupto, que remete o leitor à energia do *bebop*. O trecho da peça remete também ao fluxo de consciência, visto que, no momento de exaltação, emergem diversos pensamentos expressos por Clay, que pareciam estar submersos na consciência do personagem. Esses sentimentos são como a parte do *iceberg* que se esconde abaixo do nível do mar, conforme a analogia de Robert Humphrey (1968) sobre o fluxo de consciência.

O personagem de Baraka parece atribuir grande importância às raízes do *bebop*, sendo este subgênero típico da cultura afro-americana que está sendo apropriada por um grupo de jovens brancos, como a personagem Lula. Kimberly Benston (1978) analisa o tradicionalismo na concepção que Amiri Baraka tem de estilos musicais afro-americanos, como o *jazz bebop*, e observa que o autor destaca com frequência as origens africanas deste gênero. A autora afirma:

By returning to the rhythmic orientation of earliest Afro-American (and, indeed, of African) music, and by making unprecedented harmonic variations available to the improvising musician, belop introduced a whole new lexicon to black music comparable only to the original blues improvising (BENSTON, 1978, p. 339).¹⁹

[&]quot;Charlie Parker? Charlie Parker. Todos os garotos brancos gritam pelo Bird. E o Bird dizendo, 'Vão se fuder, seus débil mentais! Vão se fuder.' E eles sentam lá falando sobre o gênio atormentado de Charlie Parker. Bird não teria tocado nem uma só nota musical se ele tivesse simplesmente subido a East Sixty-Seventh Street e matado os dez primeiros brancos que visse" (Tradução minha).

19 "Retornando à orientação inicial rítmica afro-americana (e. de fato da música africana) e criando.

¹⁹ "Retornando à orientação inicial rítmica afro-americana (e, de fato, da música africana) e criando variações harmônicas sem precedentes disponíveis aos músicos improvisadores, o bebop introduziu todo um novo léxico à música negra, comparável somente à improvisação original do *blues*" (Tradução minha).

. 52

Há, portanto, uma crença na pureza da cultura africana por parte de artistas como Baraka, que, em detrimento da cultura norte-americana imposta globalmente, é ameaçada. Segundo Benston (1978), Baraka vê as raízes do *bebop* e do *blues* como uma forma de re-africanizar as expressões de música negra. Essa obsessão pelo essencialismo da cultura afro-americana é recorrente em narrativas de James Baldwin e Amiri Baraka. Ambos demonstram a maneira como essa cultura musical do século XX deriva da tradição africana e, assim, a existência desses estilos acaba por trazer união cultural às comunidades americanas afrodescendentes.

Dessa forma, nas obras de Amiri Baraka, o *bebop* é uma idealização política, considerando que o autor vê nessa expressão cultural um claro posicionamento político de oposição à cultura branca norte-americana dominante. Além disso, em sua visão radical, Baraka não considera a possibilidade de um branco realmente compreender o *jazz*. Há, portanto, uma disputa cultural e ideológica entre negros e brancos, principalmente considerando que, para autores como Amiri Baraka, mesmo que o branco esteja envolvido no cenário do *bebop*, ele é incapaz de compreendêlo por não ser possível sentir o quão marginalizados os afro-americanos eram, em meados do século XX, nos Estados Unidos. Contudo, percebe-se que a influência do *bebop* na literatura e na cultura, de forma geral, vai muito além de seus ouvintes afro-americanos e, também, da Geração *Beat*. Exemplo disso é o conto *El Perseguidor*, do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), publicado pela primeira vez em 1967. O conto é dedicado à memória de Charlie Parker, e, além disso, é inspirado na vida do músico, tendo o cenário do *bebop* como foco da narrativa.

Segundo Jon Panish, citado por Clinton Starr (2004), a maior parte dos ambientes musicais e boêmios de Greenwich Village – como cafeterias, bares, revistas e jornais – eram de proprietários brancos, e, além disso, a participação de afro-americanos nesses ambientes dependia da permissão dos proprietários brancos – assim como em todas as instituições nos Estados Unidos na época. Outro acréscimo de Jon Panish ao estudo de Starr (2004) é o argumento de que diversos escritores norte-americanos brancos se identificavam com a cultura afro-americana, de forma a distinguir-se do restante da sociedade e, por isso, não viam o *jazz* como uma forma de expressão especificamente afro-americana.

Sobre a sociabilização entre negros e brancos no bairro boêmio nova-iorquino Greenwich Village, Clinton Starr relata:

Sociologist Ned Polsky noted that between 1957 and 1960, African Americans in Greenwich Village went from an isolated and small group to a relatively large segment of the population, of which many attended area bars, coffeehouses, and restaurants along with whites (STARR, 2004, p. 47).²⁰

[&]quot;O sociólogo Ned Polski observa que, entre 1957 e 1960, afro-americanos em Greenwich Village foram de um pequeno grupo isolado a um relativamente grande segmento da população, em que muitos frequentavam bares, cafeterias e restaurantes junto com os brancos" (Tradução minha).

Já se tratando de *North Beach*, região de São Francisco em que se passa a narrativa de *The Subterraneans*, Clinton Starr (2004) afirma que os *beats* brancos da região eram mais integrados à cultura afro-americana que a maioria dos boêmios e percebia-se uma atmosfera racial tranquila. Contudo, os *beats* de North Beach não se consideravam ativistas dos direitos civis, mesmo que essa decisão de conviver em ambientes diversos representasse uma postura rebelde contra as normas segregacionistas da sociedade norte-americana. Como um estranho no ninho, Jack Kerouac participa desse cenário musical que, apesar de já ter sido mencionado na literatura afro-americana, ainda era um ambiente alternativo em relação à cultura *mainstream* e pouco apreciado por brancos. Para Panish (1994), Kerouac foca sua abordagem sobre *bebop* na interação entre a plateia e o músico, principalmente em suas descrições das performances de Charlie Parker.

Again, the eyes are the locus of emotion and interaction and the audience is somehow able to sense something about Parker's life and his strategy for living that life from gazing into his eyes. More importantly, though, Kerouac himself (as the narrator) obliterates Parker's non-performing existence in this description by fusing him with his art: his performing, his sax playing (PANISH, 1994, p. 114).²¹

Como citado anteriormente, para o apreciador de *bebop*, a interação entre o músico e sua plateia é de extrema importância. Conforme apontado por Panish, há na figura de Parker uma fusão entre sua música e o seu "eu". Dessa forma, o artista volta a se tornar o centro da expressão artística, assim como o proposto por vanguardas literárias com características neorromânticas.

Apesar de criticar a visão primitiva e romantizada como Jack Kerouac representa Mardou Fox e Charlie Parker, considerando racista o seu retrato do afro-americano, Panish (1994) admite que a ênfase que o escritor dá à relação entre músico e audiência durante a performance é um dos pontos mais interessantes na abordagem do *jazz* em *The Subterraneans*. Em uma das visitas de Leo Percepeid e Mardou Fox ao *Red Drum*, bar de *jazz* de São Francisco, o narrador descreve a interação entre Bird e os protagonistas da narrativa. Essa interação é, para o pesquisador, o ápice da apreciação do *bebop jazz*.

[...] returning to the Red Drum for sets, to hear Bird, whom I saw distinctly digging Mardou several times also myself directly into my eye looking to search if really I was that great writer I thought myself to be as if he knew my faults and ambitions or remembered me from other night clubs and other coasts, other Chicagos [...] (KEROUAC, 2001, p. 13).²²

"Novamente, os olhos são o locus da emoção e da interação, e o público é, de alguma forma, capaz de sentir algo sobre a vida de Parker e sua estratégia de vida ao olhar para os olhos dele. Mais importante, contudo, Kerouac (como narrador) suprime a existência não performática de Parker em sua descrição ao fundi-lo à sua arte: a sua performance, o seu tocar de sax" (Tradução minha).

""[...] voltando ao Red Drum para ouvir o resto do show, ouvir Bird, que eu já tinha percebido que tinha sacado Mardou várias vezes e a mim também, olhando bem no meu olho para ver se eu realmente era o grande escritor que eu achava que era, como se ele conhecesse meus pensamentos e minhas ambições, ou se lembrasse de mim de outras boates e outras paragens, outras Chicagos [...]" (KEROUAC, 2006, p. 24-25).

O olhar penetrante de Charlie Parker traz para o narrador uma conexão entre músico e plateia que remete ao plano espiritual. Berendt (1987) aponta a *spiritual transformation* que ocorre na perspectiva que se tem do *jazz*, no período em que o *cool jazz* se popularizou. Essa transformação está relacionada ao calor humano presente na performance do *jazz*, assim como o estilo de vida a que o gênero musical estava atrelado. Ao ver Charlie Parker se apresentando, Percepeid imagina as indagações que o músico faz sobre a qualidade de sua própria produção literária. Ou seja, Percepeid – assim como Jack Kerouac – anseia pela aprovação do músico, da mesma forma como Bird desejava a aprovação de Stravinsky. A questão, para Kerouac, também diz respeito ao quanto a sua prosa espontânea está à altura do ritmo criado por Bird.

Diferentemente de muitos escritores, que buscam a aprovação de outros autores literários, Jack Kerouac foge ao convencional ao desejar o prestígio de um músico; ainda mais inesperado para o contexto norte-americano dos anos 1950, a aprovação de um músico negro. O alto valor que Jack Kerouac concede à aceitação de Parker coloca o músico como uma autoridade, responsável pelo seu reconhecimento e pela sua legitimação. Com essa atribuição de cargo de autoridade, Kerouac ajuda a desformatar o padrão de autoridades de legitimação cultural, até então dominado por brancos. Além disso, essa é uma das maneiras que o autor encontra de estabelecer o *bebop* como uma cultura digna de determinar padrões culturais.

Além de relatar a conexão existente entre o músico *bebop* e sua plateia, Joachim Berendt (1987) menciona também a contribuição de Kerouac para a disseminação dessa visão: "O escritor americano Jack Kerouac, que se ocupa muito do *jazz*, vê nessa 'transformação' objetivos quase-religiosos, uma espécie de fuga para o místico ou para mundos distantes" (p. 35). Ao contrário de Jon Panish (1994), Joachim Berendt acredita ser significativa a contribuição de Jack Kerouac para a disseminação e a visão que se tem do *jazz* na cultura contemporânea.

Sobre a participação de jovens brancos no cenário cultural do *bebop*, como os integrantes da Geração *Beat*, Holton (2004) cita Amiri Baraka, o qual destaca as diferenças entre o ouvinte branco e o negro:

The white beboppers of the forties were removed from the society as Negroes, but as a matter of choice. The whites who associated themselves with this Negro music identified the Negro with this separation, this nonconformity, though, the Negro himself had no choice. Merely by being a Negro in America, one was a nonconformist (BARAKA apud HOLTON, 2004, p. 22).²³

[&]quot;Os beboppers brancos dos anos quarenta foram removidos da sociedade como Negroes, mas por escolha. Os brancos que se associavam a essa música Negra identificavam o Negro com essa separação, esse não conformismo, contudo, não era uma opção para o Negro. Meramente por ser um Negro na América, o indivíduo era um não conformista" (Tradução minha).

Da mesma forma, Leo Percepeid opta por participar do universo *bebop* que circunda Mardou Fox, enquanto ela própria é uma integrante legítima da cultura. Para Percepeid, a marginalização era uma opção, ao contrário de Mardou, que nascera nessa condição e permanece nela durante toda a narrativa. Apesar dessa distinção entre os ouvintes do *bebop* brancos, que optam por integrar-se a essa cultura, e os ouvintes negros, que não têm opções além da cultura marginalizada, há um imaginário comum, um senso de comunidade existente entre os ouvintes de *jazz*. Segundo Holton (2004), nos escritos de Jack Kerouac, o imaginário da comunidade *bebop*, além de reduzir o sentimento de solidão de seus protagonistas, também transforma a selva urbana noturna em um espaço familiar, em um quintal repleto de amigos e conhecidos. Para o autor, essa é uma forma de transformar a alienação dispersa em um único espaço mental e emocional. Assim, os jovens norte-americanos que até então nunca tinham pertencido a grupo algum, ao escutarem a música de vanguarda afro-americana, sentiam que haviam finalmente encontrado um cenário cultural de que pudessem fazer parte.

Tendo isso em mente, é possível relacionar esse cenário cultural alternativo – tido pela Geração *Beat* e pela contracultura da década seguinte como uma fuga da realidade – à fuga proporcionada pela leitura de obras da geração, como *On The Road*. A criação de uma contracultura jovem na literatura proporciona ao seu leitor, durante a leitura, a sensação de pertencer a esse cenário alternativo e, por meio do próprio texto literário, fugir também da realidade. Esse é um provável motivo do sucesso da literatura criada por Jack Kerouac e sua geração, a possibilidade de ter contato com um espaço cultural que difere do normativo e experimentar o *dropout* por meio da leitura.

Em *The Subterraneans*, esse sentimento de pertencimento à cultura do *bebop* é acentuado para Leo Percepeid por causa da sua relação com Mardou. Na companhia dela e dos seus amigos, e em meio ao cenário cultural do *bebop*, Percepeid se sente parte da cultura marginalizada de São Francisco:

[...] so we in fact ran, from Adam's on Telegraph Hill, down the white street under lamps, ran, jumped, showed off, had fun – felt gleeful and something was throbbing and I was pleased that she was able to walk as fast as we were – a nice thin strong little beauty to cut along the street with and so striking everyone turned to see, the strange bearded Adam, dark Mardou in strange slacks, and me, big gleeful hood (KEROUAC, 2001, p. 12).²⁴

²⁴ "[...] e aí a gente acabou correndo, da casa de Adam, em Telegraph Hill, descendo a rua branca à luz dos lampiões, correndo, pulando, se exibindo, se divertindo – senti uma alegria e uma coisa pulsando, e gostei de ver que ela conseguia andar tão depressa quanto eu – uma belezinha linda magra forte para desfilar na rua e uma cena tão incrível que as pessoas paravam para olhar, Adam barbudo esquisito, (KEROUAC, 2006, p. 23).

Essa comunidade cultural era composta, segundo Holton, por uma variedade de figuras consideradas excêntricas: "drug addicts and transient carnies, homosexuals and fringe artists, criminals and visionaries, misfits of all kinds [...]" (HOLTON, 2004, p. 23).²⁵ Segundo o pesquisador, esse era o grupo de pessoas que influenciou a formação da Geração *Beat*, e esses representantes dos espaços sociais marginalizados significavam também a possibilidade de fuga dos espaços fechados e uniformizados.

O poeta e escritor *beat* Herbert Huncke foi uma dessas figuras, o qual, segundo Holton (2004), foi responsável por apresentar William Burroughs às drogas alucinógenas e deu a Jack Kerouac a ideia para o termo "*beat*". Huncke relata ter-se afastado, desde jovem, do estilo de vida considerado normal, até o momento em que se viu em Nova Iorque, onde finalmente encontrou um refúgio na subcultura de uma aba social composta pelos considerados pervertidos, vagabundos e viciados, e nela sentiuse seguro. Essa era uma alternativa subcultural para a crescente homogeneização promovida pela cultura *mainstream* norte-americana (*cf.* HOLTON, 2004). Havia uma tentativa do grupo *beat* de expandir as barreiras do que é aceito, desafiando ideologias existentes e propondo uma nova forma de pensar e existir. Por isso, Holton relaciona o grupo à criação de espaços heterogêneos, que acabou por criar nos pertencentes a esses espaços um senso de comunidade. A subcultura desenvolvida a partir desses novos espaços é vista como um desafio à cultura dominante, ao senso comum e ao homogêneo.

No período pós Segunda-Guerra nos Estados Unidos, a Geração *Beat* – a convergência da sua poética com a consciência política da nova esquerda – acarretou o surgimento da rebeldia característica dos movimentos das décadas de 1960 e 1970. Contudo, Holton (2004) destaca que Jack Kerouac já tinha previsto as articulações seguintes da crescente heterogeneidade norte-americana no momento em que Sal Paradise anuncia, em *On The Road*: "[...] rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining" (KEROUAC, 2011, p. 48).²⁶

²⁵ "viciados e agitadores, homossexuais e artistas marginais, criminosos e visionários, desajustados de todos os tipos [...]" (Tradução minha).

²⁶ "[...] erguendo-se dos subterrâneos, os sórdidos hipsters da América, uma inovadora geração *beat*, com a qual eu estava me ligando lentamente" (KEROUAC, 2007, p. 78).

57

Também relacionado à criação dos espaços heterogêneos, em *The Subterraneans*, Leo Percepeid aborda a dificuldade em lidar com a classe conservadora à qual ele admite pertencer: "[...] *hard to confess, to show how abstract the life in the city of the Talking Class to which we all belong, the Talking Class trying to rationalize itself I suppose out of a really base almost lecherous lustful materialism [...]" (KEROUAC, 2001, p. 40). ²⁷ Esse relato de Percepeid remete ao domínio da cultura homogênea mencionado por Robert Holton (2004), visto que Kerouac descreve o materialismo e a obsessão pela racionalidade da classe conservadora norte-americana. Assim como apontado por Holton, o pertencimento a uma comunidade cultural alternativa reduz a sensação de desconforto e permite que o indivíduo, descontente com a cultura <i>mainstream*, sinta que pertence a determinado coletivo. Em *The Subterraneans*, essa comunidade é a geração do *bebop, beat* e subterrânea. Ao relatar a relação com um, segundo ele, rival literário, Percepeid descreve como ele introduziu o colega à subcultura do *bebop*:

[...] we used to slop beer on each other's knees in leaning-over talk excitement, we'd talked and exchanged and borrowed and read books and literarized so much the poor innocent had actually come under some kind of influence from me, that is, in the sense, only, that he learned the talk and style, mainly the history of the hip or beat generation or subterranean generation [...] (KEROUAC, 2001, p. 82).²⁸

²⁷ "[...] difícil confessar, para você ver como se torna abstrata a vida na cidade da Classe Conservadora da qual todos nós fazemos parte, a Classe Conservadora, acho eu tentando racionalizar um materialismo, no fundo, abjeto, quase libidinoso, lascivo [...]" (KEROUAC, 2006, p. 63).

²⁸ "[...] a gente derrubava cerveja um em cima do outro no auge da animação conversadeira, falávamos e trocávamos e emprestávamos e líamos livros e literatizávamos tanto que o pobre inocente acabou de certo modo influenciado por mim, quer dizer, só no sentido que aprendeu a fala e o estilo, basicamente a história da geração hip ou *beat* ou subterrânea [...]" (KEROUAC, 2006, p. 123).



A ideia de que o *bebop* é uma forma de criar uma comunidade cultural remete ao narrado por James Baldwin em *Sonny's Blues*, em que o estilo musical promove uma união entre membros da comunidade afro-americana, conforme ocorre entre Sonny e seu irmão. Já no caso de Jack Kerouac, percebe-se que essa união ocorre de forma a trazer, por vontade própria, jovens brancos para uma cultura essencialmente afro-americana, mas que, ainda assim, há um grande nível de identificação e sensação de pertencimento. Apesar de Kerouac não ser um dos maiores entendedores de *bebop jazz* ou mesmo um pertencente genuíno desse cenário, composto, em maior parte, por negros, ele exerce o papel de *chiffonier* – termo usado por Aleida Assmann (2011) – ao apresentar, no centro de sua obra, esse estilo musical e personagens como Mardou Fox e Charlie Parker, até então periféricos e marginalizados.

Nesse sentido, Mardou Fox, a mulher negra *cherokee* marginalizada, e Charlie Parker, o músico marginal até então com o seu talento pouco reconhecido, desempenham papéis parecidos na narrativa de *The Subterraneans*. Ambos foram inicialmente ignorados pela cultura oficial e colocados no centro da narrativa criada por Jack Kerouac em uma tentativa de criar um relato contra-hegemônico em que a cultura do *bebop* é a principal força de resistência.



Allen Ginsberg (primeiro plano), em cena do filme "Me and My Brother", 1969. Direção: Robert Frank.

Referências

ALBERT, Richard N. The *Jazz-Blues* Motif in James Baldwin's "Sonny's *Blues*". *College Literature*, v. 11, n. 2, p. 178-195, Spring 1984.

BALDWIN, James. Sonny's *Blues*. In: CHARTERS, Ann; CHARTERS, Samuel (org.). *Literature And Its Writers*: An Introduction to Fiction, Poetry and Drama. Boston: Bedford Books, 1997. p. 65-89.

BARAKA, Imamu Amiri. Dutchman. In: KLAUS, Carl H.; GILBERT, Miriam; FIELD JR., Bradford S. (org.). *Stages of Drama:* classical to contemporary theater. New York: St. Martin's Press, 1995. p. 1030-1041.

BENSTON, Kimberly W. Ellison, Baraka, and the Faces of Tradition. *Boundary* 2, v. 6, n. 2, p. 333-354, Winter 1978.

BERENDT, Joachim E. *O Jazz*: do rag ao rock. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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

HOLTON, Robert. "The Sordid Hipsters of America": *Beat* Culture and the Folds of Heterogeneity. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. II-26.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley/Los Angeles: University Of California Press, 1968.

KEROUAC, Jack. On the Road. New York: Penguin Books, 2011.

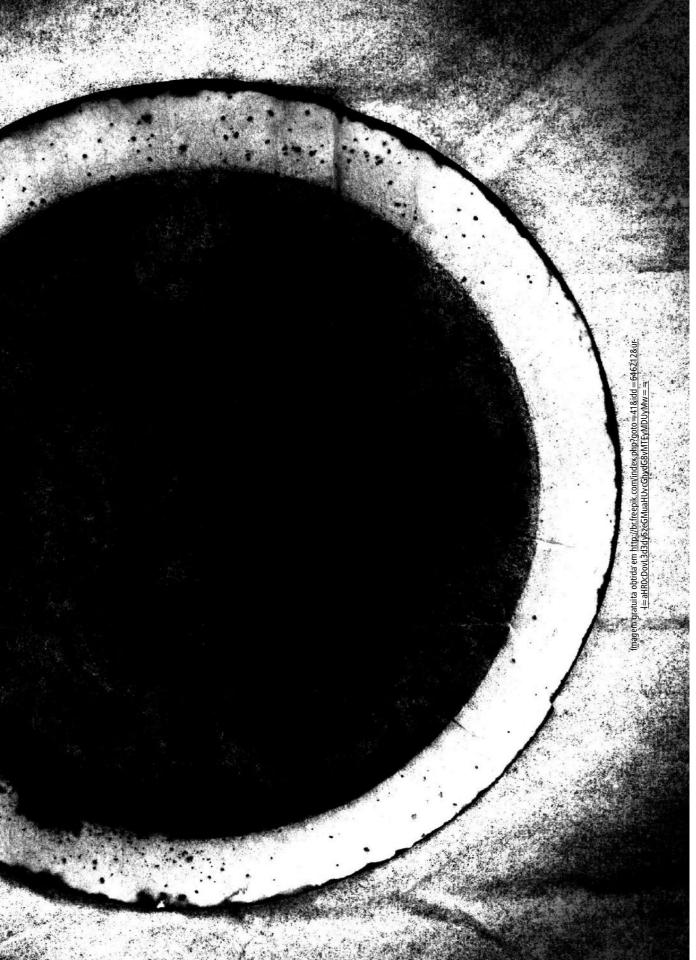
KEROUAC, Jack. *The Subterraneans*. New York: Penguin Books, 2001.

KOHLI, Amor. Black Skins, *Beat* Masks: Bob Kaufman and the Blackness of *Jazz*. In: SKERL, Jennie. (Org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 105-117.

PANISH, Jon. Kerouac's The Subterraneans: A Study of "Romantic Primitivism". *MELUS*, v. 19, n. 3, p. 107-123, Autumn 1994.

STARR, Clinton R. "I Want to Be with My Own Kind": Individual Resistence and Collective Action in the *Beat* Counterculture. In: SKERL, Jennie. (Org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 41-54.

59



ON the Road: o excesso do Anti-Heroi neopicaro **Pedro Felipe Martins Pone²**

'Se eu entendi direito a sua parábola', ele disse, não disfarçando nem um pouco de sua grosseria, 'ela quer dizer que ninguém pode aproveitar a vida plenamente exceto se essa pessoa renunciar a uma visão muito sóbria da vida. Só que como a visão mais sóbria é mais próxima da verdade do que a visão mais embriagada; eu, que valorizo a verdade, embora ela seja água gelada e não valorizo a mentira, embora ela seja Tokay, ficarei com meu jarro de argila.'

Herman Melville

Quando pensamos em autores da geração Beat, é quase automático abrirmos um quadro de pessoas reunidas em um ambiente repleto de drogas, jazz, sexo e espontaneidade, e que tinham na liberdade proporcionada pela estrada o seu principal objetivo de vida. Pensamos, ainda, em jovens que, diferentemente do filantropo em *The Confidence-man*, citado em nossa epígrafe (MELVILLE, 1990, p. 87, tradução nossa), não têm qualquer dúvida em "renunciar a uma visão mais sóbria da vida" para tirar do mundo o melhor que pode ser dado por ele.

Não devemos, no entanto, encarar os Beats, como muitos faziam na década de 1950, como um bando de vagabundos, arruaceiros e drogados, bem no estilo das personagens de James Dean (em *Juventude transviada*) ou de Marlon Brando (em O selvagem), ou como pessoas que, vez ou outra, escreviam alguma coisa sem qualidade sobre suas experiências.

Artigo originalmente publicado na Revista Norte@mentos, v. 9, n. 17, p. 88-² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN. Professor

Assistente de Literaturas de Língua Inglesa da UFERSA.

RACEO BEAT

62

Tanto do ponto de vista acadêmico quanto do ponto de vista histórico, os escritores dessa geração, cujo projeto estético era marcado por uma enorme falta de adaptação à plasticidade da vida supostamente perfeita do pós-guerra, ganharam importância, sendo peças quase fundamentais no quebra-cabeça dos Estudos Americanos.

Autores como Jack Kerouac e Allen Ginsberg tiveram uma influência quase endeusada no imaginário da contracultura estadunidense, tendo, certamente, ajudado a vender, como nas palavras de William Burroughs na contracapa de *On the Road*, "um trilhão de Levis e um milhão de máquinas de café expresso, além de ter mandado um número incontável de jovens para a estrada" (tradução nossa).

Nosso objetivo, aqui, é investigar como a imagem da geração *Beat* causou grande estranhamento, ganhando a cena *underground* dos padronizados anos do milagre econômico dos Estados Unidos. Faremos isso através da análise das duas figuras centrais do romance *On the Road*, de Jack Kerouac, o narrador Sal Paradise, e seu 'guru' e companheiro de loucuras Dean Moriarty. Pretendemos, também, discutir como o ato de cair na estrada, marca do comportamento anti-heroico dos *Beats*, trava um forte diálogo com a tradição picaresca, e que essa filiação (além de outras filiações, como o Transcendentalismo, o *jazz*, etc.) faz com que o projeto estético da prosa *Beat* seja marcado por excessos, tanto na linguagem quanto na constituição das personagens. Por fim, analisaremos como, mesmo sendo uma voz de protesto, a rebeldia *Beat* perdeu-se em seus objetivos e que, mesmo sendo jovens muito ativos, os *Beats* tiveram seu estilo cooptado pelas normas que eles achavam tão nocivas.

A cena Beat se forma: confluências e influências

Nas discussões sobre a origem do termo *Beat*, a versão mais reiterada por estudiosos, como Russel (2002) e Bueno & Góes (1984), é a de que o próprio Jack Kerouac utilizou a palavra pela primeira vez em meados da década de 1940, e de que ela foi popularizada, depois, quando John Cellon Holmes escreveu um artigo intitulado "*This is the Beat Generation*" na *New York Times Magazine*, em 1952. Entretanto, não foi essa formalidade que marcou o encontro entre três dos mais conhecidos *Beats* – Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs – que passaram a fazer parte da mesma roda de amigos em 1944.

Mesmo com certa defasagem de idade entre eles – Burroughs era oito anos mais velho que Kerouac e doze anos mais velho que Ginsberg –, os três amigos possuíam em comum o fato de, em algum momento, terem passado pela universidade, se formando (Burroughs) ou não (Kerouac e Ginsberg). Esse passado acadêmico dá certo corpo às leituras do grupo, o que nos ajuda a inferir que, mesmo sendo a produção *Beat* algo que prima pela espontaneidade e pelo experimentalismo com a forma, os autores tinham noção da forma que eles estavam subvertendo.

É importante destacarmos, também, que grande parte dos autores do círculo *Beat* – e Jack Kerouac é o maior exemplo disso – não era tão querida ou requisitada pelo

mercado editorial. *On the Road*, escrito em de 1951, só seria publicado em 1957. O estilo *Beat* contrastava fortemente com a dita literatura de 'qualidade' da época, posto que a grande crítica acompanhava o refluxo conservador e de direita que estava no bojo da propaganda ideológica que punha os Estados Unidos como a grande potência mundial no embate com a União Soviética e o comunismo.

Sendo assim, em seus primeiros passos, os *Beats* eram grandes ignorados, mas que, curiosamente, viam seus escritos como instrumento de mudança literária, como aponta Christopher Gair:

[...] os membros da geração *Beat* – desde os primeiros passos – se viram como artistas sérios imersos em material canônico e vanguardista e tentando revolucionar a literatura dos Estados Unidos, mesmo numa época na qual pouco de seu trabalho tinha sido publicado fora de revistas menores em faculdades (GAIR, 2008, p. 26, tradução nossa).

A dinâmica gerada pelo fracasso desse projeto mais 'vanguardista' e pela tentativa de mudar a literatura é uma das grandes responsáveis por fazer da estrada – oposição clara aos muros da universidade – algo bastante presente, principalmente na prosa *Beat*. Uma vez que a crítica e a academia teimavam em não reconhecer o poder transformador desses artistas, não lhes restava mais nada a não ser valorizar o mundo real, palpável e multifacetado: uma experiência que só o deslocamento frenético poderia proporcionar.

Não esqueçamos, porém, que, além de 'batida', *Beat* também pode significar '*beat*ificar', o que faz com que tenhamos que considerar um projeto mais espiritualizado dessa literatura, principalmente na poesia. Isso se deve à forte vinculação que a obra de Allen Ginsberg, por exemplo, tinha com William Blake e com os transcendentalistas.

Da influência de Blake, podemos perceber o radicalismo artístico e a visão mais liberal quanto aos direitos e à sexualidade; já da influência dos transcendentalistas, temos a crítica à confiança exagerada no conhecimento formal e à falta de independência do indivíduo perante as regras, além do marcante senso de não conformismo.

Outra forte influência sofrida pela estética *Beat* era o *jazz*, graças ao poder de improviso de alguns músicos, que tocavam sem partitura ou seguindo qualquer tipo de padrão musical. Essa mudança repentina das notas no *jazz* era notável na escrita de Kerouac. Em *On the Road*, acompanhamos as opiniões e pensamentos de Sal Paradise sem qualquer conforto. Sal atravessa o país de costa a costa por **oito** vezes durante o romance, muitas vezes sem lugares certos para ficar ou empregos fixos. Assim como na música de saxofonistas, como Charlie 'Bird' Parker, onde em cada segundo de execução sempre havia uma surpresa, cada passo tomado por Paradise na narrativa não pode ser calculado. O ritmo era o da batida do *Bebop*, futuro e presente se confundiam e não havia como calcular o amanhã, pois ele poderia ser qualquer uma das notas na escala. Esse senso de 'deixar-se levar' pode ser percebido na seguinte digressão feita pelo narrador Sal Paradise em sua primeira viagem pelo país:

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 não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era outra pessoa, um estranho, e toda minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito (KEROUAC, 2004, p. 35-36).

O "Oeste do meu futuro" destaca uma corrida do ouro ideológica, na qual o Leste, tendo Nova Iorque, coração financeiro dos Estados Unidos, como símbolo máximo, já não é mais suficiente para satisfazer os desejos dos jovens que se 'plastificam' nos anos de 1940 e de 1950, e que, como os *Beats*, se indignam perante a falta de respostas que a engessada sociedade estadunidense dá para rompantes mais originais. O "*trust thyself*" de Emerson é impraticável nos subúrbios perfeitos. Não se pode ser você mesmo no ciclo do nascer-crescer-consumir-educar para consumir-morrer.

Esse desejo por originalidade está no bojo de um fenômeno de dupla função que Russel (2006) chama de 'Renascimento do Maneiro'. Segundo o crítico, as décadas de 1940 e de 1950 marcaram um dos primeiros momentos na cultura ocidental nos quais a literatura, a música e o cinema tornaram-se 'maneiros' e iam na direção contrária do mundo adulto de trabalho, dinheiro e responsabilidades.

Como não interessava ao sistema ter cabeças que refletiam sobre ele criticamente, pois isso poderia por em risco o crescimento da nação, a perseguição aos ideais *Beat* deu-se de duas formas: por constrangimento moral, pois não podemos esquecer que os anos de 1950 foram marcados pelo Macarthismo, ao fazer com que, a partir dos últimos anos da década, os controversos *Beats* fossem ideologicamente engolidos pela dinâmica de mercado e virassem *beatniks*.

Ao pensar no termo *beatnik*, a primeira referência que nos salta aos olhos é a que os pesquisadores André Bueno e Fred Góes fazem ao termo em seu livro *O que é geração Beat* (1984):

A metáfora resultante da fusão de *Beat* com *Sputnik* não poderia ser mais precisa, já que os poetas e escritores *Beat*s eram, de fato, verdadeiros foguetes, inquietos, ligados, criativos, absolutamente em contraste com a pasmaceira e a caretice da década de 50 americana (BUENO & GÓES, 1984, p. 6).

64

³ "Confie em si mesmo", em português. Para Emerson, confiar em si mesmo é um dos passos para se tornar um pensador independente e deixar de ser um mero reprodutor das práticas sociais.

Nada mais justo para definir a geração que caiu na estrada e não se adaptou, mas devemos ressaltar que o surgimento do termo *beatnik* tem um quê de oportunismo mercadológico. Alcunhar alguém de *beatnik*, como podemos deduzir, está na esteira do que representaria uma ameaça, pois se trata de uma aproximação com o grande inimigo ideológico da época, o comunismo da União Soviética. O lançamento do *Sputnik* foi, naquela época, uma das grandes demonstrações de que, tecnologicamente, os soviéticos poderiam pôr-se em pé de igualdade com os Estados Unidos, ameaçando, portanto, a hegemonia na corrida do espaço e, consequentemente, fazendo frente como referência de desenvolvimento para o restante do mundo.

O chefe do FBI na época, J. Edgar Hoover, listou em uma convenção do Partido Republicano, segundo Gair (2008), os comunistas e os *beatniks* como os grandes desafios que confrontavam a nação. Por mais que o modo de vida *Beat* constituísse algo que se desviava do esperado, esse tipo de pensamento estava mais ligado a um clima de paranoia e de caça às bruxas – lembremo-nos do Macarthismo mais uma vez – do que a uma real ameaça aos Estados Unidos. Contudo, reforçamos, era importante, para a manutenção do *status quo*, não dar nenhuma brecha ideológica pautada em qualquer dúvida acerca da soberania da nação.

Como forma de se proteger contra os rebeldes improdutivos, o mercado cooptou o *beatnik* num processo que fez do 'maneiro' um nicho comercial para jovens de vinte e poucos anos, desde a indústria da moda, passando pela televisão e indo até a venda de livros:

A mistura feita por Caen⁴ entre *Beat* e *Sputnik* teve o efeito óbvio de ligar a Geração *Beat* com os inimigos da Guerra Fria e encorajou uma geração mais antiga a suspeitar de um movimento que procurou subverter seus filhos adolescentes. Ironicamente, contudo, os *beatniks* logo começaram a ocupar inúmeras outras posições na cultura popular. A ideia de Caen, de que o *beatnik* era um preguiçoso, foi rapidamente utilizada em outro lugar: a caricatura do homem tocando bongo e com bigode e cavanhaque, que usava boina e vestia camisetas apertadas ou casaco com gola alta tornou-se o material principal para cartunistas, enquanto o *beatnik* absurdamente avesso ao trabalho Maynard G. Krebs (interpretado por Bob Denver) era essencial para o sucesso da série de TV *The Many Loves of Dobie Gillis* (1959-63) e provavelmente moldou muito das impressões dos americanos sobre a vida *Beat* (GAIR, 2008, p. 121-122, tradução nossa).

Um evento sintomático de como a essência *Beat* estava tomando contornos não desejados foi a maneira como Jack Kerouac, antes recluso e com poucos livros em circulação, tornou-se uma celebridade instantânea após a publicação de *On the Road*, passando a ser assediado por vários jornalistas.

⁴ Herb Caen foi a primeira pessoa a utilizar o termo *beatnik*, em um artigo escrito em The San Francisco Chronicle, em abril de 1958 (Cf. GAIR, 2008, p. 121).

GERACEO BEAT

Podemos afirmar, em suma, que em algum momento, toda a liberdade criativa e de estilo de vida que os jovens Kerouac, Ginsberg, Burroughs e tantos outros tiveram durante os primeiros momentos em que esse círculo se reuniu passou a receber uma vigilância especial. Uma vez que os jovens não poderiam ser controlados em seus deslocamentos pelo mundo, que fossem controlados pelas dinâmicas comerciais: foi aí que o subterrâneo confundiu-se com o *mainstream* e que cair na estrada deixou de ser um projeto ideológico e passou a ser 'turismo antropológico' de garotos mimados das classes média e alta; que ser *beatnik*, infelizmente, tornou-se mais um item nas prateleiras...

Seria bastante descuidado e impreciso, no entanto, afirmarmos que a transformação dos *Beats* em *beatniks* descartou a importância que esse grupo de autores teve no trabalho com a linguagem e na criação de imagens típicas da juventude e dos comportamentos contestadores de padrão, trazendo uma mudança de ponto de vista no que circulava como literatura na época. Ainda assim, devemos prestar muita atenção no ato de 'ser engolido pelo sistema', típico mecanismo de defesa da sociedade estadunidense.

Devemos ressaltar, ainda, que essa mercantilização do estilo *Beat* foi uma forma de controle de comportamentos excessivos e descontrolados **na vida real**. No entanto, como veremos a seguir, tais comportamentos, recursos estilísticos e criação de imagens podem ser percebidos textualmente no romance *On the Road*, como memória de uma importante geração.

A estrada e a linguagem: imagens e ritmo do excesso

Ao considerarmos a linguagem *Beat*, devemos partir da seguinte afirmação: tudo que é excessivo é insignificante. Essa frase, que é título de um artigo de Camille Marc Dumoulié, nos é cara para percebermos algo de grande relevância. Segundo a autora, o excesso é "o sinal de um afeto que demanda um significante adequado, sem nunca atingi-lo, pois esse significante, na essência, falta" (DUMOULIÉ, 2007, p. 14), ou seja, o excesso é algo que, por mais que possa ser vislumbrado, nunca pode ser alcançado, em um ciclo que se alimenta. Sempre faltará vocabulário para definir a imagem excessiva, pois está na essência desta extrapolar o signo linguístico.

Ser insignificante (in-significante ou não significante) é dar um passo além da significação, algo que não implica em anulação de significado, mas em significar de maneira diferente. Essa diferença dá-se de duas formas, e uma está de mãos dadas com a outra. Devemos analisar como o texto se diferencia de outros textos em relação à linguagem e, também, devemos considerar sua significação social, isto é, como ele está inserido em seu meio e como ele é recebido.

Tanto uma forma como a outra, em *On the Road*, tem a estrada como figura determinante. Em termos de linguagem, a estrada dita o ritmo das falas e da vivência das personagens;

já em termos sociais, a estrada é o contraponto mais forte à domesticidade dos subúrbios, algo que pode ser percebido claramente na passagem abaixo:

Eu estava passando um Natal tranquilo no interior, como pude perceber quando entrei novamente na casa e vi a árvore de Natal, os presentes, senti o cheiro do peru assado e escutei a conversa dos parentes, mas, agora, a excitação havia tomado conta de mim outra vez, e esse formigamento se chamava Dean Moriarty; e lá estava eu, saltando para outra intrépida cavalgada pela estrada (KEROUAC, 2004, p. 149).

São a estrada e Dean Moriarty que se colocam como as grandes forças que movimentam todos os acontecimentos. Todas as relações são transitórias, passageiras. Em cada lugar que param, Sal e Dean possuem um círculo de amigos diferente e com hábitos diferentes, o que traz à tona múltiplas faces, histórias e personagens, que são, também, elementos que contribuem para a extrapolação do significado, pois nem sempre o narrador dispõe de tempo para fechar as pequenas narrativas de cada personagem que passa pelo seu caminho.

A linguagem move-se na velocidade da experiência. Ela é fluida, rápida e imprevisível. Isso era parte do projeto estético da geração *Beat*, cujas observações sobre o mundo se dão graças às suas experiências, sejam elas conhecimento das ruas ou conhecimento acadêmico, sem qualquer hierarquia. Basta lembrar que, em um de seus poemas, Ginsberg (2010) pôs o canônico Walt Whitman em um banal supermercado na Califórnia.

Novamente nos referindo ao texto de Dumoulié, "o excesso alimenta o excesso e sua repetição apenas o exacerba" (DUMOULIÉ, 2007, p. 14), o que nos faz compreender que o excesso na representação das imagens dá-se como vagões se puxando em um trem, só que, ao invés dos trilhos serem lineares, a estrada de ferro é tão torta como a improvisação dos músicos da época:

Mas, nessa época, eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, pois, 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 nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam, como fabulosos fogos de artifício, explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos "aaaaaaah!" (KEROUAC, 2004, p. 24-25).

Aí temos a qualidade que fez com que Sal Paradise corresse atrás de Dean Moriarty, a loucura. Podemos considerar a loucura como um desvio da norma, algo que, como construção social, serviu historicamente para rotular pessoas que se contrapunham às regras, retirar a validade dos argumentos das mesmas.

67

. .

68

GERACEO BEAT

Nessa passagem, eles – Moriarty e Carlo Marx, outro personagem – 'queimam como fogos de artifício', numa celebração à falta de controle que a estrada é responsável por gerar. Não há loucos na estrada que, assim como os que se aventuram por ela, é marginal. Na estrada, a loucura é regra, como nos mostra essa imagem festiva, que se contrapõe, certamente, ao caráter mais contido e rígido do pós-guerra.

Não existe, na estrada, o controle das instituições típicas da cidade, como família, polícia, escolas ou hospitais, por exemplo, o que faz com que os olhares e comentários com juízo de valor acerca do comportamento das personagens só aconteçam, na maioria das vezes, quando as mesmas estão ou no ambiente urbano, ou no doméstico.

Mesmo sendo a loucura, em *On the Road*, algo próximo à confusão, existe uma consciência acerca dela, por parte do narrador. Ser louco, portanto, é bater o pé perante uma sociedade na qual a perfeição sempre deixará um vácuo no que tange à individualidade, criando máquinas de "bocejar e falar chavões". A loucura é uma forma de protesto, o problema é de quem não a entende, pois os loucos – no sentido de pessoas que apresentam posições contrárias aos padrões vigentes –, esses sim têm certeza do que fazem e do porquê de sua própria confusão:

Lucille jamais me compreenderia; gosto de muitas coisas e me confundo inteiro e fico todo enrolado correndo de uma estrela cadente para outra até desistir. Assim é a noite, e é isso o que ela faz com você, eu não tinha nada para oferecer para ninguém, a não ser minha própria confusão (KEROUAC, 2004, p. 160-161).

Nessa passagem, Sal refere-se a Lucille, uma das moças com quem se relaciona no decorrer da narrativa, e afirma que ela não conseguiria compreender seu ímpeto de correr de um lado para outro do país. A já conhecida instabilidade toma para si mais uma imagem que contribui para o excesso na construção do romance, a noite. É ela, segundo o próprio Sal Paradise, a responsável por que ele goste de muitas coisas desconexas, é ela que o torna indeciso e é ela, também, a oposição ao dia. O dia é o período produtivo, de contribuir ativamente para o progresso da nação; à noite, contudo, é quando as coisas tornam-se mais vivas, espontâneas, emocionantes e sem compromisso. É na noite que a mesmice do dia não é vista. A escuridão noturna cria novas possibilidades de relação que são menos mecânicas, pois as pessoas responsáveis pela mentalidade engessada estão dormindo, por pertencerem ao dia. A noite é o símbolo de toda uma existência *underground* e esse submundo é libertador, pois é onde as máscaras da artificialidade são menos presentes.

É imprescindível que não nos esqueçamos do elemento biográfico do romance. Kerouac escreveu baseado nas próprias experiências. Sal Paradise e Dean Moriarty foram inspirados, na verdade, no próprio Kerouac e no escritor Neal Cassidy, respectivamente. São narradas as aventuras vividas na estrada pelos dois. Outros escritores e membros do círculo *Beat*, como Allen Ginsberg (Carlo Marx), William Burroughs (Old Bull Lee), John Cellon Holmes (John Saybrook), ou Herbert Huncke (Elmer Hassel) também inspiraram personagens. O romance retrata a geração *Beat* na ótica de alguém que a viveu intensamente. Sendo assim, temos no processo de criação de *On the Road*, uma ideia de como o ritmo do excesso era ditado, ou, como põe Howard Cunnel:

On the Road é o começo do processo através do qual Kerouac desmantela e replica, de um modo radical, aquilo que aprendeu como escritor de ficção, o que permite que ele possa, como escreve John Holmes, "liberar toda sua extensão de consciência e fixá-la na página" (CUNNEL, 2012, p. 17).

Se o excesso é a instabilidade para o dia e estabilidade para a noite, recordemos o mito por detrás da criação de *On the Road*, no qual "Kerouac estava sob forte efeito de benzedrina e o escreveu de uma tirada, em três semanas, em um rolo de papel de teletipo, sem nenhuma pontuação" (CUNNEL, 2012, p. 11), e imaginemos, também, as noites que não foram viradas nesse processo e quantas noites antes dessas três semanas não foram vividas 'na estrada' para que o romance tomasse corpo.

Precisamos afirmar, aqui, a título de esclarecimento, que a presença de um vocabulário menos contido e de imagens de ruptura não pode ser confundida com um projeto de ação direta das pessoas para mudar a sociedade. Estar nas ruas, protestando, é diferente de estar na estrada, fugindo e fazendo descobertas. Em *On the Road*, há crítica, e não mudança, e, como destaca Penny Vlagopoulos, não era a intenção dos *Beats*, de *On the Road* ou do próprio Kerouac influenciar outras gerações, por mais que eles o tenham feito:

Em seu ensaio mais cáustico, "Depois de mim, o Dilúvio", escrito ao final da vida com o intuito de mostrar sua falta de alinhamento tanto com a 'geração *hippie* do paz e amor' quanto com os 'altos escalões da sociedade americana', ele determina que 'irá retornar aos alienados radicais, que compreensivelmente estão alienados e ainda mais enojados com o atual cenário', porque, embora ao seu ponto de vista eles fossem hipócritas e contraproducentes, as pessoas que faziam parte da 'paralização neurológica da busca incessante pelo dinheiro' eram piores (VLAGOPOULOS, 2012, p. 73).

Nesse sentido, quando se sabe o que não se quer, mas não se tem certeza do que se quer, a estrada é um dos poucos elementos de recorrência estrutural em *On the Road* desde o seu processo de criação. Seria mais honesto para os *Beats* serem criticados e esquecidos tentando achar algo diferente do que reforçar comportamentos mecânicos. Portanto, podemos aproximar *On the Road* e a maneira como seus protagonistas enxergam a vida dos transcendentalistas. Retomando Ralph Waldo Emerson, em *Self-Reliance*, é mais importante ser original e pensar de maneira livre do que ser um mero reprodutor ideológico. O próprio Emerson reforça em seu ensaio que viajar – ato central em *On the Road* – só é algo válido para o descobrimento de si e para a própria formação como ser humano e, certamente, Sal, Dean e todo aquele círculo que formava a geração que causaria um incômodo nas artes e no modo de vida não viajavam de costa a costa para tirar fotos e guardar memórias de turista.

A estrada tem a noite como sua companheira, e as duas são imagens que se opõem ao dia, à cidade, aos postos de trabalho e à 'caretice' dos anos que se seguiram à Segunda

69

PERACEO BEAT

Guerra Mundial, e é a estrada, também, que liga a narrativa do romance de Kerouac a uma tradição de escrita muito mais antiga do que a própria existência de Sal, Dean, Kerouac, dos *Beats* ou dos Estados Unidos, que é a personagem picaresca, que, desde o século XVI, já sabia jogar e manipular a seu favor as regras do jogo de aparências da sociedade.

On the Road e a picaresca: uma influência anti-heroica

De maneira resumida, o pícaro é uma figura que está na margem, anda na direção contrária da maistradicional e se vale de todos os meios, lícitos ou ilícitos, para ascender socialmente. Podemos notar algumas dessas características nos comportamentos de Sal e Dean, o que nos faz pensar se existe, ou não, alguma influência do romance picaresco em On the Road. Outro elemento relevante que aproxima o romance de Kerouac das narrativas picarescas é a importância dada ao deslocamento e o papel da estrada na construção da história contada. No entanto, parece um pouco estranho falar da presença do romance picaresco em *On the Road*, pois, para além de haver um distanciamento temporal e espacial muito grande entre a década de 1950 e os séculos XVI e XVII – era de ouro da picaresca –, Sal e Dean são homens e brancos em um momento histórico em que isso era a norma e, portanto, não haveria uma característica mais clara que os marginalizasse. Contudo, devemos reforçar que Jack Kerouac veio de berço franco-canadense, que seus pais vieram para os Estados Unidos buscando melhores oportunidades de emprego e que ele, de acordo com Penny Vlagopoulos, "Cresceu falando joual, um dialeto da classe trabalhadora franco-canadense, e, ao longo de sua carreira como romancista, se considerou mais confortável com o joual do que com o inglês, que não falou até os seis anos" (VLAGOPOULOIS, 2012, p. 76).

A condição de *outsider* do autor, aqui, é evidente, e, por mais que seja perigoso fazer uma análise meramente autobiográfica, como já dissemos, esse 'estar fora' é, também uma característica de Sal, cujo nome completo é Salvatore Paradise, e que possui uma tia com posturas bem maternais. Utilizar esses fatos para supor que Sal seja descendente de italianos, por exemplo, não se reduz a um exercício de especulação, mas a uma materialização do *background* do autor em seu *alter-ego*. Cunnel (2012) observa que as versões anteriores de *On the Road* tinham, no lugar da tia, a mãe de Kerouac, e essa identificação de Kerouac com o seu passado o põe, em princípio, como alguém estranho à cultura estadunidense.

O pícaro, como dissemos, não tentava se dar bem da forma mais comum. Sua existência, portanto, era atrelada, primordialmente, a um instinto de sobrevivência, posto que o lugar da picaresca é aquele no qual o pícaro joga com as regras da sociedade e tenta utilizá-las a seu favor, pois, do contrário, será engolido por ser diferente. Em *On the Road*, essa subversão dá-se reafirmando o lado de fora, pegando a estrada, seguindo em frente e sem rumo, mas colecionando experiências e comportamentos que só quem está na contramão das rotinas impostas possui.

A já discutida busca por um oeste imaginário é constante, e esse ponto de referência, esse *locus* quase mítico, onde seria achada a destruição das convenções sociais, pousa sobre várias cidades, desde São Francisco até a Cidade do México.

Tendo isso em mente, como será que os deslocamentos de Sal e Dean dialogam com a imagem do pícaro? Devemo-nos lembrar, pautados no professor Mario M. González (1995), que a tradição dos estudos sobre a personagem picaresca define o pícaro como:

um caso típico de anomia e desvio social estimulados pela existência de uma etapa de expansão social, durante a qual diminuíra a exclusão dos pobres em relação ao acesso aos bens – a Renascença –, à qual se segue uma crise que fecha violentamente esse acesso – o Barroco. A anomia teria ainda, na Espanha, o incentivo dos numerosos exemplos de ascensão, à margem dos caminhos normais, promovidos pela conquista e colonização da América e pelo "revolvedor" efeito do dinheiro na península, e, em ambos os casos, por um comportamento inovador e pouco escrupuloso com os meios (GONZALEZ, 1994, p. 70-71).

Obviamente que o pícaro ao qual González refere-se é aquele da Espanha, típico dos séculos XVI e XVII, mas, como ele mesmo faz questão de destacar, ao citar o italiano Alberto del Monte:

é necessário distinguir *género picaresco* de *gusto picaresco*: o primeiro seria facilmente identificável em alguns romances; o segundo é mais ou menos reconhecível numa ilimitada multidão de obras pertencentes às mais diversas índoles. Dessa maneira, elimina-se a ociosa polêmica sobre quais obras pertencem à picaresca, polêmica ocasionada pela ideia de gênero como abstração (GONZALEZ, 1994, p. 223-224).

Nossa análise pauta-se no que seria esse *gusto picaresco*, ou seja, não falamos, aqui, de uma ressurreição da picaresca ou de um transporte sem quaisquer filtros históricos e temporais do pícaro clássico para o século XX.

Dessa definição, é possível destacarmos, também, a dinâmica acesso/falta de acesso aos bens, assim como a ascensão por vias não tão comuns. Uma vez que a recuperação econômica durante a Segunda Guerra fez dos Estados Unidos um país próspero após a dura recessão econômica dos anos de 1930, há uma inversão no quadro proposto por González, pois, nos Estados Unidos, a crise é seguida pela fartura. Isso nos faz perceber que a influência da picaresca na cultura estadunidense – e, por consequência, em *On the Road* – vai além do aspecto econômico e atinge a busca por um eu – *self* – livre, original, e que tenta afrouxar as amarras ideológicas impostas pela ordem vigente.

É muito difícil achar a medida certa entre os ingredientes dessa receita, e o neopícaro estadunidense é o herói, ou melhor, o anti-herói forjado nas tensões entre os anseios do indivíduo e as imposições da vida em comunidade. Essa tensão é o combustível das viagens dos anti-heróis Sal e Dean e ela não é novidade, pois, antes deles outros anti-heróis construídos pelo deslocamento já existiam.

GERACEO BEAT

72

Como exemplo, temos, já mencionado em epígrafe, *The Confidence-man*, de Herman Melville. O que reforçaremos, no entanto, não é a falta de coragem do já referido filantropo, mas o tipo de golpe do qual ele e outros personagens do livro são alvo, assim como o papel fundamental exercido pelo romance, que é um dos primeiros a por em destaque a temática da personagem sem lugar fixo e que sobrevive aplicando pequenos golpes ou cometendo pequenos delitos, comportamentos que podiam ser observados com bastante frequência na década de 1950.

The Confidence-man se passa em um barco chamado Fidèle, que navega pelo rio Mississippi. Nessa viagem, alguns personagens, construídos em cima de tipos representando vícios e virtudes, são abordados por uma pessoa que utiliza contos do vigário para ludibriar suas vítimas e conseguir dinheiro. Esses golpes variam desde a negociação de ações em empresas falidas até a venda de remédios que prometem curar todas as doenças. A natureza desses confidence-men — nome utilizado para designar quem aplica esse tipo de golpe — é parecida com a do pícaro espanhol e dos golpes que eles aplicam para conseguir dinheiro e comida.

Algo bem semelhante é feito por Sal, nas inúmeras vezes em que pediu dinheiro a sua tia, sempre prometendo que tal incômodo nunca mais aconteceria ou, então, pelo próprio Dean, que, a partir da relação íntima que estabelece com Sal, pede dinheiro a este sem quase nunca devolver – pois, na única vez em que fez isso, foi apenas para não quebrar os laços de confiança e ter como repetir o processo.

Já no século XX, em 1953, na mesma década em que *On the Road* foi publicado, temos o romance *As aventuras de Augie March*, de Saul Bellow. Ao protagonista desse romance, Augie, sempre são apresentadas formas de conseguir prosperar e ter uma vida confortável – muitas delas sem explicação, sendo, inclusive, bem próximas a clichês da literatura do século XIX, como adoção ou casamento com pessoas ricas –, mas ele nunca aproveita essas chances efetivamente, seja por não vê-las, seja simplesmente por não querer.

A falta de vontade de ter um final feliz, típico de narrativas mais fechadas, é uma das características desse anti-herói neopícaro estadunidense, cuja existência depende de andar na corda bamba dos limites entre as próprias vontades e a vida coletiva, entre resistir ao consumismo selvagem do capitalismo ou ceder a ele. Nunca se faz uma coisa ou outra, pois o anti-herói mistura todas, sendo ora mais bravo, desafiando o sistema, ora mais covarde, adaptando-se.

Após essas observações, não seria errado nos valermos da definição de narrativa picaresca cunhada por González e aplicá-la ao anti-herói pícaro dos Estados Unidos com apenas algumas ressalvas. Para o crítico, a picaresca é:

a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (GONZALEZ, 1994, p. 263).

A única observação que fazemos é a de que, no caso do anti-herói neopícaro, a ascensão social seria um dos elementos presentes na crítica, e não a tentativa de criticar em si, pois o que é tentado de fato por ele é equilibrar indivíduo e sociedade, mas nunca alcança sucesso.

Essa jornada sempre será fracassada, pois, enquanto corpo sólido, e com hábitos e moral prescritiva definidos, uma sociedade como a dos Estados Unidos nunca abrirá suas defesas por completo e sempre terá um antídoto pronto para combater o veneno das diferenças mais incômodas, o que nos leva a concluir que apontar incoerências sem propor mudanças, por mais que seja um primeiro passo importante, será sempre um ato em vão.

O lado mais triste da posição política de negar o *mainstream*, como faziam os *Beats* é o de que, por vias do escapismo, essa negação será um ato no qual o fracasso tem um peso muito maior. Não podemos fechar os olhos e dizer que *On the Road* não chocou o mundo a sua volta, muito pelo contrário, mas é certo que, por mais que andassem nas margens do consumismo capitalista, Sal e Dean participavam dele.

Tudo na estrada transformava-se em mercadoria: hotéis, carros, comida, mulheres. Não é por não estar nas cidades, olho do furação do consumo, que as personagens do romance não cediam a essa dinâmica, sendo que, em muitos casos, elas até a reproduziam, como na ida de Sal e Dean ao México:

Contemplávamos o nosso maravilhoso dinheiro mexicano que nunca terminava e brincávamos com ele, olhando para os lados e sorrindo para todos. Atrás de nós se derramava a América inteira, e tudo aquilo que Dean e eu sabíamos sobre a vida, e sobre a vida na estrada. Finalmente havíamos descoberto a terra mágica que ficava no fim da estrada e ainda não conseguíamos sequer imaginar a dimensão dessa magia (KEROUAC, 2004, p. 334).

Todas as alegrias de terem encontrado, por fim, a recompensa no fim da estrada, o oeste imaginário a que tanto almejavam, só são efetivas porque Dean e Sal acharam um lugar onde eles se tornam figuras mais poderosas, pois, ao trocarem seus dólares pelo dinheiro mexicano, menos valorizado, eles conseguem equilibrar a balança das escolhas individuais, que, pelo que podemos perceber ao longo do romance, tem pouquíssimas chances de ser revertida onde de fato ela causa maior desequilíbrio, que é no centro do poder, nos Estados Unidos.

É só depois de chegarem a um país mais pobre que o pote de ouro no fim do arco-íris finalmente dá as caras, o que nos faz enxergar que *On the Road* apresenta muito mais uma luta por aceitação do que por subversão. O caráter subversivo do romance e das atitudes das personagens está relacionado apenas ao efeito receptivo da obra, sendo mais uma questão de estranhamento do que de uma intenção de balançar os alicerces do sistema.

Reforçamos, aqui, que não é nosso intuito dizer que *On the Road* possuía esse propósito. O próprio Kerouac queria provocar uma mudança **na literatura**, alcunhando a si

mesmo de um artista de vanguarda. Só não podemos nos esquecer de que o velho clichê de que toda vanguarda vira peça de museu aplica-se aqui. *On the Road* tornou-se um dos livros mais vendidos em sua época e ainda é cultuado hoje.

A liberdade que se nota em *On the Road*, assim como a liberdade da geração *Beat*, é algo controlado a partir de uma falsa ilusão de democracia imposta pelo capitalismo. A liberdade de expressão, por exemplo, só é válida se apresentar múltiplas visões sobre o que é a regra, deixando exceções e vozes diferentes nas margens. No fim das contas, há uma apelação para o consenso e, se existe um choque de opiniões, é hábito que cada lado desse embate saia respeitando o outro ponto, sem tentar convencer a outra pessoa de que ela pode estar equivocada.

Podemos afirmar também, a partir de seus anti-heróis, que Jack Kerouac não se propunha a dar um passo além em suas críticas, tanto que, para Sal e Dean, o oeste era onde eles deslocavam-se do lado mais fraco e iam ao mais forte, ficando a estrada e todo o conhecimento sobre ela para trás.

Referências

BELLOW, Saul. *As Aventuras de Augie March*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUENO, André; GÓES, Fred. O que é geração Beat. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CUNNEL, Howard. Rápido desta vez: Jack Kerouac e a escritura de *On the Road*. In: KEROUACK, Jack. *On the Road*: o manuscrito original. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo que é excessivo é insignificante. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 169, 2007.

EMERSON, Ralph Waldo. Self-reliance. In: BAYM, Nina (Ed.). *Norton Anthology of American Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2003.

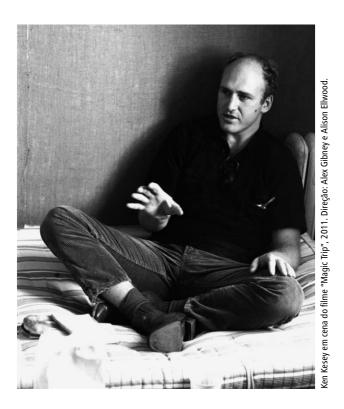
GAIR, Christopher. *The Beat Generation*: A Beginner's Guide. Oxford: Oneworld, 2008.

GINSBERG, Allen. *Howl, Kadish e outros poemas*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói*. Estudo sobre o romance picaresco clássico espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

74





HOLMES, John C. *The Beat Generation*. (novembro de 1952). Disponível em: http://www.litkicks.com/Texts/ThisIsBeatGen.html>. Acesso em 03/08/2015.

JUVENTUDE TRANSVIADA (Rebel Without a Cause). EUA, 1955. Dir: Nicholas Ray. III min.

KEROUAC, Jack. On the Road. London: Penguin, 2011.

KEROUAC, Jack. *On the Road*: Pé na estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LAWLOR, William T. *Beat Culture*: icons, lifestyles and impact. Santa Barbara: ABC CLIO, 2005.

MELVILLE, Herman. *The Confidence-man*: His Masquerade. London: Penguin, 1990.

O SELVAGEM. (The Wild One). EUA, 1953. Dir: Lázló Benedek. 79 min.

RUSSEL, Jamie. *The pocket essential:* The *Beat* Generation. Harpenden: Pocket Essentials, 2002.

VLAGOPOULOS, Penny. Reescrevendo a América: a nação de 'monstros subterrâneos' de Kerouac. In: KEROUACK, Jack. *On the Road*: o manuscrito original. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.



Os diários de Kerouac e sua formação como escritor!

Gabriel Pinezi

Eu devo escrever nesse diário em momentos esporádicos, tentando imbuir a obra com o frescor e a vitalidade da extemporaneidade.

Kerouac, The Journal of an Egotist

Um dos típicos preconceitos contra a prosa de Kerouac é de que o seu imperativo da criação espontânea refletiria uma espécie de descaso com o trabalho da escrita literária. Muitos críticos conservadores tendem a falar dessa espontaneidade como sinônimo de indiferença em relação à tradição estética e literária, ou mesmo de ausência de um pensamento específico sobre a criação poética. Tudo se passa como se a qualidade da escrita tivesse que se sacrificar para que a vida aparecesse em sua pureza, como se estética e ética fossem uma o avesso da outra. Mas essa nunca foi a visão do próprio Kerouac, que se considerava um escritor moderno e experimental, na linha de James Joyce, tanto quanto uma espécie de herói romântico, que se dedicava à escrita por esta ser capaz de formar sua singularidade, sua distinção em relação ao homem médio e massificado da modernidade.

A assimilação desastrosa de Kerouac por parte da mídia foi um fator de peso para a construção desse equívoco. Os jornais rapidamente se apropriaram do termo *beat* para

¹Ao longo do texto, utilizaremos algumas abreviaturas para referenciar alguns textos de Kerouac que serão citados com maior frequência:

NYPL, **4.2** – *Holograph notebook*, *signed by Jack Kerouac*;

NYPL, 4.31 - Holograph and typescript essay, revised. "The minimization of Thomas Wolfe in his own time";

NYPL, 53.1 – Holograph notebook "1940";

OR-BR - On The Road (Pé na Estrada);

SMB – The Sea is My Brother: the lost novel;

SMB-BR – O Mar é meu irmão & outros escritos;

VD-PT – Duluoz, o Vaidoso: uma educação aventurosa, 1935-46;

WW - Windblown World.

reforçar negativamente o estereótipo de uma geração irresponsável, instintiva, que prefere a ação ao pensamento, a atitude à reflexão. Por este caminho se enveredaram os primeiros críticos conservadores de Kerouac, insistindo em provar que *On the Road* não passa de uma obra sem valores estéticos ou literários próprios, composta por um brutamontes sentimental cujo rumor dos impulsos vitais fala mais alto que a voz do gênio.

Como reação à primeira resenha de *On the Road*, na qual Gilbert Millstein do *New York Times* celebrou o livro por sinalizar uma revolução nas letras americanas, uma imensa quantidade de críticos – principalmente resenhistas de grandes periódicos americanos – atacaram Kerouac de maneira impiedosa². Essa imagem de um escritor avesso à reflexão estética ainda não foi completamente superada, apesar da grande quantidade de estudos sobre a Geração *Beat* que vem sendo publicada nas últimas duas décadas. As críticas conservadoras se mantêm vivas até hoje, quase que paralelamente ao reconhecimento de Kerouac como grande prosador da lingua inglesa. A apreensão de Kerouac como um escritor prático em oposição a um artista teórico, um escritor mais interessante por sua vida errante que por sua contribuição literária, não só é enganosa como acaba por desviar a atenção dos críticos para o que realmente está em jogo no projeto da escrita espontânea: a tentativa de unir a criação artística com uma criação de si, de imbricar o máximo possível a vida e a obra.

Com certeza, foram poucos os esforços de Kerouac em *publicar* textos de caráter explicitamente reflexivos. Mas isso não quer dizer que ele se absteve de refletir, nos mínimos detalhes, sobre as condições teóricas de seu empreendimento literário. Pelo contrário, o volume de textos em que Kerouac discute os limites e possibilidades de sua própria linguagem são tão numerosos quanto aqueles destinados a integrar *The Duluoz Legend*, o conjunto de seus romances autobiográficos no qual se insere *On the Road*. O contato com os manuscritos e diários de Kerouac comprova o quão vertigionosa foi sua obsessão com a própria linguagem, sua compulsão por escrever cada vez mais e melhor. Gostaria de mostrar aqui, a partir de uma breve análise de alguns de seus diários, como Kerouac concebia a escrita espontânea como um tipo de produção poética em que vida e obra estão colados um ao outro. Atualmente, os arquivos de Kerouac fazem parte da *Berg Collection of English and American Literature*, instalada na Biblioteca Pública de New York. Há mais de cinquenta diários que constam como parte da coleção, compreendendo um período de pouco mais de três

² "Incontestavelmente, o artigo de Gilbert Millstein lançou o livro, que ficará durante várias semanas na lista dos best-sellers. Porém, ataques não tardam a chegar e vão ser de uma maneira geral ferozes. A leitura deles é edificante. Eles oprimem Kerouac, apesar do falado desdém dos beats pelo academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday* academicismo crítico, e se acrescentam à sua inf

décadas de sua vida. Alguns deles foram publicados por Douglas Brinkley, sob o título de *Windblown World*, e outros apareceram na edição expandida de *The Sea is My Brother* e *The Haunted Life*, romances de juventude inacabados.

Como se vê, Kerouac escreveu diários regularmente. Um olhar rápido sobre esse conjunto de manuscritos mostra o auge de seu processo de criação, no começo da década de 1950, corresponde a um aumento do volume de textos escritos em seus diários. Há uma relação direta entre eles e sua produção literária. Isso sugere que os diários não servem apenas como registro esporádico de sua vida cotidiana, mas como espaço possível para a experimentação literária e a reflexão filosófica. Não à toa, Kerouac decidiu publicar integralmente um de seus diários como a primeira parte de *Desolation Angels*, em 1965. É a imbricação necessária entre arte e vida – e a visão de que a melhor literatura é a expressão direta de uma confissão – que fez Kerouac criar uma espécie de curto-circuito entre seus textos pessoais e suas obras literárias. O diário, assim, desponta como espaço privilegiado para pensar seu processo de formação como escritor, em uma acepção tanto ética quanto estética: escrever melhor e viver melhor, eis aquilo que a prática da escrita em diários possibilita.

Em 1940, na última página de seu caderno de estudos de Columbia, Kerouac escreveu em versos: "A vida de um homem deve/ser dedicada a encontrar/o melhor modo de viver" (NYPL, 4.2). Em seu diário do mesmo ano, em uma seção intitulada *The Journal of an Egotist*³, ele parece explicar a si mesmo o que pretende dizer com isso:

Eu quero completar o ciclo da vida.

Eu quero viver a vida do "artista" excêntrico que se considera um tipo raro de pássaro... uma forma elevada de esteta que nada tem ver com este mundo enlouquecedor de filisteus.

E então eu quero me desenvolver a partir disso em um homem mais maduro em seus vinte anos, eficiente no mundo material.

A partir daí, eu deverei fluir para dentro do canal da vida até alcançar a burguesia da meia-idade, a culminação de meus poderes mentais. Então, quando esse dia chegar, vou escrever um poderoso romance sobre a América (SMB-BR, p. 206).

Fica claro nessa passagem que, antes de escrever o grande romance sobre a América, Kerouac pretende formar a si mesmo como indivíduo *excêntrico* e *raro*, aproveitandose o melhor possível de suas forças juvenis. Para isso, ele precisa separar sua existência deste mundo *material*, regido pelas leis do capitalismo e do modo de vida burguês, representado aqui pelo vocábulo *filisteus*. Esse termo possui uma história bem delimitada dentro do romantismo alemão: foi utilizado justamente para depreciar o indivíduo burguês que, por não possuir intimidade com a arte, acaba por

sucumbir ao mundo da mercadoria, tornando-se assim mesquinho, alienado, alheio ao resto da humanidade e à sua própria individualidade. A ideia de que o indivíduo formado pela arte é *raro* se justifica pelo imperativo da educação como busca de uma singularidade, da expressão de uma vida verdadeiramente poética, criativa, que não se deixa levar pelas regras mecânicas impostas pela sociedade de massas.

Porém, neste momento, Kerouac ainda não se mostra radical em sua tentativa de formar-se para além do mundo do trabalho e da mercadoria, pois pretende apenas isolar-se por um tempo, desenvolvendo-se o máximo possível para, depois de maduro, poder adentrar o *mundo material* e escrever seu importante romance. Kerouac planeja fazer parte do modo de vida americano, e isso quer dizer, para ele, que seu destino natural como participante dessa cultura é o de alcançar a *burguesia da meia-idade*. De fato, é isso o que o leva a dizer, em vários outros momentos, que seu sonho é tornar-se um escritor famoso e bem-sucedido. A própria figura do escritor, tal como é apreciada na América, envolve o sucesso financeiro e material, o reconhecimento do público e da crítica, além do bem-estar proporcionado por eles. São sonhos inocentes de um aspirante a escritor muito jovem, mas que se manterão firmes como objetivo pessoal de seu processo de criação, ao menos até a péssima recepção de *On the Road*, que decepcionou Kerouac amargamente.

Haveria contradição nessa hesitação de Kerouac entre ser um artista crítico da sociedade capitalista americana e, ao mesmo tempo, projetar uma vida futura completamente baseada na ideia de *sucesso*, que marca o *American way of life*? Certamente, desde muito cedo, essa contradição se apresenta fortemente em sua experiência literária, e é importante para entender o colapso do autor ao fim da vida. A expectativa frustrada de não ter enriquecido e nem ter sido levado a sério pela crítica foram decisivas para o estado depressivo em que se encontrava pouco antes de morrer, bem como para seu rancor em relação aos *hippies* e à contracultura, que Kerouac julgava serem tendências antiamericanas. Essa busca pelo sucesso marcou não só seu processo de criação como também sua obra publicada, se pensarmos que a vaidade de Duluoz, que figura no título de seu último romance, *Vanity of Duluoz*, pode ser interpretada como essa pretensão, tão própria da cultura americana, de que cada homem deve tornar-se um indivíduo distinto, bem-sucedido, que se diferencia dos outros por buscar a excelência naquilo que faz.

No entanto, não se pode dizer que essa contradição impediu Kerouac de viver a vida do artista libertário. Seu apego à cultura do próprio país não pode ser reduzido a uma aceitação completa do *American way of life*. A América aparece em sua escrita tanto sob um ponto de vista positivo quanto negativo: ao mesmo tempo em que a enaltece em tons líricos e utópicos, também condena o capitalismo americano e o modo de vida absolutamente massificado e mesquinho que ele produziu. É nesse sentido que, em seu diário intitulado *Well, this is the forest of Arden*, o autor vê a tendência imperialista da política de seu país como uma perversão da verdadeira cultura americana. Ao comparar a América à Rússia, ele retrata até o pai do capitalismo, Henry Ford, como

81

um gênio de espírito elevado, que estava mais interessado em criar um modo de vida ascético que em acumular dinheiro ou poder⁴.

Em toda a sua obra, é possível rastrear duas Américas completamente distintas que ele descreve em diferentes momentos: a primeira figura como visão poética, onírica, como uma terra vasta e selvagem, prenhe de potência criativa, onde as liberdades individuais se conciliam com o espírito de irmandade, formando uma grande comunidade de pessoas simples e de bom coração; a segunda é vista como a alta civilização decadente, em que a razão técnica e o poder do dinheiro dominaram completamente a vida, sufocando assim a tendência humana a uma verdadeira espiritualidade. As duas Américas estão presentes em *The Town and the City*, descritas justamente a partir da oposição entre a *cidade pequena* – cujo protótipo é Lowell, Massachusetts, sua terra natal – e a *cidade grande* – cujo modelo é Nova York, onde morou para estudar na Universidade de Columbia. A América poética que o inspira a escrever um romance sobre o próprio país é a mesma que apresentada nas obras dos grandes escritores americanos que ele admira: Melville, Saroyan e, principalmente, Thomas Wolfe, que lhe servem como modelos de artistas geniais e homens americanos elevados.

Logo no começo de *Journal of an Egotist*, Kerouac justifica o título do diário dizendo o seguinte: "existem milhões e milhões de pessoas no mundo, e eu sou uma pessoa. Mas eu sou um mundo em meu próprio ser, assim como você também é. Nós somos todos pequenos mundos. Somos todos ---- pequenos egotistas" (SMB-BR, p. 164). Ser um "egotista" quer dizer nada mais que viver de acordo com seu mundo interior,

⁴Nas palavras de Kerouac, em Well, this is the forest of Arden: "Concluí que a principal ideia nos Estados Unidos é o sustento universal do homem, enquanto na Rússia sem dúvida a principal ideia é a irmandade universal do homem. Entretanto, há perversões nas duas ideias, levando aos dois tipos de imperialismo, americano e russo, no mundo de hoje. Mas a verdade nua e crua é que um dia essas duas ideias podem se misturar. Os americanos oferecem à História do mundo o primeiro "estilo de vida" real e concreto. (A propaganda popular do "estilo de vida" na verdade é uma abstração e uma ilusão, ligadas ao "norte-americano", que na verdade é apenas uma questão de tempero local). O modo de viver como é apresentado por gênios americanos nos campos práticos e técnicos, entretanto, está longe de ser o "materialismo" que os marxistas e a intelligensia descontente dizem que é. É mais espiritual: na verdade, é o conhecimento de como ser feliz, saudável e real. Henry Ford e Thomas Edison, milionários e gênios, e colaboradores do grande modo de viver americano, eram homens abnegados, quase ascéticos, muito espiritualizados e humildes... e todo mundo sabe disso. O objetivo deles não era ambição e poder, mas uma "vida melhor" - algo que ainda vai ser desenvolvido, entretanto, já que os homens inferiores sempre aparecem para corromper os usos das grandes coisas e ideias. Os americanos mais exaltados eram todos homens de gostos e aspirações espirituais simples - Thoreau, Twain, William Allen White, Lincoln, na verdade até Washington. Homens como Josephus Daniels ("primeiro cidadão da Carolina do Norte" - acima de Thomas Wolfe, enterrado no Brooklyn?) e F. D. Rooselvelt não foram grandes. A ideia americana também é exaltação da humildade e decência sociais. Com a ideia russa da Grande Irmandade, tudo isso iria crescer" (WW-BR, p. 155-156).

RACED BEAT

82

que não se confunde com o mundo interior de cada indivíduo que compõe o resto da sociedade. Todos possuem sua individualidade e devem viver de acordo com ela, pois isso é uma característica própria do ser humano. Não aceitar que se é um egotista seria um erro, pois "o pior egotista sobre a Terra é o egotista modesto" (SMB-BR, p. 203-204). Em seguida, argumenta: "se eu disse a palavra 'radical', não existe a possibilidade de que você possa recuar muito no seu pensamento e julgar a palavra sem os valores que lhe são dados por nossa escala social moderna?" (SMB-BR, p. 204). Essa lição de desligar-se dos valores do mundo e apoiar-se sobre si mesmo, sem excluir o espírito de comunidade e irmandade, é atribuída a Saroyan, que é visto por Kerouac como "um dos egotistas mais generosos que jamais andaram por aí amando a si mesmos" (SMB-BR, p. 204). No entanto, em uma entrada escrita dois meses depois, em 12 de novembro de 1940, o autor reconsidera o pouco que escrevera até aqui em seu diário: "Já não sou um crente tão fervoroso no egotismo agora. Acabei de ler um livro poderoso de Thomas Wolfe chamado Você não pode voltar para casa, e, nele, ele diz que você realmente não pode ser uma espécie rara de pessoa a menos que tenha humildade, tolerância e compreensão humana" (SMB-BR, p.205). Isso não faz Kerouac necessariamente desistir da ideia de egotismo no diário, já que, em seguida, ele escreve: "(Mas querer ser uma espécie rara, com toda certeza, isso é egotismo)" (SMB-BR, p. 205).

Vê-se que Kerouac justifica sua tentativa de tornar-se uma espécie rara a partir de sua interpretação do romance de Thomas Wolfe. O que está em questão não é necessariamente apenas fechar-se sobre si mesmo, ignorando os outros milhares e milhares que vivem na sociedade, mas sim tornar-se uma pessoa com sua própria individualidade, sem ter que sacrificar o espírito de irmandade e de comunidade. O homem raro é justamente aquele que consegue se conciliar com seus *irmãos* sem abdicar de sua individualidade; da mesma forma, o artista raro é aquele que faz de sua singularidade um traço distintivo, sem que isso o transforme num *egotista* mesquinho.

É provável que esse diário tenha registrado a primeira vez que Kerouac entrou em contato com a obra de Thomas Wolfe, um dos escritores americanos que mais o influenciou ao longo de sua experiência literária. O fato de sua obra ser também autobiográfica, como toda *The Duluoz Legend*, aponta para a forma como Wolfe tornou-se um modelo a ser perseguido pelo autor, não apenas em termos estéticos como também éticos. O que ele quer emular em Wolfe não é apenas o estilo de seu mestre e as estruturas formais de sua prosa, mas o próprio modo de portar-se no mundo como um escritor. Essas duas dimensões, estética e ética, são completamente indissociáveis, justamente porque as principais obras de Wolfe pertencem ao gênero do *Bildungsroman*, em que o foco da narrativa é a formação do personagem principal, seu processo de amadurecimento como ser humano. Pela própria ideia de que a vida



de um indivíduo deve ser o tema central de um romance, Kerouac forma tanto sua escrita quanto sua singularidade, modelando-se a partir não só dos personagens criados por seu romancista favorito como também a partir do autor que os criou. Em outro diário, chega a professar sua fé, dizendo que Wolfe é para ele um Deus⁵.

Assim como Kerouac, foi a partir de suas experiências com a realidade que Wolfe moldou seus personagens – eles também, protótipos de um tipo ideal de homem americano. Sem dúvida, ele influenciou o autor desde muito cedo a escrever uma obra memorialista, como fica claro na seguinte passagem do *Diário de um Egotista*: "Desejo ser um romancista, dramaturgo, contista... em suma, um jornalista um homem de letras. Portanto eu vivo, em parte, para observar o mundo a meu redor, de modo que eu possa escrever sobre ele algum dia, rabiscando algo do fundo da minha memória" (SMB-BR, p. 212). Daí inclusive a justificativa de escrever diários: eles são úteis na medida em que documentam a vida do escritor e ajudam em seu processo de rememoração⁶.

A matéria que deve preencher o diário e que servirá para a composição de um romance futuro é a própria vida do escritor: seus sentimentos, suas paixões, seu modo de entrar em contato com a realidade. O diário se torna, assim, uma espécie de confidente na solidão, que escuta as confissões de uma alma atormentada pelos sofrimentos da existência. Mas essas confissões, delimitadas ao espaço circunscrito de uma escrita sem interlocutores reais, é simultaneamente uma espécie de carta aberta ao mundo. Isso fica claro pela presença constante, no texto, de uma grande gama de interlocutores virtuais, que se pode reconhecer nas marcas textuais que indicam diferentes narratários em diferentes partes do texto. Em certos momentos, a escrita se dirige a um possível leitor futuro do diário, a quem Kerouac se preocupa em mostrar sua falta de pretensão ao escrevê-lo:

Sem dúvida, algumas pessoas serão céticas quanto a ler isto aqui, a julgar pelo título. Antes de explicar minhas razões para a escolha de um título como esse, permita-me exibir a insignificância deste trabalho. [...] Ninguém que tivesse o menor senso de julgamento literário se importaria de ler isto aqui, e aqueles que não têm nenhum senso de julgamento literário... não creio que eles tampouco se importariam (SMB-BR, p. 203).

⁵Nas palavras do autor: "Thomas Wolfe viveu e morreu. Ele é conhecido por ser um dos maiores escritores. Suas ideias diferentes correspondem surpreendetemente com as minhas. (Com frequência, eu prevejo seus parágrafos). Minha mente, acredito, é um pequeno protótipo da dele. USAR SUA FILOSOFIA)" (NYPL, 53.I).

⁶Nas palavras de Kerouac: "c) o Diário deverá ser representativo da vida universitária e de todos os componentes que formam a vida universitária, a saber, pensamentos, problemas, amores, estudos, desejos, mortificações, frustrações, medos etc. Se for ou não, faz pouca diferença. O que tenho a dizer é completamente desarticulado e disperso, mas pra mim é de suma importância por causa de seu escopo e futuro uso em meus romances do mundo e da humanidade. Em outras palavras, eu deveria ter chamado este Diário de algo como isto: 'O RECEPTÁCULO DE UMA MENTE' ou 'A ESCARRADEIRA DO CÉREBRO DE FACULDADE'" (SMB-BR, p. 210).

BERACEO BEAT

84

É interessante reparar como a presença de um possível leitor do diário não indica, necessariamente, que esse leitor vá existir; pelo contrário, Kerouac posiciona o diário em um espaço alheio ao de sua *obra literária* na medida em que esse texto é apenas um grande experimento, um grande texto aberto e caótico, sem pretensões de tornar-se obra publicável. O diário se oferece, assim, não só a um leitor virtual, como também não-literário: aquele que o ler não deve julgá-lo sob o crivo da crítica. O que a presença desse estranho interlocutor indica é que o diário, enquanto prática confessional do escritor, é um espaço experimental, onde a liberdade do criador deve se sobrepor à liberdade do leitor. Ainda que existam marcadores textuais que demonstrem a intenção do texto em ser lido eventualmente por alguém, são esses mesmos marcadores que excluem o leitor da participação na leitura. Trata-se, enfim, de um texto endereçado a ninguém mais que o próprio autor, em sua relação consigo mesmo e com sua própria escrita.

Se, por um lado, se exclui tão fortemente um leitor crítico, por outro, isso não inviabiliza a possibilidade de julgar o conteúdo do diário: o próprio Kerouac acaba se tornando o maior crítico de seu próprio texto, reavaliando com frequência aquilo que escrevera. O fato dele se importar em explicar sua escrita ao *leitor* é propriamente um exercício reflexivo, metapoético. Há várias passagens em que ele diz se arrepender do que havia escrito em páginas anteriores, e que revê sob o ponto de vista de alguém que se considera mais maduro, capaz de escrever melhor. Também, em outros momentos em que julga péssima sua própria escrita, é sua imaturidade e juventude que servem como justificativa, como nesta passagem, em que ele volta a escrever no diário depois de passar dois meses sem iniciar uma nova entrada:

Já se foram dois meses e eu estou muito mais sábio por isso. Embora uma Introdução a um Diário devesse ser curta, compacta e autobiográfica, a minha é dispersa e louca. É desordenada como a mente de um jovem universitário; é um jovem universitário quem está escrevendo este diário. O que esperar? (SMB-BR, p. 205).

Mesmo sabendo que sua escrita não é digna de ser lida como alta literatura, Kerouac insiste em escrever as páginas de seu diário, pois nele suas confissões *egotistas* têm todo o direito de se materializar. Novamente ele se dirige ao possível interlocutor, que chama aqui de *prezados senhores*, apenas para lhe restringir a autoridade sobre o próprio diário. Se o leitor se dispuser a lê-lo, deve fazer em silêncio, sem emitir nenhum juízo crítico que não concorde com a proposta de sua obra:

Prezados senhores

Vocês se importam se eu abrir meu coração, respingando todas as suas essências delicadas em cima destas páginas seguintes?

Bem, é melhor que não se importem, porque é exatamente o que vou fazer. Esse é o propósito do "Diário de um Egotista". Se vocês não acreditam, se vocês são descrentes na conformidade do título com meu trabalho, então calem a boca e leiam. Está chegando (SMB-BR, p. 218).

Após alertar seu hipotético leitor, Kerouac conta que se apaixonou por uma garota cujo nome não é citado, pois tem medo de que ela leia o diário – mais à frente, ele descumpre sua promessa, chamando-a de *garota russa* e deixando ainda escapar seu nome, Norma. Essa paixão o angustia. Depois de se encontrar com ela, vai a um bar para beber seis grandes copos de cerveja. A maneira como narra seus sentimentos tem claras intenções literárias: descreve como *levantou o copo até os lábios e engoliu o ranço azedo que lhe queimou a garganta e aqueceu o estômago*; em seguida, utiliza-se de onomatopeias para simular como, ao caminhar de madrugada em meio à rua, cantou bêbado "essa passagem poderosa de Malagueña, essa torre agitante de força musical, mais ou menos assim: 'Ta ta ta TA TA TA TARA TARA + TARA!!!!!!! TAAA --- RAAAAA!" (SMB-BR, p. 220).

Bem distante ainda de firmar seu estilo, caracterizado pela musicalidade do *jazz*, Kerouac já dá mostras, neste diário, de que estava atento às possibilidades formais de emular os ritmos próprios da música por meio da escrita. Em termos muito parecidos aos da famosa passagem de *On the Road* em que um saxofonista de *jazz* surge como um gênio capaz de captar os ritmos da vida em sua performance extasiada, descreve no diário como sua paixão pela garota russa e sua embriaguez o conduziram a um estado de arrebatamento e loucura em que se pôs a cantar pelas ruas de Nova York. É sob a força dessa embriaguez musical que ele confessa no diário: "Eu podia sentir isso em mim, esse desejo louco pela música, pela expressão da minha alma em música profunda, pulsante, agitante!" (SMB-BR, p. 220). Em seguida, conta ter chegado ao campus da Universidade de Columbia, onde parou de pensar em Norma e falou para si mesmo:

John, você é um escritor e um filósofo ainda por cima, e um erudito, mas um erudito muito preguiçoso. No entanto, você precisa contemplar isso com um olhar claro. Thomas Wolfe não teria se apaixonado por uma garota e se embebedado por causa dela. Não, ele teria ido pra casa pra escrever a respeito⁷. E assim, senhores loucos, foi isso o que eu fiz (SMB-BR, p. 220).

Aqui se percebe de que maneira Kerouac não se inspira em Wolfe⁸ apenas para escrever, como também o toma como um modelo de como se portar perante os sofrimentos da vida. O amor arrebatador que ele sente, e que o leva a ficar embriagado, é revisto

A tradução brasileira do Diário apresenta um erro, sugerindo justamente o oposto daquilo que Kerouac afirmou: na versão original, Kerouac diz que Wolfe iria, sim, escrever sobre o fato ocorrido; na tradução brasileira, lê-se "Tampouco ele teria ido pra casa para escrever a respeito".

No artigo "A minimização de Thomas Wolfe em seu próprio tempo", de 1949,

⁸ No artigo "A minimização de Thomas Wolfe em seu proprio tempo", ue 1949, Kerouac (NYPL, 4.31) descreve seu ídolo literário como alguém que não teve medo de submeter-se à educação por vias da arte: "Wolfe não teve vergonha de deleitar-se em seu amor pelo Grande Poeta, e empenhou-se em formar-se a partir deste modelo; e esforçou-se e estudou e escreveu seguindo este caminho, completamente ciente de que suas potencialidades estavam de acordo com sua tentativa".

GERACEO BEAT

por Kerouac sob a perspectiva da disciplina de um artista: é preciso *ver com os olhos claros* e, em vez de simplesmente se apaixonar e sofrer pelas ruas, é preciso voltar ao espaço solitário de sua casa para escrever sobre essa paixão. É se perguntando pelo que Wolfe faria em sua situação que o autor justifica as confissões em seu diário, dirigidas a esses interlocutores virtuais que ele chama aqui de *homens loucos*. Assim, a escrita do diário deixa de ser apenas um empreendimento pessoal e passa a integrar a própria experiência da formação de um escritor em direção à sua maturidade.

Supostamente, o diário deveria apenas registrar o cotidiano da vida de Kerouac para que auxiliasse futuramente no processo de rememoração necessário à escrita do importante romance americano. Mas, como se vê, na verdade, o diário possui um estilo literário experimental e livre, em que as confissões aparecem como uma espécie de matéria bruta que pode se transformar posteriormente em um romance: ele se caracteriza por abrir a escrita ao espaço solitário de uma criação desimpedida, que não precisa se preocupar com o juízo dos críticos; ele pertence a uma posição intermediária entre o que é literatura e o que é documento mundano; a matéria que o constitui é a própria experiência com a linguagem, na tentativa de narrar a vida. Se, no modelo do *Bildungsroman*, o que constitui a nervura da narrativa é sempre a vida de um indivíduo, de sua juventude em direção à maturidade, então é justificável que a prática de reportar o dia-a-dia de um aspirante a escritor se aproxime inevitavelmente de uma prática literária, ainda que o diário não tenha pretensão alguma de ser publicado enquanto um texto literário *per se*.

É por conta desse posicionamento ambíguo no entre-lugar daquilo que é puramente arte e daquilo que é puramente a vida que o diário se apresenta como texto eminentemente experimental. A liberdade de poder dizer o que se quer, de expressarse sem entraves morais, abre a Kerouac a possibilidade de experimentar livremente com a linguagem. O fato de que esse texto pode ser escrito sem necessariamente ser publicado permite a Kerouac abrir-se para uma experiência com a escrita sem a necessidade de seguir qualquer padrão imposto de fora, tanto moralmente quanto esteticamente. Por isso é que, no diário, se dá a busca por sua singularidade como artista: é sua própria voz, e somente ela, que importará. O fantasma dos críticos literários é exorcizado, liberando assim o criador para praticar uma escrita livre.

Mas, ao mesmo tempo, essa liberdade de escrever é constantemente condicionada e formada pelo senso crítico de Kerouac, que relê a si mesmo na esperança de identificar seus erros e corrigi-los. Na entrada seguinte da narração da noite em que sofreu por amor a vagar bêbado nas ruas, critica a si mesmo duramente: "Querido Diário: Acabo de terminar de escrever um arremedo de texto muito pobre, tudo sobre a minha tentativa de ficar bêbado por causa de uma bela garota russa por quem supostamente estou apaixonado. Estou muito desgostoso com isso" (SMB-BR, p. 222). Esse é apenas um entre os inúmeros momentos em que narra, em meio a seus diários, a angústia em relação à própria incapacidade de escrever.

Arrebatado por uma sensação melancólica que lhe retira a vontade de dar conta de seus afazeres mundanos, não conseguindo ter forças para ler Lucrécio para a prova de Humanidades do dia seguinte, para dormir ou comer, depara-se com o vazio, uma sensação de estar morto por dentro. Sentindo-se perdido, ele se pergunta

em tons wolfeanos: "Por que um homem sempre vai a lugar nenhum, e volta para lugar nenhum, e sempre está perdido? É claro, por que os abutres persistem, você perguntaria ---- pois os abutres são a causa de tudo isso, os Abutres da Tristeza Humana" (SMB-BR, p. 221).

Kerouac se vale aqui do tema romântico da nostalgia, da formação segundo a analogia do retorno ao lar, entendido como um encontrar-se do homem consigo mesmo. Certamente, a referência dessa passagem é o Wolfe de *You Can't Go Home Again*, previamente citado no diário. Só pelo título, já se vê como Wolfe concebe o retorno ao passado como algo impossível. Vítima do poder destrutivo do tempo, a vida de um indivíduo jamais pode voltar atrás, e resume-se a um caminhar indefinido para a frente, como o da correnteza de um rio – pois, mesmo que se retorne para seu lugar de origem, a terra natal, o indivíduo já não é o mesmo, já que foi transformado pela ação do tempo. A tristeza de jamais poder retornar aparece, aqui, simbolizada pelos "abutres da tristeza humana", uma metáfora que trata do inevitável e melancólico galgar do homem em direção à morte.

Arrebatado por esta profunda sensação de vazio, como que cercado pelos *abutres*, Kerouac se sente *morto* e incapaz de pensar. No entanto, isso não o impede de escrever em seu diário; mais que isso, escrever parece ser a única opção que lhe resta, como deixa claro ao próprio diário:

Querido Diário, estou vazio, estou desesperado e não posso nem mesmo deitar num estupor encarando algo. Não sei o que fazer ou pensar. A única alternativa é escrever em você, Velho Diário, até que os meus olhos caiam para fora de cansaço e os meus dedos se debulhem ineficazes sobre as teclas da máquina de escrever, não mais registrando os pensamentos fracos que me assaltam. Então tenha paciência comigo, Velho Diário, e escute a desgraça do homem (SMB-BR, p. 222-223).

Aúnica atividade que consegue realizar nesse estado melancólico é escrever, confessar a sua dor. É sua forma de resistir aos *abutres* que lhe causam essa melancolia. O autor chega a citar Saroyan para falar dessa sensação de morte sob uma perspectiva de formação do ser humano: "Saroyan disse que teríamos que morrer muitas vezes antes de morrer fisicamente" (SMB-BR, p. 223). A tristeza profunda é sentida por Kerouac como uma morte espiritual, como um sofrimento inevitável que todo homem experimenta várias vezes ao longo da vida, antes de que a derradeira morte o alcance. Essa sensação melancólica de ter *morrido* está ligada ao exercício da rememoração, que experimenta intensamente deitado sobre sua cama: "Ah, eu tenho lembranças! [...] Nesta hora de vazio, vejo-as desfilarem diante dos meus olhos mortos. [...] Tenho que falar ou vou enlouquecer. Tenho que dizer ao Sr. Diário tudo sobre as desgraças do homem e sobre os abutres da Tristeza Humana. Ah, Deus, aí vêm essas memórias novamente, me atacando" (SMB-BR, p. 223-224).

Pelo exercício da memória, o tempo e a morte se conectam: a memória é sempre a de um passado, e tudo o que está no passado está necessariamente morto – nada que já foi poderá retornar. Daí a sensação de vazio de Kerouac, ao escrever no diário sobre suas memórias: ele se depara com a condição trágica da existência, de que tudo está

88

GERACEO BEAT

condenado à morte, ao vazio – tudo será devorado pelos *abutres da tristeza humana*: "Este vazio é feito de nada, e, portanto, é interminável. Por isso, prossigamos com o vazio do tempo, pelo vazio da infinidade, e jamais cheguemos ao fim do nada, ou ao [fim da página]" (SMB-BR, p. 224).

Vê-se como a experiência da escrita no diário lança Kerouac a um questionamento existencial perante o nada. Como a condição da existência é ter como destino máximo a morte, a formação do escritor deve ter como imperativo confrontar esse vazio, que o faz caminhar sem rumo, sem que possa estabelecer jamais uma morada. Aqui já está, em gestação e inspirado em Wolfe, o tema da errância sem destino definido, de um caminhar infinito que faz com que Dean Moriarty e Sal Paradise abandonem seus lares e retornem várias vezes para as estradas da América, em *On the Road*; incapazes de retornar plenamente ao lar, os heróis do romance são constantemente lancados de volta à estrada, onde se dá a busca infinita por suas próprias individualidades, seu próprio destino. Mas também se revela, nessa reflexão, aquela mesma experiência a que o sujeito se submete no processo solitário de criação, diante dos escombros de um mundo negativizado. Perante o nada da morte e da página em branco, nada resta a Kerouac senão a experiência com a linguagem, esse tagarelar livre que forma simultaneamente sua escrita e sua singularidade de indivíduo. De um lado, a existência é marcada pela consciência do vazio da mortalidade e da impossibilidade de um retorno; do outro, prosseguir com o vazio do tempo e com o vazio da infinidade quer dizer justamente escrever nesse espaço solitário aberto pelo diário.

Em uma entrada seguinte, Kerouac narra uma de suas aulas na Universidade de Columbia, confessando que não leu os livros que deveria ter lido, mas sim aqueles que desejava ler por vontade própria. Sua justificativa para isso é que seu tempo de leituras deve servir a si mesmo e a mais nada. A leitura é vista como essencial à sua formação como escritor; é pelas leituras que ele pode potencializar sua aprendizagem e sua visão de mundo, tornando-se assim mais maduro. Por isso, ler aquilo que só serve à disciplina universitária parece, para ele, perda de tempo; sua percepção deve ser seletiva, e o critério para selecionar aquilo que é importante será sempre sua autoformação, seu desenvolvimento ético como ser humano:

Só leio o que acho que é importante, e as coisas que considero importantes são sempre as coisas que vão melhorar ainda mais meu desenvolvimento, minha expansão, perspectiva, maturidade etc. e assim por diante etc. Não pensem que estou tentando lhes dizer que estou em vias de desenvolver a mim mesmo. Vou apenas dizer que é isto: fico circulando em torno, ouvindo o que acho que é importante e lendo o que acho que é importante. Caso contrário, não ouço, mas observo outras coisas. E não leio, mas meramente olho (SMB-BR, p. 225).

Na sala de aula, o professor lhe faz uma pergunta e ele é incapaz de responder, pois, em vez de ter lido *The Rise of Parliamentary Power of England*, preferiu a leitura do romance *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway. Segue-se então uma descrição de seu estado de espírito diante dessa situação, por meio de sua imaginação do que poderia acontecer em seguida, aberta pela frase: "A grande cortina cai, e o show continua nos bastidores da mente do 'Sr. Kerouac'" (SMB-BR, p. 225). Ele se imagina jogando

89

o livro contra a parede, batendo em retirada da sala de aula e se dirigindo às ruas. Já se percebe desde cedo, aqui, um dos temas que serão centrais para sua experiência com a escrita: o desprezo pelo academicismo em favor de uma experiência mais fundamental entre a literatura e a vida, simbolizado pela fuga da casa em direção aos espaços abertos, a rua ou a estrada.

Ao preferir a leitura de um texto literário em vez de um texto acadêmico e imaginar-se jogando o livro de história contra a parede, Kerouac coloca em jogo a ideia de que toda a literatura deve servir à formação do indivíduo; caso contrário, o escritor está perdendo seu tempo com inutilidades que não lhe servirão para desenvolver sua capacidade de escrever e de observar o mundo. A mesma ideia reverbera em seu projeto estético de escrever espontaneamente narrativas autobiográficas, na medida em que sua vida é que constitui a matéria da criação literária, e não seu conhecimento de uma bagagem acadêmica de textos literários canônicos, como acontece na poesia de Ezra Pound e T. S. Eliot. O tema é reaproveitado por Kerouac ao longo de sua obra romanesca, como nessa passagem de *Vanity of Duluoz*, em que rememora seus anos de estudante na Universidade de Columbia e sua decisão de viajar com a Marinha durante a Segunda Guerra Mundial como parte de sua educação aventurosa:

Ah, pois bem, estava na altura de eu trilhar aquele caminho já conhecido de marujo bêbado das docas e mais tarde vagabundo das estradas e, ao mesmo tempo, prosseguir com os meus estudos e a minha escrita solitária. Fosse como fosse, não aprendera nada na universidade que me pudesse ajudar a tornarme escritor, e o único lugar para aprender era nos meandros do meu espírito, nas minhas aventuras genuínas: uma educação aventurosa, um aventureirismo educativo, chama-se-lhe o que se quiser (VD-PT, p. 184).

Inspirado pela leitura de Hemingway, cujo romance trata da guerra civil espanhola sob um ponto de vista antifascista, Kerouac tenta resumir no diário, de uma maneira simples, sua visão de mundo, opondo-a à visão de mundo acadêmica: "O mundo não pode ser complicado, não para mim" (SMB-BR, p. 228). Declarando-se engajado na luta contra o fascismo, ele divide a existência humana em duas frentes de batalha: "A guerra física de tirania contra Athenia e, em segundo lugar, a batalha interior de cada homem, derrotando os abutres com qualquer equipamento que ele possa ter desenvolvido para si mesmo por meio de seu próprio critério" (SMB-BR, p. 228). Nesse sentido, para o autor, existem duas preocupações que o homem deve ter: a primeira é física, e diz respeito a sua inserção no mundo como sujeito político; a outra é espiritual, e diz respeito à relação do homem consigo mesmo segundo o imperativo de espantar os abutres causadores do sofrimento.

Partindo da premissa de que as leituras de um indivíduo devem sempre ajudá-lo a realizar essas duas tarefas, uma política e outra ética, Kerouac ridiculariza a importância de se saber a história do nascimento do parlamento inglês, que ele aprenderia se tivesse realizado a leitura exigida pela academia: "Eu não quero saber o que Carlos II pensava disso ou daquilo, e o que Cromwell disse à Câmara dos Lordes. Só quero entender os dois inimigos, os verdadeiros inimigos do homem, o pequeno homem, um que é corpóreo e, o outro, espiritual" (SMB-BR, p. 28). Já está presente aqui o projeto de união

GERACEO BEAT

90

entre arte e vida por meio da formação de uma sensibilidade estética. É a leitura de Hemingway, e não o conhecimento acadêmico, que pode realizar a tarefa de unir arte e vida. Então, em tons extasiados, o autor se diz disposto a lutar contra os abutres a partir de seu isolamento na noite em seus estudos solitários:

Me deixem sozinho com meus livros importantes à noite; me deixem ganhar a vida durante o dia, um homem morto rodando pela cidade de Nova York e seus escritórios, conversando com outros homens mortos sobre assuntos mortos, mas exorto: ME DEIXEM SOZINHO À NOITE, COM MEUS LIVROS, E TALVEZ TAMBÉM O MEU AMOR, E ME DEIXEM VIVER À NOITE. NÃO QUERO OUVIR MAIS NADA SOBRE O MUNDO. CHEGUEI AO MEU ENTENDIMENTO COM O MUNDO, SEI O QUE ELE ESPERA DE MIM, E NÃO QUERO SABER MAIS NADA SOBRE ISSO. ME DEIXEM SOZINHO À NOITE: VOU LIDAR FACILMENTE COM ESSES ABUTRES (SMB-BR, p. 228-229).

A passagem deixa claro que a *solidão* e a noite são nada mais, nada menos, que a fundação de uma liberdade pela suspensão do real: Kerouac realiza aqui uma negativização do mundo que o abre para a experiência livre com a linguagem. Claramente se opõem aqui duas esferas distintas da existência: aquela do homem como cidadão do mundo à luz do dia, cuja base é sempre material e diz respeito aos embates políticos entre os homens, e uma outra, do homem solitário na noite, cuja natureza é ética e diz respeito ao bom uso da liberdade individual e à resistência aos *abutres*, que simbolizam aqui o caráter trágico da existência. Não resta dúvidas de que o espaço da experiência literária é o segundo: é na luta contra o vazio e a morte que Kerouac escreve seu diário, como uma prática que, ao mesmo tempo, desenvolve e documenta sua educação como artista. A própria experiência com a arte só pode se dar nesse espaço de pura liberdade, nessa *noite* em que as luzes do mundo se apagam e o homem é obrigado a defrontar-se consigo mesmo, em uma experiência direta com sua condição temporal e seu destino.

A experiência de escrever um diário, para Kerouac, é um exercício tanto ético quanto estético. Não se trata, exatamente, de um empreendimento meramente metalinguístico, na medida em que o que está em questão não é apenas uma discussão daquilo que a escrita é, mas também um pensar a respeito da relação entre o escritor como indivíduo vivo, real, presente no mundo, e o ato de se pôr a escrever. É tanto a relação entre subjetividade e escrita quanto a relação entre linguagem e linguagem que estão em jogo nessa prática da confissão autoformadora. Tal formação deve acontecer, necessariamente, como fuga do mundo real e das imposições morais que limitam a liberdade individual do artista. Daí a necessidade do isolamento solitário no âmbito da experiência da criação: é entre livros e na mais escura noite que o indivíduo conseguirá resistir aos abutres da tristeza humana.

Mas é preciso também, em seguida, retornar ao mundo, lançar-se à estrada, pois o escritor só poderá criar sua obra a partir da realização de seu destino no mundo da experiência. Assim se delimitam para Kerouac duas diferentes esferas da existência,

que também são aquelas que separam sua vida proletária, de mero trabalhador braçal, e uma vida de escritor livre, em que seu real objetivo de vida irá se manifestar. Para transformar-se em um escritor, é preciso escapar do mundo e afundar-se na própria experiência, na própria formação, para que se possa enfim encontrar aquele *melhor modo* de viver a que a vida de um homem deve ser dedicada.

Referências

BUIN, Yves. Kerouac. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KEROUAC, Jack. *Holograph notebook, signed by Jack Kerouac*. Berg Collection of American and English Literature: Biblioteca Pública de New York.

KEROUAC, Jack. Anjos da Desolação. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KEROUAC, Jack. Cidade Pequena, Cidade Grande. Porto Alegre: L&PM, 2008.

KEROUAC, Jack. *Duluoz, o Vaidoso: uma educação aventurosa, 1935-46.* Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

KEROUAC, Jack. *Holograph and typescript essay, revised.* "The minimization of Thomas Wolfe in his own time". Berg Collection of American and English Literature: Biblioteca Pública de New York.

KEROUAC, Jack. *Holograph notebook "1940"*. Berg Collection of American and English Literature: Biblioteca Pública de New York.

KEROUAC, Jack. O Mar é meu irmão & outros escritos. Porto Alegre: L&PM, 2014.

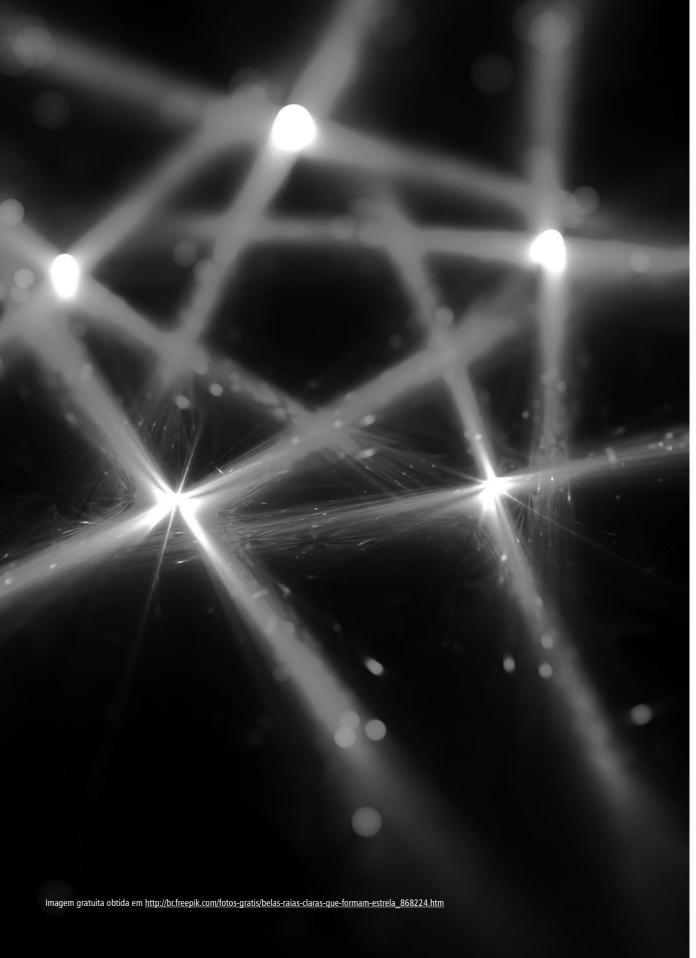
KEROUAC, Jack. On The Road (Pé na Estrada). Porto Alegre: L&PM, 2009.

KEROUAC, Jack. The Haunted Life: and other writings. Philadelphia: Da Capo Press, 2014.

KEROUAC, Jack. *The Sea is My Brother:* the lost novel. Philadelphia: Da Capo Press, 2013.

KEROUAC, Jack. Windblown World. London: Penguin Books, 2006.







Roubei um carro, caí num cargueiro belga.

Quis saber qual era a dessa beat generation.

Eu mais parecia um zumbi no mundo real.

Então comecei a ver o que era a vida...

Cuidado comigo. Eu sou um perigo. Dizem que sou arrogante. E daí? Nasci em uma cidade industrial na América do Sul. *End of the line*. Nunca tive dinheiro. Mas, na infância, era delirantemente feliz. Como se fosse a outra face de Alice no País das Maravilhas. Na adolescência, caí em profunda depressão. Tédio. Total. Os babacas da minha idade ficavam jogando bola, iam para a escola, saíam com namoradas parvas. Eu ficava só. Não ia para a escola. Não trabalhava. Não queria conhecer ninguém. Para quê? Todos uns babacas. Vivia com James Dean, Oscar Wilde e Keats. Os babacas ficavam ouvindo os *Beat*les. Eu odiava os *Beat*les. Gostava era dos Doors. *This is the end, beautiful friend...*

Eu lia, escrevia e ouvia música. Não saía de casa. Achava que um dia ia casar música com literatura. Aprendi sozinho inglês e francês. O mundo era um horror. Eu ia mudar o mundo. Quebrou o pau em 68. Depois veio o desencanto. O desencanto tem cor parda, apesar da brancura do pó penetrando nas veias.

Não conhecia De Quincey quando li Rimbaud e soube que em 1871 ele tomava haxixe em Paris. Não tinha lido Baudelaire quando caiu na minha mão um livro onde Artaud explicava o rito do peiote. Minha namorada holandesa situacionista me falou de um tal de Malcolm Lowry, que escreveu "Sob o Vulcão", um romance de rasgar a carne, sob uísque e mescalina. Da primeira vez que um filhinho de papai veio dos EUA eu o intimei a trazer uma antologia da *beat* generation. E aprendi que a marijuana e o LSD podiam ser úteis para muitas coisas. Eu só queria era chutar, chutar. Para acabar com a demência maternal quando encontra os lençóis manchados de esperma; para acabar com as penitências sado-ideológicas dos curas de todos os pecados; para acabar com os ensinamentos educativo-castradores dos mestres; para acabar com a legalidade repressora, a normalidade triunfante.

Mas eu estava só e duro. Tinha só a holandesa e alguns chegados da barra pesada. Fui de todas: haxixe para visões místicas, speed para ficar ainda mais *down down down*, fungos para alcançar outra dimensão, uísque – barato –, noz moscada (sugestão de Burroughs em uma tradução espanhola safada de "Naked Lunch"), e a doce brown sugar. Escrevia uns poemas: "Dama mendiga de axilas árabes/ carniceira elétrica do

ópio/ túnica afeitada no bosque de olhos/ almofada paralítica de frio/ Para onde foi a monstra de joelhos doces?/ Onde ficou o toucador turquesa?" Eram uma merda. Mas estava aprendendo. Um homem só se forja em situações-limite.

Lembro de mim, adolescente, procurando ansioso no dicionário a palavra "benzedrina". A muito custo consegui ler uma versão espanhola (sempre...) de "On the Road". Comecei a me perguntar se queria ir a algum lugar ou simplesmente ir. Ainda não conhecia o terrível uivo de Ginsberg, patético, vivência pessoal, cotidiana: "Vi as melhores mentes da minha geração destruídas pela loucura, famintas, histéricas, nuas, arrastando-se de madrugada pelas ruas dos negros em busca de uma droga urgente, imperiosa..."

Eu trabalhava e era despedido. Trabalhava e era despedido. Queria sumir deste mundo de merda. E lia. Roubava tudo. Descobri que com toda a minha miséria era na verdade um "dandy"! Um romântico. Descobri que o romantismo, com sua revolta luciferiana, só serviria verdadeiramente às aventuras da imaginação. Abracei o Mal. Fui atrás dos malditos. Passei dias em uma banheira na companhia de uma teia de aranha e dos "CantosdeMaldoror". Roubei um otário no Centrão, em um sábado à noite, e com a renda construí uma biblioteca. Frustrado? Neurótico? Não, eu queria ir lá no fundo. Ninguém entendia nada. Queriam me botar pra fora de casa. Eu me tranquei no quarto. Virou um bunker. Todo dia, eles vinham me visitar. Eu via muito e no fundo. Eu via caos. Eles me apoiavam: H. G. Wells, Sartre, Camus, D. H. Lawrence, Kierkegaard, Dostoiévski, Keats, Fitzgerald. Eu não seria um homem oco. Nem o cantor ocioso de um dia vazio. Eu queria seguir o caminho do herói de James Joyce: encontrar no mundo real a imagem sem substância perseguida pela minha alma. Quem é que poderia entender isso?

Fiquei magrinho. Quase desapareci. Parei de comer. Para quê? Não tinha saída. Queria ir atrás de um monte de gente: Novalis, Holderlin, Rilke, Shelley, Coleridge. Mas não os encontrava. Estava aprendendo outra coisa: que a descida nas trevas não era necessariamente um pacto com o Mal. Mas era tudo sozinho. Não tinha com quem conversar. Fugi do exército. Fugi de casa. Só faltava fugir do país.

Veio zen, veio um monte de babacas vestidos de laranja e gritando *slogans*, veio um bando de garotos em trapos gritando "*no future*". Passou tudo. Eu queria era me isolar em uma ilha deserta e ver onde é que Blake e Nietzsche tinham dado o nó. Neles e no mundo em volta. Queria saber qual era a dessa *beat* generation. Deles tinha vindo muita coisa. Talvez aquela música de Lou Reed, "Heroin". Talvez o jeito que alguns caras escreviam em jornal e revista. Mas não dava para saber. Eu tinha que me mandar.

Roubei um carro, caí num cargueiro belga e desembarquei no centro do mundo. Quando saí daqui ninguém tinha ideia do que era *beat*. Eu parecia um zumbi no mundo real. Comecei a ver o que era a vida. Trabalhei em porto, café, puteiro e night club. É isso que chama literatura. Parei de escrever para a América do Sul. Queria cortar laços, viver uma outra vida, outra identidade, nenhuma identidade, mais anônimo do que o último dos anônimos. Chutei nos canais de Amsterdan e fiquei

94

ERACEO BEA

sabendo por que Allen Ginsberg ainda era o maior poeta da América. Conheci Bill Burroughs nas bancas de jornais das ramblas de Barcelona. Aterrorizei as noites de Paris recitando em voz alta uma antologia argentina da poesia surrealista. Chorei no muro de Berlim como o fuzilado de Jacques Prévert ("Um homem está caído banhado em seu sangue"). Guiado por Henri MIchaux, mergulhei no conhecimentos dos abismos ("Esse pensamento maravilhoso/ mas qual era mesmo esse pensamento?"). Conheci Coltrane, Miles e o Modern Jazz Quarter. Ferlinghetti dormindo com a Beleza de sua maneira peculiar. Beat, jazz, punk, dada, no wave, nouvelle vague, 68, era tudo igual, era rock e revolta, era sexo e sangue, visões e alucinações, demência e danação. Dei e recebi. O rapto da Sabina.

Nova York, rua 42, madrugada de um sábado gelado. Um velho bêbado me conta uma história, que ele viu ou não viu. Eles estavam à beira da calçada, sob o choque do vento gelado, sem destino, acendendo um cigarro. Jack estava tétrico, tossindo, nunca Allen o tinha visto tão magro. Estava duro – embora "Os Subterrâneos" estivesse quase vendido por um penny a palavra. Com 500 dólares estaria em Tanger, onde Allen encontraria com Bill Burroughs, assim que ele, Jack e Gregory Corso tomassem Nova York de assalto. O momento era do grupo. A América estava esperando por profetas poéticos. "Poetas e nus", dizia Allen. Jack continuava letárgico. Mesmo quando estava a ponto de ficar famoso. Jack estava seco para ficar famoso, mas também tinha um segredo: a inveja.

Uma obscura esquina novaioquina. Ele não tem onde ficar. Allen começa a ligar pra todo mundo. Alguns anos depois, Jack diria a ele: "Você roubou o Vazio de mim".

A história do bêbado ficou na minha cabeça. Me mostrou a fragilidade dos *beats*. Até que enfim eu começava a conhecê-los. Burroughs e sua mente meticulosa. Ginsberg e seus delírios psicopatas. Jack procurando "garotas, visões, tudo". Eu tinha achado algumas garotas. Amar e partir. Tinha tido algumas visões – casamentos de céu e inferno. Quanto ao tudo... era mais uma ideia de movimento. Se fosse possível permanecer sempre em movimento, mantendo o tempo todo o êxtase da sensação inicial de cada experiência...

Fui parar em Londres em um final de verão. Havia um *revival beat*. Muita gente de boina negra, óculos negros, jeans, casacos de couro, sandálias. Grupos tocando em pubs. Reedições nas livrarias – inclusive o livro de uma ex-namorada de Kerouac. Nos centros in, todo mundo se comportava dentro das máximas do cool. Achava aquilo tudo engraçado. Era um revival bem-humorado. Depois de "Lolita", de Kubrick – aquele grande filme dos anos 60 –, depois da psicodelia, Jefferson Airplane, fim de sonho, década do eu, punk, terrorismo alemão, matadouro na América Latina, estética do apocalipse, voltava-se aos anos 50. Tudo tinha começado lá. Não, o que tinha começado era a cultura pop. Da literatura *beat* veio a cultura do rock – drogas, viagens (nômades ou sedentárias) e a música. Ascensão e queda de uma Utopia. Experiências no bosque dos magos, até que o ônibus azul cai no abismo...

Eu estava com a mesma roupa há semanas, conversava em silêncio com gregos, *beat*s e dadas, procurava uma mulher sublime, quando passei na frente da lojinha de discos

onde só tocava dub e ouvi aquela música. Simples. Só guitarras. Sem sintetizadores. Sem superprodução. Eu tinha ouvido de tudo naquele tempo. Tudo. Mas aquela voz... Aquele som épico, como se fosse o tema de um revolucionário romântico partindo para a Eternidade com a mais bela Musa sobre a Terra... E o que ele estava dizendo? Não era possível! Aquilo não era pop; era poesia sublime: "Todos os homens têm seus segredos e agora revelo o meu/ vivemos no inferno e na maré alta, posso mesmo confiar em você?/ no entanto você começa a recuar, palavras pesadas são jogadas a esmo/ mas eu ainda seria capaz de te salvar de uma bala de revólver/ que diferença faz?/ que diferença faz?/ não faz nenhuma/ e você se foi". O grupo chamava-se The Smiths. Era seu primeiro Lp. De Manchester. Quatro garotos sensíveis, quietinhos. A voz do cantor, Morissey, os arranjos, todas as outras músicas do disco... Eu me recusei a acreditar que a música pop pudesse chegar a um extremo de Beleza e Transcendência tão grande depois de Velvet Underground, Doors, Joy Division e Echo and the Bunnymen. Estava tudo ali: beat, jazz, dada, punk, revolta, sangue, todo aquele catálogo de Vida Pulsante latejando nas veias e no cérebro. Eu não tinha mais nada que aprender, pensei naquela calçada suja, observado por rastas, sentindo o barulho dos double deckers, estático como se tivesse sido atingido pelo raio de Zeus. The Smiths: fecharam a porta do meu corpo e da minha cabeça e levaram a chave. Agora é que ninguém me segurava.

Comprei o disco, botei na sacola, fui para o porto mais próximo e caí aqui de volta. Na viagem, pensava no itinerário nietzschiano da Grande Liberação. Será que eu tinha chegado lá? O Lobo da Estepe saía do Teatro Mágico e voltava à realidade. "Say Hello, Wave Goodbye", como no clássico junkie do Soft Cell. Foi um casamento de música e literatura. Mas o satori só poderia ter saído pela música – a síntese de todas as artes, uma mediação entre o inteligível e o sensível concretizada pelo delírio mítico da droga e também do cinema, do constante movimento, das overdoses estéticas, da contemplação profunda.

O que estaria acontecendo nos trópicos?

Cheguei no meio de uma explosão beat. Fiquei muito assustado. Só se falava em beat. Talvez pela primeira vez. Não era possível: "Naked Lunch" estava completando seu 25º aniversário - Bill o 70º - e ainda não tinha sido traduzido. Tinham descoberto também uma tal de new wave, rótulo que durou, jornalisticamente, no máximo até 79, 80. Juntavam beat com new wave e saía uma salada de entupir esgoto. Essa consciência dissimultânea me deixou atordoado. Os editores não se davam ao trabalho de explicar direito aos leitores jovens do que se tratava. Havia um revival do anos 50 na mídia, mas cada um atirava para um lado e todos se acertavam. A música tentava um revival dos anos 60, mas com uma incompetência terminal. Os beats começavam a sair à rua, mas fora de perspectiva. Não se discutia cada autor a sério. Ninguém – a não ser alguns poucos – se preocupava em ligar cada autor com seus antecessores espirituais ou estilísticos, com uma certa tradição romântica, com modificações de comportamento que sobrevieram após a publicação de seus textos. Ou seja, faltava debate. E tudo vinha muito atrasado. Parecia oportunismo - em muitos casos não, mas na maior parte tratava-se de jogar os beats na rua o mais rápido possível. Mas cada um era um caso em particular. Para que servia este lançamento desenfreado,

agora? A garotada estava perplexa. Todos estavam perplexos. Eu imaginava o que um garoto solitário trancado em seu quarto no interior do país poderia estar pensando. O que aquilo tudo tinha a ver com a sua deprimente realidade? Por que ninguém lhe situava aqueles nomes estranhos? Por que ninguém lhe mostrava como aqueles textos poderiam lhe ajudar a minar algumas barras da prisão? Por que ninguém demonstrava por A mais B como a leitura daqueles textos poderia ser muito mais importante do que passar a vida na frente de um fliperama, um videogame, ou ouvindo a última idiotia sonora dos grupos new wave locais?

Saí, voltei, e as decepções e raivas apenas se acumularam. Perdi muito do tesão, Tentei muita coisa, mas a mediocracia estava estabelecida em todos os postos. Parei de trabalhar. Voltei ao mutismo. Me tranquei em casa com uma mulher da pesada. Trepamos direto. Com toda a libido. Estou aperfeiçoando uma estratégia de assalto a supermercados. Vou distribuir comida para os desgraçados e livros para os (mais ou menos) ilustrados. Eu e a mulher da pesada estamos cansados, mas não dá pra parar. Por isso a entupo de sêmen. Por isso fertilizo uma aspirante a deusa. Ela vai virar a cabeça de muita gente. Não, não virei bandido só porque li os beats. Virei bandido por causa dos medíocres, dos parvos, dos vendidos. Vou sair pelo interior e vou dar livros para a garotada. Vou raptar um editor e obrigá-lo a editar todas as coisas importantes da história da literatura jamais editada neste país. Vou obrigar o Ministério da Educação a adotar todos esses livros como currículo obrigatório. O quê? Pirei? Não. Nem estou a caminho da beatitude. Por enquanto ouço os Smiths todo dia, amo uma mulher e quero que muita gente saiba que existem muito mais coisas importantes no mundo lá fora do que apertar um botão ou tentar dançar sob um som abjeto. Esta é a definitiva época da abjeção. Só nos resta a guerrilha. Mesmo que tenhamos perdido a saúde. Não se venda. Sofra. Pense até seu cérebro rachar. Vá atrás da vida, seja por beat, pop, dada ou nada. A saúde é um estado de não-sensação. É irreal. Quando deixamos de sofrer, deixamos de existir. Queremos matar esse tempo. Esse tempo quer nos matar. Pelo menos estamos à vontade: entre assassinos.



os filmes





longus

Alma Corsária

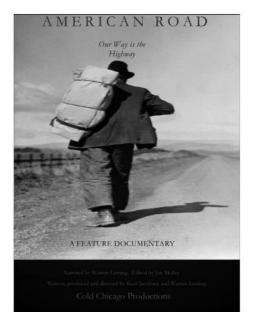
(Alma Corsária, Brasil, 1993, 112 min, cor, 18 anos)

Direção, roteiro, direção de fotografia e trilha sonora: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach e Sara Silveira. Produção executiva: Maria Ionescu. Montagem: Cristina Amaral. Elenco: Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andrea Richa,

Flor, Mariana de Moraes.



Rivaldo Torres e Teodoro Xavier, poetas e amigos de infância, lançam um livro em uma pastelaria do centro de São Paulo e convidam a mais variada fauna humana para o evento, incluindo um suicida em potencial, salvo por Torres no Viaduto do Chá, cafetões, prostitutas e desocupados, além do editor e de parentes dos autores. No decorrer da festa, o filme recua até o final da década de 1950, mostrando o início da amizade entre os protagonistas.



American Road

(American Road, EUA, 2013, 108 min, cor, 14 anos)
Direção, roteiro e produção: Kurt Jacobsen
e Warren Leming.
Montagem: Jan Muller.
Trilha sonora: Warren Leming
e Michael Shimkus.

Documentário que explora as ressonâncias artísticas, musicais e literárias da mágica da estrada no folclore norte-americano. A expansão para o oeste, a era *Dust Bowl*, os vagabundos, a suburbanização pós-guerra e a crítica do movimento *beat*, assim como os levantes dos anos 1960 e início dos anos 1970, e a atual geração de mochileiros. *American Road* investiga o significado do que é ser um norte-americano, e não apenas um viajante.

Os Beatniks

(Heart Beat, EUA, 1980, 110 min, cor, 14 anos)

Direção: John Byrum.

Roteiro: John Byrum e Carolyn Cassady.

Produção: Michael Shamberg, Alan Greisman, David Axelrod e Edward R. Pressman.

Direção de fotografia: László Kovács.

Montagem: Eric Jenkins. Trilha sonora: Jack Nitzsche.

Elenco: Nick Nolte, Sissy Spacek, John Heard.

A história real do triângulo amoroso e espiritual entre Neal Cassady, Carolyn Cassady e Jack Kerouac entre o fim dos anos 1950 início dos 1960, época em que Kerouac escreveu seu Na estrada. Curiosidade: William S. Burroughs visitou o set de filmagens e escreveu sobre para a revista Rolling Stone, dizendo que sentia-se como se o passado pairasse no ar, dado o realismo da reconstituição. Todavia, Carolyn Cassady, cujo livro autobiográfico



serviu como base para o roteiro da obra, declarava-se infeliz com a adaptação cinematográfica de seu livro.



Big Sur

(*Big Sur*, EUA, 2013, 81 min, cor, 16 anos)

Direção: Michael Polish.

Roteiro: Michael Polish e Jack Kerouac. Produção: Ross Jacobson, Orian Williams,

Adam Kassen e Michael Polish.

Direção de fotografia: M. David Mullen. Montagem: Geraud Brisson e Robert Frazen. Trilha sonora: Aaron Dessner, Bryce Dessner

e Kubilay Uner.

Elenco: Jean-Marc Barr, Josh Lucas, Radha Mitchell, Kate Bosworth.

Após o frenesi causado pelo lançamento do livro *Na estrada*, em 1957, Jack Kerouac passou um período exilado na cabana de seu amigo Lawrence Ferlinghetti, poeta e dono da *City Lights Books*, editora que publicava (e ainda publica) livros da geração *beat*. Na região de Big Sur, na Califórnia, ele dedicou seus dias à escrita desta nova obra na qual se baseia o filme, onde conta suas dificuldades em lidar com a demanda do público e seu crescente alcoolismo.

102



Burroughs: The Movie

(Burroughs: The Movie, EUA, 1983, 90 min, cor, 14 anos)

Direção: Howard Brookner.

Produção: Howard Brookner e Edouard Douek.

Direção de fotografia: Howard Brookner, Richard Camp, Tom DiCillo, Cathy Dorsey,

James A. Lebovitz, Larry Shlu e Mike Southon.

Montagem: Ben Morris e Scott Vickrey.

Documentário sobre a vida, as controvérsias e a arte do escritor William S. Burroughs. Artista com um estilo literário singular, ele vivia de forma completamente fora do convencional, fazendo viagens que iam do meio-oeste norte-americano até o norte da África, e sofrendo várias tragédias pessoais. Este documentário é o primeiro e único filme sobre Burroughs a ser feito com a participação do próprio escritor.

Chappaqua – Almas Entorpecidas

(Chappaqua, EUA, 1966, 82 min, cor, 16 anos)

Direção, roteiro e produção:

Conrad Rooks.

Direção de fotografia: Étienne Becker, Robert Frank e Eugen Schüfftan.

Montagem: Kenout Peltier. Trilha sonora: Ravi Shankar. Elenco: Jean-Louis Barrault,

William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Swami Satchidananda, Ornette Coleman.

Harwick é um escritor devotado às drogas e típico personagem do meio cultural dos anos 1960 – subversivo, intelectual, experimental

e altamente entorpecido. Ele deixa Nova York e vai à

Paris para se desintoxicar em uma clínica. Aproveitando suas últimas horas de liberdade, perambula pelas ruas e pelos bares, totalmente entregue às suas alucinações. O filme é baseado na vida e nas experiências de seu autor, Conrad Rocks.



Com amor, Carolyn

(Love always, Carolyn, Suécia, 2011, 70 min, cor, 12 anos) Direção, roteiro e direção de fotografia: Malin Korkeasalo

e Maria Ramström.

Produção: Lina Bertilsson, Fredrik Gertten

e Margarete Jangård.

Montagem: Kajsa Grandel, Stefan Sundlöf

e Bernhard Winkler. Trilha sonora: Jan Strand.

Carolyn Cassidy conheceu de perto a geração *beat* nos Estados Unidos: era esposa de Neal Cassidy e amante de Jack Kerouac. Ela, inclusive, tornouse personagem do livro *Na estrada*, de Kerouac. Agora, aos 88 anos, cansada de especulações, erros e omissões nas histórias divulgadas sobre sua vida, Carolyn decide apresentar sua própria versão dos fatos.





Drugstore Cowboy

(Drugstore Cowboy, EUA, 1989, 102 min, cor, 14 anos)

Direção: Gus Van Sant.

Roteiro: Gus Van Sant e Daniel Yost.

Produção: Karen Murphy, Cary Brokaw e Nick Wechsler.

Direção de fotografia: Robert Yeoman. Montagem: Mary Bauer e Curtiss Clayton.

Trilha sonora: Elliot Goldenthal.

Elenco: Matt Dillon, Kelly Lynch, James LeGros, Heather Graham.

Bob e Dianne, jovens amantes impulsivos e viciados, roubam farmácias para obterem as drogas que consomem e que vendem para se sustentar. Acompanhados por Rick e Nadine, eles vivem uma vida de crimes, desenvolvendo assaltos com muita criatividade e em constante fuga da polícia. *Drugstore Cowboy* retrata a personalidade dos viciados e suas ilusões, utilizando-se do próprio humor negro e da agressividade inerente a esse segmento marginalizado da sociedade. O filme conta com uma curiosa participação do escritor William S. Burroughs.



Garota Existencialista

(Beat Girl, Reino Unido, 1960, 89 min, p/b, 12 anos)

Direção: Edmond T. Gréville.

Roteiro: Dail Ambler e Edmond T. Gréville.

Produção: George Willoughby.

Direção de fotografia: Walter Lassally.

Montagem: Gordon Pilkington.

Trilha sonora: John Barry.

Elenco: David Farrar, Noëlle Adam, Christopher Lee, Gillian Hills, Adam Faith.

Jenny, adolescente que vive a cena *beatnik* dos clubes de rock e *jazz* da Inglaterra do final dos anos 1950, vive às turras com sua jovem madrasta, Nicole, que reprova seu estilo de vida. Quando Jenny descobre que a madrasta é amiga de uma das *strippers* do clube que frequenta, investiga seu passado e usa as informações que conseguiu para chantageá-la e constranger seu pai. O filme apresenta ótimos números musicais e é um bom termômetro de como o movimento *beat* foi percebido pelos *cidadãos de bem* durante o início dos movimento de contracultura.

Häxan – A Feitiçaria Através dos Tempos

(*Häxan*, Suécia, 1922/1968, 76 min, cor, 18 anos) Direção e roteiro: Benjamin Christensen.

Produção: Johan Ankerstjerne.

Direção de fotografia: Johan Ankerstjerne.

Montagem: Edla Hansen.

Elenco: Benjamin Christensen, Clara Pontoppidan, Oscar Stribolt, Astrid Holm, Maren Pedersen.



Considerada uma obra-prima do cinema fantástico, esta foi a mais cara produção do cinema mudo escandinavo. Livremente baseado no Malleus Maleficarum, um manual de combate aos praticantes de bruxaria, editado no século XV, é um estudo sobre como a superstição e os mal-entendidos sobre doenças físicas e mentais podem causar a histeria da caça às bruxas. O filme é, geralmente, apresentado como um documentário, mas conta com cenas dramatizados, episódios de torturas, possessões e rituais variados, em uma narrativa que mistura encenações, reconstituições meticulosas de cenas medievais e sequências que dialogam com o gênero do horror. O filme é ilustrado por uma série de analogias entre o mundo moderno dos anos 1920 e o período da Inquisição, na Idade Média, documentando as perseguições movidas contra as feiticeiras em uma Europa atravessada pela intolerância religiosa. Narrado em primeira pessoa, é como se o diretor desejasse demonstrar uma tese, assim enunciada: "a crença nos maus espíritos, na feitiçaria e na bruxaria é o resultado de ingênuas noções sobre o mistério do universo". Aclamado mundialmente e fortemente censurado em diversos países por suas ousadas representações gráficas de tortura, nudez, e perversão sexual, *Häxan* segue intrigando plateias quase um século após sua realização. A versão que exibiremos na mostra é uma rara edição norteamericana, lançada em 1968, com narração do poeta beat William S. Burroughs.

Jack Kerouac – O Rei dos Beats

(*Jack Kerouac – King of the Beats*, EUA, 1985, 78 min, cor, 14 anos)

Direção: John Antonelli.

Roteiro: John Antonelli, Frank Cervarich e John Tytell. Produção: John Antonelli, Will Parrinello e Marilyn Smith.

Direção de fotografia: Jerry Jones.

Montagem: Will Parrinello. Trilha sonora: Tim Heller.

Elenco: Peter Coyote, Cindy Alwan, David Andrews.

Documentário dramático retratando a tumultuada e emocionante vida do mais renomado escritor da geração *beat*, Jack Kerouac, autor de um dos mais extraordinários romances da literatura moderna norte-americana, *Na estrada*. A vida de Kerouac é analisada com depoimentos históricos de Allan Ginsberg, William S. Burroughs, Lawrence Ferlinghetti e outros.





107



Mistérios e Paixões

(Naked Lunch, Canadá/Reino Unido/Japão, 1991, 115 min, cor, 16 anos)

Direção e roteiro: David Cronenberg.

Produção: Jeremy Thomas e Gabriella Martinelli.

Direção de fotografia: Peter Suschitzky.

Montagem: Ronald Sanders.

Trilha sonora: Ornette Coleman, Howard Shore. Elenco: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm.

New York, 1953. Bill Lee quer ser escritor, mas extermina insetos para pagar suas contas. Bill está tendo problemas no trabalho, inclusive correndo o risco de perder o emprego, pois frequentemente esgota seu estoque de inseticida. A verdade é que ele e Joan, sua esposa, estão viciados no veneno, e não conseguem sair do transe interminável causado pela droga, que, em suas alucinações, transforma máquinas de escrever em enormes insetos falantes. Baseado no romance de William S. Burroughs.



Na Estrada

(On the Road, França/Reino Unido/EUA/Canadá/Brasil,

2012, 137 min, cor, 16 anos) Direção: Walter Salles. Roteiro: José Rivera.

Produção: Nathanael Karmitz, Charles Gillibert e Rebecca Yeldham.

Direção de fotografia: Éric Gautier. Montagem: François Gédigier. Trilha sonora: Gustavo Santaolalla.

Elenco: Sam Riley, Garrett Hedlund, Kristen Stewart,

Amy Adams, Tom Sturridge.

New York, EUA. Sal Paradise é um aspirante a escritor que acaba de perder o pai. Ao conhecer Dean Moriarty, é apresentado a um mundo até então desconhecido, onde há bastante liberdade no sexo e no uso de drogas. Logo Sal e Dean se tornam grandes amigos, dividindo a parceria com a jovem Marylou, que é apaixonada por Dean. Os três viajam pelas estradas do interior do país, sempre dispostos a fugir de uma vida monótona e cheia de regras. Baseado no romance de Jack Kerouac, um dos marcos da geração *beat*.

Não Estou Lá

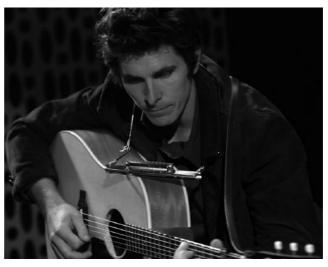
(*I'm Not There*, EUA/Alemanha/Canadá, 2007, 135 min, cor, 12 anos)

Direção: Todd Haynes. Roteiro: Todd Haynes e Oren Moverman.

Produção: John Goldwyn, John Sloss, James D. Stern e Christine Vachon.

Direção de fotografia: Edward Lachman.

Montagem: Jay Rabinowitz. Elenco: Cate Blanchett, Ben Whishaw, Christian Bale, Richard Gere, Marcus Carl Franklin, Heath Ledger.



Esta é uma jornada nada convencional nas várias fases da vida de Bob Dylan. Seis atores diferentes retratam o artista em uma série de personalidades que oscilam do Dylan público ao privado e ao fantasioso, em um rico e colorido retrato desse ícone norte-americano. Poeta, profeta, marginal, fora da lei, dissimulado, astro, mártir do rock and roll e cristão renascido: numerosas identidades trançadas juntas, órgãos vibrando e explodindo na história de uma única vida.

One Fast Move or I'm Gone: Kerouac's Big Sur

(One Fast Move or I'm Gone: Kerouac's Big Sur, EUA, 2008, 98 min, cor, 14 anos)

Direção: Curt Worden.

Produção: Gloria Bailen, Michael Bassick, Jim Sampas, Chris Sparling, Frida Torresblanco,

Orian Williams e Curt Worden.

Direção de fotografia: Richard Rutkowski.

Montagem: Cob Carlson.

Em 1960, o escritor Jack Kerouac decide afastar-se do álcool e das celebridades fazendo um retiro espiritual na cabana rústica de Lawrence Ferlinghetti, na floresta de Big Sur. Neste documentário, companheiros de viagem e herdeiros do sentimento *beatnik*, como Sam Shepard, Patti Smith e Tom Waits, revisitam essa etapa da vida do escritor.



109

GERACEO BEAT

110

Próxima Parada, Bairro Boêmio

(*Next Stop*, Greenwich Village, EUA, 1976, III min, cor, 14 anos)

Direção e roteiro: Paul Mazursky.

Produção: Paul Mazursky e Anthony Ray. Direção de fotografia: Arthur J. Ornitz.

Montagem: Richard Halsey. Trilha sonora: Bill Conti.

Elenco: Lenny Baker, Shelley Winters,

Ellen Greene.



Em 1953, o jovem judeu Larry Lapinsky, de 22 anos, é um aspirante a ator que deixa o lar de seus pais no Brooklyn, para desgosto de Fay, sua mãe superprotetora. Larry se muda para um lugar a poucos quarteirões dali, no boêmio Greenwich Village. Enquanto participa de testes para filmes, estuda em uma escola de teatro e trabalha na lanchonete do Herb, convive com um grupo de amigos excêntricos.

Sem Destino

(Easy Rider, EUA, 1969, 94 min, cor, 16 anos)

Direção: Dennis Hopper.

Roteiro: Peter Fondas, Dennis Hopper e Terry Southern.

Produção: Peter Fonda.

Direção de fotografia: László Kovács.

Montagem: Donn Cambern.

Elenco: Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson.

O filme acompanha a trajetória sem destino de Wyatt e Billy, dois motoqueiros que cruzam os Estados Unidos. Depois de contrabandearem drogas do México para Los Angeles, eles vendem a mercadoria para um homem em um Rolls-Royce. Com o dinheiro da venda armazenado em mangueiras dentro dos tanques de gasolina, eles vão rumo ao leste do país na tentativa de chegar em Nova Orleans, na Luisiana, em tempo para o Mardi Gras. Filme ícone da contracultura e grande manifesto do lema sexo, drogas e rock and roll.



Os Subterrâneos da Noite

(*The Subterraneans*, EUA, 1960, 89 min, cor, 14 anos)

Direção: Ranald MacDougall.
Roteiro: Robert Thom
e Jack Kerouac.
Produção: Arthur Freed.
Direção de fotografia:
Joseph Ruttenberg.
Montagem: Ben Lewis.
Trilha sonora: Andre Previn.
Elenco: George Peppard,
Leslie Caron, Roddy McDowall,
Janice Rule.

Um romance entre dois boêmios incompreendidos que nem sequer compreendem a si mesmos. Leo, um novelista de 28 anos, ainda mora na casa de sua mãe. Uma noite. conhece um grupo de beatniks em uma cafeteria e se apaixona pela bela Mardou Fox. Roxanne, amiga de Leo, é contra o romance, que está causando-lhe um bloqueio criativo. Não demora para que Mardou anuncie que está grávida. O roteiro é adaptado de um romance homônimo de Jack Kerouac, que o autor descreveu como "uma prosa de um só fôlego, com estilo quase jazzístico, ritmado, como o bebop que serve de trilha sonora para a história". Nesta adaptação, a jovem negra Mardou Fox é transformada em uma francesa, a fim de se tornar mais palatável para a sociedade racista da época.



Uncle Howard

Robert Wilson.

(*Uncle Howard*, Reino Unido/EUA, 2016, 96 min, cor, 14 anos)

Direção e roteiro: Aaron Brookner. Produção: Paula Vaccaro, Sara Driver, Alex Garcia e Jim Jarmusch. Direção de fotografia: Gregg de Domenico

e André Döbert. Montagem: Masahiro Hirakubo.

Trilha sonora: Jozef van Wissem. Elenco: Howard Brookner, Aaron Brookner, Jim Jarmusch, Sara Driver, Tom DiCillo, William S. Burroughs, James Grauerholz,



O cineasta Howard Brookner morreu de AIDS, em New York, no ano de 1989, no meio dos trabalhos de pós-produção de seu próximo filme de Hollywood. Seu sobrinho, Aaron Brookner, 30 anos depois, desenterra sua história e sua memória.

Viagem Mágica

(Magic Trip: Ken Kesey's Search for a Kool Place, EUA, 2011, 90 min, cor, 16 anos)

Direção: Alex Gibney e

Alison Ellwood. Roteiro: Alex Gibney, Alison Ellwood e Ken Kesey.

Produção: Alex Gibney e

Gareth Wiley.

Montagem: Alison Ellwood. Trilha sonora: David Kahne. Narração: Stanley Tucci.



Viagem mágica é um documentário sobre Ken Kesey & The Merry Pranksters em sua viagem pelos Estados Unidos durante o verão de 1964. O percurso foi filmado em 16mm e a realização deste documentário já estava nos planos – acreditamos que eles só não planejavam levar tanto tempo para finalizar o filme, que foi lançado em 2011. São imagens até então nunca vistas, que contam a história da contracultura norte-americana, narrada por seus protagonistas.

Wild Combination: A Portrait of Arthur Russell

(Wild Combination: A Portrait of Arthur Russell, EUA, 2008, 71 min, cor, 12 anos)

Direção e roteiro: Matt Wolf.

Produção: Philip Aarons, Shelley Fox Aarons, Kyle Garner, Ben Howe, Mark Lewin, Kyle

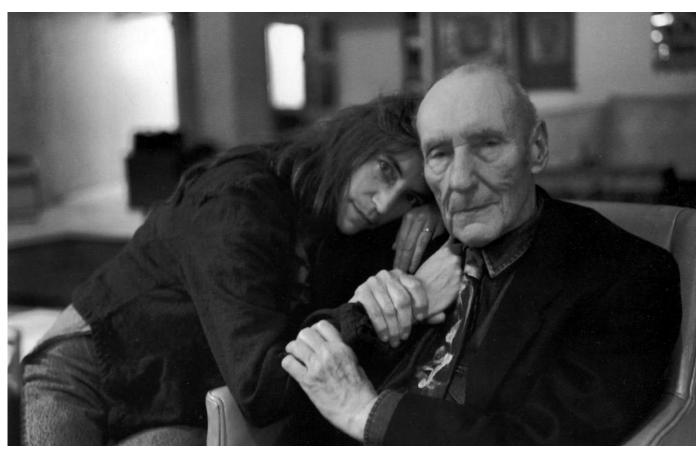
Martin e Matt Wolf.

Direção de fotografia: Jody Lee Lipes.

Montagem: Lance Edmands.

Documentário sobre a vida do músico Arthur Russell (1951-1992). O filme mescla os poucos registros de performances e fotografias do artista com depoimentos de seus familiares, amigos e parceiros de trabalho – dentre eles, o músico Philip Glass e o poeta Allen Ginsberg. Russell tinha particular dificuldade em terminar suas obras, apesar de estar constantemente produzindo.





William S Burroughs: Um Retrato Íntimo

(William S Burroughs: A Man Within, EUA, 2010, 87 min, cor, 12 anos)

Direção e roteiro: Yony Leyser.

Produção: Carmine Cervi, Scott Crary, Ilko Davidov e Yony Leyser.

Montagem: Ilko Davidov.

Trilha sonora: John Bellows, Devin McNulty, Thurston Moore e Lee Ranaldo.

Um olhar profundo sobre a vida do lendário autor Willian S. Burroughs e a influência de suas obras nos artistas atuais. O documentário traz imagens inéditas e entrevistas com amigos e ícones da cultura pop, como John Waters, Pattie Smith, Iggy Pop, David Cronenberg, entre outros.

cuptus



Ballad of the Skeletons

(Ballad of the Skeletons, EUA, 1997, 5 min, cor, 14 anos)

Direção: Gus Van Sant.

Roteiro: Allen Ginsberg e Gus Van Sant.

Produção: Dany Wolf. Direção de fotografia: Eric Alan Edwards.

Trilha sonora: Allen Ginsberg, Philip Glass, Paul McCartney. Elenco: Allen Ginsberg.

Gus Van Sant usa imagens iconoclastas e músicos de primeira linha para dar vida a poemas do *beatnik* Allen Ginsberg.



Ah Pook Is Here

(Ah Pook Is Here, Alemanha, 1994,

6 min, cor, 14 anos)

Direção: Philip Hunt.

Roteiro: William S. Burroughs.

Produção: Eddel Beck.

Direção de fotografia: Philipp Timme. Trilha sonora: Hal Wilner e John Cale.

Nesta animação criada a partir dos escritos de William S. Burroughs, uma perturbadora figura orgânica nos fala sobre vida, morte e política – com narração do próprio autor.



A propósito de Willer

(A propósito de Willer, Brasil, 2016, 18 min, p/b, 14 anos)

Direção: Priscyla Bettim e Renato Coelho.

Roteiro: Priscyla Bettim. Produção: Renato Coelho.

Produção executiva: Priscyla Bettim,

Renato Coelho.

Direção de fotografia: Renato Coelho,

Priscyla Bettim.

Montagem: Renato Coelho, Priscyla Bettim e Caio Lazaneo.

Narração: Priscyla Bettim e Claudio Willer.

Uma ode ao universo poético de Claudio Willer.

The Discipline of D.E.

(*The Discipline of D.E.*, EUA, 1982, 9 min, p/b, 14 anos)

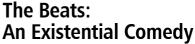
Direção, roteiro, produção e montagem:

Gus Van Sant.

Elenco: Frank Birney, David Worden,

Ken Shapiro.

Baseado em um conto de William S. Burroughs, o primeiro curta-metragem de Gus Van Sant nos ensina detalhadamente uma disciplina para fazer as coisas de maneira fácil e eficiente, encontrando nisso uma alegoria adequada para o cinema.



(The Beats: An Existential Comedy, EUA, 1980, 36 min, cor, 14 anos)

Direção: Philomene Long. Produção: Jay Kugelman. Trilha sonora: Si Perkoff.

Elenco: Shirley Clarke, Lawrence Ferlinghetti,

Allen Ginsberg, Andy Warhol.

Concentrado na cena *beat* do final dos anos 1950, trata-se de um poema-filme celebrando os poetas da época e discutindo o que significa ser um poeta nos Estados Unidos da América.



The Cut-Ups

(*The Cut-Ups*, Řeino Unido, 1966, 19 min, p/b, 14 anos)

Direção: Antony Balch.

Roteiro: Antony Balch e William S.

Burroughs.

Produção: Antony Balch.

Elenco: William S. Burroughs, Brion Gysin.

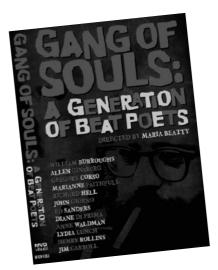
Antony Balch e William Burroughs vão ao extremo da experimentação visual, utilizando o método do *cut-up*, uma t écnica de colagem dadaísta desenvolvida pelo escritor e pintor inglês Bryon Gysin (1916-1986). Parte da série que ficou conhecida como *The Cut-Up Films*, feitos por Balch e Burroughs.



115

GERACEO BEA

116



Gang of Souls: A Generation of Beat Poets

(Gang of Souls: A Generation of Beat Poets, EUA/França, 1989, 60 min, cor, 14 anos)

Direção: Maria Beatty Montagem: Maria Beatty.

O documentário de Maria Beatty explora as ideias e as influências dos poetas *beat* norte-americanos. O filme transmite sua consciência e sensibilidade por meio de entrevistas com William S. Burroughs, Allen Ginsberg e Diane Di Prima, entre outros.



The Japanese Sandman

(*The Japanese Sandman*, EUA, 2008, 12 min, p/b, 14 anos)

Direção: Ed Buhr.

Roteiro: William S. Burroughs. Produção: Amanda Ferguson, Brittany Klaus e Emily White.

Direção de fotografia: Davon Slininger.

Montagem: Jennifer Calbi. Trilha sonora: Roddy Bottum.

Elenco: John Fleck, Stephen Twardokus,

Nick Niven.

The Janese Sandman é uma interpretação visual de uma carta que William S. Burroughs escreveu a Allen Ginsberg em 1953, contando suas viagens na América Central. Contada pela voz incisiva do próprio Burroughs.



Six '55

(Six '55, EUA, 2011, 17 min, cor, 14 anos)
Direção e roteiro: Ruth Du.
Produção: Ruth Du e Skylar Mathey.
Direção de fotografia: Andrew Ellis.
Montagem: Ruth Du e Michael R. Sweeny.
Elenco: Kohl Beck, Steve Carrieri,
Jeffrey Farber.

Interpretação histórica da primeira vez em que Allen Ginsberg recitou seu famoso poema *Howl* na Six Gallery, na São Francisco de 1965.

Towers Open Fire

(*Towers Open Fire*, Reino Unido, 1963, 10 min, p/b, 14 anos)

Direção, produção, direção de fotografia e montagem: Antony Balch. Roteiro: William S. Burroughs.

Elenco: Antony Balch, William S.

Burroughs,

David Jacobs, Alexander Trocchi.

Dramatizações e experimentação psicológica baseadas na obra de William S. Burroughs. O filme é parte da série que ficou conhecida como *The Cut-Up Films*, realizada por Balch e Burroughs.



Visão 2013 para Roberto Piva

(*Visão 2013 para Roberto Piva*, Brasil, 2013, 3 min, p/b, 14 anos)

Direção: Priscyla Bettim.

Direção de fotografia: Renato Coelho.

Um filme sobre a cidade de São Paulo inspirado no universo do poeta Roberto Piva.



William Buys a Parrot

(William Buys a Parrot, EUA, 1963, 2 min, p/b, Livre)

Direção e direção de fotografia: Antony

Balch.

Roteiro: William S. Burroughs.

Um bizarro e silencioso curta-metragem mostrando o autor William S. Burroughs negociando a compra de um papagaio. O filme é parte da série que ficou conhecida como *The Cut-Up Films*, realizada por Balch e Burroughs.



117

GERACEO BEAT

William S. Burroughs: An Animated Portrait

(William S. Burroughs: An Animated Portrait, EUA, 2007, 2 min, cor, 14 anos) Direção e animação: Brian Duffy. Som: Brendan Smith.

O autor William S. Burroughs descreve a evolução da raça humana.



William S. Burroughs: The Possessed

(William S. Burroughs: The Possessed, EUA, 2015, 20 min, p/b, 14 anos) Direção, produção, direção de fotografia e montagem: Philip Weaver.

O apresentador Frater Puck discute a possessão de William S. Burroughs, suas sincronicidades, sua magia e seu caos.



Yelp: With Apologies to Allen Ginsberg's 'Howl'

(Yelp: With Apologies to Allen Ginsberg's 'Howl', EUA, 2011, 3 min, cor, 14 anos)

Direção: Tiffany Shlain.

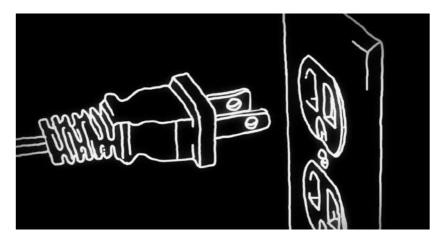
Roteiro: Ken Goldberg e Tiffany Shlain.

Produção: Carlton Evans, Ken Goldberg e Tiffany Shlain.

Montagem: Dalan McNabola e Tiffany Shlain.

Narração: Peter Coyote.

A tecnologia pode ser viciante. Em um tributo ao clássico poema de Allen Ginsberg, criou-se um pequeno filme de animação satirizando os vícios de nossa geração.



DIE FAST MODIE OR IN GOINE REMOVAC'S BIG SUM FUNNA FACE CHAPPAQUA 一一三省50月以4年6月4月 WILLIAM S. BURROWSHS: THE POISSESSED MEMICAN ROSS NAMED LUNG-LAM BUSS & PARTY TE VAST TIME A COMPILED SMORE HERMAS ON THE ROAD YELP: WITH APOLOGES TO ALLEN GASGERG'S HOML' THE BEATS! AN EXISTENCAL ICOMES! WILD COMBRATIONS: A PORTRAIT OF ARTHUR RUSSELL GATELANICH YILLAGE KILL YOUR GARLINGS BRUGSTORE CONBOX BURROWSHS: THE MOVIE NEAL CASSADY THE BEAT MIKES THE CUT-UPS ON OVERS OF END FIN Pading My Kenduac BERT GRILLONE PLYANS, CAROLINA



crépitos



patrocínio BANCO DO BRASIL

realização MINISTÉRIO DA CULTURA CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

produção SARAGUINA FILMES JURUBEBA PRODUÇÕES

curadoria ROBERTA SAUERBRONN

coordenação geral ROBERTA SAUERBRONN

coordenação executiva NATÁLIA MENDONÇA

coordenação de produção RENATA BORGES

assistente de produção DANIEL ARAÚJO

produção local JULIANA BRITO

monitoria URIAN KEL BOLDO

pesquisa e produção de cópias JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

coordenação editorial GISELE ANDRADE JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS

produção editorial GISELE ANDRADE JOÃO CÂNDIDO ZACHARIAS ROBERTA SAUERBRONN

revisão de texto GISELE ANDRADE arte CRISTINA CAVALLO

vinheta ANDRÉ GAVAZZA CHRISTIAN CASELLI

consultoria HERNANI HEFFNER

planejamento ROBERTA SAUERBRONN GISELE ANDRADE MARCEL COTRIM CRISTINA CAVALLO

aula magna CLAUDIO WILLER

assessoria de imprensa AGÊNCIA GALO

legendagem eletrônica e descritiva 4 ESTAÇÕES

libras EDUCALIBRAS

agradecimentos Às nossas famílias e aos nossos amigos. Aos autores que gentilmente cederam seus textos e filmes para a mostra.

Adriano Lírio Alessandra Castañeda Amanda Lioli Ana Carolina Carvalho Guilherme Ziggy Janet Rockenbach Louise Lyrio Marcela Richa Marina Milhomem Paris Filmes Pedro Brandt Pedro de Luna Renato Bissa Ricardo Favilla Sandra Maya Sara Silveira

ONE FAST MOVE OR IN GONE: KEROLACS BIG SUK FINAN FACE CHAPPAQUA

THE DISCIPLINE OF DE.

WILLIAM S. BURROUGHS: THE POSSESSED MAKED LUNCH AM BUYS A PARKOT THE LAST TIME I COMMITTED SINCIPLE TE JUNICE'S CHIPISTMAS ON THE ROAD
YELP: WITH APOLOGIES TO ALLEN GWISBERG'S HOML' BALLAD OF THE SKELLETONS
THE BEATS: AN EXISTENCIAL COMED! WILD COMBWATIONS: A PORTRAIT OF ARTHUR RUSSELL EXT STOP GREENWICH VILLAGE

ILL YOUR BARLINGS

BURROUGHS: THE MOVE NEAL CASSADY THE BEATMINS THE CUTT-UPS PULL MY BAISY OPEN FIRE FWDWG MY KEROLAC BEAT GIRL HOWLLOVE ALWAYS, CAROLYN



Allen Ginsberg. Foto de Jan Herman.



Centro Cultural Banco do Brasil

Produção





Realização



