

Flávia Andrea Rodrigues Benfatti

Geração beat:
o discurso da crítica à sua recepção no Brasil



1910001399



Flávia Andrea Rodrigues Benfatti

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

**Geração *beat*:
o discurso da crítica à sua recepção no Brasil**



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher

**São José do Rio Preto
2005**

São José do Rio Preto, 11 de março de 2005.



1820(73).09
B465g

02/05/2005

Doação

R\$ 28,00

Autor(a)

076/2005

125/05

80206002

Benfatti, Flávia Andrea Rodrigues.

Geração beat : o discurso da crítica à sua recepção no Brasil / Flávia
Andrea Rodrigues Benfatti. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2005
145 f. ; 30 cm.

Orientador: Alvaro Luiz Hattnher

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana - História, crítica - Teoria, etc. 2. Geração *beat*. 3.
Literatura americana - Sec. XX. 4. Teoria literária. I. Hattnher, Alvaro Luiz.
II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas. III. Título.

CDU - 82.0



COMISSÃO EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

TITULARES

Presidente e orientador:

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hatthner

2º Examinador:

Profa. Dra. Maria Silvia Betti

3º Examinador:

Profa. Dra. Gisele Manganelli
Fernandes

Às primo Paulo Pizzigati

que me apresentou à *beat generation* e generosamente me encaminhou ao encontro
dos *beats*.

À minha mãe

grande mulher que sempre esteve ao meu lado me incentivando em todas as minhas
buscas.

São José do Rio Preto, 11 de março de 2005.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me inspira e me dá forças.

Ao meu orientador, Alvaro Luiz Hattner, pela tranquilidade nos momentos difíceis e pela paciência com que me ouvia.

A Felha de São Paulo, pela gentil colaboração na concessão do material utilizado na terceira parte deste trabalho.

A cunhada Lúcia Benfatti, pelos bons livros que me forneceu e pelas revisões do trabalho.

Aos primos Paulo Pizzigatti e Irani Sardella, pelo carinho com que me acolheram em sua casa para as discussões sobre a geração *beat*.

A amiga Maria Aparecida Omena, que me orientou nos primeiros passos rumo ao Mestrado.

A Célia Bortolin, pela amizade e pela força.

A Cristiane Navarrete Tolomei, amiga de todas as horas.

Ao meu querido esposo Walter Benfatti Junior, pelo incentivo, compreensão e apoio financeiro.

A minha filha amada, Luísa Rodrigues Benfatti, pela sua meiguice e seu carinho.

Ao primo Paulo Pizzigatti

que me apresentou à *beat generation* e generosamente me encaminhou ao encontro dos *beats*.

À minha mãe

grande mulher que sempre esteve ao meu lado me incentivando em todas as minhas buscas.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me inspira e me dá forças.

Ao meu orientador, Alvaro Luiz Hattner, pela tranquilidade nos momentos difíceis e pela paciência com que me ouvia.

À Folha de São Paulo, pela gentil colaboração na concessão do material utilizado na terceira parte deste trabalho.

À cunhada Lúcia Benfatti, pelos bons livros que me forneceu e pelas revisões do trabalho.

Aos primos Paulo Pizzigatti e Irani Sardella, pelo carinho com que me acolheram em sua casa para as discussões sobre a geração *beat*.

À amiga Maria Aparecida Omena, que me orientou nos primeiros passos rumo ao Mestrado.

À Célia Bortolin, pela amizade e pela força.

À Cristiane Navarrete Tolomei, amiga de todas as horas.

Ao meu querido esposo Walter Benfatti Junior, pelo incentivo, compreensão e apoio financeiro.

À minha filha amada, Luisa Rodrigues Benfatti, pela sua meiguice e seu carinho.



BENFATTI, F.A.R. *Geração beat: o discurso da crítica à sua recepção no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo avaliar o tratamento dado pela crítica brasileira à recepção de obras e autores da geração *beat*, movimento literário e comportamental norte-americano surgido nos anos 1950. Para tanto, foi feito um levantamento na imprensa sobre as publicações dos autores Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, ocorridas nas décadas de 1960 a 2000. Como apoio teórico para a avaliação das resenhas críticas, utilizo a Estética da Recepção, que prioriza o contexto histórico e o leitor como instâncias participativas na elaboração do significado de uma obra. Inserindo os autores no contexto histórico, político e social dos anos do pós-guerra, este estudo propõe relacionar os seus questionamentos no que concerne à opulência e ostentação da sociedade americana daquele período, buscando um fio condutor dentro de suas obras, para também com o apoio de críticos norte-americanos, chegar a uma caracterização da crítica brasileira.

Palavras-chave: geração *beat*, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, crítica, estética da recepção, literatura norte americana.



BENFATTI, F.A.R. *Beat generation: the critics' discourse to its reception in Brazil.* Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2005.

ABSTRACT

This study evaluates the treatment given by Brazilian critics to the reception of authors and works from the beat generation. A survey in the main Brazilian newspapers from the 1960s to 2000s was carried out, focusing on Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs and Lawrence Ferlinghetti. Some propositions from the Reception Theory, focusing on the historical context and on the reader in the elaboration process of the meaning of a work, were used as a theoretical support for the evaluation. Inserting the authors in the historical, political and social context of the post war years, this study proposes to correlate the writers' challenges to the opulence and ostentation of the american society in that period, trying to find a common thread through their works in order to establish some characteristics of Brazilian criticism on them.

Keywords: beat generation, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, criticism reception.

3. Recepção da crítica brasileira aos autores e obras beat	72
3.1. Avaliação do discurso da crítica à geração beat, na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000	78
3.2. Avaliação do discurso da crítica a Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000	97
3.2.1 Década de 1960	97
3.2.2 Década de 1970	100
3.2.3 Década de 1980	102
3.2.4 Década de 1990	130
Considerações Finais	129
Bibliografia	132

SUMÁRIO

Introdução	09
------------------	----

Capítulo I

1. Panorama histórico-crítico da <i>beat generation</i>	13
---	----

Capítulo II

2. A crítica <i>beat</i> à sociedade de consumo	36
2.1 Jack Kerouac	44
2.2 Allen Ginsberg	50
2.3 William Burroughs	57
2.4 Lawrence Ferlinghetti	61
2.5 O legado <i>beat</i> para as futuras gerações	67

Capítulo III

3. Recepção da crítica brasileira aos autores e obras <i>beat</i>	72
3.1. Avaliação do discurso da crítica à geração <i>beat</i> , na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000	78
3.2. Avaliação do discurso da crítica a Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000	97
3.2.1 Década de 1960	97
3.2.2 Década de 1970	100
3.2.3 Década de 1980	102
3.2.4 Década de 1990	120
Considerações Finais	129
Bibliografia	132



Os anos posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial trouxeram para os Estados Unidos vantagens econômicas responsáveis por elevar o país a um status de superpotência mundial. Paralelamente ao crescimento da indústria de guerra, que rendeu milhões de dólares e sustentou os anos da guerra fria, o país também investiu na indústria de bens de consumo, cujo aumento considerável da oferta e da procura por seus itens transformou o país em um grande centro comercial. A maioria dos cidadãos norte-americanos, participantes incondicionais dessa era de prosperidade, faziam da busca por uma condição social melhor e pelo poder de compra, sua finalidade de vida, enquanto dissimulavam uma realidade de ansiedade e medo gerada pelas disputas de poder entre os Estados Unidos e a União Soviética. Por outro lado, a produção literária até esse período ainda se achava presa a regras e convenções impostas pelo academicismo e sólidas se encontravam grande parte da poesia e da prosa do século XX. Surge então, nos anos 1950, um novo estilo literário proposto por um grupo de escritores que juntos romperam as barreiras acadêmicas para introduzir um novo valor à arte.

Introdução

Seymour Krim afirma que:

A Literatura *beat* [...] não se originou do nada, como poderia parecer à primeira vista: ela surgiu, cresceu e distribuiu os lugares comuns do bom gosto e da inibição, graças à sua espontânea necessidade vital, sem se debitar seduzir pelas promessas da psicanálise. Transformações radicais haviam ocorrido, desde a Segunda Guerra Mundial, com o sistema de vida norte-americano e com o do resto do mundo; a expressão literária contudo conservava-se a mesma, presa às suas práticas padronizadas e subservientes [...] enquanto a realidade brutal e irrefreável do ano de 1950 punha abaixo muitas das tradicionais consolações oferecidas pela literatura, pela vida, pelo próprio mundo. (1968, p.13)

O presente estudo discute, portanto, a proposta literária e comportamental de uma geração de autores, conhecida como geração *beat*, que ousou questionar o rigorismo disciplinador da sociedade americana do pós-Segunda Guerra Mundial, sendo mal interpretada pela crítica da época, embora continuasse a desafiar intelectuais de todo o mundo, inclusive no Brasil, por várias décadas.

No primeiro capítulo, situo os *beats* ou *beatniks*, como eram também chamados, no contexto histórico, social e político do pós-guerra, fundamentando-o principalmente com os historiadores William E. Leach (1976), Edgard Luiz de Barros (1986), Charles Sellers et al (1990), e Robert A. Divine et al (1992). Selecionei quatro escritores da geração *beat* como foco do trabalho, procurando

Os anos posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial trouxeram para os Estados Unidos vantagens econômicas responsáveis por elevar o país a um status de superpotência mundial. Paralelamente ao crescimento da indústria de guerra, que rendeu milhões de dólares e sustentou os anos da guerra fria, o país também investiu na indústria de bens de consumo, cujo aumento considerável da oferta e da procura por seus itens transformou o país em um grande centro comercial. A maioria dos cidadãos norte-americanos, participantes incondicionais dessa era de prosperidade, faziam da busca por uma condição social melhor e pelo poder de compra, sua finalidade de vida, enquanto dissimulavam uma realidade de ansiedade e medo gerada pelas disputas de poder entre os Estados Unidos e a União Soviética. Por outro lado, a produção literária até esse período ainda se achava presa a regras e convenções impostas pelo academicismo em cujas bases sólidas se encontravam grande parte da poesia e da prosa do século XX. Surge então, nos anos 1950, um novo estilo literário proposto por um grupo de escritores que juntos romperam as barreiras acadêmicas para introjetar um novo valor à arte.

Seymour Krim afirma que:

A Literatura *beat* [...] não se originou do nada, como poderia parecer à primeira vista; ela surgiu, cresceu e derrubou os lugares comuns do bom gosto e da inibição, graças à sua espantosa necessidade vital, sem se deixar seduzir pelas promessas da psicanálise. Transformações radicais haviam ocorrido, desde a Segunda Guerra Mundial, com o sistema de vida norte-americano e com o do resto do mundo; a expressão literária contudo conservava-se a mesma, presa às suas práticas padronizadas e subservientes [...] enquanto a realidade brutal e irrefreável do ano de 1950 punha abaixo muitas das tradicionais consolações oferecidas pela literatura, pela vida, pelo próprio mundo. (1968, p.13)

O presente estudo discute, portanto, a proposta literária e comportamental de uma geração de autores, conhecida como geração *beat*, que ousou questionar o rigorismo disciplinador da sociedade americana do pós-Segunda Guerra Mundial, sendo mal interpretada pela crítica da época, embora continuasse a desafiar intelectuais de todo o mundo, inclusive no Brasil, por várias décadas.

No primeiro capítulo, situo os *beats* ou *beatniks*, como eram também chamados, no contexto histórico, social e político do pós-guerra, fundamentando-o principalmente com os historiadores William E. Leuchtenburg (1976), Edgard Luiz de Barros (1986), Charles Sellers et al (1990), e Robert A. Divine et al (1992). Selecionei quatro escritores da geração *beat* como foco do trabalho, procurando

dar relevância aos seus questionamentos no tocante à propaganda de prosperidade e ao consumismo da sociedade americana da década de 1950. São eles: Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), William Burroughs (1914-1997) e Laurence Ferlinghetti (1919-)

No segundo capítulo, visto que os quatro autores referidos possuem como tema comum essa crítica à sociedade de consumo, procurei buscar uma reflexão sobre a influência exercida pelos meios de comunicação de massa na vida dos norte-americanos. Os *mass media*, especialmente a TV, foram responsáveis por gerar um clima de euforia na população daquele período, mediante a veiculação de imagens de produtos que encantavam a grande maioria das pessoas, propondo um novo estilo de vida baseado na obtenção e acúmulo de riquezas. Assim, direcionei a crítica *beat* ao poder manipulatório dos meios de comunicação de massa e à sociedade opulenta, utilizando trechos de obras dos autores para exemplificar a concordância de seus discursos em um protesto uníssono contra aquela sociedade que os sufocava. Para tal, baseei-me em alguns teóricos da Indústria Cultural e dos *mass media* como Herbert Marcuse (1968), Theodore Adorno (1978), Umberto Eco (1979, 1984) e Leôncio Basbaum (1981), entre outros. Além disso, estabeleci um diálogo com alguns críticos norte-americanos que opinaram sobre os quatro autores e respectivas obras, não perdendo de vista a discussão central das duas primeiras partes da dissertação: a crítica à sociedade materialista do pós-guerra. Dentre a crítica norte-americana, apoiei-me em Robert Holton (1995), Ron Loewinsohn (1998), Douglas Malcolm (1999) e Kathryn Hume (1999) e outros. Em seguida este capítulo é finalizado com um breve comentário sobre a importância dos ideais *beats* como legado às futuras gerações.

No terceiro e último capítulo apresento a opinião da crítica brasileira sobre a geração *beat* com ênfase nos quatro autores, das décadas de 1960 a 2000, a fim de constatar como se deu essa recepção no Brasil e qual sua relevância dentro do cenário ideológico brasileiro. Como suporte teórico para o diálogo estabelecido com os críticos brasileiros, utilizo a Estética da Recepção, tendo em vista a focalização do leitor como uma instância importante no processo de construção de sentido de uma obra de arte. Apoio-me então em Hans Robert Jauss (1983, 1994) e Wolfgang Iser (1983, 1996), prioritariamente.

Entendo que o discurso crítico se constrói com base no contexto histórico no qual está inserido. Portanto, procuro revelar as diferentes posições tomadas pelos resenhistas brasileiros no que concerne à época de suas reflexões e análises.

Proponho, assim, nesta terceira parte, uma avaliação do discurso da crítica brasileira, considerando os temas comuns abordados pelos críticos e a evolução de suas opiniões, na medida em que, no decorrer das décadas, crescia o interesse pela proposta *beat*, que atingiu o seu ápice na década de 1980, em função das traduções e do considerável número de materiais publicados na imprensa, tendo em vista a abertura que ocorreu nessa década com o término dos anos de ditadura militar.

Elucido, ainda, a questão da expansão dessa literatura entre nós. Uma vertente crítica acredita ter havido um *boom beat* no Brasil, e uma outra revela que tivemos apenas um modismo ou uma esporádica influência, atingindo um pequeno número de escritores que afirmaram ter sido influenciados por eles em suas obras, não havendo, portanto, consenso entre os resenhistas.

Os articulistas brasileiros que comentaram e avaliaram os autores e obras da *beat generation* no Brasil, o fizeram, em grande parte, na imprensa. A maioria deles eram os próprios tradutores das obras, como Cláudio Willer, Reinaldo Moraes, Mauro Sá Rego Costa, entre outros.

Os jornais com as publicações *beat* utilizados neste estudo do período de 1960 a 2000 foram a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, o *Jornal da Tarde* (SP), o *Jornal Leia Livros* (SP), *A Gazeta Mercantil* (SP), o *Correio da Manhã* (RJ), *O Globo* (RJ), o *Jornal do Brasil* (RJ) e o jornal paranaense *Nicolau*. Dentre as revistas, apenas a *Veja* e a *Isto É* trouxeram artigos referentes ao tema.

Além dos jornais e revistas, constam da pesquisa três obras brasileiras sobre a *beat generation*: *Alma Beat*, 1984, com ensaios escritos pelos tradutores da geração como Cláudio Willer e Antônio Bivar, *O que é Geração Beat*, 1984, de André Bueno e Fred Goes e *Movimento Beat: rebeldia de uma geração*, 1988, sobre o movimento e alguns de seus principais expoentes, de Dóris Nunes Peçanha. Essas obras serviram como apoio para o trabalho. Porém, não foram incorporadas às avaliações da terceira parte.

Interpretando o tratamento que a crítica brasileira deu ao movimento *beat*, aos seus principais expoentes e obras no período citado, teremos um panorama da sua recepção e o conseqüente despertar para um estilo literário que enfrentou as barreiras do academicismo, inclusive no Brasil.



1. Panorama histórico-crítico da *beat generation*

O cerne da experiência parece ser a convicção, ou o discernimento, de que o *agora* imediato, seja qual for a natureza, é o objetivo e a realização de tudo que vive. Em torno dessa intuição, e como se florescesse dela própria, há um êxtase emocional, uma sensação de imenso alívio, de liberdade, de leveza e, muitas vezes, de um amor quase insuportável pelo mundo, o qual, no entanto, é seguro.

Capítulo I

Alan W. Watts,
O Zen e a Experiência Mística

Nos dias seis e nove de agosto de 1945, termina a Segunda Guerra Mundial com o lançamento de bombas atômicas norte-americanas nas cidades de Hiroshima e Nagasaki e a consequente rendição japonesa. O mundo, e em especial a juventude, naquele momento, presenciava algo que jamais seria superado: o grande poder de destruição criado pelo homem.

Podemos, então, diante deste contexto, tentar imaginar como o jovem cidadão americano de 1945, cheio de vigor e planos para o futuro, sentiu-se ao considerar que todos os seus projetos de vida e todos os seus sonhos poderiam se esvaír com o simples toque de um botão. O medo, o terror e a ideia de um holocausto nuclear impregnaram as jovens mentes, que passaram a ter uma visão pessimista e nihilista da vida.

A Lei nunca tornou os homens nem um pouquinho mais justos, e devido ao respeito que têm por ela, mesmo os bem intencionados tornam-se, no dia a dia, agentes de injustiça.

[...] Se a injustiça faz parte do necessário atrito da máquina governamental, deixe estar, deixe estar: quem sabe se desgastará suavemente, a própria máquina acabando por se desgastar.

Henry D. Thoreau

O termo *beat* possui algumas conotações diferentes. Uma delas traz o sentido de "desconectado", significando a não intenção de lutar contra o poder destruidor da bomba e contra uma sociedade condenada ao conformismo. O momento histórico em que os *beats* viviam já era hostil o suficiente para que eles se interessassem em conduzir uma guerra paralela. Ao invés disso, preferiram viver à margem da sociedade, agindo de forma contrária às suas imposições, "caindo fora" dela e não a confrontando diretamente. Sabemos que, na década de 1960, alguns

1. Panorama histórico-crítico da *beat generation*

O cerne da experiência parece ser a convicção, ou o discernimento, de que o *agora* imediato, seja qual for a natureza, é o objetivo e a realização de tudo que vive. Em torno dessa intuição, e como se florescesse dela própria, há um êxtase emocional, uma sensação de imenso alívio, de liberdade, de leveza e, muitas vezes, de um amor quase intolerável pelo mundo, o qual, no entanto, é secundário.

Alan W. Watts,
O Zen e a Experiência Mística

Nos dias seis e nove de agosto de 1945, termina a Segunda Guerra Mundial com o lançamento de bombas atômicas norte-americanas nas cidades de Hiroshima e Nagasaki e a conseqüente rendição japonesa. O mundo, e em especial a juventude, naquele momento, presenciava algo que jamais seria superado: o grande poder de destruição criado pelo homem.

Podemos, então, diante deste contexto, tentar imaginar como o jovem cidadão americano de 1945, cheio de vigor e planos para o futuro, sentiu-se ao considerar que todos os seus projetos de vida e todos os seus sonhos poderiam se esvaír com o simples toque de um botão. O medo, o terror e a idéia de um holocausto nuclear impregnaram as jovens mentes, que passaram a ter uma visão pessimista e niilista da vida.

É nesse cenário angustiante que surge um grupo de jovens escritores, os *beats*, que, por meio da literatura, expressaram seus sentimentos de medo e revolta contra uma sociedade que julgavam hipócrita e manipuladora. Eles contribuíram para a eclosão de modificações no contexto social, cultural e comportamental dos Estados Unidos do pós-guerra, abalando as estruturas da sociedade americana, para posteriormente, ganharem o mundo.

O termo *beat* possui algumas conotações diferentes. Uma delas traz o sentido de “derrotados”, significando a não intenção de lutar contra o poder destruidor da bomba e contra uma sociedade condenada ao conformismo. O momento histórico em que os *beats* viviam já era hostil o suficiente para que eles se interessassem em conduzir uma guerra paralela. Ao invés disso, preferiram viver à margem da sociedade, agindo de forma contrária às suas imposições, “caindo fora” dela e não a confrontando diretamente. Sabemos que, na década de 1960, alguns

escritores tornaram-se mais politizados e ativos, como é o caso de Allen Ginsberg, que tomou partido na guerra do Vietnã contra os americanos. Porém essa participação ativa não aconteceu logo de início, enquanto os membros da nova proposta literária e comportamental iam se conhecendo e compartilhando das mesmas idéias e aspirações. Os *beats*, a princípio, realizaram um protesto mais silencioso, tentando demonstrar suas insatisfações por meio da literatura. “Em alguns aspectos, especialmente em sua preocupação com o Eu e em seu ‘desligamento’, os *beatniks* compartilhavam do mundo ‘quadrado’ da década de 1950. ‘Não somos um grupo de ação, cara,’ explicou um deles.” (LEUCHTENBURG, 1976, p.809)

Uma outra conotação para o termo *beat* sugeria *beatitude*, um estado de graça interior sob o culto do zen-budismo ou apenas zen. O zen-budismo, prática meditativa originária da China, busca, por meio da meditação, a essência das coisas, a simplicidade e a integração entre corpo, mente, natureza e sociedade. A simpatia ao zen pelos ocidentais deve-se ao fato de nossa cultura judaico-cristã nos fazer crer que há uma separação entre o bem e o mal. Dessa forma, ela impõe-nos sentimentos de culpa quando erramos, forçando-nos a justificar nossos erros. Isso traria para nós, ocidentais, ansiedade e medo da maldição eterna. O constante policiamento de nossos atos e palavras tolhe nossa vontade de sentir-nos verdadeiros, e a busca pelo zen significa libertação dessas amarras. Alan Watts, um dos maiores divulgadores da prática zen no ocidente, atesta que:

A atração do zen, como a de outras formas de filosofia oriental, é que ele revela, atrás do império iminente do bem e do mal, uma vasta região onde não existe a necessidade da culpa e da recriminação, e onde não nos distinguimos de Deus. (1960, p.84)

Como uma manifestação espiritual informal, o zen veio ao encontro do espírito libertário da época em que religiões ortodoxas não serviam mais ao propósito de uma parcela da população. Pregando a vivência do presente e a valorização de simples atos cotidianos, o zen-budismo encenou a peça contracultural, manifestando-se de forma mais intensa na década de 1960. Dessa forma, os *beats*, cansados de religiões e filosofias formais, incorporaram o zen como um refúgio e libertação da mente diante do pensamento convencional.

Gary Snyder, o mais zen dos *beats*, e, como Alan Watts, divulgador da prática, abdicou da vida urbana para se retirar ao campo, a fim de refinar sua consciência e buscar maior lucidez, vivendo, portanto, de maneira intensa o zen.

Jack Kerouac e Allen Ginsberg, por sua vez, tiveram seu momento de culto ao zen, o qual influenciou suas obras. Segundo Scott Mclemee (p.2),¹ Kerouac e Ginsberg às vezes empregavam um vocabulário místico, utilizando frases poéticas e imagens para representar a “loucura divina”, o “tolo sábio” e o “pecador santo”. Ainda segundo Mclemee, além de um solidário tratamento às camadas mais baixas da sociedade, tal linguagem religiosa permitia aos *beats* denunciarem profeticamente o sistema desalmado, burocratizado e consumista da sociedade da Guerra Fria. John Clellon Holmes comenta a respeito do zen-budismo:

Na cidade de São Francisco [...] um grupo de poetas rompeu definitivamente com seus elegantes precursores de formação universitária. Alguns deles praticam o zen-budismo, que é uma psicologia da revelação altamente complexa e racional, enquanto aguardam o *satori* (sinônimo de sabedoria, compreensão, reconciliação). (In: KRIM, 1968, p.26)

Kerouac relata seu misticismo em *The Dharma Bums* (1958),² e Ginsberg, no poema “Princípio de um poema destes estados” (1965) [Beginning of a poem of these states],³ louvor a Gary Snyder, reflete sobre sua vida, descrevendo e saudando a natureza que o rodeia, incorporando palavras budistas como *Dharma* (palavra que pode significar a Lei, os ensinamentos de Buda, a verdade universal, a natureza do *Self* ou apenas “o caminho”), *Saddhana* (disciplina religiosa ou espiritual) e *Bodhisattva* (aquele que pratica o caminho de Buda, mas por compaixão pelos seres sencientes, despe sua própria iluminação para ajudar todos a se libertarem e despertarem).

Há ainda uma afinidade do movimento *beat* com o ritmo descontraído e arrojado do *jazz*, que, por sua característica de improvisação e inovação, retratava bem o espírito de liberdade e busca da geração inquieta da época. Os jovens escritores inspiravam-se nesse gênero musical para compor suas obras, em verso ou prosa, num ritmo quase sem fôlego, assim como o dos músicos. Surgia o *bebop* como a mais revolucionária inovação do *jazz*, em um período no qual as grandes

¹ Os textos deste trabalho retirados da internet foram traduzidos por mim e apenas dois deles apresentam data.

² Este livro de Kerouac foi traduzido em Portugal como *Os Vagabundos Do Dharma*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

³ Todos os poemas originais de Allen Ginsberg foram retirados da internet e não contêm paginação. Os de Lawrence Ferlinghetti se encontram no rodapé da obra *Vida Sem Fim*: as minhas melhores poesias. Tradução de Nelson Asher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Brito. São Paulo: Brasiliense, 1984. Essa obra apresenta uma coletânea de poemas agrupados por data dentro das obras originais e é o único material de poesia de Ferlinghetti utilizado neste trabalho. Optei por referenciar os poemas dos dois autores pelo título do livro em inglês e/ou ano em que foram escritos.

bandas comerciais, as “*big bands*”, dominavam o contexto musical norte-americano.

Esse jazz do início dos anos 1940, o *bebop*, encontrou terreno propício para o protesto, pois os músicos já não agüentavam as limitações impostas às suas invenções, tendo que atender a pedidos de músicas que os forçavam a usar um repertório *standard*. Os músicos, então, rebelaram-se contra o comercialismo do jazz e contra o próprio público. Conscientes de sua exclusão pelo mundo dos brancos e até por uma classe média negra que se deixava enganar pela idéia de uma respeitabilidade branca, os jovens músicos buscavam o desafio musical mesclado a um comportamento anárquico e boêmio. A eles se juntaram brancos dissidentes, que se consideravam de alma negra e se afinavam com o novo tipo de protesto musical e comportamental. Hobsbawn comenta a respeito do *bebop*:

A revolução moderna – *bebop* – que tomou corpo em Nova York entre 1940 e 1942, era uma revolta dos músicos, e não um movimento do público. Na verdade, era uma revolta contra o público, bem como contra a submersão do músico em inundações de barulho comercial. No entanto, era também um manifesto muito mais profundo e mal definido, em favor da igualdade do negro. (1991, p.98)

Com relação aos brancos dissidentes, que incorporaram o jazz e conseqüentemente compartilhavam do mundo negro, Hobsbawn afirma: “Os jovens intelectuais brancos e boêmios, reconhecendo aí um mal estar e uma revolta semelhante à sua própria, fizeram do jazz moderno a música da *beat generation*.” (1999, p.99).

Dentre os principais expoentes do *bebop*, os grandes Dizzy Gillespie e Charlie Parker quebraram a rigidez rítmica da “Era do *Swing*” com suas idéias revolucionárias, fazendo nascer o jazz moderno – uma música bizarra, rápida e dissonante, portanto, aparentemente confusa, mas que passou a ser a maior atração nos bares de Nova York, florescendo nos anos 1940 e início dos 1950:

[...] em lugar de “*big bands*”, um quinteto onde o suporte rítmico do baterista era desenhado com acentuações e breques, onde os dois sopros expunham o tema em uníssono; nos solos, havia vertiginosos movimentos em velocidade, impossíveis de dançar e repletos de notas aparentemente confusas, impróprias para assobiar; incluíam ocasionalmente minúsculos trechos de outras músicas e criavam introduções e finais complicadíssimos, numa exibição portentosa de técnica e talento. (MELLO, 1988, p.8).

No início dos anos 1950, dando seqüência ao improviso, a harmonias complexas e ritmo intenso, sob o eco do *bebop* surge uma outra manifestação

jazzística, o *cool* de Miles Davis, seu maior representante, que “tornou-se uma espécie de norma de comportamento, mais social do que musical.” (MAYRINK, 1988, p.10)

Com essas considerações sobre o *jazz*, podemos traçar um paralelo com a literatura *beat* – *beat* era a batida do *jazz* – música quente, rápida e improvisada, exatamente como as obras *beat* – poesia e prosa sem pontuação, para serem lidas rapidamente e sem interrupção, num ritmo acelerado e frenético, como um fluxo de consciência. Neste trecho do poema “To Lindsay” (1958) [Para Lindsay], Ginsberg menciona o *jazz* tocando no rádio, algo que passa a ser comum na época, já que os profissionais do comercialismo descobriram que o *bebop* também poderia ter seu valor propagandístico, assim como fizeram com as versões anteriores do *jazz*:

Vachel, the stars are out
Dusk has fallen on the Colorado road
a car crawls slowly across the plain
in the dim light the radio blares its jazz [...] (*Kaddish and Other Poems*, 1953-1960)⁴

Antes da invenção do termo *beat*, por Jack Kerouac, havia uma figura masculina introspectiva que se misturava aos músicos de *jazz* e idolatrava Charlie Parker e Dizzy Gillespie. Ela surgiu com o *bop* – era o chamado *hipster*. Usava óculos escuros à noite, barba e cavanhaque e era adepto das drogas. Ouvia *jazz* com um leve movimento de cabeça ou estalando os dedos. *Hipsters* e *beats* – juntos compunham o cenário contracultural do pós-guerra. No poema “Footnote to Howl” (s.d.) [Nota de pé de página para Uivo], Ginsberg menciona o *hipster* e tudo o que se relaciona a ele: “Holy the groaning saxophone! Holy the bop apocalypse! Holy the jazzbands marijuana hipsters peace & junk & drums!”⁵ Em *On The Road* (1957), Kerouac já mistura o *hipster* com o próprio *beat*, tornando-se, esse último, o *hippie* na década de 1960:

Aquele incrível e louco som *bop* fluía das cervejarias; o som embaralhava ainda mais essa completa mistura de *cowboys* de todas as espécies e *boogie-woogie* dentro da noite americana. Todos se pareciam com Hassel. Negros muito loucos com doidos

⁴ Vachel, as estrelas se apagaram / a escuridão caiu na estrada do Colorado / um automóvel arrasta-se lento na planície / pelo rádio ressoa o clangor do jazz na penumbra... (*Uivo, Kaddish e outros poemas*, 1984, p.111)

⁵ Santo o saxofone que geme! Santo o apocalipse *bop*! Santos a banda de *jazz marijuana hipsters* paz & droga & sonhos! (*Uivo, Kaddish e outros poemas*, 1984, p.54)

bonés e cavanhaques passavam às gargalhadas, depois vinham *hipsters* cabeludos e deprimidos recém-saídos da Rota 66 de Nova York; [...] (1984, p.90-91)

Os *beats* expressaram na literatura suas angústias de não haver o amanhã, passando a encarar o momento presente como se fosse o último a ser vivido. Seus sentimentos eram diferentes daqueles do fim do século XIX, no qual o tédio dos dândis se resumia a meras questões existenciais. Os dândis entendiam que o seu sofrimento e angústia provinham de sua própria escolha subjetiva e que não havia nada a ser feito. Os *beats*, ao contrário, expuseram suas angústias de forma explícita, já que eles não eram responsáveis por seus infortúnios, e sim, vítimas dos acontecimentos históricos, políticos e sociais que os cercavam.

Os jovens das décadas de 1940 e 1950 tinham medo, o medo do fim de tudo. Buscaram o *carpe diem* e essa busca incessante de viver o presente intensamente os conduziu a uma existência marginal, na qual tudo era possível – como o uso de drogas, desde o álcool, a maconha, e as drogas psicodélicas, até a cocaína e a heroína. Alguns deles escreveram seus textos sob o efeito delas, como é o caso de Jack Kerouac, que escreveu *On The Road* sob o efeito de benzedrina e álcool, e William Burroughs, o mais entusiasta do uso de drogas e que escreveu *Naked Lunch* (1959) sob o efeito daquelas consideradas pesadas (cocaína, heroína e outras). Neste livro, a degradante experiência de Burroughs como um *junky* é relatada. Sobre essa experiência, ele comenta:

[...] Vivia num quarto no Bairro Nativo de Tanger. Não tomava banho há um ano, nem trocava minhas roupas ou as tirava do corpo, exceto para espetar uma agulha de hora em hora na carne de madeira fibrosa e cinzenta do vício terminal. (1984, p.8)

Aqueles jovens também praticavam furtos apenas para satisfazer seus desejos pessoais, como observamos neste trecho de um poema de Lawrence Ferlinghetti, denominado “Autobiography” (s.d.) [Autobiografia]:

I was caught stealing pencils
From the Five and Ten Cent Store
the same month I made Eagle Scout.
I chopped trees for the CCC
and sat on them. (*A Coney Island of the Mind*, 1958)⁶

⁶ Fui apanhado roubando lápis / na Loja A Barateira / no mesmo mês que ganhei / a Águia dos Escoteiros. / Cortei árvores para a CCC / e me sentei sobre elas. / (*Uma Coney Island da Mente*, 1984, p.63)

Em *On The Road*, Kerouac também trata de furtos de carros que o personagem principal cometia com o intuito de apressar suas viagens e andanças pelos Estados Unidos: “Oh, a gente curtiu os bares e aí Dean roubou um carro e a gente despencou serra abaixo, fazendo as curvas a uns 150 quilômetros por hora.” (1984, p.10)

Embora os norte-americanos tivessem como ideal a construção de um lar, isto é, possuir uma família era a norma de conduta de um bom cidadão, os *beats* propunham o contrário. Suas opções não eram necessariamente pela família, e sim, pela liberdade sexual e pelo direito de escolha. Alguns deles eram homossexuais e não escondiam o fato. Já na década de 1920, o sexo não era mais assunto tabu, e o pudor vitoriano foi substituído por uma nova permissividade sexual. Porém a crença de muitos americanos na tradição da família e de uma vida sexual regada ainda persistia, pelo menos é o que a maioria apregoava e, portanto, muitos se chocavam com o comportamento sexual “distorcido” e a promiscuidade dos *beats*, como mostra essa passagem estereotipando o tipo *beatnik*:

Condescendendo diante da respeitabilidade dos suburbanos, os *beatniks* – como a classe média americana os denominou de imediato – eram facilmente identificáveis por seus cabelos longos, roupas extravagantes, inclinação para a promiscuidade sexual e experiência com drogas. (DIVINE et al, 1982, p.648)

Abalava ainda mais o fato de o tema do homossexualismo ser tratado abertamente nas obras, como se observa neste excerto de *Yage Letters* (1963), de Burroughs:

Então voltamos para dentro do carro, apagamos as luzes e eu disse:

“____ Vamos de novo”

E ele disse: “____ Não, não deveríamos.”

E eu disse: “____ Por que não?” e ele já estava excitado também, fizemos de novo e eu deslizei minhas mãos por suas costas, por baixo da camisa do smoking, e segurei-o junto a mim e senti os longos pelos de bebê de seu rosto suave contra o meu e ele foi dormir.” (1984, p.12-13)

Os *beats*, com todos esses predicados, foram vistos não apenas como marginais, mas como perigosos, pelos setores tradicionais de uma sociedade que prosperou com a Segunda Guerra Mundial e com a Guerra Fria.

Espetaculares mudanças econômicas passam a acontecer nos Estados Unidos do pós-guerra. A sociedade começa a ser rebocada pelo poder de consumo, e isso se torna uma espécie de “religião” para os americanos. É a cultura de

consumo absorvendo todo o esforço dos cidadãos que lutam por uma posição social melhor, visando ao enriquecimento. Embora problemas como inflação, desemprego e outros pudessem ocorrer durante as gestões dos governos que se sucediam no poder, essa era próspera pela qual os Estados Unidos passavam se perpetuou pelas décadas seguintes, concomitante à política da Guerra Fria, finda em 1989 com a queda do muro de Berlim.

Para avaliarmos, então, como a sociedade americana caminhava para o progresso material, e assim, para a condição de superpotência mundial, é preciso percorrer os caminhos que a política da Guerra Fria foi tomando ao longo dos anos do pós-guerra. Desta forma chegaremos ao cerne da questão e veremos que tal período próspero serviu tanto para aumentar a confiança do cidadão americano de que os anos da Depressão não retornariam, como para acelerar o nível de terror e insegurança causado pela corrida armamentista entre os blocos capitalista e socialista. Em contrapartida, apesar de o grande investimento e incentivo na indústria de consumo trazerem benefícios e conforto a muitos americanos, também provocaram reações adversas, especialmente entre a classe dos intelectuais, no tocante ao conformismo de uma sociedade cujos valores humanos foram abandonados para se voltar ao supérfluo.

A rivalidade entre a União Soviética e os Estados Unidos é antiga. Data da revolução bolchevique de 1917. Mesmo sendo aliados de guerra, a desconfiança entre ambos continuou, dando início a um conflito que se iniciou gradualmente e, por trás do qual, persistiu a idéia de poder e destruição, tornando frágil a existência humana. Sobre essa rivalidade, comenta Barros:

A Guerra Fria, nome pelo qual, passou a ser conhecido o grande conflito, assumiu desde logo seu caráter predominantemente ideológico e de aniquilação mútua. Uma luta que, em última instância, já vinha sendo travada desde 1917 entre o capitalismo e o socialismo, e a dividiria em relação a todos os grandes temas de sua existência moral e social. (1986, p.8)

O antagonismo entre os dois países se acentuou quando os Estados Unidos, apresentando vantagens econômicas e estratégicas sobre a União Soviética, após o término da guerra, negou ajuda econômica para a reconstrução. Desta recusa da América em conceder ajuda foi tida como hostil por parte dos russos. A União Soviética ficou arrasada com a guerra, sofrendo enormes prejuízos e, portanto, precisava de empréstimos para financiar sua reconstrução, mas, com as relações

entre ambos os países se esfriando, os americanos preferiram não arriscar. Segundo Divine et al:

A economia russa recuperou-se lentamente da Guerra, mas o descontentamento sobre a recusa da América de conceder ajuda convenceu Stalin da hostilidade ocidental, aprofundando, assim, o crescente antagonismo. (1922, p.615)

Supõe-se que, por trás dessa recusa, estivesse a corrida armamentista. O dilema atômico lançou uma enorme sombra sobre todos, e o receio de que a União Soviética recuperasse os seus prejuízos de guerra e saísse em disparada para a construção de armas nucleares pode ter contido os americanos.

Para piorar os fatos, a Inglaterra anunciou a interrupção de ajuda financeira e de armas aos regimes anti-comunistas da Grécia e Turquia, devido a uma grave crise econômica que atingia a Inglaterra e a Europa ocidental. Com isso, o presidente americano Harry Truman (1945-1953), para garantir que a Grécia e todo o Oriente Médio não sucumbissem ao comunismo (o medo do perigo vermelho era intenso no pós-guerra, pois isso obviamente significaria dominação socialista e, portanto, poderio russo internacional), convenceu o Congresso a aprovar um programa de assistência econômica e militar a essas nações. Em seguida, seu secretário de Estado, George Marshall, propôs o plano de reabilitação econômica européia, sendo então declarada a Guerra Fria. Com o plano Truman-Marshall, os Estados Unidos tiveram o maior surto de prosperidade de sua história. Analogamente, o governo ainda ofereceu ajuda aos países subdesenvolvidos, especialmente aos da América Latina, procurando, com isso, eliminar qualquer ameaça comunista. O Plano de Recuperação Européia (Plano Marshall)

constituiu o maior sucesso da política norte-americana no pós-guerra. Lançou as bases de uma espantosa recuperação européia e ampliou o mercado de exportações norte-americanas [...]. Em 1949, o governo propôs o Ponto Quatro, um programa de ajuda técnica, destinado a solapar a atração do comunismo, ao ceder a nações subdesenvolvidas, e especialmente da América Latina, os benefícios do programa industrial e científico norte-americano. Mais uma vez, o auto-interesse americano esteve ligado à cruzada contra o comunismo. (SELLERS et al, 1990, p.367)

Um outro acontecimento que abalou os ânimos dos americanos e soviéticos foi o bloqueio de Berlim. Como se sabe, a divisão da Alemanha entre Ocidental e Oriental gerou uma polêmica com um quase trágico desfecho. Berlim ficou dividida, com uma parte para cada lado, e o conflito começou quando os aliados

decidiram implementar uma reforma monetária no lado ocidental, significando o controle indireto na economia do lado soviético, já que teriam uma moeda mais forte e um volume cada vez maior de mercadorias, assegurando a sua estabilidade. Os soviéticos, então, exigiram um relatório minucioso da decisão aliada, mas lhes foi negado, e Stalin, de imediato, bloqueou o tráfego para o setor ocidental da cidade, pois os soviéticos dominavam todas as estradas que levavam a Berlim. Entretanto, os soviéticos não contavam com os corredores aéreos à disposição dos aviões americanos, e o envio de mercadorias transcorreu normalmente. Com isso, o perigo atômico retornou, mas, desta vez, com ameaça americana a Moscou, exasperando mais uma vez o conflito. Segundo Barros,

O bloqueio de Berlim foi, na opinião dos americanos, a batalha suprema da Guerra Fria. Um conflito atômico esteve iminente, pois durante o bloqueio os EUA estacionaram seus bombardeiros na Inglaterra e ameaçaram Moscou pela primeira vez com um bombardeio nuclear. (1986, p.37)

O momento da Guerra Fria que deixou os americanos e o mundo perplexos foi a acelerada modernização e urbanização da União Soviética no início da década de 1950. Embora sem a ajuda ocidental, os russos reagiram e se reergueram das cinzas, “dos escombros da Segunda Guerra Mundial ressurgiram os alicerces para a renovada superioridade industrial e militar da URSS, o que dentro em breve iria assombrar o mundo.” (BARROS, 1986, p.38)

Em 1949 os russos explodiram sua primeira bomba de fissão (bomba A) e, em 1953, a sua primeira bomba de fusão (bomba H), apenas poucos meses após os norte-americanos terem testado a sua. A bomba H tinha um poder de destruição muito maior do que a bomba A, e, na corrida pela dianteira na construção de armamentos, os dois países, temerosos de que um pudesse construí-la primeiro do que o outro, conseguiram apresentar essa máquina mortífera quase que concomitantemente ao mundo.

Ainda no final da década de 1950, a União Soviética deu mais um salto à frente e lançou o primeiro satélite espacial do globo terrestre, o “Sputnik”, o que os tornou pioneiros nas pesquisas espaciais, notícia recebida de sobressalto pelos americanos:

Os cientistas soviéticos ultrapassaram os EUA em pesquisa espacial lançando o primeiro satélite em redor do globo terrestre: o “Sputnik”, em 5 de outubro de 1957 [...] Mais do que deflagrar a chamada *corrida espacial*, o pioneirismo soviético nessa área

de pesquisa acertou uma vigorosa bofetada nos estrategistas ocidentais. (BARROS, 1986, p.43)

Todo esse crescente avanço científico e tecnológico da União Soviética não agradou em nada os americanos, que julgavam absoluta e indiscutível a sua superioridade em todos os campos da tecnologia. Portanto, se tentarmos imaginar, diante de todos os acontecimentos apresentados até aqui, sobre o que repousava a paz mundial daquele período, chegaremos à conclusão de que era em uma corda bamba.

Apesar da aparente vida bem sucedida dos americanos no período próspero do pós-guerra, principalmente na década de 1950, a corrida armamentista no âmbito da Guerra Fria criou nas pessoas e de modo especial nos jovens – que não faziam planos para o futuro, porque não enxergavam esse futuro – um sentimento de medo e angústia subjacentes. Muitas famílias e muitos jovens viram na sociedade afluenta que ajudaram a construir um subterfúgio para suas aflições, na medida em que buscavam no conforto material viver aquele momento de conformismo e impotência diante dos fatos. Mas a idéia de que a qualquer momento tudo poderia ir pelos ares, bastando alguma das superpotências dar a ordem, jazia em seus subconscientes. Era a imagem da bomba destrutiva e da guerra circundando suas mentes.

Esse sentimento pessimista foi expresso pelos *beats*, como exemplifica uma estrofe do poema “Sather Gate Illumination” (1956) [Iluminação de Sather Gate], na qual Ginsberg interroga sobre quais seres humanos os aviões de guerra, com seus pilotos “nervosos” no comando, despejarão suas “bombas mal-amadas”. Os pilotos não agem por conta própria, mas sim porque recebem ordens. No poema “Hum Bom!” (1971) [Bomba Bum!], Ginsberg atenta para a ameaça assustadora da bomba atômica por meio da repetição da palavra “bomba”, e, como no poema anterior, questiona o despropósito em tornar pessoas anônimas e inocentes, vítimas de seu poder destrutivo. A repetição e substituição dos pronomes sujeito e objeto justificam a falta de motivos reais para a utilização dessa arma violenta, como se observa nos trechos abaixo:

Whom bomb?
We bomb them!
Whom bomb?
We bomb them!

Whom bomb?
We bomb them!
Whom bomb?
We bomb them!

Whom Bomb?
You bomb you!
Whom bomb?
You bomb you!
Whom bomb?
You bomb you!
Whom bomb?
You bomb you!
Whom bomb?
You bomb you!
You bomb you! (*The Fall of America*, 1965-1971)⁷

Lawrence Ferlinghetti, no poema “I Am Waiting” (s.d.) [Estou Esperando], demonstra sua indignação pela guerra que jamais propiciará segurança para o mundo. De fato, a guerra transformará o planeta em um lugar caótico:

and I am waiting
for the Age of Anxiety
to drop dead
and I am waiting
for the war to be fought
which will make the world safe
for anarchy (*A Coney Island of the Mind*, 1958)⁸

A Guerra Fria continuou se expandindo, mas desta vez o conflito aconteceu na Ásia. A Revolução Chinesa e a Guerra da Coreia aprofundaram a discórdia entre as duas superpotências. A China, num acordo de guerra, ficava dividida sob as influências americana e soviética, portanto o país estava sob o controle nacionalista de Chiang Kai-Shek no sul, e o comunista de Mao Tsé-Tung no norte. Porém, o regime nacionalista de Chiang foi se enfraquecendo, devido ao seu governo corrupto e favorecendo, assim, a dominação comunista. Mao expandiu suas influências e, juntamente com a sua força revolucionária, tomou a cidade de Cantão em 1949, liquidando o último refúgio da política de Chiang. Segundo o historiador Edgar Barros, “os revolucionários vencedores haviam lutado a mais prolongada guerra civil de nosso século, e com a vitória causaram a maior ruptura

⁷ Bomba quem? / Nós bomba neles! / Bomba quem? / Nós bomba neles! / Bomba quem? / Nós bomba neles! / Bomba quem? / Nós bomba neles! / Bomba quem? / Vós bomba em vós! / Bomba quem? / Vós bomba em vós! / Bomba quem? / Vós bomba em vós! / Bomba quem? / Vós bomba em vós! (*A Queda da América*, 1987, p.186)

⁸ e estou esperando / que a Idade da Angústia / caia morta / e estou esperando / pela guerra que vai fazer / do mundo um lugar mais seguro / para a anarquia / (*Vida Sem Fim*: as minhas melhores poesias, 1984, p.76)

individual no capitalismo internacional desde a revolução de outubro de 1917.” (1986, p.46)

A Coréia também havia sido dividida em dois países em 1945. Os russos ocuparam o norte industrializado, e os americanos, o sul agrícola. A divisão da Coréia deu-se naquele momento, porque russos e americanos pretendiam facilitar a rendição japonesa. Após a guerra, a questão da independência da Coréia e sua reunificação foi levada à ONU pelos Estados Unidos, que propuseram, juntamente com a maioria dos países das Nações Unidas, uma eleição em todo o país. Entretanto, os soviéticos vetaram a medida, temendo manipulação dos votos, acarretando a ocorrência de eleições apenas no sul. Estabeleceu-se, então, a presidência de um nacionalista da nova República da Coréia, e a criação da República Popular Democrática da Coréia, no norte. Os constantes choques entre tropas comunistas e anticomunistas levaram a um conflito que tomou proporções internacionais e que, durante três anos, ameaçou mais uma vez a segurança das nações com uma guerra mundial e nuclear. Em decorrência disso, as tropas comunistas do norte invadiram o sul em 1950, sob acusação de agressão por parte dos sulistas, levando os Estados Unidos a interferirem no conflito e a convidarem seus aliados das Nações Unidas a fazerem o mesmo. Sobre a opinião pública americana a respeito dessa guerra, comenta Edgar Barros: “A opinião pública americana, instigada pela mídia, pendia para uma feroz hostilidade anti-soviética e chegava mesmo a aceitar a idéia de um amplo enfrentamento internacional.” (1986, p.51)

Nos anos 1950, os meios de comunicação nos Estados Unidos exerciam um poder muito grande de persuasão e manipulavam a opinião pública de forma a não permitirem que as pessoas enxergassem os fatos como realmente eram. É interessante observar a contraditoriedade dos sentimentos americanos. Ao mesmo tempo havia o medo da destruição total, mas também a aceitação de que a destruição do inimigo se fazia necessária. Tão intensa era a propaganda ocidental nesses momentos, que os cidadãos não se davam conta de que a destruição do outro também seria a sua própria. Coube, então, aos escritores *beats*, que operavam do outro lado da sociedade manipuladora e da apatia nacional, apresentarem suas críticas ao sistema interno e aos acontecimentos mundiais, por meio da literatura.

Allen Ginsberg, em seu poema "America", (s.d.) [América], retrata a imagem negativa que a televisão transmitia sobre a União Soviética, como se observa neste trecho:

America you don't really want to go to war
 America it's them bad Russians.
 Them Russians them Russians and them Chinamen. And them Russians.
 The Russia wants to eat us alive.
 The Russia's power mad. She wants to take our cars from out of our garages.
 Her wants to grab Chicago. Her needs a Red Reader's Digest.
 Her wants our auto plants in Siberia.
 Him big bureaucracy running our fillingstations.
 That no good. Ugh. Him make Indians learn read.
 Him need big black niggers
 Hah, her make us all work sixteen hours a day. Help.
 America this is quite serious
 America this is the impression I get from looking in the television set.
 America this is correct? (*Howl and other poems*, 1953-1960)⁹

A propaganda ocidental continuou com toda a força no final dos anos 1940 e 1950, contribuindo, assim, para aumentar a desconfiança dos americanos de uma tomada de poder comunista nos Estados Unidos. O medo vermelho aumentou na era do presidente Harry Truman e tomou proporções catastróficas com um senador chamado Joseph Raymond McCarthy, precursor de um americanismo fascista, levando a questão do comunismo até as últimas consequências. O mito de uma conspiração comunista internacional, motivado pela propaganda, fez surgir um "sentimento americanista" nunca antes ocorrido. Segundo Walter Allen, esse "americanismo" ou "estilo americano de vida", defendido pela sociedade como um todo, se apresenta "em constante perigo de ser destruído pelo mundo exterior" (1972, p.26). O presidente Truman, pleiteando a reeleição, descobriu que uma campanha baseada no medo e no anticomunismo lhe renderia apoio político. Criou então, comitês de ação antiamericanas (o comunismo era considerado uma prática antiamericana), responsáveis por descobrir e punir quaisquer atos suspeitos. Esse forte sentimento de perigo à vista se intensificou com os acontecimentos externos,

⁹ América na verdade você não quer ir à guerra. / América são eles os Russos malvados. / Os Russos os Russos e esses Chineses. / E esses Russos. / A Rússia quer nos comer vivos. / O poder da Rússia é louco. / Ela quer tirar nossos carros das nossas garagens. / Ela quer pegar Chicago. Ela precisa de um Reader's Digest vermelho. Ela quer botar nossas fábricas de automóveis na Sibéria. A grande burocracia dela mandando em nossos postos de gasolina. / Isso é ruim. Ufa. Ela vai fazê os Índio aprendê vermelho. Ela quer pretos bem grandes. Ela quer nos fazê trabalhá dezesseis horas por dia. Socorro / América tudo isso é muito sério. / América essa é a impressão que eu tenho ao assistir a televisão. / América isso está certo? / (*Uivo, Kaddish e outros poemas*, 1984, p.66-67)

como a vitória dos comunistas na China; a notícia do fim do monopólio americano de armas nucleares; e com a União Soviética detonando a sua primeira bomba atômica em 1949. O início da Guerra da Coreia, em seguida, completou o quadro de suspeitas da expansão comunista. Sobre o comunismo e o Macartismo, Garry Wills relata:

O terror e o ódio contra os comunistas exacerbou-se em 1949, com a conquista da China por Mao, a explosão da primeira bomba atômica russa, e, em julho de 1950, com a deflagração da guerra da Coreia. Em 1950 McCarthy fez suas primeiras acusações e Alger Hiss foi condenado. O palco estava pronto para a encenação de terror do Macartismo. (In: HELLMAN, 1981, p.17)

Para confirmar a desconfiança, um americano que participou do projeto de construção da primeira bomba atômica ainda confessou ter passado informações sobre o projeto para a União Soviética.

Aproveitando-se, então, desses acontecimentos, o senador McCarthy iniciou uma perseguição quixotesca contra o inimigo da América - os comunistas -, criando uma paranóia geral. Todo ato que fosse julgado inadequado ou impróprio, era visto como traição e punido com violência, às vezes até com morte. Os atores, artistas e homossexuais eram o seu principal alvo. McCarthy ainda apresentava listas intermináveis de suspeitos a fim de demitir funcionários federais ou negar cargos de responsabilidade no emprego público ou privado:

Por causa da Lista, cada um tinha que, dali em diante, ter cuidado com seus contatos, com os lugares que freqüentava, com quem se encontrava - um passo em falso na reunião errada, um cheque assinado para uma causa filantrópica, um conhecimento mais do que superficial com radicais seriam suficientes para colocá-lo na Lista e fechar-lhe as portas de um emprego. (HELLMAN, 1981, p.6)

A despeito da questão comunista veiculada pela propaganda, Allen Ginsberg no poema "Hiway poesys L.A-Albuquerque-Texas-Wichita" (1966) [Poesia estradeira Los Angeles-Albuquerque-Texas-Wichita], observa os acontecimentos de cada cidade pela qual passa enquanto viaja de carro pela América. Ele ouve notícias da guerra do Vietnã no rádio e critica a emissora *Lifeline* por veicular fatos de conspiração comunista nos Estados Unidos.

Em meio aos acontecimentos externos e ao temor causado pelo Macartismo, a sociedade americana, no âmbito da Guerra Fria, prosperou como nunca em toda a sua história.



A Grande Guerra trouxe bons lucros à nação americana com a construção e venda de armamentos. Percebendo, então, que a guerra era lucrativa, os Estados Unidos continuaram investindo em armas no pós-guerra, bem como em indústrias de bens de consumo, proporcionando um grande crescimento econômico à nação. Garry Wills, a respeito das vantagens da Guerra, afirma:

Nos primórdios da década de 40, os Estados Unidos se apaixonaram pela guerra total - o que não é de admirar. A guerra fôra o que de melhor poderia ter acontecido ao país em muito tempo. Conseguiu o que o *New Deal* nunca realizara completamente - resgatou-nos completamente da Grande Depressão. (In: HELLMAN, 1981, p.8)

Em *O Século Inacabado*, William Leuchtenburg comenta sobre o crescimento econômico no período da Guerra Fria:

A guerra fria e a sociedade de consumo contribuíram para esse crescimento de muitas maneiras diferentes. No período do pós-guerra, os Estados Unidos entraram na fase a que W.W. Rostow chamou de “elevado consumo de massa”, e os gastos no setor privado desempenharam um importante papel no vigoroso impulso ascendente iniciado em 1949. Mas foi o estímulo do dilatado orçamento militar ocasionado pela Guerra da Coréia que explicou o mais poderoso *boom* registrado na década de 1950. (1976, p.739)

O ganho com equipamentos bélicos e munições foi concomitante à grande investida norte-americana em indústrias de bens de consumo, gerando um extraordinário mercado interno e posteriormente externo, que só fez crescer ao longo das décadas do pós-guerra, em especial na década de 1950.

Os Estados Unidos investiram maciçamente nas indústrias eletrônicas, de modo que as casas passaram a ser equipadas com televisão e modernas máquinas de lavar pratos, refrigeradores e outros aparelhos que enchiam os moradores de orgulho. Era imprescindível, ainda, que toda família possuísse o seu carro. O poder de mobilidade e o *status* que o carro oferecia fizeram com que muitos se deslocassem dos centros da cidade para os subúrbios. “Segundo os padrões americanos, uma família que não possuía um carro, um aparelho de televisão, um congelador bem abastecido num cintilante supermercado e uma máquina de lavar pratos estava fracassando.” (BARROS, 1986, p.65)

Os subúrbios, por sua vez, se tornaram a maior ambição da família americana. Eles possuíam imensas áreas de lazer e já havia escolas e shopping centers para atender aos novos moradores, oferecendo-lhes praticidade e conforto. Mas, por trás dessa fuga aos subúrbios, havia uma manifestação de discriminação,

pois os negros passaram a ocupar cada vez mais os centros das cidades, e as escolas e outros serviços centrais ficaram saturados. Segundo Leuchtenburg, “esse grande êxodo teve uma excepcional característica racial; estava convertendo os Estados Unidos num país de cidades negras e subúrbios brancos.” (1976, p.775)

Outros produtos altamente consumidos eram os da Indústria Alimentícia - os enlatados. Ir ao supermercado tornou-se uma espécie de entretenimento para as famílias. As prateleiras cheias de embalagens coloridas impulsionavam os consumidores a comprá-las. “Maridos encontravam alívio e distração no impulso para comprar.” (LEUCHTENBURG, 1976, p.755)

Com o advento da televisão, as pessoas ficaram ainda mais suscetíveis ao consumo. A sociedade americana de 1950 viveu os primórdios da era da informação, um momento de pleno deslumbre em que os meios tecnológicos de comunicação hiper-realizaram os objetos ao redor das pessoas, tornando-os desejáveis. As imagens seduziam, transformando a vida em um grande espetáculo. Era a sociedade do simulacro, hipnotizando as pessoas, conduzindo-as ao mundo das representações. Santos afirma que:

O hiper-real simulado nos fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades. É quase um sonho. [...] Os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. (1987, p.13)

O país foi traduzido como “a sociedade empacotada, pois todos nós somos artigos num gigantesco supermercado nacional – classificados, processados, rotulados com um preço marcado e prontos para a comercialização.” (LEUCHTENBURG, 1976, p.769)

Marshall Berman observa que o dinamismo do mundo moderno destrói tudo o que cria a fim de continuar criando, favorecendo não apenas uma constante reciclagem de valores morais nascidos da cultura econômica, como também proporcionando o sustento dela:

O dinamismo inato da economia moderna e da cultura que nasce dessa economia aniquila tudo aquilo que cria – ambientes físicos, instituições sociais, idéias metafísicas, visões artísticas, valores morais – a fim de criar mais, de continuar infundavelmente criando o mundo de outra forma. (1995, p.273)

Uma outra consequência da melhoria de poder aquisitivo dos americanos foi o aumento do número de membros das famílias. Nas décadas anteriores, os casais tinham no máximo dois filhos, passando a ter até seis na década de 1950. As mães eram motivadas a cuidar da casa, embora muitas trabalhassem fora desde a guerra, e a criar filhos, pois, quanto maior a família, maior o número de consumidores. Essa era a idéia subjacente. Economistas da época sugeriram que “os bebês sejam considerados um bem durável de consumo, esperando-se que produzam um fluxo de renda psíquica ao longo do tempo.” (LEUCHTENBURG, 1976, p.740)

Obviamente que esse grande número de crianças nascidas no pós-guerra iria se transformar em adolescentes em poucos anos, os quais representariam um favorável número de consumidores, e, é claro que, a indústria do consumo visualizando isso, passou a explorar as mercadorias de interesse adolescente. O resultado foi positivo para a indústria, pois os jovens viraram consumidores em potencial. Consumiam de tudo, desde pranchas de surf a revistas jovens e discos de música *pop*. O *rock n' roll* passou a ser a sensação jovem e iniciou-se a comercialização da cultura *rock*, que contribuiu para um faturamento de milhões de dólares no mercado.

O *rock* da década de 1950, de Elvis Presley, tornou-se produto da cultura de consumo, assim como o próprio Elvis se tornou produto de venda, diferentemente do *rock* da década de 1960, que estava ligado à contracultura e ao protesto social.

Além da música *rock*, surgiu, na década de 1950, um tipo diferente de arte. Andy Warhol pintou quadros com latas de sopa Campbell em prateleiras de supermercado, o que causou um *frisson* nas pessoas. Era o nascimento da *pop art*. Porém havia controvérsias sobre o seu significado. Uns se perguntavam se não estavam sendo “gozados”, outros diziam que ela “representava uma espécie de crítica social, uma paródia do materialismo, da vacuidade espiritual e do ambiente burlescamente sexualizado da América afluenta”. (LEUCHTENBURG, 1976, p.764)

A religião também passou a ser comercializada. O presidente eleito Dwight Eisenhower (1953-1961) explorou esse tema e, ao dizer que a América precisava de um renascimento religioso, obteve apoio de todos. A televisão pregava que a família que rezasse unida permaneceria unida, e o Congresso aprovou o uso da frase *In God We Trust* [Confiamos em Deus] em toda moeda dos Estados Unidos.



Ferlinghetti, no poema “Autobiography” (s.d.) [Autobiografia], critica a comercialização da religião na moeda americana:

I have read the Reader's Digest
from cover to cover
and noted the close identification
of the United States and the Promised Land
where every coin is marked
In God We Trust
but the dollar bills do not have it
being gods onto themselves (*A Coney Island of the Mind*, 1958) ¹⁰

Sobre a contraparte dessa prosperidade, comentaram Barros e Leuchtenburg, respectivamente:

Os oito anos de governo de Eisenhower não apresentaram qualquer conscientização referente à situação econômica de milhões de americanos pobres – tanto negros como brancos – que não partilhavam da prosperidade do americano branco médio. (1986, p.65)

Em meio a esse aparente clima de euforia, há que se lembrar que havia sempre a consciência de uma sinistra aparição no meio da festa: a ameaça do holocausto nuclear. (1976, p.704)

Observamos, com essas considerações, que a sociedade americana se materializava cada vez mais, buscando um estilo de vida que servisse de exemplo para o mundo. Contudo, esse estilo de vida foi considerado demasiado homogêneo por críticos da época. Todos os cidadãos tinham os mesmos objetivos e lutavam pelas mesmas coisas. As pessoas abriram mão do seu individualismo, em função do coletivo. Importava para o indivíduo a partir daquele momento, o que os outros pensariam dele, se ele não prosperasse. Ele tinha medo de ser excluído da sociedade afluyente. Esse fato criou uma certa tensão nas pessoas, e muitos necessitavam de ajuda psicológica. Em função dessa sociedade homogeneizada que nascia, a crítica também via que, com ela, nascia o conformismo e a hipocrisia.

Os jovens da época eram apáticos e conformistas, buscando uma vida para dentro do lar. Eles foram chamados dentro das universidades, de a “Geração Silenciosa”. Para Kenneth Keniston, “há poucas probabilidades de que os estudantes americanos venham alguma vez a desempenhar um papel radical muito

¹⁰ Li o *Reader's Digest* / de capa a capa / e observei a identificação / entre os Estados Unidos e a Terra Prometida / onde toda moeda traz marcado / *In God We Trust* / mas as notas de dólar não / elas são deuses por conta própria. / (*Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias*, 1984, p.66-67)

menos revolucionário, em nossa sociedade.” (*apud* LEUCHTENBURG, 1976, p.772)

Nesse contexto incoerente de prosperidade, conformismo e terror, os *beats* apresentaram a cultura de consumo como o tema mais recorrente em sua poesia e prosa. Eles rejeitaram totalmente os valores dessa nova sociedade, que julgavam hipócrita e sem sentido. Portanto a desilusão, a desolação e a repugnância entravam como características de suas obras.

William Burroughs, em *Naked Lunch* (1959), usa a metáfora da decadência ao descrever o ambiente poluído e sujo causado pelos detritos materiais e humanos da sociedade, em consequência de seu consumo desenfreado:

[...] cheiro de restaurantes mexicanos e de sobretudos úmidos e testículos atrofiados...[...] caminhando num monte de lixo para o céu... fogueiras de gasolina espalhadas... fumaça preta e sólida suspensa como excremento no ar imóvel... manchando a branca película do calor do meio dia... [...] Um mar palpitante de britadeiras na penumbra púrpura tingida com o cheiro podre de metal dos gases do esgoto... rostos de trabalhadores jovens vibram e saem fora de foco em halos amarelados de lanternas de pilha... canos rompidos expõem suas entranhas...(1992, p.208-209)

Ginsberg, no poema “War Profit Litany” (s.d.) [Ladainha dos Lucros da Guerra], critica as empresas que ganham muito dinheiro com a guerra impulsionando ainda mais o acúmulo de lucros da sociedade afluyente:

These are the names of the companies that have made money from this war
 nineteenhundredsixtyeight Annodomini fourthousand
 eighty Hebraic
 These are the Corporations who have profited by merchandizing skinburning
 phosphorous or shells fragmented
 to thousands of fleshpiercing needles
 and here listed money millions by each combine for
 manufacture
 and here are gains numbered, index'd swelling a decade, set
 in order,
 here named the Fathers in office in these industries, telephones directing finance,
 names of directors, makers of fates, and the names of the
 stockholders of these destined Aggregates,
 and here are the names of their ambassadors to the Capital,
 representatives to legislature, those who sit drinking in hotel lobbies to persuade,...
 (*The Fall of America – Poems of These States 1966-1967*)¹¹

¹¹ Eis os nomes das companhias que ganharam dinheiro com esta guerra / Milnovecentosessentaeito Annodomini quatromileoitenta Hebraico / Eis as Grandes Companhias que lucraram traficando fósforo que queima a pele ou bombas fragmentárias que explodem em mil queima agulhas que perfuram a carne / e eis a lista dos milhões ganhos por cada truste pela fabricação / e eis aqui as cifras dos lucros, indexadas inchando numa década, / ordenadas, / eis os nomes dos Pais em exercício dessas indústrias, telefones /

comunicação de massa. Embora muitos na História tivessem lutado contra esse poder.

No poema "Underwear" (s.d.) [Roupas Íntimas], Ferlinghetti critica o governo por meio de um anúncio de roupas íntimas transformado em versos por ele, mostrando que há manipulação por trás do vestuário das pessoas e até mesmo das roupas íntimas. O que as pessoas vestem é ditado por alguém que as conduz a acreditar na perfeita escolha de um modismo, não havendo liberdade de escolha e desviando, assim, sua atenção de problemas mais sérios, como observamos neste trecho:

Don't be deceived
 It's all based on the two-party system
 Which doesn't allow much freedom of choice
 the way things are set up
 America in its underwear
 Struggles thru the night
 Underwear controls everything in the end
 Take foundation garments for instance
 They are really fascist forms
 Of underground government
 making people believe
 something but the truth
 telling you what you can or can't do... (*Starting from San Francisco*, 1961)¹²

Diante desse quadro histórico, percebemos o quão complexa é a dimensão dos acontecimentos de uma época e o quão difícil é, para as pessoas de épocas distantes, tentar imaginar o que exatamente sentiam e como viviam as pessoas daquele tempo. Nos esforçamos para trazer à tona tal complexidade, visto que, na história dos homens, as coisas tendem a se repetir, porém, sob outras perspectivas. Hoje vivemos, sob alguns aspectos, um reflexo daquela época, pois, se considerarmos os fatos políticos e sociais da atualidade, perceberemos uma continuidade da luta pelo poder e a imposição cada vez maior dos meios de

dirigindo as finanças, / nomes de diretores, fabricantes de destinos, e os nomes dos acionistas destes Aglomerados destinados, / e eis os nomes de seus embaixadores na Capital, representantes no Congresso, os que ficam bebendo nas ante-salas dos hotéis pra persuadir, / [...] (*A Queda da América*, 1987, p.74)

¹² Não se deixe enganar / Tudo se baseia num sistema de duas partes / sem permitir muita liberdade de escolher / a maneira pela qual as coisas se dispõem / A América em roupas íntimas / vai à luta durante a noite / As roupas íntimas estão por trás de tudo / Tome por exemplo a origem do vestuário / Eles são realmente formas fascistas / de governo subterrâneo / fazendo as pessoas acreditarem / em qualquer coisa exceto a verdade / e lhe dizendo o que você pode e não pode fazer [...] (*Partindo de São Francisco*, 1984, p.89)

comunicação de massa. Embora muitos na História tivessem lutado contra esse poder manipulatório, assim como os *beats*, sente-se o mundo dominado por ele.

Podemos, para concluir, trazer uma passagem do historiador Georges Duby, em seu livro intitulado *A Europa na Idade Média*, que reflete sobre a incapacidade de um documento de uma época para fornecer a dimensão histórica de seus acontecimentos, sendo assim preciso imaginá-la:

Imaginemos. É o que os historiadores sempre se vêem a fazer. Seu papel é o de recolher vestígios, os traços deixados pelos homens do passado, de estabelecer, de criticar escrupulosamente um testemunho. Esses traços, contudo, principalmente aqueles deixados pelos pobres, pelo cotidiano da vida, são tênues, descontínuos. Para tempos muito remotos, como o que tratamos aqui, eles são raríssimos. Sobre eles podemos construir uma armadura, que, no entanto, é muito frágil. Entre esses poucos esteios permanece aberta a incerteza. A Europa do ano mil, portanto é preciso imaginá-la. (1999, p.1)

Duby trata do ano mil; no entanto, os Estados Unidos do século XX é também preciso imaginá-los.

A cultura dominante separou corpo, mente e espírito. Dilacerou o homem em mil fragmentos. Sobre cada fragmento construiu um saber especializado.

Leonardo Boff

2. A crítica *beat* à sociedade de consumo

O século XX foi o da luta entre duas heranças e primária vem das profundeza dos tempos e traz guerra, caos, a porção latente. A segunda, porém, vem do futuro da racionalização, que em combate o cálculo e ignora o indivíduo, seu corpo, seus sentimentos, sua alma, e que multiplica o poderio da morte e do serviço técnico-industrial.

Capítulo II

Régar Múria

Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro

Os meios de comunicação de massa, nascidos da terceira revolução industrial e da moderna tecnologia, têm, desde o seu surgimento, gerado controvérsias quanto ao seu poder de influência. Intelectuais de várias gerações têm questionado os critérios que a Indústria Cultural utiliza para manipular a opinião pública e, assim, atingir seus objetivos financeiros, embora haja os que louvem os benefícios dos *mass media* para a população.

A moderna tecnologia criou instrumentos de comunicação difíceis, rápidos e potentes, favorecendo um grande número de pessoas simultaneamente e a um custo baixo. Dessa forma, todos os meios de comunicação, como o jornal, a revista, o cinema, o rádio e a televisão passaram a ser consumidos pela massa, ou seja, pela grande maioria das pessoas que antes não tinham ou tinham pouco acesso a elas.

No momento em que a cultura dominante separou corpo, mente e espírito. Dilacerou o homem em mil fragmentos. Sobre cada fragmento construiu um saber especializado.

Leonardo Boff

Contudo, ao envolverem-se com uma cultura unificada, os indivíduos não passam a ser homogeneizados, perdendo a sua verdadeira identidade para fazer parte de um todo. Também passam a ter suas liberdades e necessidades condicionadas a um Sistema que controla os meios, financiando sua produção e distribuição. Esse Sistema é o que chamamos de Indústria Cultural. Seus patrocinadores pertencem a grupos econômicos de poder aos quais cabem decidir o que é "melhor" para o povo.

Herbert Marcuse opina sobre essa liberdade condicionada e aparente felicidade proporcionada pelo que ele chama de sociedade tecnológica, cujo resultado, segundo ele, representa uma profunda frustração e vazio que se interpõem entre o ser e as coisas, os objetos técnicos e as máquinas.

2. A crítica *beat* à sociedade de consumo

O século XX foi o da aliança entre duas barbáries: a primeira vem das profundezas dos tempos e traz guerra, massacre, deportação, fanatismo. A segunda, gélida, anônima, vem do âmago da racionalização, que só conhece o cálculo e ignora o indivíduo, seu corpo, seus sentimentos, sua alma, e que multiplica o poderio da morte e da servidão técnico-industriais.

Edgar Morin

Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro

Os meios de comunicação de massa, nascidos da terceira revolução industrial e da moderna tecnologia, têm, desde o seu surgimento, gerado controvérsias quanto ao seu poder de influência. Intelectuais de várias gerações têm questionado os critérios que a Indústria Cultural utiliza para manipular a opinião pública e, assim, atingir seus objetivos financeiros, embora haja os que louvem os benefícios dos *mass media* para a população.

A moderna tecnologia criou instrumentos de comunicação dinâmicos, rápidos e potentes, favorecendo um grande número de pessoas simultaneamente e a um custo baixo. Dessa forma, todos os meios de comunicação, como o jornal, a revista, o cinema, o rádio e a televisão passaram a ser consumidos pela massa, ou seja, pela grande maioria das pessoas que antes não tinham ou tinham pouco acesso a eles.

No momento em que a “massa” entra em contato rápido com a informação, nasce a “cultura de massa”, na qual os cidadãos se vêem participando, com direitos iguais, da fruição da vida social e dos consumos.

Contudo, ao envolverem-se com uma cultura unificada, os cidadãos de uma nação passam a ser homogeneizados, perdendo a sua verdadeira identidade para fazer parte de um todo. Também passam a ter suas liberdades e necessidades condicionadas a um Sistema que controla os *media*, financiando sua produção e distribuição. Esse Sistema é o que chamamos de Indústria Cultural. Seus patrocinadores pertencem a grupos econômicos de poder aos quais cabem decidir o que é “melhor” para o povo.

Herbert Marcuse opina sobre essa liberdade condicionada e aparente felicidade proporcionada pelo que ele chama de sociedade tecnológica, cujo resultado, segundo ele, representa uma profunda frustração e vazio que se interpõem entre o ser e as coisas, os objetos técnicos e as máquinas:

[...] Nesta sociedade a tecnologia, os técnicos e o progresso técnico são utilizados como instrumentos políticos na batalha contra as formas humanas de existência. Os interesses criados desenvolvem e modelam as necessidades e os modos de satisfação da sociedade, para que possam servir à reprodução dos ditos interesses. [...] As necessidades assim controladas e dirigidas se satisfazem, e deste modo a satisfação e a liberdade estabelecidas militam contra a mudança social porque agora o povo é livre para satisfazer maior número de necessidades em maior proporção que antes, não só no nível biológico como no cultural, e desfruta a satisfação das massas, o que pode fazer porque a forma repressiva na qual se desenvolvem é introjetada pelos indivíduos, de tal modo que eles querem e desejam “espontaneamente” o que se pretende que queiram e desejem, tudo em benefício do sistema estabelecido. (1968, p.6-7)

O público de massa é levado a se conformar ao *status quo* social e econômico, sendo coagido a seguir modelos impostos de cima como atestam Merton e Lazarsfeld:

Levando ao conformismo e fornecendo pouca base para uma apreciação crítica da sociedade, os *mass media*, patrocinados comercialmente, restringem indireta mas efetivamente o desenvolvimento consciente de uma visão genuinamente crítica. (1968, p.117)

Umberto Eco apresenta os *mass media* como encorajadores de uma “visão passiva e acrítica do mundo” (1979, p.41) e representantes de uma sociedade paternalista. Segundo ele, os meios de comunicação de massa “aparentemente põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava.” (p.42). Acrescenta, ainda, que os *mass media*

mascaram sua função de classe, manifestando-se sob o aspecto positivo da cultura típica de uma sociedade do bem estar onde todos têm as mesmas oportunidades de acesso à cultura, em condições de perfeita igualdade. (1979, p.43)

Merton e Lazarsfeld também apresentam suas preocupações com o fato de os *mass media* tirarem do público sua capacidade crítica:

Existe, em segundo lugar, a preocupação com os atuais efeitos dos *mass media* sobre seu enorme público e, mais especificamente, com a possibilidade de que seu contínuo assalto leve à entrega incondicional da capacidade crítica do público a seu inconsciente conformismo. (1968, p.107)

A moderna propaganda representa um grande sustentáculo da economia baseada no consumo. Ela é um dos pilares da Indústria Cultural, responsável por gerar-lhe um lucro significativo. É por meio dela que o público se sente motivado a consumir, sugerindo-lhe o que ele deve desejar. Eco, sobre a publicidade, pronuncia:

Os *mass media*, colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos à “lei da oferta e da procura.” Dão ao público, portanto, somente o que ele quer, ou, o que é pior,

segundo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que ele deve desejar. (1979, p.40-41)

De posse, então, dos seus direitos de acesso aos meios de comunicação e aos produtos por eles vendidos, a sociedade passa a desenvolver um gosto estético que é nivelado pela maioria. Portanto, o gosto não é individual, mas sim, coletivo e padronizado. É preciso, então, que os veículos de comunicação de massa se moldem a uma média de gosto para atingir a todos. Não é a cultura superior que é veiculada, mas uma cultura banalizada, destituída de sentido e propósito críticos.

Segundo Eco, “os *mass media* tendem a secundar o gosto existente, sem promover renovações da sensibilidade” (1979, p.40). Isto é, difundem aquilo que seria parte da cultura superior em um nível inferior, confeccionando até mesmo as emoções para que tudo seja entregue ao consumidor de forma facilitada e conseqüentemente assimilada de imediato.

Harold Wilensky anuncia que os teóricos da comunicação concordam com a uniformização dos sentimentos, pensamentos e gostos de uma massa suscetível a modas e manias, manipulada por uma elite não qualificada, porém soberana:

A sociedade de massa desenvolve uma cultura de massa, na qual os valores e crenças culturais e políticas tendem a ser *homogêneos e fluidos*. Na parte média e no extremo inferior da massa atomizada as pessoas pensam e sentem de modo semelhante; mas os pensamentos e sentimentos, à falta de qualquer ponto de fixação, são suscetíveis de modas e manias. No topo, elites mal organizadas e orientadas para as massas elas próprias, convertem-se em manipuladores políticos e empresariais, que respondem a pressões a curto prazo; não conseguindo manter os padrões, eles encorajam a difusão do populismo em política, do gosto massificado em cultura – em suma, propiciam uma “soberania dos não-qualificados.” (1978, p.260)

Dos meios de comunicação de massa, o que mais tem exercitado o seu poder manipulatório sobre a opinião pública desde o seu aparecimento no pós Segunda Guerra é a televisão. Ela tem exercido um grande fascínio entre as massas, principalmente nos Estados Unidos, país ao qual cabe a liderança na pesquisa e desenvolvimento tecnológico dos vários meios de comunicação. Embora no Brasil a televisão também atinja um alto contingente de pessoas, predominando, hoje, como um forte meio persuasivo de divulgação de idéias.

Wilensky constata que o tempo gasto pelos norte-americanos diante da televisão chega a ser superior ao tempo que passam no trabalho durante o ano:

adquiriu junto com o aparelho. (1978, p.349)

Devido principalmente ao advento da televisão, os meios de comunicação de massa, combinados e em média, ocupam atualmente quase tanto tempo quanto o trabalho; minorias substanciais passam mais horas por ano só diante da televisão do que no trabalho. (1978, p.260)

Na mesma pesquisa, o autor analisou quem consome os meios de comunicação de massa nos Estados Unidos e afirmou que a “atmosfera cultural está permeada pelos *mass media*” (1978, p.276), mostrando que não apenas a massa, mas também os intelectuais sucumbem ao poder dos *media*, mais propriamente da televisão, como observamos neste comentário:

Os estratos cultos – mesmo os saídos de escolas graduadas ou profissionais superiores – estão-se tornando plenos participantes da cultura de massa; eles dedicam uma fração reduzida do tempo à exposição à imprensa e aos filmes de qualidade. Essa tendência estende-se aos professores, escritores, artistas, cientistas – os próprios guardiões da alta cultura. E o réu principal é, novamente, a TV. (1978, p.277)

Eco define a TV como “um instrumento técnico capaz de instituir gostos e propensões, isto é, criar necessidades e tendências” (1979, p.330). Por trás de qualquer programa televisivo e obviamente somando-se à propaganda, o público, vislumbrado pelo poder atrativo e hipnótico da imagem, é levado a seguir as tendências impostas, as quais tornam-se necessárias à sua vida a partir daquele momento. O fato de o público acompanhar as novas tendências, sejam comportamentais ou no que diz respeito ao vestuário, alimentação e outros, significa participar da vida social e estar atento às inovações; do contrário, as pessoas estarão fora do circuito do *status quo*. Além do mais, uma das funções dos *mass media*, segundo Merton e Lazarsfeld (1990), é atribuir *status* às pessoas, organizações e movimentos sociais, comprovando a posição na qual se encontram. Portanto, ficar de fora desse circuito significa desprezar um *status* que lhe está sendo oferecido e tornar-se um marginal, isto é, um indivíduo à margem da sociedade.

Eco também chama de “civilização da visão” essa grande massa que vê a realidade através dos óculos da TV e crê na sua eficiência e honestidade enquanto meio de informação. Para a massa, a imagem é extensão da realidade, portanto algo bem próximo de si, como observa Theodore Adorno:

A fronteira entre a realidade e a imagem torna-se atenuada para a consciência. A imagem é tomada como uma parcela da realidade, como um acessório da casa, que se adquiriu junto com o aparelho. (1978, p.349)

As massas, então, totalmente dominadas pela ideologia vigente, tornam-se passivas e apáticas diante da proposta de uma implícita e fácil visão do mundo. Desapropriadas de seu senso crítico, as pessoas, segundo Merton e Lazarsfeld, são como os viciados incapazes de “reconhecer sua própria doença”. (1990, p.115)

Apesar de todas essas considerações pessimistas a respeito dos meios de comunicação de massa e, mais precisamente, da televisão, Eco assume que é possível encontrar algo de positivo na cultura de massa, como por exemplo o aparecimento de edições críticas ou coleções populares na indústria editorial, já que nessa indústria, ao lado dos “produtores de objetos de consumo”, agem os “produtores de cultura.” (1979, p.50) E acrescenta que o problema da cultura de massa é o fato de ela ser manobrada pelo poder econômico, visando, em detrimento da cultura, ao lucro. Merton e Lazarsfeld também concordam com o fato de haver algo de positivo nos *mass media*. Atestam que há artigos de jornais ou programas de rádio ocasionalmente críticos, mas que são exceções perdidas numa “esmagadora inundação de materiais conformistas”. (1990, p.117)

A solução, segundo Eco (1979), para uma tomada de consciência quanto ao comodismo gerado pelos meios de comunicação de massa, como vimos, mais abundantemente pela televisão, é buscar nos *media* uma saída para a reflexão crítica.

Leôncio Basbaum, em *Alienação e Humanismo* (1981), reflete sobre como a sociedade capitalista massifica e aliena o homem por meio do trabalho e da educação, submetendo-o às suas normas e preceitos e tirando-lhe as liberdades. É a sociedade americana que, segundo o autor, chegou a uma massificação mais completa em virtude do desenvolvimento tecnológico e da racionalização da produção, despersonalizando o homem por inteiro, tornando todos parecidos entre si.

É ainda nessa sociedade que surgem homens que enxergaram tal problema e ousaram contestá-lo, como veremos adiante.

Essa massificação e conseqüente alienação do homem vem acontecendo desde o início do século XX, com a segunda revolução industrial e com o aprimoramento dos meios de comunicação de massa, e se intensificou a partir de 1945, período em que a nação norte-americana começou a aumentar a sua produção de bens de consumo, armamentos e tecnologia para chegar ao *boom* de crescimento econômico na década de 1950.

O homem, inserido nessa sociedade que passa a valorizar apenas a sua produção, deixa de ser ele próprio para se tornar objeto do outro. O outro é aquele que detém o

poder e utiliza o homem como instrumento no processo de produção, ou seja, uma peça integrante da máquina cuja finalidade é fazer o todo funcionar. O homem é então, segundo Basbaum, coisificado. Charles Chaplin, no filme “Tempos Modernos” (1936) faz uma crítica a esse homem-máquina, desprovido de vontade própria e reduzido a objeto, vítima do aparato industrial.

Não apenas o operário é coisificado e, portanto, alienado, vendendo sua força física, mas também o intelectual: advogados, médicos, engenheiros, professores, artistas e outros, já que, da mesma forma, vendem a sua inteligência e consciência a um poder privado que dita as regras de como devem proceder. Mesmo trabalhando por conta própria, esses profissionais acabam sendo “forçados” a exercer suas funções dentro do aparato social e econômico alienante no qual se encontram, pois, do contrário, não sobreviveriam.

Assim como o trabalho, a educação também aliena. Ao invés de abrir as portas ao pensamento crítico, ela é manipulada pelos órgãos que a sustentam, preparando o homem para a alienação. Segundo Basbaum, a “educação tem por principal objetivo enquadrar o homem dentro do esquema social vigente.” (1984, p.44) Isto é, ela deve incutir no homem crenças, valores, tabus e preconceitos vigentes a fim de moldá-lo dentro das leis do conformismo. Desta forma, o homem perde suas características humanas de ser livre. Seus pensamentos, sentimentos e consciência são manejados pelo outro e, portanto, ele se “desominiza”, perde o seu “eu”.

Envolvido nesse processo de despersonalização, o homem dificilmente se rebela, pois já está adaptado a esse meio e age de acordo com o que lhe foi apregoado. Seu destino já pertence ao outro e sua consciência já é a consciência do outro. Ele não pertence mais a si próprio, mas à massa e caminha no ritmo dela em busca dos valores impostos pela sociedade: trabalhar, constituir família, prosperar e consumir para continuar fomentando o sistema. Basbaum adverte que “no ato de ter, o homem deixa de ser” (1981, p.36) e avalia de que forma, nessa sociedade, o homem obtém êxito:

Seus sentimentos pessoais não têm importância alguma. Podem até mesmo prejudicá-lo na escalada. Escolha seus amigos entre os que lhe podem ser úteis para vencer na vida. Não queira ser *diferente*, nem *você-mesmo*, essa autenticidade poderá destruí-lo. Seja como os outros, integre-se na comunidade alienada, com seus tabus e preconceitos, aliene-se, - e poderá ser vitorioso, isto é, conseguir êxito ou, em outras palavras, ficar rico. (1981, p.50)

Diante desse quadro, em que a sociedade pós 1945 caminhava para a idiotização, uma parcela da juventude se rebelou e se negou a render-se ao plano alienante proposto. O mundo capitalista, munido com seus aparelhos de Estado e junto à Indústria Cultural, conduzia a sociedade para onde as elites desejavam.

Basbaum lembra uma propaganda de TV e comenta:

Recentemente apareceu um anúncio de televisão do país, fazendo propaganda dos produtos de determinado frigorífico. Essa propaganda consistia em um desenho animado: um porquinho, pulando corda, dizia a um boi: preciso ficar forte e sadio; vou ser salsicha. E o boi respondia: Eu também, ora! (1981, p.39)

Nesse contexto estava armado, ou resumido, o plano do sistema que era transformar a sociedade em grupos de indivíduos pasteurizados. Porém, encontrava-se lá, naquele momento, a juventude *beatnik*, disposta a desobedecer às formas e valores pré-estabelecidos, com o intuito de buscar e preservar sua consciência crítica e sua liberdade. Ela obteve êxito, deixando um legado de protesto e rebeldia que por décadas afora influenciou jovens, os quais reconheceram nela um espírito livre, capaz de destruir os mitos, as crenças e os dogmas a ela impostos.

Vamos agora retomar o período entre guerras e o pós-Segunda Guerra para situar os *beats* dentro de um quadro de influências e conseqüente tomada de atitudes para poder apresentá-los, principalmente no que diz respeito aos seus discursos contra o processo de idiotização que a sociedade burguesa tradicional impunha.

A década de 1950, como já foi discutida no capítulo I, representava para o cidadão americano um período de euforia e estabilidade financeira, dando-lhe condições de trabalho e conforto material. Embora dominadas pela angústia de um holocausto nuclear, as pessoas procuravam concentrar suas energias na aquisição de bens de consumo.

Porém, sabemos que os jovens se sentiam oprimidos dentro de uma sociedade que ditava as regras de boa conduta, motivando-os a se casarem e gerarem filhos, roubando-lhes, portanto, a livre escolha. Diante disso, alguns jovens se rebelaram contra a vida burguesa que não oferecia respostas para suas angústias. Estes jovens, então, contavam apenas consigo próprios ou com seu grupo de afinidade para extravasarem. Foi de um grupo de rebeldes que manifestaram sua oposição ao *establishment* americano que surgiram os *beats*, encontrando na literatura um meio para desabafar seus anseios, medos e angústias. Eles protestaram, por meio de suas obras, contra a

bomba, a discriminação social e racial e, acima de tudo, contra a hipocrisia e a vida vazia de uma sociedade afluyente que apenas ambicionava a riqueza.

Desde o final da Primeira Guerra Mundial, os jovens começaram a se impor e a mostrar sua força de protesto contra a opressão dessa mesma sociedade, que, no início do século XX, já se mostrava próspera e com capacidade para se tornar uma superpotência. É fato que a geração entre-guerras produziu grandes representantes dentro do campo de produção de valores culturais e comportamentais. Henry Miller, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, nos Estados Unidos, bem como as autoras Anais Nin, na França, e Gertrude Stein na Alemanha, mulheres à frente de seu tempo, colocaram na literatura um modelo no qual ficção e realidade se misturavam, em que o cotidiano mesclava-se a uma grande dose de fantasia, de tal forma que era impossível separá-los.

Esse modelo transpôs a Segunda Guerra e serviu de inspiração a uma geração que tinha algo em comum com esses pioneiros da contestação. Porém, os protestos dos jovens do período entre guerras não repercutiu tanto quanto os dos jovens do pós-Segunda Guerra, visto que não havia, ainda, a grande investida no setor propagandístico, como houve no período posterior. No pós-Segunda Guerra, não eram apenas as experiências sexuais e com drogas que recheavam a prosa e a poesia, não eram apenas as agruras da falta de dinheiro para viver o mundo boêmio. Nesta versão pós hecatombe, a máxima era o pessimismo e a espera do fim do mundo, o que contribuiu para o desejo de escape de uma sociedade que oprimia e que sufocaria até a morte. No pós-Segunda Guerra, não havia mais tempo. O tempo era o momento presente e era naquele momento que as coisas deviam acontecer, antes que tudo terminasse com uma explosão nuclear. Diante disso, os *beats* mergulharam na marginalidade, tentando salvar a sua liberdade tanto na vida quanto na obra.

Passo agora a uma breve biografia dos quatro autores *beats* a serem comentados neste trabalho juntamente com a avaliação de seus discursos contra a sociedade afluyente norte-americana, para, por fim, apresentar o legado desses escritores para as futuras gerações de jovens.

2.1 Jack Kerouac

Jean Louis Lebris de Kerouac nasceu em 12 de março de 1922, em Lowell, Massachusetts. Vindo de família pobre, Kerouac teve uma infância pautada por brincadeiras com os amigos nas ruas do bairro, dificuldades financeiras e decepções. Seu primeiro desencanto com a vida aconteceu com a morte de seu irmão mais velho, Gerard, aos 9 anos de idade, quando Jack tinha apenas quatro. Em decorrência desse fato, sua infância foi, segundo sua primeira biógrafa Ann Charters, “muitas vezes um período misterioso e sombrio”. (1990, p.16) Charters notificou que “nos primeiros dez anos de sua vida, Kerouac associava o desânimo e a escuridão com a confusão e infelicidade que sentiu depois da morte de Gerard”.

Com a morte do irmão, sua mãe, que conseqüentemente exerceu grande importância em sua vida, passou a superprotegê-lo. A partir de então, ela se tornou o porto seguro no qual Kerouac se apoiou a vida inteira, principalmente nos momentos de maior aflição. Após suas andanças pela América, sempre que lhe faltava dinheiro ou carinho, era para os braços de sua mãe que ele voltava.

Como se não bastasse a morte do irmão e as já existentes dificuldades financeiras, uma enchente inundou parte de Lowell, arruinando o negócio de impressão de seu pai quando Kerouac tinha apenas 14 anos. Segundo Charters, “Jack encarou tudo como se fosse parte das ‘Notícias do Dia’, exibidas na tela do Cinema Royal.” (1990, p.17)

Com tantas decepções, Kerouac não queria encarar a realidade e, portanto, a fantasiava. Ao som da música, criava filmes na sua mente de criança, nos quais estava sempre assumindo papéis. Mais tarde, essas fantasias transformaram-se em seus romances.

Em 1939, formou-se na Escola Secundária de Lowell, onde começou a jogar futebol. Visto que era um bom jogador, ganhou uma bolsa esportiva para cursar a Universidade de Boston ou Columbia. Optou por Columbia, com um ano prévio na Escola Preparatória Horace Mann. Na Horace Mann, distinguiu-se tanto como um talentoso jogador de futebol, quanto como um destacado colaborador da revista e do jornal da escola. Porém, no ano seguinte, como calouro em Columbia, a situação foi diferente. Foi lá que os dramas de sua vida adulta se iniciaram. Com a perna quebrada, afastou-se do time de futebol e, sozinho, mergulhado em suas leituras, decidiu deixar a Universidade. Teve vários pequenos empregos, mas não se fixou em nenhum. Com

vinte anos, estava completamente desorientado e confuso. Entre pequenas viagens e brigas com os pais, Jack começou a beber e não parou mais até morrer, aos 47 anos, de hemorragia gastro-intestinal, no dia 21 de outubro de 1969.

Em meio a confusões e incertezas, Jack Kerouac passou a ter uma certeza na vida: queria ser escritor.

Em 1942, hospedado no apartamento de sua namorada Edie Parker, nos arredores de Columbia, conheceu Lucien Carr, William Burroughs e Allen Ginsberg, com quem, mais tarde, juntamente com outros escritores nova-iorquinos e californianos, formariam a *beat generation*.

Kerouac abandonou a Universidade em 1943, decidindo viajar, levar uma vida errante e tornar-se escritor. Escreveu vários livros, apesar de sua morte prematura, sendo *On The Road* (1957) o mais famoso e importante dentre eles.

Após descobrir a verdadeira liberdade, por meio de suas andanças pela América de leste a oeste, Kerouac coletou dados suficientes para compor *On The Road*, inaugurando, com ele, um estilo próprio de escrita que ficou conhecido como “prosa espontânea.” Nela, o fluxo de consciência dá vazão a uma linguagem e estilo livre sem preocupação com a sintaxe. Este estilo livre, descoberto por ele, pressupunha uma quebra dos padrões tradicionais de escrita literária, uma revolta contra as práticas padronizadas e limitações formais da literatura de épocas passadas.

Em *On The Road*, assim como em todas as suas obras, Kerouac mesclou realidade e fantasia. Seus personagens eram pessoas com as quais ele convivia, porém, com nomes fictícios. Ele pretendia, com isso, mostrar que a mesma ânsia dos personagens por liberdade, por viver o presente de forma intensa à margem de uma sociedade hipócrita e opressora, era a sua própria ânsia. O não pensar no amanhã era o que os movia a agir por instinto e por impulso, pois só assim se consegue alguma felicidade. Esse viver à margem, onde tudo é permitido – bebidas, drogas e sexo livre – revela uma fuga e um protesto contra a sociedade que planejava para seus jovens uma vida “correta”, segundo os padrões tradicionais de boa conduta.

O viver *on the road*, descoberto por Kerouac, iluminou sua vida, fazendo com que suas amarguras do passado se transformassem, pelo menos enquanto viveu aquele momento, na busca do seu “eu” verdadeiro. Ele percebeu, por sua experiência, que “cair fora” daquela sociedade que lhe cobrava ser bom filho, bom aluno, bom jogador de futebol, que se casasse e tivesse filhos, o fez sentir-se mais autêntico. Por isso,

transformou sua vida em ficção para se fazer ouvido por pessoas que compartilhassem dos seus sentimentos e anseios.

Susan Nanes (1995) relata que, ao confrontar uma América homogeneizada do pós-guerra, interessada apenas no conforto material, o estilo dos *beats* pulsa com energia, ação e vitalidade, características originais da nação Americana. É o que mostra esta passagem de *On The Road*, na qual o narrador Sal Paradise, personagem do próprio Kerouac, compartilha o desejo de pessoas que estão loucas para se libertarem dos hipócritas que dizem coisas comuns e nunca dizem não ao sistema, e que também estão loucas para expressar suas vontades:

Mas nesta 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, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam e jamais dizem coisas comuns mas 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!.” (1984, p.10)

Ainda, segundo Nanes, esse trecho, iniciado por uma conjunção formalmente ligada à sentença anterior e terminando com uma exclamação elitificante de um “aaaaah!” desprendido, simboliza a criação de Kerouac de uma nova e incomum “ficção totalmente expressiva”, nas palavras do biógrafo Gerald Nicósia. Esse autor afirma que “estas sentenças que tornaram Kerouac famoso e mudaram o tom da prosa americana, incluíam uma série de frases recortadas, conduzindo freneticamente a uma conclusão abrupta.” (*apud* NANES, p.3)

Em uma outra passagem, na fala do personagem Old Bull Lee (que representa William Burroughs), Kerouac critica a sociedade de consumo que motiva a fabricação de produtos de pouca durabilidade para que as pessoas continuem trabalhando e conseqüentemente consumindo. A perenidade dos produtos da indústria de bens de consumo dissimula o poder manipulatório da sociedade materialista cuja única determinação é vender.

E então, Sal, já percebiste que as prateleiras feitas hoje em dia quebram ou então desabam sob o peso das quinquilharias depois de seis meses de uso? O mesmo acontece com as casas, e com as roupas. Esses filhos da puta já inventaram o plástico e com ele poderiam fazer casas que durassem para *sempre*. E os pneus? Os americanos se matam aos milhões todos os anos com pneus defeituosos de borracha defeituosa que aquecem nas estradas e estouram. Eles poderiam fabricar pneus que jamais estourassem. Com a pasta de dentes acontece a mesma coisa. Eles inventaram uma espécie de goma que não

mostram a ninguém, uma goma que, fosse mascada quando criança, a pessoa não teria uma única cárie até o fim dos seus dias. Com as roupas a história se repete. Eles poderiam fazer roupas que durassem para sempre. Preferem fazer trapos ordinários para que todo mundo continue trabalhando e batendo ponto e se organizando em sindicatos imbecis e se aborrecendo enquanto a grande safadeza prossegue em Washington e Moscou. (1984, p.156)

Como reação à América conformista dos anos da Guerra Fria, Robert Holton (1995) aponta que Kerouac, como os outros *beats*, tentou escapar da posição burguesa que o cercava, procurando um espaço discursivo liberal dentro da heterogeneidade racial americana, especialmente entre os negros.

Gary Marx (s.d.) curiosamente compara uma parcela da sociedade negra norte-americana, que ele denomina de “burguesia negra” da classe média, aos *beats*. Esses negros, diferentemente daqueles da classe trabalhadora, vislumbram a ascensão social, visto que já conquistaram sua posição na classe média, internalizando os valores da cultura branca. Os *beats*, por outro lado, buscam descender na sociedade, encontrando refúgio entre os desajustados sociais, como forma de rejeição às convenções e ao mundo burguês do consumo. Segundo Marx,

Os beats evitam o emprego enquanto os negros o procuram. Para a burguesia negra, empregos são vistos como um meio de se obter *status* e um meio para um consumo patente maior e melhor.[...] Os *beats* rejeitaram a moralidade da classe média tradicional. Para eles, a procura por tipos de experiência não convencionais e exóticas é importante tanto no domínio das drogas como no sexo [...] Os beats também valorizam romances e o contato social com os negros como forma suprema de rejeição da desordem da classe média.” (p.2)

Em *On The Road*, Kerouac descreve o mundo negro com admiração, apontando para o fato de esse mundo ter mais a oferecer a ele do que o branco. No trecho a seguir, ele demonstra, por meio do narrador, seu desejo de ser um negro e, assim, ser mais feliz. A crítica da oposição mundo negro versus branco reside na crença de Kerouac quanto à autenticidade do primeiro, no qual se encontram os *hipsters* e a classe negra desfavorecida, não corrompidos ainda pelo sistema alienante de uma burguesia dominadora:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27ª 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 o bastante para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. [...]

Era apenas eu, Sal Paradise, melancólico, errando nessa escuridão violeta, naquela noite insuportavelmente encantadora, desejando poder trocar meu mundo pelo dos alegres, autênticos e extasiados negros da América. (1984, p.187-188)

Marx atenta para o fato de que ambos os grupos, negros da classe média e *beats*, encontravam dificuldades de aceitação em suas buscas pela mobilidade de classe: os negros, saídos da classe trabalhadora, experienciavam rejeições nas suas tentativas de se juntarem a clubes, associações profissionais, bairros de classe média branca e outros. Os *beats*, por sua vez, encontravam restrições entre seus comparsas da classe trabalhadora por seu comportamento extremo e, às vezes, invasivo.

Susan Nanes ressalta a posição de Kerouac como um *outsider* dentre os grupos que ele tanto admirava, como os negros e mexicanos, por isso, sua visão desses grupos, dos quais pleiteava fazer parte, foi tida como uma visão romântica, idealizada, fato reconhecido pelo próprio Kerouac enquanto Sal Paradise, narrador-personagem de *On The Road*. Em uma passagem do livro, Sal relata um caso amoroso que teve com uma mexicana-americana que encontrou em um ônibus. Ele descreve com entusiasmo os momentos que passa com ela, durante o verão na Califórnia, em uma comunidade rural colhendo algodão. O narrador-personagem admira o trabalho no campo e a vida em barracas, embora saiba que essa vida não é adequada para ele e que, mais cedo ou mais tarde, terá de partir, como observamos neste trecho:

Eu estava de saco cheio da minha lida diária nas lavouras de algodão. Podia sentir a vibração da minha própria vida me chamando de volta. Enviei um postal barato para minha tia e pedi cinquenta dólares outra vez. (1984, p.103)

Essa visão romântica de Kerouac também se aplica ao *jazz*, música de maior expressão dos negros que ele tanto admirava.

Douglas Malcolm (1999) observa que Kerouac parecia se apropriar do *jazz* para servir aos seus propósitos de branco alienado de seu grupo. Mais do que a música propriamente dita, eram as implicações ideológicas do *bop* e seus *performers* que o atraíam. Malcolm ressalta a pouca evidência de que Kerouac, em *On The Road*, reconhecesse a relação do espírito do *jazz* com uma história afro-americana de escravidão e preconceito racial. Portanto, segundo o autor, “a ideologia romântica do primitivismo através da qual Kerouac vê o *jazz*, o previne de reconhecer a ironia e a auto-reflexão que é a essência da música” (1999, p.107). Na visão de Malcolm,

Kerouac não parecia distinguir o *jazz* como um gênero musical, simplificando e desconhecendo as suas regras formais.

Kerouac, então, baseou sua prosa no seu entendimento do *jazz* como uma música de improviso. Dono de uma sensibilidade aguçada, conseguiu senti-la em seu ser e isso parecia o suficiente para servir ao seu propósito – o de construir sua prosódia *bop* – considerando que ele e seus companheiros *beats* traduziram a música como expressão viva da espontaneidade e da liberdade rítmica, sendo isso o que lhes interessava.

Robert Holton (1995) avalia que o crédito de Kerouac e dos *beats* reside no fato da aceitação e, acima de tudo, valorização, por parte deles, das minorias raciais. No trecho a seguir, de *On The Road*, Kerouac e sua namorada mexicana jantam comida chinesa e depois vão para o bairro mexicano:

Mas depois de muita confusão com as pessoas nos dando uma infinidade de dicas, emprego nenhum se materializou. Apesar disso comemos um jantar chinês e saímos com os corpos recuperados. Cruzamos a faixa e fomos para o bairro mexicano. (1984, p.94)

Susan Nanes acrescenta que o mérito de Kerouac e dos *beats* está não apenas em associar-se às minorias, mas também “na sua verdadeira e sincera admiração, embora ocasionalmente mal orientada, pela sensibilidade humana dos desajustados da sociedade americana branca” (p.1), como as prostitutas, os *junkies* e, até mesmo, os criminosos.

Kerouac também apresenta, como tema de seus escritos, os viajantes solitários e os andarilhos que, como afirma Nanes, levam uma existência sem conforto, dependendo de si próprios, e não, da América do consumo. De acordo com a autora, Kerouac expressou sua visão dos Estados Unidos do pós-guerra “como um estado policalesco, ameaçador, inclinado a extinguir a liberdade” (p.2). Para Kerouac, a liberdade de caminhar sem fronteiras, encarnando um vagabundo “à la” Charles Chaplin ou um andarilho original, como Jesus Cristo, partia de uma forte tradição da cultura ocidental, ameaçada pela cultura americana da estabilidade e da conformidade, segundo observação de Nanes. Com a ascensão da classe média e o conseqüente fim da era da fronteira, o escritor lamenta, em *Lonesome Traveller* (1960), o fato de o vagabundo americano estar em extinção, não possuindo mais o seu espaço dentro da América e sofrendo ainda perseguições da polícia, como mostra o trecho abaixo:

O vagabundo americano atualmente tem enfrentado uma barra pesada para vagabundear devido ao aumento da vigilância policial nas auto-estradas, entroncamentos ferroviários, praias, margens dos rios, aterros e mil e um escusos esconderijos da noite industrial.” (1960, p.185)

Em outro trecho, Kerouac também alega que já foi um vagabundo, porém não se considerava autêntico. Observa-se novamente sua visão romântica dos tipos que ele admirava, mas nos quais, no fundo, não conseguia transformar-se ou fazer parte de seu grupo:

Eu próprio fui um vagabundo, mas só até certo ponto como vêem, porque sabia que algum dia meus esforços literários seriam recompensados com a proteção social – não fui um vagabundo autêntico, sem esperanças, exceto aquela eterna esperança secreta que se adquire dormindo que atravessam o vale de Salinas sob o sol aconchegante de janeiro. (1960, p.186)

Com essa busca de alternativa de vida, os *beats* pretendiam escapar da cultura quadrada da América conformista e foram capazes de “ridicularizar as autoridades, desmascarar os mitos, exhibir as hipocrisias, e, assim, deslegitimar a cultura dominante”. (PAUL S. GEORGE e JEROLD M. STARR *apud* HOLTON, 1995, p.268)

2.2 Allen Ginsberg

Nascido a 30 de junho de 1926, em Newark, Nova Jersey, Irwin Allen Ginsberg era filho do poeta, professor, socialista e judeu Louis Ginsberg e da comunista radical e nudista Naomi, que ficou louca por volta dos 20 anos de idade. Durante sua infância, Ginsberg presenciou os ataques de loucura de sua mãe, que caminhava nua pela casa, e tendo, muitas vezes, que se ausentar da escola para cuidar dela. Essa experiência fez Ginsberg desenvolver um lado bastante humano – o de se preocupar profundamente com os outros, desejando ajudar sempre. Quando se tornou escritor, dedicou muito de sua poesia à mãe, que exerceu grande peso na formação de seu caráter.

Devido aos desatinos de Naomi, bem como a uma perseguição sofrida pela família, Ginsberg tornou-se uma criança tímida, complicada e problemática. Era um garoto bastante sensível, preocupado em entender o que estava acontecendo ao seu redor e ainda compreender o que estava acontecendo dentro de si mesmo, porque

possuía um forte desejo sexual por garotos. Sua homossexualidade também foi tema de suas poesias.

Na adolescência, descobriu o poeta Walt Whitman e, apesar do grande interesse por poesia, renunciou a ela por um momento para tentar a carreira de advogado trabalhista, influenciado por seu pai.

Ingressou em Colúmbia como estudante de direito, mas logo mudou para a literatura. Encontrou-se com um grupo de jovens filósofos marginais, aos quais se uniu para mais tarde formarem a *beat generation*. Esses jovens, dentre eles, Jack Kerouac, Lucien Carr e William Burroughs (mais velho que os outros dois e já formado), juntos encontraram o mundo das drogas, dos pequenos crimes, do *jazz*, do sexo e da literatura.

A passagem de Ginsberg por Columbia foi bastante agitada e tumultuada. Ele foi expulso várias vezes, sendo visto como um provocador, um louco inquietante que andava com pessoas mal vistas no meio acadêmico. Também se destacou por seu empenho em promover manifestações e aproximar pessoas. Apesar de sua irreverência, conseguiu terminar o curso.

Ginsberg e Kerouac, juntos, viajaram pela América e ajudaram a dar início ao movimento que surgiu pelas estradas e que inspirou Kerouac em *On The Road*.

Influenciado pelos amigos, Ginsberg deixou explodir seu lado natural e adotou um estilo bizarro de vida. Burroughs e Kerouac também o ajudaram a ampliar seu horizonte intelectual. Certa vez, lendo William Blake em um apartamento no Harlem, em um dia de verão em 1948, Ginsberg afirmou ter tido uma visão do poeta anunciando, em seguida, à sua família e amigos, que encontrara a face de Deus.

Após algum tempo de vida marginal, Ginsberg foi preso por culpa das atividades criminosas de seus amigos, como Burroughs e Herbert Huncke. Descontente com isso, renunciou à amizade de Burroughs e decidiu submeter-se a tratamento psicanalítico. Enquanto em tratamento, conheceu, na sala de espera do hospital psiquiátrico, Carl Salomon, também escritor, a quem Ginsberg dedicou o poema "Howl", que viria a ser seu grande sucesso. Ainda nesse período, iniciou relação amorosa com uma mulher, Helen Parker, declarando-se heterossexual e encontrando um emprego como publicitário.

Seus trabalhos, assim como o de seus contemporâneos, demoraram para ser publicados, pois eram considerados obscenos.

Em outubro de 1955, Ginsberg e alguns amigos organizaram uma leitura de poesia na Six Gallery, em São Francisco, para recepcionar Kerouac. Foi uma noite



inesquecível, reunindo por volta de 150 pessoas. Quando Ginsberg recitou o “Howl” (s.d.) [Uivo], a platéia foi ao delírio, pois ele conseguiu, naquele poema, expressar a voz contida da América, por meio de uma linguagem direta, sem moralismo e num tom profético e apocalíptico:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
 dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,
 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo
 in machinery of night,
 who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural
 darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,
 who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering
 on tenement roofs illuminated,
 who passed through universities with radiant eyes hallucinating Arkansas and Blake-
 light tragedy among the scholars of war,
 who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes on the
 windows of the skull,
 who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in wastebaskets
 and listening to the Terror through the wall,
 who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt of marijuana
 for New York,
 who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or purgatoried
 their torsos night after night (*Howl and other poems*, 1953-1957)¹

Susan Nanes alega que o poema é provido de imagens de *outsiders* e descrito por Ginsberg na linha de abertura como “os melhores expoentes de minha geração”. Nele, continua Nanes, há pouca distinção entre raça, orientação sexual, classe, estabilidade mental ou outros fatores que determinam o tratamento a essas almas marginalizadas. Elas estão unidas pela rejeição e expulsão por parte dos socialmente adaptados da sociedade americana. O estilo caótico, as repetições, linhas alongadas e ritmos sincopados expressam, segundo Nanes, a intensidade das emoções do poeta que, na época, experienciava rompimentos pessoais e sociais na sua vida, como o abandono

¹ Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, / morrendo de fome, histéricos, nus, / arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca / de uma dose violenta de qualquer coisa, / “hipsters” com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato / celestial com o dínamo estrelado da maquinaria da noite / que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando / sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz, / que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram / anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos, que passaram por universidades com olhos frios e radiantes / alucinando Arkansas e tragédias à luz de William Blake entre os estudiosos da guerra, / que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio / que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestas / de papel, escutando o Terror através da parede, / que foram detidos em suas barbas púbicas voltando por Laredo / com um cinturão de marijuana para Nova York, / que comeram fogo em hotéis mal-pintados ou beberam terebentina em Paradise Alley, morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite... (Uivo, Kaddish e outros poemas, 1984, p.41)

de empregos formais, aceitação de sua homossexualidade e a insanidade mental de sua mãe.

George Hitchcock (1958), por sua vez, aponta “Howl” como um

longo grito de raiva, bíblico na forma e surrealista na sua imagem poética, frequentemente empolgado e às vezes histérico, ainda que não pecando em energia explosiva. É o trabalho de um dinamitador literário para quem a angústia, a maconha e a homossexualidade renegada são todos caminhos de protesto.” (p.2)

Na parte II do poema, Ginsberg louva os renegados da sociedade como heróis que preferiram ser taxados de loucos a se sujeitarem ao sistema. O poeta ainda condena a conformidade e a opressão da nação que os forçava a tornarem-se insanos e alienados:

[...] What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls and ate up their brains and imagination?

[...] Moloch the incompreensible prison! Moloch the crossbone souless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgement! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments! (*Howl and other poems*, 1953-1957)²

Essas colocações a respeito de “Howl” traduzem o espírito inquieto de Ginsberg que culminou em um grito de protesto, transformando-o no porta-voz da América. Entretanto, no ano seguinte, ao ser publicado pela editora independente do poeta Lawrence Ferlinghetti, o poema foi censurado, recebendo um processo por obscenidade. Esses acontecimentos chamaram a atenção do público e serviram para trazer o sucesso a Allen Ginsberg. Ao ser liberado, no ano seguinte, por decisão da Suprema Corte, o caminho estava aberto para a publicação de outros textos *beats* que estavam nas filas de espera das editoras.

Ginsberg foi, talvez, o mais politizado e engajado dos *beats*, trabalhando diversos temas em sua poesia, dentre eles a sexualidade, a bomba atômica e a impostura da sociedade de consumo. Grande adepto do zen budismo e um dos divulgadores da prática na América, deixou o seu legado principalmente para as gerações de 1960, 1970 e 1980, participando de forma ativa, com essas gerações, de vários movimentos culturais, comportamentais, políticos e sociais, até sua morte em 5 de abril de 1997.

No poema “A Supermarket in Califórnia” (1955) [Um Supermercado na Califórnia], Ginsberg desvia-se do propósito que o levou ao supermercado – o cansaço

² Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e / devorou seus cérebros e imaginação? [...] Moloch! a incompreensível prisão! Moloch o presídio desalmado de tífias cruzadas e o congresso dos sofrimentos! Moloch a vasta pedra da guerra! Moloch os governos atônitos! (Uivo, Kaddish e outros poemas, 1984, p.49)

faminto. Ele se identifica com Whitman e Garcia Lorca pelas tendências homossexuais, imaginação e habilidade na escrita. Pensando em Walt Whitman, o vê em meio a carnes do refrigerador e observa que Whitman está verdadeiramente interessado nos garotos da mercearia, os quais provavelmente ele não poderá ter. Ginsberg critica as imagens coloridas e cheias de brilho dos produtos nos supermercados, que fascinam as famílias, as quais, hipnotizadas por eles, são impulsionadas a consumir. O poeta vê, então, na futilidade do consumo, a falta de consciência de uma América de valores mais naturais e humanos. Questiona, por fim, qual era a América de Whitman, como se afirmasse que essa América materialista do poema não é a verdadeira.

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets
under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.
In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket,
dreaming of your enumerations!
What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of
husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! And you, Garcia Lorca, What
were you doing down by the watermelons?

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in the
refrigerator and eyeing the grocery boys.
I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops?
What price bananas? Are you my Angel?
I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you,
And followed in my imagination by the store detective.
We strode down the open corridors together in our solitary fancy
tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier.

Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour.
Which way does your beard point tonight?
(I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)
Will we walk all night through solitary streets? The trees add shade to shade, lights out
in the houses, we'll both be lonely.
Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways,
home to our cottage?
Ah, dear father, graybeared, lonely old courage-teacher, what America did you have
when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood
watching the boat disappear on the black waters of Lethe? (*Howl and other poems*,
1955-1957)³

³ Como estive pensando em você esta noite, Walt Whitman, enquanto caminhava pelas ruas sob as árvores, com dor de cabeça, autoconsciente, olhando a lua cheia. / No meu cansaço faminto, fazendo o shopping das imagens, entrei no supermercado das frutas de néon sonhando com tuas enumerações! / Que pêssegos e que penumbras! Famílias inteiras fazendo suas compras à noite! Corredores cheios de maridos! Esposas entre os abacates, bebês nos tomates! – e você, Garcia Lorca, o que fazia lá, no meio das melancias? / Eu o vi, Walt Whitman, sem filhos, velho vagabundo solitário, remexendo nas carnes do refrigerador e lançando olhares para os garotos da mercearia. / Ouvi-o fazer perguntas a cada um deles: Quem matou as costeletas de porco? Será você meu anjo? / Caminhei entre as brilhantes pilhas de latarias, seguindo-o e sendo seguido na minha imaginação pelo detetive da loja. / Perambulamos juntos pelos amplos corredores com nosso passo solitário, provando alcachofras, pegando cada um dos petiscos gelados e nunca passando pelo caixa. / Aonde vamos, Walt Whitman? As portas fecharão em uma hora.

No Poema "Death to Van Gogh's Ear!" (1958) [Morte à Orelha de Van Gogh], Ginsberg declara que vários poetas como Maiakovsky, Hart Crane, Lindsay, Vaché suicidaram-se devido às suas desavenças e conflitos com a sociedade. O escritor assume-se, então, como continuador da tradição romântica desses poetas, com a ressalva de que tal tragédia não ocorrerá com ele; pelo contrário, o seu grito de indignação ecoará e será ouvido.

O poeta elucida as conseqüências desastrosas trazidas pela supervalorização do dinheiro. A ganância dos que detêm o poder sobrepõe-se a atitudes sensatas, como na alusão aos "milhões de toneladas de cereal humano". Essa é uma referência a uma grande quantidade de cereais queimada em decorrência de seu baixo preço no mercado, enquanto pessoas morriam de fome, como mostra o trecho abaixo:

Poet is Priest
 Money has reckoned the soul of America
 Congress broken thru the precipice of Eternity
 The president built a War machine which will vomit and rear Russia out
 Of Kansas
 The American Century betrayed by a mad Senate which no longer sleeps
 with it's wife
 Franco has murdered Lorca the fairy son of Whitman
 just as Maiakovsky committed suicide to avoid Russia
 Hart Crane distinguished Platonist committed suicide to cave in the wrong America
 just as millions tons of human wheat were burned in secret caverns
 under the White House
 While India starved and screamed and ate mad dogs full of rain and moutains of eggs
 were reduced to white powder in the halls of Congress [...]⁴

Neste outro excerto, Ginsberg anuncia a queda dos maus governos, que em algum momento deixarão cair a máscara do poder e da opressão, sucumbindo aos bons, embora estes ainda não existam de fato, apenas nos seus versos. O poeta acredita na

Para quais caminhos aponta tua barba esta noite? / (toco teu livro e sonho com nossa odisséia no supermercado e sinto-me absurdo) / Caminharemos a noite toda por solitárias ruas? As árvores somam às sombras, luzes apagam-se nas casas, ficaremos ambos sós. / Vaguearemos sonhando com a América perdida do amor, passando pelos automóveis azuis nas vias expressas, voltando para nosso silencioso chalé? / Ah, pai querido, barba grisalha, velho e solitário professor de coragem, qual América era a sua quando Caronte parou de impedir sua balsa e você desceu na margem nevoenta, olhando a barca desaparecer nas negras águas do Letes? / (*Uivo e outros poemas*, 1984, p.56-57)

⁴ O poeta é Sacerdote / O dinheiro contabilizou a alma da América / O congresso desabou no precipício da Eternidade / O presidente construiu uma máquina de guerra que vomitará e varrerá a Rússia para fora do Kansas / O Século Americano foi traído por um Senado louco que não dorme mais com sua mulher / Franco assassinou Lorca o filho queridinho de Whitman / assim como Maiakovsky se suicidou para evitar a Rússia / Hart Crane Platônico insigne se suicidou para soterrar a América errada / assim como milhões de toneladas de cereal humano foram queimadas em porões secretos sob a Casa Branca / enquanto a Índia morria de fome e gritava e comia cachorros / loucos encharcados de chuva / e montões de ovos eram reduzidos a pó branco nos corredores do Congresso.

sobrevivência da poesia, que mostrará ao mundo o seu tom de protesto contra as ações imperialistas dos governantes, a ganância e as injustiças sociais. Embora pretenda sobreviver para que seu grito de indignação possa ser ouvido, o poeta também sabe que morrerá, não como vítimas sociais como seus pares, mas pela poesia, única responsável pela salvação do mundo:

The govenment of America will fall but how can America fall
doubt if anyone will ever fall anymore except govenments
Fortunately all the governments will fall
The only ones which won't fall are the good ones
And the good ones don't yet exist
But they have no being existing they exist in my poems
[...]
History will make this poem prophetic and its awful silliness a
hideous Spiritual music
have the moan of doves and feather of ecstasy
man cannot long endure the hunger of the cannibal abstract
War is abstract
The world will be destroyed [...]⁵

Retomando a idéia inicial, o poema termina com uma crítica aos malefícios causados pelo dinheiro. O poeta utiliza o ponto de exclamação e a letra maiúscula nessa palavra para aludir ironicamente a importância que se dá a um papel, responsável por desgraças e infortúnios.

Fecha-se o poema com uma referência ao “papel da Ilusão!”, pretendendo concluir que o dinheiro não trará benefícios ao homem no futuro e este verá que ele é apenas uma ilusão.

Money! Money! Money! Shrieking mad celestial money of illusion!
Money made of nothing, starvation, suicide! Money of failure!
Money of death!
Money againt Eternity! And eternity's strong mills grind out vast paper of
Illusion! (*Kaddish and other poems*, 1957-1960)⁶

⁵ O governo da América também cairá mas como pode a América cair / duvido que mais alguém venha a cair alguma vez a não ser os governos / felizmente todos os governos cairão / os únicos que não cairão serão os bons / e os bons governos ainda não existem / Mas eles precisam começar a existir eles existem nos meus poemas [...] A história tornará profético este poema e sua horrível estupidez / será uma hedionda música espiritual / Eu tenho o arrulhar das pombas e a pluma do êxtase / O Homem não pode agüentar mais a fome da abstração canibal / A guerra é abstrata / o mundo será destruído / mas eu só morrerei pela poesia que salvará o mundo.

⁶ Dinheiro! Dinheiro! Dinheiro! dinheiro celestial da ilusão berrando loucamente! Dinheiro feito de nada, fome, suicídio! Dinheiro do fracasso! Dinheiro da morte! / Dinheiro contra a Eternidade! E os fortes moinhos da eternidade trituram o imenso papel da Ilusão! (*Howl, Kaddish e outros poemas*, 1984, p.121)

2.3 William Burroughs

William Seward Burroughs II, nasceu em 1914 em St. Louis, Missouri. Embora neto do inventor do mecanismo da máquina de calcular e portanto membro de uma família abastada, Burroughs abdicou da riqueza para conhecer e experimentar o submundo das drogas. Possuía uma fascinação por armas e crime e uma propensão a quebrar regras. Seus pais pareciam aceitar isso e depois que graduou-se por Harvard em 1936, eles continuaram sustentando o filho, enquanto Burroughs experimentava vários estilos de vida.

Aos trinta anos, Burroughs viajou para Nova Iorque, decidindo juntar-se ao grupo de criminosos do submundo da cidade, tornando-se, naquele momento, um viciado em heroína. Seus amigos de St. Louis, David Kammerer e Lucien Carr o apresentaram a uns rebeldes estudantes não conformistas da universidade de Columbia, dentre eles Allen Ginsberg, Jack Kerouac e Joan Vollmer Adams, sua futura esposa. Por ser mais velho e mais experiente, Burroughs conquistou a admiração de seus novos companheiros, que ficaram impressionados com sua inteligência. Logo, Ginsberg e Kerouac demonstraram interesse no recém inaugurado submundo de Burroughs, juntando-se a ele porém não indo tão longe quanto ele foi, pois naquele momento, ambos estavam ocupados com suas carreiras de escritores.

Burroughs começou a escrever por volta dos 35 anos, incentivado principalmente por Kerouac. Aliás, todos que se juntavam a Ginsberg e Kerouac acabavam por escrever alguma coisa.

Burroughs, então, escreve *Junky* (1953), seu primeiro livro e uma autobiografia do vício. Obviamente teve problemas para publicá-lo, embora Ginsberg conseguisse sua publicação em edição de bolso.

Nesse período, Burroughs já havia se mudado para uma fazenda no Texas, com sua esposa Joan e duas crianças, uma do primeiro casamento de Joan, e outra filha de ambos, e o amigo Herbert Huncke. Todos moravam juntos e cultivavam laranja, algodão e maconha.

Ainda em Nova Iorque, Burroughs já havia se envolvido com a polícia, como a perseguição continuou, já com Joan e as crianças, ele resolveu mudar-se para o México. Lá, cometeu o maior desatino de sua vida. Numa brincadeira, Joan colocou um copo na cabeça para que ele atirasse, porém ele errou o alvo e a matou.



Depois disso, Burroughs percorreu alguns países, decidindo morar em Tanger, no Marrocos. Naquela época, Tanger era um refúgio de escritores americanos, incluindo Kerouac e Ginsberg. Foi lá que ambos ajudaram Burroughs a datilografar seu livro denominado *Naked Lunch*, que o transformou em uma celebridade do submundo.

Com esse livro, Burroughs inaugura uma nova técnica de composição literária, denominada de *cut-up*. Essa técnica já fora testada pelos surrealistas na pintura, e foi Burroughs quem a transferiu para a literatura. O *cut-up* consiste em uma justaposição de trechos de textos coletados de diversas fontes, como a Bíblia, jornais, diálogos de filmes, Shakespeare e outros. Burroughs ordenava esses trechos e os reescrevia.

Naked Lunch é um relato sem censura de sua experiência como um viciado, cuja vida já não lhe pertence, não sendo mais guiada pelas sensações ou emoções. Nicolau Sevcenko, no prefácio à obra, sintetiza:

Comprimido entre a repressão policial e a ganância espúria do traficante, o viciado é a presa universal, o pária por excelência da sociedade, vista de cima para baixo ou de baixo para cima. Quanto a si mesmo, ele é a presa da droga, reduzido à compulsão do seu vício. (1959, p.4)

O texto é construído sem qualquer linearidade discursiva, mas de forma fragmentária, na qual imagens, relatos e representações do mundo (que parece real) mesclam-se à sede, angústia e ao medo causados pela droga, num ritmo louco e repugnante.

Em meio a todos os recortes feitos por Burroughs, a narrativa traz, em alguns momentos, críticas à sociedade capitalista do consumo, como no trecho abaixo, em que o narrador, em um desabafo exprime o tédio americano que ele não consegue explicar de onde vem. Talvez esse tédio fosse o reflexo da futilidade da sociedade afluenta que estava diante dos olhos das pessoas, em cada esquina, mas que não trazia nenhum alívio para as aflições internas de cada um.

Embora, após questionar a procedência do tédio, o narrador afirme que ele não está relacionado ao colorido dos banquinhos do bar, ou à luz de néon, esses traços podem indicar ironia, significando exatamente o contrário, já que o narrador atesta que o vício aumenta com o tédio e é um dos males da sociedade de consumo:

Mas não há tédio como o tédio americano. A gente não pode vê-lo, não sabe de onde vem. Pega um desses bares de coquetel no final de uma rua escondida – todo bairro tem seu bar, *drugstore*, supermercado e loja de bebidas. A gente entra e o negócio nos pega. Mas de onde vem isso?

Ver exemplo na pág. 32.

Não é o *barman* nem os clientes, nem a cobertura de plástico colorido creme que envolve os banquinhos do balcão, nem a luz difusa do néon. Nem mesmo a televisão. E nossos vícios aumentam com o tédio, como a cocaína nos ajuda a evitar a depressão. (BURROUGHS, 1984, p.24)

Em vários trechos, o autor também trabalha com a metáfora da decadência, apresentada no capítulo I deste trabalho,⁷ decorrente de sua vida no submundo das drogas e, por conseguinte, de sua aproximação com os mais baixos degraus da sociedade. A metáfora sugere uma deteriorização do ambiente, causada pelo consumo sem limites e não consciente de suas conseqüências para a natureza e para o próprio ser humano.

Os *beats*, já naquela época, possuíam uma consciência ecológica, mesmo antes de haver preocupação a respeito. Burroughs e Ginsberg eram defensores do meio ambiente e expressaram a idéia em seus textos. Observemos o trecho a seguir:

Um vasto e sereno porto de águas iridescentes. Um poço de gás abandonado fulgura no horizonte fumarento. Fedor de petróleo e esgoto. Tubarões doentes nadam em águas turvas, vomitam enxofre de seus fígados estragados e ignoram a presença de um Ícaro destroçado e ensangüentado. Mister América despido, ardente e frenético de amor por seus próprios ossos. (BURROUGHS, 1984, p.77)

Kathryn Hume (1999) revela que a cidade é um dos temas centrais da obra de Burroughs. “Ele recorre a Nova Iorque, à cidade do México e a Tanger (seus principais lugares de residência), mas também a Londres, Paris, Lima e São Louis da sua meninice” (p.118). A cidade em Burroughs

encena o conflito entre o protagonista e figuras que abusam da autoridade. As cidades representam espaços cercados e murados onde o poder procrustiano é aplicado a indivíduos excêntricos com o intuito de forçá-los a conformar-se às normas restritas, puritanas e rígidas.” (1999, p.119)

Em *Cities of the Red Night* (1981), a forma circular da cidade e os portões mostram a crítica de Burroughs à opressão e à falta de liberdade. O escritor se sentia oprimido e discriminado dentro de seu espaço de origem, os Estados Unidos. Em decorrência disso, procurou refúgio em outros lugares, porém notou que o exercício do poder e da restrição de liberdade, por parte de autoridades das cidades, continuava onde quer que estivesse:

⁷ Ver exemplo na pág. 32.



Tamaghis é uma cidade murada, de formato circular, com portões nos quatro pontos cardeais.

[...]

A praça principal é uma mistura de Djemalfnaa de Marrakech e do mercado Mayorista de Lima, cercada por parques e árvores. Estou sentado no Café Noite Escarlata, com Dahlfan, Bluie e Jimmy Lee, tomando chá, à tarde. Não há álcool nem tabaco, por ordem do novo comandante. (1981, p.206-207)

Para Hume, há dois tipos de figuras autoritárias em Burroughs: a masculina e a feminina. O controle masculino inclui todo o tipo de oficiais – burocratas, policiais, oficiais do exército, médicos, agentes de drogas – todos forçam à obediência às regras, embora eles próprios não acreditem nelas. A autoridade feminina envolve forçar as pessoas a conformarem-se às normas da classe média, já que estão convencidas de ser esse o caminho correto.

Em *Naked Lunch* o doutor Benway é descrito como um “manipulador e coordenador de sistemas simbólicos, um especialista em todo o tipo de interrogatório, lavagem cerebral e controle.” (BURROUGHS, 1959, p.31)

Em *Cities of the Red Night*, um exemplo da autoridade feminina mostra a tentativa de promulgação de uma lei para impor a todos o uso de cartão de identidade:

Não demorou muito para que essas duas vacas comedoras de garotos acionassem seus agentes da Polícia Especial, munidos de armas de fogo, e pressionassem o Conselho a promulgar uma lei do cartão de identidade. Quem não tiver seu cartão, pode ser preso e enforcado no Instituto. Com isso, todos os garotos têm de solicitar esses cartões, ou se arriscam a serem presos em qualquer lugar.” (1981, p.202)

Ron Loewinsohn (1998) também reflete sobre o tema da cidade em Burroughs. Para o crítico, a cidade de Interzona, descrita em *Naked Lunch*, representa uma síntese de todas as cidades onde Burroughs viveu e passou do inferno do vício à retração, e onde o “submundo do crime e das drogas entra em contato com o mundo ‘normal’, sendo o primeiro o lugar onde cidadãos da classe média vêm satisfazer sua fome por (dope ou sexo) que o mundo ‘correto’ nem mesmo quer reconhecer como existente.” (p.569). A alta sociedade nega o submundo, mas o procura para saciar desejos que, no seu meio, não podem e não devem demonstrar, pois, se o fizerem, perderiam sua postura e autoridade diante da dissimulada verdade em que vivem.

Interzona, para Loewinsohn, simboliza uma metáfora de todas as cidades cujo controle é como tudo no mundo – instável. Interzona é constantemente disputada por gangues de garotos ruins: os Liquefacionistas, os Divisionistas e os Transmissores – todos rivalizando com um grupo solitário de bons garotos, os Fatualistas:

Liquefacionistas em geral sabem onde vai dar seu jogo. Os Transmissores, por outro lado, são notórios por sua ignorância da natureza e do estado terminal da transmissão, assim como por maneiras bárbaras e hipócritas e pelo medo furioso de qualquer *fato*. Só a intervenção dos Fatalistas é que impediu os Transmissores de internar Einstein num hospício e destruir sua teoria.

[...]

Os Divisionistas ocupam uma posição intermediária, poderiam ser chamados moderados [...] São chamados Divisionistas porque literalmente dividem. Eles cortam ínfimos pedaços de sua carne e criam réplicas perfeitas deles mesmos em geléia embrionária. (1959, p.147-148)

Por fim, Loewinsohn considera a cidade ficcional de Interzona “um grande mercado ou feira livre onde tudo é falso, sedutor e à venda” (1998, p.566), como sintetiza essa linha, “Um zumbido de sexo e comércio envolve a zona como uma enorme colméia.” (1959, p.161)

Como se pode inferir, a crítica de Burroughs se volta para o abuso da autoridade e para o incentivo ao consumo, seja pela venda de drogas ou outros itens. O escritor vê o mundo como um grande centro comercial e burocrático, manipulado pelos detentores do poder. É nesse mundo material, onde até as pessoas transformam-se em objetos vendáveis: do drogado que se vende ao vício, tornando-se presa fácil das autoridades, às pessoas em geral, que consomem de tudo, poluindo o planeta e transformando-o em um grande aterro sanitário.

Na obra de Burroughs, pode-se também encontrar intervenções de várias áreas, como a pintura, o cinema, a cultura *pop*, a filosofia, a antropologia e a psicanálise. Por isso ela influenciou jovens de diversas áreas por décadas afora.

2.4 Lawrence Ferlinghetti

Lawrence Ferlinghetti nasceu em 24 de março de 1919, em Yonkers, Nova Iorque. Logo após seu nascimento, sua mãe foi internada em um hospital psiquiátrico, e Lawrence foi levado para a França para ser criado por um parente. Pelo fato de ter passado por momentos difíceis na vida, Ferlinghetti desenvolveu visões especiais sobre a humanidade e a natureza. Retornou à América aos 5 anos, começando a escrever poesia durante seus anos na escola, no final da década de 1920.

Durante sua adolescência, juntou-se a uma gangue de rua conhecida como “Os Piratas da Rua Parkway”. Da associação a esse grupo resultou sua prisão por furto.

Ferlinghetti despertou sua paixão por literatura ao receber uma cópia dos poemas de Baudelaire, que lhe foi entregue por uma mulher chamada Sally Bisland. Ele freqüentou a Universidade da Carolina do Norte, onde também se interessou por Hemingway e Wolfe, dentre outros. Passou a viver uma vida *beat*, juntando-se a amigos e viajando de carona pelo país.

Depois de graduado, Ferlinghetti foi para a marinha e logo foi enviado para Nagasaki, semanas após o ataque a bomba.

Tornou-se doutor em poesia pela Sorbonne, em Paris, depois mudou-se para São Francisco, onde fundou, juntamente com Peter Martin, a livraria e editora City Lights e onde descobriu a geração *beat*.

Lawrence Ferlinghetti, poeta e empresário, começou a publicar os seus próprios trabalhos e outros em edições de bolso, portanto mais baratos para que todos tivessem acesso à leitura, causando, com isso, problemas com as outras editoras. Como também não censurava nenhuma obra, a polêmica estava armada. Ao publicar o poema “Howl”, de Allen Ginsberg foi processado por obscenidade, porém, mais tarde declarado inocente, possibilitando uma vitória ao discurso livre. Esse episódio, inversamente, contribuiu para elevar o nome de sua livraria, que se tornou ponto de encontro de poetas, escritores e artistas.

Os poemas de Ferlinghetti são pautados pela espontaneidade e simplicidade e permanecem muito populares entre um grupo grande de leitores. Sua obra mais popular é *A Coney Island of the Mind* (1958).

Ferlinghetti, assim como Ginsberg, foi também bastante politizado e ainda continua suas atividades em nome de causas liberais (o poeta é vivo). Ele atribui parcialmente sua consciência pacifista a experiências do período de guerra. Sua obra trata da vida interior, da sociedade de consumo, assim como seus companheiros *beats*, mas, acima de tudo, existe nela uma forte preocupação política.

Crale D. Hopkins no ensaio “The Poetry of Lawrence Ferlinghetti: a Reconsideration” (s.d.) analisa alguns dos poemas de Ferlinghetti e revela que em vários deles o escritor tratou do macartismo, do assassinato de Kennedy e do conflito no Vietnã. Os incidentes acontecidos em sua vida, como o processo por ter publicado “Howl”, fizeram com que ele tivesse pouco respeito pelo governo. A poesia de

Ferlinghetti nos brindou com um discurso vivo contra as tendências destrutivas da liderança política na América.

No poema "The World is a Beautiful Place" (s.d.) [O Mundo é um Lugar Bonito], Ferlinghetti ataca diretamente o governo, em especial o comitê de atividades antiamericanas, responsável por punir pessoas suspeitas de envolvimento comunista. De acordo com Hopkins, o poeta também critica a segregação, os oficiais de altos postos e a falta de diversidade na sociedade:

our Oh the world is a beautiful place
to be born into
if you don't much mind
a few dead minds
in the higher places
or a bomb or two
now and then
in your up turned faces
or such other improprieties
as our Name Brand society
is prey to
with its men of distinction
and its men of extinction
and its priests
and other patrolmen
and it various segregations
and congressional investigations
and other constipations
that fool flesh
is heir to. (*Pictures of the Gone World*, 1955, p.33)⁸

Segundo Hopkins, a evidência de crítica a altos postos políticos e à falta de confiança em oficiais com cargos de respeito vem claramente das frases: "se não te importam algumas mentes mortas nos postos mais altos" (p.2). A denominação do público de "sociedade Marca Registrada" mostra, na opinião de Hopkins, o conformismo à sociedade regular do *status quo* e, portanto, a sua falta de diversidade. O uso das letras maiúsculas enfatiza a qualidade genérica das pessoas, todas padronizadas, produtos de uma mesma marca.

A seguir, Ferlinghetti menciona o problema da segregação e as investigações parlamentares que afligiam a muitas pessoas. Esta é uma referência ao comitê de ações

⁸ Ah o mundo é um ótimo lugar / pra se nascer / se não te importam / algumas mentes mortas / nos postos mais altos / ou uma bomba ou duas / de quando em quando / nas suas caras pasmas / ou tais outras inconveniências / que vitimam a nossa sociedade Marca Registrada / com a distinção de seus homens / e seus homens de extinção / e seus padres e outros patrulheiros / e suas várias segregações / e investigações parlamentares / e outras prisões / de ventre que nosso torpe / corpo herda [...] (*Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias*, 1984, p.33)

antiamericanas. Toda e qualquer pessoa que ousasse desviar-se das regras de um “bom comportamento”, exigido pela sociedade burguesa do pós-guerra estaria sujeita à prisão ou expatriação.

Em outro poema intitulado “Dog” (s.d.) [Cachorro], há também referências ao comitê de ações antiamericanas e à autoridade policial que, para Ferlinghetti, representam a privação da liberdade de agir, como sugere o seguinte trecho:

The dog trots freely in the streets
 And the things he smells
 Smell something like himself
 The dog trots freely in the streets
 Past puddles and babies
 Cats and cigars
 Poolrooms and policemen
 He doesn't hate cops
 He merely has no use for them
 and he goes past them
 and past dead cows hung up whole
 in front of the San Francisco Meat Market
 He would rather eat a tender cow
 Than a tough policeman
 Though either might do
 And he goes past the Romeo Ravioli Factory
 And past Coit's Tower
 And past Congressman Doyle of the
 Un-American Committee
 He's afraid of Coit's Tower
 But he's not afraid of Congressman Doyle
 [...]
 He will not be muzzled
 Congressman Doyle is just another
 Fire hydrant to him. (*A Coney Island of the Mind*, 1958, p.73)⁹

O cachorro, segundo Hopkins, representa o próprio Ferlinghetti, não conformado com as noções políticas da sociedade. O cão respeita várias coisas, o mercado de carnes de São Francisco, a Coit's Tower e, até certo ponto a polícia, embora não tolere nenhum tratamento injusto por parte dela. Quanto ao senador do Comitê Antiamericano, o cachorro não demonstra nenhum respeito, considerado-o não mais que um “hidrante de

⁹ O cachorro trota livre pela rua / passa por bebês e puddles / gatos e cigarros / loterias e policiais / ele não odeia os tiras / Eles não têm nada a ver com ele / e ele passa por eles / e pelas vacas mortas penduradas nos ganchos / diante do Mercado de Carne de São Francisco / Ele bem que preferiria um bife tenro / a um duro policial / embora os dois quebrassem o galho / E ele passa pela Romeo Ravioli Factory / e pela Coit's Tower / e pelo Senador Doyle do Comitê Antiamericano / Ele tem medo de Coit's Tower / mas nenhum do Senador Doyle [...] Ele não vai esquentar a cabeça / o Senador Doyle é apenas um outro mais um / hidrante de bombeiros / para ele [...] (Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias, 1984, p.73)

bombeiros". Esse termo, para Hopkins, expressa as ações teóricas de Ferlinghetti contra Mr Doyle e os governos em geral, que são, para o poeta, um "hidrante de bombeiros."

No poema "Director of Alienation" (s.d.) [Diretor de Alienação], Ferlinghetti critica a sociedade de consumo. O poeta mostra a alienação das pessoas em meio a cuecas, *lingeries*, lençóis e outros produtos hiper-realizados na magnitude de uma loja de departamentos. Ali, as pessoas são compelidas a consumir, a entrar no jogo do sistema e sentem-se mal diante de grandes espelhos que inculcam nelas um desejo de consumir para sentirem-se melhor.

Nesse poema, o escritor declara que o processo de alienação já havia dominado o contexto social, onde as pessoas vão consumindo, consumindo, até serem consumidas. Contudo, no momento em que se conscientizam do ciclo vicioso no qual foram envolvidas e do qual não há mais escape, tornam-se passíveis de cometer algum ato insano. Observemos alguns trechos:

My land is your land
but 'all is changed, changed utterly'
Look at this alien face
in this elevator mirror
The tele-tector scans me
He looks paranoid Better get him out
before he starts trying on the underwear
Keep your filthy mitts offa
I better stick to the scalators
Too many nylon ladies in the lifts
too many two-way mirrors
I came in looking for an angel
among the alien corn
I might get caught
Fingering the lingerie
feeling up the manikins
House dicks after me
Where's your credit cards
They'll find the hole in my sock
in the Shoe Department
The full-length mirrors all designed
to make you look your worst
so you'll get real depressed
and throw off your old clothes
and buy new duds on the spot
We'll take them at their word
They asked for it
Off with these grungy threads
and slide down the scalators bare-ass
Slip between the on-sale sheets
Into the on sale-bed
Feeling for an angel in it [...]
Why don't you get with it

It's your country
 What a cliché this Outsider
 a real bore
 But is there anyone left inside
 In this year of the boring Bicentennial
 Indians alienated Artists alienated
 All these poets alienated
 Parents husbands wives alienated
 Kids alienated
 Even billionaires alienated
 Hiding out in foreign countries [...]
 So Buy Buy Buy
 and get Inside
 Get a loada this junk
 You wanna belong
 You gotta have it
 Pull yourself together
 and descend to Macy's basement
 And eat your way up
 thru the seven stages
 of this classless society
 with the Credit Department on the top floor
 where surely some revelation is at hand
 Consume your way up
 until you are consumed by it
 at the very top
 where surely a terrible beauty is born
 Then jump off the roof
 o dark of hair
 o Ruth among the alien corn
 waving jewels and genitals. (*Who Are We Now*, 1976, p.161)¹⁰

Ferlinghetti expressou suas opiniões, discordância e insatisfações com relação ao governo, ao poder e à conformidade dos Estados Unidos, apresentando algumas derrocadas na política e sociedade do século XX. O poeta procurou mostrar que a visão

¹⁰ Minha terra é tua terra / mas "tudo está mudado, tão mudado" / Veja esta cara alienada / neste espelho de elevador / O tele-tector me olha / Esse aí tem pinta de paranóico / melhor botar ele na rua / antes que dê de experimentar cueca / tira essas patas daí seu / Melhor usar as escadas rolantes / Os elevadores estão cheios / de senhoras de náilon e / espelhos transparentes / Eu vim procurar um anjo / em meio ao trigo estrangeiro / Talvez me peguem em flagrante / mexendo na *lingerie* / apalpando os manequins / Detetives atrás de mim / cadê teus cartões de crédito / Vão ver o furo na minha meia / na Seção de Sapatos / Os espelhos foram feitos de tal modo / que a pessoa se ache horrorosa / e fique bem deprimida / e jogue fora as roupas velhas / e compre outras novas na hora / Bem vou entrar no jogo deles / Já que eles deram a idéia / Vou tirar esses meus molambos / e descer nu as escadas rolantes / Me enfiar entre os lençóis à venda / à procura de meu anjo [...] Por que você não assume / afinal é o teu país / Tremendo lugar comum, Estar-de-fora / um pé no saco / mas haverá alguém ainda do lado de dentro / neste ano do sacal Bicentenário / Índios alienados artistas alienados / Tantos poetas alienados / Guris alienados / Até bilionários alienados / escondidos no estrangeiro [...] O jeito é Comprar Comprar / e entrar do Lado de Dentro / Saca só esse lance / Você quer fazer parte / Você tem que entrar nessa / Cai na real e desce / pro porão das pechinchas da Macy's / E vá comendo e subindo / através das sete etapas / desta sociedade sem classes / no último andar a seção de Crédito / onde certamente alguma revelação / te espera / Vá consumindo e subindo até você ser consumido / lá no alto / onde certamente nasce uma beleza terrível / Depois pula do telhado / ó Rute de cabelos negros / ó Rute no meio do trigo estrangeiro balançando bijuterias e colhões. (Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias, 1984, p.161)

idealista da América poderia não ser tão confortante quanto parece e sugeriu que todos ficassem atentos a indivíduos e instituições cuja autoridade nos fizesse crer em falsas verdades.

Dialogando com a crítica norte-americana, podemos inferir que as histórias de vida e os discursos desses membros da geração *beat* convergem para uma mesma linha de análise: o problema da autoridade, a má administração governamental e a opulência da sociedade de consumo. A manipulação social e as manobras políticas dos Estados Unidos do pós-guerra trouxeram a promessa de um bem estar material que camuflou o medo e a ansiedade da maioria dos cidadãos do país.

2.5 O legado *beat* para as futuras gerações

Como já é sabido, os *beats* defendiam a liberdade, o não-conformismo e o estilo de vida marginal e errante, deslocando-se o tempo todo de um lugar para outro. Eram loucos por viver, pois sabiam que aquele momento era especial e poderia não existir o amanhã. O estilo de protesto social e comportamental dos *beatniks* viria a culminar na contracultura dos anos 1960.

Entende-se por contracultura um movimento de contestação social, que questionou os valores tradicionais da cultura ocidental, pregando a liberdade moral, física e intelectual. Os *beats*, portanto, são os precursores de uma década cheia de transformações, na qual muitos jovens, assim como os próprios *beatniks*, passariam a viver do outro lado do *American Way of Life*. Essa frase sintetiza a ambição de todo cidadão, a princípio norte-americanos e canadenses, que luta para possuir os mesmos bens materiais que o seu compatriota, ou seja, na medida em que todos possuem os mesmos sinais exteriores de riqueza: casa, carros e aparelhos domésticos, passam a fazer parte de um estilo de vida em comum ou padronizado, conduzindo-os a um conformismo. Segundo Claude Fohlen, o *American Way of Life* vem a ser:

Uma mistura de tradições e modernismo, um certo conformismo que se alia a uma grande monotonia do gênero de vida, uma grande confiança na técnica e nas instituições políticas, um senso desenvolvido do civismo. Numa palavra, uma sociedade materialmente feliz, mas cada vez mais atormentada moralmente. (1981, p.144)

O jovem da década de 1960, descendente direto dos *beats* – o *hippie* – buscou, assim como os seus precedentes, viver a liberdade e os prazeres da vida. Também filho da tecnocracia, rejeitou-a com veemência, abominando os seus preceitos e fugindo dela como forma de protesto. A tecnocracia pode ser definida como forma social, na qual técnicos especialistas trabalham para o sistema industrial no sentido de colaborar para aumentar os níveis de opulência da sociedade, mostrando sua força coletiva. Sem ainda a plena consciência dos avanços técnicos, o público tem o seu futuro traçado pela tecnocracia. Confrontado com uma vasta complexidade de recursos, o cidadão vê a necessidade de transferir todas as questões a peritos, o que os torna incapazes de agir por conta própria. Tudo fica nas mãos do sistema.

Diante desse conformismo, os jovens de 1960 abandonaram o ideário burguês de suas famílias para viver como mendigos, correndo atrás de drogas e da religião zen, cujos representantes e divulgadores diretos na América foram Alan Watts e o *beat* Allen Ginsberg, como visto no primeiro capítulo.

Ginsberg foi ainda o inspirador e criador do termo *flower power* dos anos 1960 e um dos idealizadores do estilo e manifestação *hippie*. Exerceu grande influência em ídolos como Bob Dylan e John Lennon, que teria mudado o nome da banda *beatles* para *beatles*. Nesta década, Ginsberg surgiu em cena como grande ativista político, denunciando a Guerra do Vietnã e ajudando a organizar festivais como o do apoio ao uso da nova droga psicodélica, divulgada por Timothy Leary, o LSD.

Theodore Roszak, em *A Contracultura*, comentou a respeito desse jovem de 1960:

É evidente que, para um jovem de dezesseis anos, deixar o seio confortável da família burguesa para se transformar em mendigo representa um formidável gesto de protesto. Dar pouca importância a tal gesto representa desprezar um sintoma importante de nossa saúde social. (1972, p.44)

O movimento contracultural, caracterizado inicialmente por representar um tipo de pessoa com roupas coloridas, cabelos compridos, adeptos a drogas e misticismo, passou, então, a significar um movimento de contestação social de grande importância que fez mudar os rumos da história nos anos 1960. Esse movimento questionava alguns valores da cultura ocidental, como a racionalidade e o conformismo patrocinados pelo *establishment* norte-americano. Dos Estados Unidos, expandiu-se para a Europa, tomando, em seguida, proporções mundiais. Foi com os *beats*, então, que o espírito

contestador e libertário culminou em um modo de vida e uma cultura *underground*, gerando multidões de adeptos no mundo todo. Segundo Pereira

foram os *beatniks* um dos grupos de destaque a encarnar, de modo especialmente vigoroso, a rebeldia marginalizada dos anos 50 nos Estados Unidos. Já fascinados pelas doutrinas orientais, ponto fundamental de encontro entre eles e os alegres *hippies* dos anos 60, rejeitavam o caminho do intelectualismo, devotando-se a uma vida marcadamente sensorial e deixando-se arrastar por sua ludicidade e desprezo pelas satisfações de uma carreira e de um rendimento regular. É este estilo de comportamento que os faz um dos grupos pioneiros do espírito de contestação da contracultura dos anos 60, sendo, de uma certa forma, os *hippies* prematuros de um momento anterior. (1983, p.34-35)

Ainda nos anos 1970, encontramos mais um vestígio deixado pelos *beats*. Após uma década cheia de acontecimentos que delegaram aos jovens poderes para participarem ativamente dos eventos sociais e políticos de seus países, bem como para mudarem os rumos da história por meio de grandes desafios ao poder, ao que parecia, não restavam muitas novidades para a década seguinte. Inovações na música, pintura e todas as artes em geral foram conquistadas na década de 1960; portanto, nos anos 1970, a nova geração, conhecida como *The Blank Generation* [A geração vazia], haveria de encontrar algo que suprisse a sua ânsia por novos acontecimentos. Foi então que surgiu, mais uma vez nos Estados Unidos, um movimento musical que veio também posteriormente a se tornar um movimento comportamental na Inglaterra, tomando proporções mais amplas - o movimento *punk*.

Os jovens músicos de meados da década de 1970 perceberam que haviam criado um estilo de *rock* diferente daquele da década anterior - era o *punk rock*. As letras eram ainda mais ousadas e os roqueiros desafiavam a própria vida o tempo todo. Sobre a filosofia *punk*, comentou Legs McNeil, escritor e ex-*punk*:

O que quero dizer é que o grande lance do *punk* foi não ter nenhum compromisso político. Teve a ver com liberdade verdadeira, liberdade pessoal. Teve a ver também com fazer qualquer coisa que ofendesse um adulto. Ser simplesmente tão ofensivo quanto possível. (1997, p.317)

Stewart Home (1999) mostra, ao contrário do depoimento de McNeil, a relação do *punk* com a política:

A primeira onda de bandas *punk* flertava com a política, a maioria como The Clash e os Pistols de uma perspectiva esquerdista, outras como The Banshees e Chelsea pela direita. Algumas, como a Subway Sect, eram genuinamente engajadas no comunismo, pelo menos no seu início. Em 1977 emergiram bandas como Crisis, que levava a

retórica esquerdista do Clash a sério e cujos membros pertenciam a organizações como o *Socialist Works Party* e o *Internacional Marxist Group*. (p.129)

A vida desregrada dos jovens chegou ao seu ponto máximo, e o abuso das drogas e a marginalidade levaram muitos à morte. O *beatnik* William Burroughs, nessa década, foi o ídolo e mentor dos artistas *punks*, tanto na apresentação ao mundo das drogas como no incentivo a uma liberalidade explosiva, que trouxe uma nova expressão à música e à arte de viver. Burroughs serviu de inspiração a vários músicos: a banda da cena psicodélica de Londres, Soft Machine, bem como a americana Steely Dan, tiraram os seus nomes dos livros de Burroughs. Seu nome também estaria associado ao uso do termo *heavy metal*. Em 1992, Kurt Cobain, do Nirvana, lançou um álbum com Burroughs, denominado *The Priest They Called Him*, no qual Cobain toca guitarra ao som da voz de Burroughs.

James Graverholz, músico, escritor, produtor e empresário de Burroughs, apresenta uma homenagem da cúpula *punk* ao autor:

A nova *Convention* foi realizada no *Intermedia Theater* em dezembro de 1978. Era considerada a reunião de cúpula da vanguarda de Nova York, em homenagem a William Burroughs. Fez um monte de artistas olharem pra onde seus líderes estavam apontando, isto é, pra William. (In: MCNEIL, 1997, p.363)

No início dos anos 1980, Ginsberg também uniu-se ao movimento *punk*, aparecendo no álbum *Combat Rock* (1982), da banda The Clash, chegando a subir com o grupo no palco.

Por todas as razões apresentadas, os *beatniks* foram um grupo que fortemente marcou a história dos Estados Unidos, embora esse reconhecimento não tenha ocorrido de imediato. Seu legado de dissidência influenciou as gerações pós 1950, tanto nos Estados Unidos como na Europa e outras partes do mundo, reforçando o espírito contestador e inovador que é próprio da juventude e que faz com que os acontecimentos de um país tomem rumos diferentes daqueles previstos pelos que julgam ter o poder de direcionar uma nação e os próprios indivíduos.

Essa influência também chegou ao Brasil, com reportagens em jornais e revistas da década de 1960 a 2000, e em obras de alguns escritores brasileiros. Passo, a seguir, a avaliação do discurso da crítica brasileira à recepção *beat* em nosso país.



3. Recepção da crítica brasileira aos autores e obras leu

Defender o direito da crítica de existir é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.

Northrop Frye
Anatomia da Crítica

Capítulo III

Para introduzir esta parte, delinclarei alguns aspectos da Teoria da Recepção, postulada por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, por acreditar na legitimidade dessa proposta para a análise do discurso literário.

A Estética da Recepção surge em um momento em que algumas abordagens críticas valorizavam tão somente uma análise imanente da obra de arte, priorizando ora a forma, ora a estrutura, buscando atribuir-lhe um sentido único. Com a Estética da Recepção, esse sentido único passou a ser questionado. Considera-se, a partir dessa teoria, que a obra de arte possui sentidos múltiplos em diferentes contextos sociais e históricos, cabendo ao leitor a missão de fornecê-los. O intérprete, até então desconsiderado por outras correntes críticas, torna-se uma instância importante para a análise literária.

Por outro lado, houve algumas correntes que já refletiram sobre a questão do leitor como parte integrante do texto textual, capaz de contribuir para a formação do sentido da obra. São elas: a Teoria da Recepção, como o leitor é considerado um participante ativo na construção do sentido da obra; a Teoria da Intertextualidade, que considera a obra literária como um texto que se relaciona com outros textos; a Teoria da Poética, que considera a obra literária como um texto que se relaciona com a linguagem e a cultura. A segunda cogita a possibilidade de se interpretar uma obra literária diferentemente em diversos tempos, considerando o momento histórico e cultural de cada intérprete.

Toda boa crítica tem sua dose de inspiração, seus golpes de sorte e seus estados de graça. Mas ela não poderia fiar-se nisso. São-lhes necessários princípios reguladores mais sólidos, que a guiem sem oprimi-la e que a lembrem de seu objeto.

Jean Starobinski

Com a Estética da Recepção consolida-se assim, a posição do leitor e a possibilidade das várias interpretações de um texto.

Jauss considera o leitor receptivo e comunicativo de uma obra que atua no leitor, em primeiro plano, como um ato prazeroso para, em seguida concretizar-se em um ato interpretativo. Segundo é assim:

3. Recepção da crítica brasileira aos autores e obras *beat*.

Defender o direito da crítica de existir é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.

Northrop Frye
Anatomia da Crítica

Para introduzir esta parte, delinearei alguns aspectos da Teoria da Recepção, postulada por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, por acreditar na legitimidade dessa proposta para a análise do discurso literário.

A Estética da Recepção surge em um momento em que algumas abordagens críticas valorizavam tão somente uma análise imanente da obra de arte, priorizando ora a forma, ora a estrutura, buscando atribuir-lhe um sentido único. Com a Estética da Recepção, esse sentido único passou a ser questionado. Considera-se, a partir dessa teoria, que a obra de arte possui sentidos múltiplos em diferentes contextos sociais e históricos, cabendo ao leitor a missão de fornecê-los. O intérprete, até então desconsiderado por outras correntes críticas, torna-se uma instância importante para a análise literária.

Por outro lado, houve algumas correntes que já refletiram sobre a questão do leitor como parte integrante do tecido textual, capaz de contribuir para a formação do sentido da obra. São correntes que diretamente influenciaram o surgimento da Estética da Recepção, como o *Reader-Response Criticism* e a Hermenêutica. A primeira propõe um estudo de como um texto é capaz de veicular sentidos, e como pode ser compreendido pelo leitor. A segunda cogita a possibilidade de se interpretar uma obra literária diferentemente em diversos tempos, considerando o momento histórico e cultural de cada intérprete.

Com a Estética da Recepção consolida-se assim, a posição do leitor e a possibilidade das várias interpretações de um texto.

Jauss considera o valor receptivo e comunicativo de uma obra que atua no leitor, em primeiro plano, como um ato prazeroso para, em seguida concretizar-se em um ato interpretativo. Segundo o teórico

a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse essa experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. (1994, p.76)

Para a discussão da recepção, Jauss propõe então três funções do prazer estético: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A *poiesis* corresponde ao prazer do leitor de se sentir co-autor da obra. Na *aisthesis*, ele renova sua percepção do mundo, tanto na realidade externa quanto na interna e na *katharsis*, o leitor transforma suas convicções por meio de uma experiência comunicativa com a arte, identificando-se com ela. As três funções são independentes, não se subordinando umas às outras. Porém, isso não significa que o observador não possa experienciá-las interdependentemente:

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conservava o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* e da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva do que em um aforisma de Goethe, que, aproximando-se aí da teoria moderna da arte, já antecipava a inversão da *aisthesis* em *poiesis*: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a arte.” (In: LIMA, 1979, p.82)

Um outro aspecto importante a ser considerado na tese de Jauss é a sua avaliação histórica da obra. Segundo o autor, um texto deve ser visto tanto em relação a outras obras de épocas distintas, quanto ao seu contexto histórico, restabelecendo uma relação entre passado e presente, bem como integrando-se aos aspectos estéticos com a participação do destinatário:

A relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (1994, p.23)

De acordo com essa segunda premissa de Jauss, é possível recuperar a história com base no conhecimento do texto, pesquisando seu caminho por meios que permitem focalizar a importância do intérprete ou do leitor. Assim, a recepção pode construir o

processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado de maneiras diferentes por leitores de tempos diversos. Entretanto faz uma advertência:

Compreender a obra de arte em sua história – ou seja, no interior da história da literatura definida como uma *sucessão de sistemas* – ainda não é o mesmo que contemplá-la *na* história – isto é, no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico. (1944, p.20)

Wolfgang Iser, por sua vez, nos apresenta um dos principais postulados da Estética da Recepção: a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para a constituição de seu sentido. Sua teoria da recepção baseia-se em uma ideologia humanista, propondo aos leitores que abram suas mentes para questionar suas crenças e permitir que elas sejam modificadas. Iser afirma que há uma diferença na relação entre texto e leitor, pois um não se coloca face a face com o outro, como em uma relação direta entre dois seres. Nessa relação instalam-se os vazios ou pontos de indeterminação – importante consideração de Iser –, permitindo aos leitores projetar-se neles, interpretando-os segundo suas próprias experiências:

[...] são os vazios a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura. Aqui e ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o *nonada* (no-thing) da inter-relação humana – da função de ser constituinte da comunicação. Os graus de indeterminação da assimetria, da contingência e do *nonada* (no-thing) são, portanto, as formas diferentes de um vazio constitutivo, de interação. (In: LIMA, 1979, p.88)

Iser observa que os vazios ou os pontos de indeterminação de uma obra não constituem defeito, mas são “condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual”. (1996, p.57)

Iser ainda aponta que o fracasso na comunicação se deve ao fato de não haver mudança do leitor nesse processo de interação. Isso acontece quando o leitor não se projeta nos vazios, ou simplesmente impõe suas próprias projeções, as quais não condizem com o texto:

O equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções. A interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. [...] a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. (In: LIMA, 1979, p.88)

Entretanto, à medida que o leitor se projeta nos vazios, eles desaparecem. Ele pode interpretar tanto o dito quanto o não dito. O que o texto não diz é aquilo que o leitor nega com a sua leitura, permitindo também sua interação com a obra. Iser atesta que:

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, tem como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. (In: LIMA, 1979, p.91)

Segundo Iser, uma obra só adquire caráter próprio por meio dos efeitos por ela provocados na consciência do leitor. Dessa forma, a pergunta sobre o que sucede com o leitor no ato da leitura de textos ficcionais sobrepõe-se ao que significa esse poema, drama ou romance. Dessa implicação pode-se inferir que cabe ao leitor buscar a significação de uma obra, estimulado por sua própria experiência:

Se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas pessoas, então deveríamos compreender a significação mais como o produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela. Aqui a interpretação ganha uma nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo texto. (1996, p.53-54)

Enquanto Jauss e Iser tratam mais especificamente do leitor e de sua interação com o texto, Antônio Cândido, além de focalizar a importância do receptor na comunicação textual, ainda revela a posição do escritor dentro desse dinamismo da obra. Segundo o crítico, o escritor não apenas exprime sua originalidade quando escreve, mas também desempenha um papel social que deve corresponder às expectativas dos leitores. Dessa forma, o leitor, ao dialogar com a obra, estará contribuindo para a ampliação do autoconhecimento do autor:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é sua revelação. (1965, p.90)

Ao considerar as várias possibilidades de leitura de uma obra, os estetas da recepção trazem uma importante colaboração para a análise literária, tornando-a mais



aberta e dinâmica com a participação do receptor, ao mesmo tempo que lhe proporciona prazer e modificação interior e da sua realidade.

Roland Barthes, para resumir essas considerações declara que:

Uma obra é “eterna” não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe. (1970, p.213)

Vamos ver, então, de que maneira os críticos brasileiros dispuseram das obras da *beat generation*.

Para tanto, utilizo como *corpus* o acervo coletado pela *Folha de São Paulo* no período mencionado, que consta de cento e vinte e uma resenhas críticas no total. O estudo, dividido por décadas, envolve primeiramente textos sobre a *beat generation* somando-se, na década de 1960, a outros sobre manifestações jovens que surgiam na Europa (como os *provos*, em Amsterdã) e no Brasil. Há, então, dezessete artigos nessa década; dois na de 1970; onze na de 1980; três na de 1990 e dois em 2001. Em seguida, os quatro autores envolvidos neste trabalho, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti recebem atenção especial da crítica brasileira, em separado. Por isso opto pelo comentário dos quatro, década após década. Na de 1960 trabalharei com onze resenhas no total; na de 1970, com quatro; na de 1980, com quarenta e oito, e na de 1990, com vinte e três. Em 2000 não temos registros sobre os autores, apenas sobre a geração *beat* – em 2001, como já foi apontado.

A discussão parte de um levantamento sobre as traduções brasileiras dos quatro autores em questão, para, em seguida, proceder com a avaliação da opinião da crítica ao movimento e aos escritores e suas respectivas obras.

Jack Kerouac foi o autor mais traduzido, e mais comentado pela crítica brasileira, principalmente em função de seu romance *On The Road* – a obra que mais impacto causou nos leitores, não apenas no Brasil, mas no mundo.

Com *On The Road*, Kerouac inaugura o movimento *beat*, originando o movimento contracultural de grande importância na década de 1960, que como sabemos, questiona os valores apregoados pela cultura dominante. Em seguida, na classificação das obras mais traduzidas, aparecem William Burroughs, Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti.

Na década de 1980 há várias edições de *On The Road* – [*Pé na Estrada*], com tradução de Eduardo Bueno e Antônio Bivar. Sete delas publicadas pela Brasiliense

(seis em 1984 e uma em 1985); em 1986 há uma edição pela Abril Cultural; em 1993, uma pelo Círculo do Livro e, em 1997, uma pela Ediouro.

Foram também publicadas as traduções de *Os Subterrâneos*, *Viajante Solitário*, *Big Sur* e *O Livro dos Sonhos*, de Jack Kerouac, todas na década de 1980. Encontramos duas edições de *Os Subterrâneos*, publicadas pela Brasiliense com tradução de Paulo Henriques Britto; uma em 1981 e outra em 1984, embora não temos nenhuma referência da edição de 1981. *Viajante Solitário*, traduzido por Eduardo Bueno, também foi publicado pela Brasiliense em 1985. *Big Sur*, traduzido por Paulo Henriques Britto, teve duas edições: uma em 1984 pela L&PM e outra em 1985 pela Brasiliense. Por fim, *O Livro dos Sonhos*, traduzido por Milton Person foi editado em 1984 pela L&PM.

De Allen Ginsberg foram publicadas duas coletâneas de poemas: *Uivo*, *Kaddish e outros poemas* e *A Queda da América: poemas destes estados*, ambas pela L&PM. A primeira, traduzida por Cláudio Willer, foi editada em 1984, 1999 e 2001 e a segunda, em 1987.

Almoço Nu, de William Burroughs, tradução de Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira da Costa, consta de cinco edições; duas em 1984 pela Brasiliense e uma em 1986 pela mesma editora. Em 1986, pelo Círculo do Livro e em 1992 a Brasiliense novamente. *Junky (Drogado)*, traduzido por Reinaldo Moraes, foi duas vezes editado em 1984, e uma vez em 1985 pela Brasiliense. *Cartas do Yage*, escrito juntamente com Allen Ginsberg, e traduzido por Bettina Becker, foi publicado duas vezes pela L&PM, em 1984 e em 1985. Por fim, *Cidades da Noite Escarlate*, um romance traduzido por A. B. Pinheiro de Lemos, foi publicado pela editora Siciliano em 1985.

Finalmente, Lawrence Ferlinghetti teve três livros editados no Brasil. *Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias*, traduzido por Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto, publicado pela Brasiliense em 1984. *Um Parque de Diversões da Cabeça*, tradução de Eduardo Bueno e Leonardo Fróes, publicado em 1984 pela L&PM e *Sete Dias na Nicarágua Livre*, traduzido por Bettina Becker publicado pela L&PM em 1985.

Esses dados servem apenas para nos dar uma idéia sobre quais obras *beat* o público brasileiro teve acesso por meio das traduções.

A seguir passo ao estudo das resenhas críticas das décadas de 1960 a 2000, em uma ordem cronológica, exceto quando a ordem não cronológica possibilita uma melhor avaliação.

3.1. Avaliação do discurso da crítica à *geração beat*, na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000.

O movimento *beat* que irrompeu nos Estados Unidos na década de 1950, de fato não foi amplamente divulgado no Brasil, até que viesse a década de 1980. Coincidência ou não, a grande investida *beat* no Brasil, enquanto movimento literário e comportamental, se deparou com o término de vinte anos de ditadura militar, período no qual a censura trabalhou de forma intensa, bloqueando a entrada, ou mesmo a publicação interna, de tudo o que tivesse aparência de subversão.

A década de 1960 foi a primeira na qual alguma notícia do movimento chegou até nós. Porém, por meio das análises dos jornais de circulação da época, percebemos que o que se entendia por *beat* ou *beatnik* era sinônimo do que logo seria designado por *hippie*, termo mais popular para o fenômeno jovem que surgia, embora na Europa os dois primeiros termos também fossem usados, como observaremos adiante com a revolução dos *provos* em Amsterdã. Acredito que a adesão aos dois vocábulos em questão se deva aos escritores *beat* da década de 1950 e, principalmente, a Allen Ginsberg, pois, em especial na década de 1960, esteve presente em manifestações jovens que apontavam no cenário mundial – como na luta contra a Guerra do Vietnã (1959 – 1975), que não foi apenas uma luta dos norte-americanos, ou em Amsterdã apoiando os *provos*. A partir dos conceitos que já expus a respeito dos termos *beat* e *beatnik*, cabe agora acrescentar o termo *hippie* entendido como sinônimo dos dois primeiros. Sabe-se que *beat* e *beatnik* foram vocábulos originalmente atribuídos aos poetas e escritores da *geração beat*, embora continuassem em uso na década de 1960, sendo posteriormente substituídos por *hippie*. Houve, portanto, uma confusão dos termos aqui no Brasil. Porém, todos eles, pretendiam explicar o surgimento de uns tipos sujos, de cabelos e calças jeans, oriundos dos Estados Unidos, que fugiam da vida burguesa e de suas responsabilidades para colocar o “pé na estrada”. Não tinham a intenção de travar uma luta contra o sistema burguês, pois julgavam inútil. Desejavam apenas partir, não importando para onde, como forma de protesto à sociedade manipuladora, como mostra este trecho de Ecila de Azevedo publicado no *Correio da Manhã* em 1966:

Encaramujados no silêncio e na inatividade, cortaram o cordão umbilical com a sociedade porque essa, naturalmente, não mais podia nutrir suas ânsias de renovação. Na impotência de abalar os padrões vigentes, mas também sem propor outros para substituí-los, resolveram se marginalizar. Deixaram as famílias, os estudos, o trabalho: não vêem sentido em repetir as etapas de uma vida organizada em torno de uma

sociedade que escraviza seus súditos com normas, éditos e uma adequação de comportamento.¹

Contudo, de agora em diante, ao referirmo-nos aos termos *beat*, *beatnik* e *hippie* neste trabalho, faremos a distinção entre os dois primeiros e o último. Entendemos *beat* ou *beatnik* como um grupo precursor dos *hippies* que questionou os valores da cultura dominante, não apenas pelo comportamento rebelde mas, acima de tudo, pela inovação literária. Já os *hippies*, se caracterizaram apenas pela ousadia comportamental ao questionar os valores sociais vigentes.

Willy Lewin, intelectual pernambucano de renome, que juntamente com Vicente Rego Monteiro e João Cabral de Melo Neto representaram o movimento modernista pernambucano, escreveu – de 1956 a 1971 – críticas literárias para o “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, entre as quais se incluem dois artigos da década de 1960, um sobre Jack Kerouac e outro sobre a experiência de *outsider*. O primeiro, de 1960, diz respeito às obras de Kerouac. Lewin analisa-as do ponto de vista literário e condena críticos americanos que, em geral, não souberam apreciar sua mensagem, embora Lewin compartilhe com alguns, no sentido de que “a apreciação da obra de J. Kerouac há de ser feita mais em termos de testemunho ético, de mensagem espiritual ou poética, do que em termos de estética ou literatura, no sentido de belas-letas”. O crítico avalia o inconformismo *beat*, afirmando que ele é “eminentemente poético, visionário, profético – e americano”. Esse comentário de Lewin quanto ao aspecto literário da obra de Kerouac é bastante perspicaz, já que poucos críticos se voltaram a uma análise literária das obras *beat*, nem mesmo na década de 1980, quando houve a expansão dessa literatura aqui no Brasil. Lewin em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*, 1960, tece ainda um interessante comentário – como podemos observar no trecho abaixo – sobre o terceiro livro de Kerouac, *The Dharma Bums* (1958), no qual ele essencialmente conta suas experiências místicas com a filosofia budista:

A escalada ao Monte Desolação, na Califórnia, é um dos episódios-chaves do livro de Kerouac. Exprime a própria substância da experiência mística, que os seus heróis – os seus jovens poetas e *dharma bums* nos propõem. Esse nome “Desolação” é real e ao mesmo tempo simbólico. Trata-se de como atravessar aquela “noite obscura da alma” descrita por São João da Cruz, para, enfim, encontrar o “êxtase” das estrelas”, o grande *Boddhisattva meaning*, ou a profunda alegria dos santos.

¹ Todos os jornais e revistas citados nesta parte não apresentam paginação visto que são recortes de textos pertencentes ao arquivo da *Folha de São Paulo*.



Em 1963, no mesmo jornal, Lewin comenta sobre vários autores cujas obras exprimem a experiência de *outsider*, citando como exemplo Jack Kerouac e Henry Miller, dentre outros. Analisa que, nos textos, a experiência do *outsider* na marginalidade tem caráter autobiográfico, mas nem por isso os textos deixam de ser genuínas criações artísticas. Apresentam ainda não apenas caráter estético ou literário, mas, acima de tudo, ético:

O fato é que, entre um Colin Wilson, pingando erudição e “literatura” e os “espontâneos” como Kerouac e Henry Miller, os dois últimos nos parecem incomparavelmente mais literários. Ou mais poéticos, se assim preferirem. A verdade, entretanto, é que a experiência do *outsider*, mesmo realizada por um escritor, não pode, por natureza, reduzir-se a termos exclusivamente estéticos ou literários. E sendo, embora, um bom escritor, isto é, sabendo escrever e descrever muito bem, tendo excelente estilo, aquele que mergulha na marginalidade sabe que essa aventura é, essencialmente, muito mais ética do que estética. Bem o sabem, ou sentem, os *beats* americanos.

Neste outro trecho, Lewin prossegue:

Não é de surpreender que essas experiências existenciais – involuntárias ou deliberadas – de marginalidade e simultânea rejeição de todas as “virtudes” burguesas, “quadradas” e bem pensantes, quando postas em livros, mesmo de ficção, possuam caráter autobiográfico, e sejam altamente interessantes.

Esses dois artigos de Willy Lewin revelam um testemunho positivo e consciente do crítico quanto à avaliação da ficção *beat* e a experiência de *outsider*. Porém, em um outro artigo do mesmo autor, de 1966, no *Correio da Manhã*, seu discurso diverge do primeiro mostrando um tom mais negativo quanto à proposta *beat*. Lewin aponta para o fato de que os *beats*, apesar de sua oposição ao conformismo da sociedade burguesa, acabaram eles próprios conformistas devido à padronização de seu estilo de vida boêmio. Concorde, então, com dois ensaios americanos citados no mesmo texto, um de Lucy Kavalier intitulado “The Private World of Society” e outro de Bill Manville denominado “Saloon Society”, que afirmam haver conformismo em lados opostos: *in* e *out*, ou seja, tanto do lado do *establishment* quanto, no caso, do lado *beatnik*. O modo de ser e viver *underground* é, segundo o crítico, “tão padronizado, tão sujeito a ritos como o das ‘altas camadas’”.

Posteriormente, no *Correio da Manhã* (1966), Lewin considera o envelhecimento dos *beats*, não apenas no sentido fisiológico, mas com relação à mudança de atitude, perdendo assim o idealismo jovem para agir como os “quadrados”. Cita, a exemplo disso, um poema do *beat* Gregory Corso, no qual ele revela aspirações

burguesas, o que, segundo o crítico, seria um equívoco, devido a anterior manifestação do poeta como um *outsider*:

“Ó quão terrível deve ser para um jovem / estar em face da família / e do pensamento familiar!” – escreve Gregory Corso, na qualidade de *outsider*.

Mas, noutro poema, o mesmo poeta revela aspirações inequivocadamente “burguesas”: “Sinto que desejo ser bem comportado, de cabelos grisalhos, diante de altas estantes / numa fofa poltrona junto à lareira ...”

Lá chegará aos 50 anos, dirão os “quadrados” [...]

De fato, Corso sempre mostrou-se incapaz de submeter-se às exigências de bom comportamento e de fixar-se em algum lugar. Por isso creio que nesse segundo poema ele esteja ironizando a condição conformista daqueles que, ao envelhecer, almejam acomodar-se buscando conforto material. Lewin, no entanto, passa de uma análise positiva do inconformismo *beat* para outra contrária, alegando posteriormente que os *beatniks* tornaram-se aquilo que eles próprios condenaram.

Um outro artigo supõe-se da década de 1960 (pela semelhança de assunto com outros do mesmo período), de autor, data e jornal desconhecidos, suscita o tédio *beatnik*, que a meu ver seria o tédio dos *hippies*, pelo fato desses últimos terem perambulado de um lugar para outro sem nada para fazer. Seus objetivos se limitavam a demonstrar um protesto comportamental de dissidência do mundo burguês, como justifica este trecho:

O tédio é o estado de espírito tipicamente *beatnik*. São moças e rapazes, de 20 a 30 anos, que começaram a vida abandonando a família, negando a existência de Deus, afirmando o absurdo que é viver em sociedade e pregando todos os excessos: amor livre, drogas (principalmente mescalina), alcoolismo, vagabundagem.

Por outro lado, os escritores *beatniks* da década anterior não eram movidos pelo tédio, mas pela angústia e pelo medo, embora Burroughs trate esse tema referindo-o a sociedade de consumo.

Ainda na década de 1960, há alguns artigos que tratam dos movimentos jovens que surgiam em várias partes do mundo, como aponta um trecho do artigo a seguir (sem autor) publicado no jornal *O Globo* em 1966:

Na Holanda, chamam-se *provos*; na Alemanha, *halbstarken*, *blousons noirs* ou *voyous* na França, *stilyagi* na Rússia, Guarda Vermelha na China, *mods*, *beatniks* e vários outros nomes entre EUA e Inglaterra. Todos têm em comum a juventude.

O principal desses movimentos jovens ocorridos na Europa, e que teve considerável repercussão mundial, aconteceu na Holanda, mais precisamente em Amsterdã, sendo conhecido como *provos*. A escolha por Amsterdã não foi por acaso. Segundo Matteo Guarnaccia, em seu livro *Provos – Amsterdam e o nascimento da contracultura*, 2001, afirma que “o espírito solidário, a alma rebelde, a criatividade e a alegria de viver de seus moradores”, somando-se ao “caráter extravagante” da cidade, propiciava o “terreno fértil para o desabrochar de novas idéias”. (p.19)

O nome *provos* originou-se do francês *provocateurs*, ou seja, seus representantes eram jovens provocadores anarquistas, que não possuíam um motivo concreto para a contestação, já que no início dos anos 1960 a paz reinava na Holanda. O que os *provos* intencionavam era apenas “provocar” a sociedade – e, especialmente a polícia, pois ela representava o sistema – desestabilizando a ordem vigente. Não toleravam, acima de tudo – e eis uma semelhança com os *beatniks* da década anterior –, o estilo de vida abastado e hipócrita da sociedade burguesa. Guarnaccia (2001) comenta a esse respeito:

Uma das contribuições mais relevantes dos *provos* para a sociedade holandesa é trazer os problemas à tona, destampar as panelas, fazer cair as máscaras, enfim, acabar com a hipocrisia burguesa. (p.134)

Shluger, no *Jornal do Brasil*, 1966, relata uma entrevista com uma mulher, Irene Van de Weetering, membro de um grupo *provo*, que revela a mentalidade consumista da burguesia:

O conforto e a riqueza do país, segundo ela, são os resultados da revolução socialista de 1918, resultados sem dúvida importantes, mas que não atingiram os objetivos verdadeiros. Não há mais proletariado na Holanda por causa da mentalidade de conforto que surgiu. Os trabalhadores hoje são burgueses e é nesse clima que foi possível o surgimento dos *provos*.

Em 1967, também no *Jornal do Brasil*, um artigo de autor desconhecido aponta para o ideal anárquico dos *provos* e para a intenção de provocar a polícia:

– Estamos infelizes com o mundo em que vivemos – disse um *provo* – sentimos que algo deve ser mudado, e para mudar o que vivemos hoje, só podemos querer o seu oposto e é por isso que tomamos a anarquia como módulo. Os *provos* não são um movimento contra uma pessoa ou uma instituição social. Provocamos a polícia, pois ela é o expoente máximo do nosso sistema.

Um outro ponto em comum aos *provos* e *beatniks*, e provavelmente a todo jovem da época, era o medo da bomba atômica. O pesadelo nuclear continuou por

décadas afora e isso era um dos motivos pelo qual os jovens se uniam em missões antiatômicas defendendo a paz e propondo uma consciência antiautoritária, como atesta Guarnaccia, “o medo e a indignação pela ‘Bomba’ foi, para muitos, os jovens e os não tão jovens, o elemento desencadeador na formação de uma consciência cívica antiautoritária.” (p.39)

Os *provos*, embora provocadores e anarquistas, não usavam de violência para defender suas idéias, assim como os *beatniks* ou os *hippies*; pelo contrário, procuravam responder aos ataques da polícia com a não-violência:

As cerimônias diante do *Lieverdje* continuam sendo acompanhadas por confrontos cada vez mais duros com a polícia (duros no sentido de que é sempre a polícia a provocar e bater; os participantes e a parte mais “politizada” – os *Provos* – optaram desde o início por responder com o método da não-violência) (GUARNACCIA, 2001, p.87)

Leona Schluger, no já citado *Jornal do Brasil* (1966), confirma a opção dos *provos* pela não-violência:

Ainda em junho houve em Amsterdã uma passeata dos trabalhadores – saíram mais de cinco mil operários a protestar contra a retenção dos dois por cento de vencimentos de férias, anunciada pelo governo. Os *provos* nada tinham com a história. Houve algazarra, houve polícia, houve morte. No dia seguinte, os operários declararam-se em greve. Seu *meeting* defronte da estátua do Estivador foi disperso pela polícia. Os *provos* foram vistos nas imediações e acusados de promover desordem pública. Entretanto, embora alguns se tivessem solidarizado com os operários, não participaram da manifestação. São contra qualquer violência, acreditam mais na pressão psicológica, na não-violência.

No também já citado artigo de Ecila de Azevedo, no *Correio da Manhã* (1966), ela afirma, contrariamente, que os *provos*, às vezes, partem para a violência e aponta uma diferença entre aqueles e os pacíficos *beatniks* (*hippies*) – os *beats* da década de 1950 eram também partidários da não-violência – como observa-se neste trecho:

Os *provos* também tendo a revolta como princípio, partem para a ação, por vezes violenta. Os *beatniks* não deixam de ter suas simpatias pelos irados holandeses, mas acham inútil cerrar fileiras – um movimento de juventude jamais faria terminar a guerra do Vietnã, por exemplo [...] Classificam os *provos* de sonhadores e revisionistas, no seu combate aos padrões sociais e à noção de autoridade. Também não as aceitam, mas não atentam contra elas.

Já os *provos* e os *beatniks* (de 1950) se diferenciaram pela participação política. Os primeiros eram politizados – sabemos que apenas alguns *beats* se interessaram por questões políticas, como Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti – chegando alguns a se candidatarem para a Câmara dos Vereadores e conquistando uma cadeira. O *provo*

eleito representante foi um ex-estudante chamado Bernard De Vries e sua suplente Irene Van de Weetering, já mencionada. A intenção deles era lutar contra a monarquia, o autoritarismo e pela liberdade de agir, falar, pensar e ser. Segundo Guarnaccia:

A revolta *provo* foi o primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política. Fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico (embora esta palavra ainda não existisse naqueles anos). Caminhando contra a corrente do “cair fora” *beat*, os *provos* holandeses empenharam-se descaradamente em permanecer “dentro” da sociedade, para provocar nela um curto-circuito. (p.13)

Livio Xavier, em *O Estado de São Paulo* (1966) comenta sobre o interesse político dos *provos*, que os diferencia dos demais movimentos jovens:

O movimento dos *provos* se distingue dos demais por ter a intenção de adaptar-se a objetivos políticos [...] Os *provos* sentem agudamente a tristeza, a solidão e a apatia política da vida familiar contemporânea, mas não pertencem à tradicional esquerda, pois quase não vêem razão para uma revolução ortodoxa nos quadros da sociedade ocidental nem grande possibilidade de extensão dos serviços sociais. O seu objetivo na política interna é além da luta pela liberdade civil, a libertação do “consumidor escravizado”, a denúncia da falta de comunicação entre os indivíduos e entre os indivíduos e o governo, assim como o limitado uso dos lazeres precisamente numa época como a nossa em que estes são mais praticáveis.

Os *provos*, na sua maioria, eram artistas ligados principalmente à poesia e pintura, e, assim como os *beats* na literatura, fizeram da arte o seu meio de expressão:

Do desconcerto e da crise do pós-guerra emergem novas formas expressivas, que se caracterizam essencialmente na poesia e na pintura. Libertar-se dos modelos e dar vazão às emoções reprimidas pelos horrores da guerra por meio de um gestual mais relaxado, enfatizar o ato criativo e o signo em detrimento da obra são as palavras de ordem. (GUARNACCIA, 2001, p.25)

Uma característica relevante a respeito dos *provos* era que eles praticavam o *happening* – acontecimento teatral nascido oficialmente nos Estados Unidos (Nova Iorque) em 1959, cujo objetivo era fazer o público interagir com a arte, não dentro das galerias, mas ao ar livre, numa tentativa de fundi-la com a vida diária. Guarnaccia revela que o primeiro *happening* foi inaugurado por Allan Kaprov e intitulou-se “18 happenings in Six Parts”:

O artista, que alimentava uma especial predileção pelas grandes *assemblages* de materiais heterogêneos, aliás “action collage”, vendo-se obrigado, a certa altura, por motivos de espaço, a levar suas obras para fora das galerias, ao ar livre, percebeu que, na realidade, o que estava fazendo não eram obras de arte, mas ambientes que deveriam

ser vivos. Da interação entre as atividades orquestradas para entreter os espectadores e sua reação surge o *happening*. (p.29)

Guarnaccia anuncia que o primeiro *happening* oficial ocorrido em Amsterdã foi o evento coletivo *Open Het Graf* [Abra o Túmulo], paródia de um famoso show de televisão, que teve, entre seus ídolos inspiradores, Allen Ginsberg e Brigitte Bardot, ícones do inconformismo da época.

No *Jornal do Brasil* (1967), um texto, de autor desconhecido, aponta para o *happening* como um acontecimento *provo*, “o foco dos *provos* é Amsterdã, onde já se tornaram parte do cenário da cidade. Todas as noites, principalmente aos sábados, a polícia é mobilizada para impedir os *happenings* e as manifestações”.

Em Nova Iorque, grupos *beatniks* (*hippies*) julgavam o *happening* algo já superado e então criaram um novo acontecimento teatral, o qual intitularam de *be-in*. Segundo esses jovens, o *happening* tinha a intenção de comunicar algo, ou seja, a intenção de protesto político e social. Já o *be-in*, ao contrário, não possuía a mesma intenção; os jovens apenas se reuniam para estar juntos, aparentemente sem um propósito específico, embora entendemos que o fato de estarem reunidos dentro de um determinado espaço já pressupunha uma forma de protesto.

Em 1967, há um artigo (de autor desconhecido) publicado em *O Estado de São Paulo*, que revela a concepção de *be-in*:

A participação em um *be-in* não tem qualquer objetivo, ninguém vai lá para jogar tinta nos outros ou tentar transmitir alguma mensagem. O que interessa é apenas “*be-in*”, estar em, participar, estar junto com os outros [...] ninguém quer convencer ninguém de nada.

Vale ressaltar uma característica peculiar dos *provos*, que era a adesão à cor branca. O branco, para eles, não era apenas o símbolo da paz e da igualdade, mas era útil à noite, período em que aconteciam suas ações – pois, no escuro, eles se tornavam mais visíveis. Significava ainda a anulação da propriedade. Portanto, formularam o primeiro “plano branco”, que consistia em pintar de branco um grande número de bicicletas para que qualquer cidadão indistintamente pudesse fazer uso dela – isso representava um protesto contra o automóvel que congestionava o centro da cidade e poluía o ar. Esse plano tornou-se mundialmente conhecido.

Guarnaccia (2001), a esse respeito, observa que:

O símbolo da Bicicleta Branca, escolhido pelos *provos*, torna-se muito eficaz e se fixa de modo indelével na mente da opinião pública. As muitas imitações do plano branco pelo mundo afora são testemunha disso. (p.86)

No *Jornal do Brasil* (1967) há um artigo, de autor desconhecido, que comenta sobre o símbolo branco:

Os *provos* se vestem de branco e defendem cinco planos brancos – cor da paz e saber em holandês – para solucionar os problemas da cidade: bicicletas brancas como principal veículo, chaminés brancas nas fábricas de periferia para evitar poluição do ar, frangos brancos ou policiais desarmados, casas brancas que abriguem todos os habitantes de Amsterdã e esposas brancas que tenham os mesmos direitos que os homens.

Os dois tipos de mobilização jovem, o *hippie* (que como vimos, foram tratados na grande maioria dos textos por *beat* ou *beatnik*) e os *provos*, ambos da década de 1960, têm como predecessor o movimento *beat* da década anterior, como se pôde constatar. Portanto, temos mais um testemunho da influência (já mencionada no segundo capítulo deste trabalho) do movimento de 1950 no comportamento questionador e pacifista da década de 1960.

Ainda sobre tal influência, há um artigo de 1968 que afirma: “No mundo *beatnik*, viajar, (‘fazer estrada’, dizem eles) é uma coisa essencial”. (MAZURE, *Jornal do Brasil*, 1968). Com esse trecho podemos deduzir que o desejo *hippie* de “fazer estrada” pode estar relacionado com a leitura de *On The Road*, de Kerouac. Sabemos que *On The Road* foi tido como a bíblia *hippie*, e portanto viajar, para os *hippies*, transformou-se em sua filosofia de vida. Os *hippies*, assim como os *beats*, viajaram por dois caminhos – o das estradas e o das drogas, pois acreditavam que perambulando pelas estradas desafiariam os limites da liberdade física, e, com as drogas, ampliariam suas mentes em busca de novos conhecimentos e melhor compreensão da vida.

Até agora os artigos que discutimos trataram do *beatnik* ou *hippie* no contexto internacional, principalmente na França, lugar procurado pela maioria deles, vindos de várias partes do mundo. Em 1968 houve uma rebelião jovem na França que ficou conhecida como “maio de 68”, o que transformou o país em um lugar propício para a contestação.

No Brasil, outros artigos também apontaram para o que Alberto Jacob (1967) chamou de os “*beats* brasileiros”. Em sua provavelmente ingênua avaliação, aqui os *beats* (ou melhor *hippies*) não usavam entorpecentes, uma das principais diferenças

entre eles e os estrangeiros, embora bebessem cachaça como a válvula de escape da realidade:

Os *beats* brasileiros usam uma enorme cruz de madeira no peito e vieram, quase todos, de famílias ricas. Jamais usam medalha porque acham que uma moeda simboliza melhor o Deus Universal: o dinheiro.

São dóceis e tranquilos. Não usam entorpecentes, o que marca profundamente sua diferença. Enquanto falam inglês fluentemente e usam calças *Lee*, exatamente dentro do padrão internacional, abandonam o ponto mais discutido sobre os *beats*: o uso de tóxicos. Alguns tomam cachaça, o “caminho para escapar da realidade”, em versão nacional. (JACOB, *Jornal do Brasil*, 1967)

Segundo Jacob, os *beats* brasileiros eram jovens dissidentes da classe burguesa (falavam inglês e usavam calças *Lee*) que negavam os valores impostos pela família e pela religião. Porém, viviam em uma mansão no Rio de Janeiro, que abrigava cerca de quarenta jovens. Possuíam um líder espiritual que não permitia a entrada de qualquer um para o grupo. Segundo o líder, um verdadeiro *beat* (*hippie*) não podia ter preconceitos e deveria buscar novas verdades, não as ditadas pela família. Os *hippies* eram adeptos do sexo livre, embora, à sua maneira, alguns se casavam e tinham filhos. Acreditavam que os filhos cresceriam em um ambiente muito melhor. Observemos o trecho abaixo:

O Rio já tem quarenta *beatniks*, vivendo numa mansão entre o Bairro de Fátima e a Lapa, dentro dos melhores padrões internacionais: não tomam banho e rebelam-se contra os valores da sociedade. [...]

O movimento *beatnik* tem um líder espiritual [...] Segundo ele, “todo indivíduo que nasce e aceita os valores impostos pela família e pela religião é um suicida”. Há mulheres no grupo, mas há casamentos também. [...] Mioko e Sócrates Aristóteles – nome especial com que se desvincilhou das origens familiares – têm dois filhos [...] Eles acham que os filhos vão crescer dentro de um ambiente melhor. [...]

A entrada para um grupo não se dá com facilidade. Muitos são recusados na primeira entrevista: não basta ser cabeludo e vestir calças *Lee*. “Mede-se o valor de cada *beat* pela habilidade em superar determinados preconceitos da vida” – diz o líder.

Ainda nesse mesmo artigo, o crítico ressalta o fato de os *hippies* ganharem a vida com o seu trabalho artístico e compartilharem do dinheiro ganho:

O grupo vive da produção de quadros e pulseiras de couro. Ninguém precisa trabalhar apenas porque precisa. Trabalha-se de acordo com a inspiração. Quando alguém vende um quadro, há dinheiro para todos, durante certo tempo. (JACOB, *Jornal do Brasil*, 1967)

Já em outro artigo de 1967, na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido, o *beatnik* (*hippie*) é caracterizado por protestar com o seu trabalho artístico:

A exposição de seus trabalhos é um protesto que cada um encara de maneira quase particular. [...] Eles pintam seus quadros, talham madeiras, escrevem poemas e nos seus poemas estão contidos sua definição e seu protesto.

Desses artigos da década de 1960 podemos concluir que, de fato, apenas três documentos – os três de Willy Lewin (1960, 1963 no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo* e um de 1966 no *Correio da Manhã*) revelam algo sobre o movimento *beat*, e mais especificamente sobre Jack Kerouac e sua literatura. Os outros apenas nos dão a visão de movimentos jovens que surgiam no contexto mundial, inclusive no Brasil. O termo *hippie* não foi utilizado em nenhum dos textos de 1960, aparecendo somente em 1970.

Na década de 1970, encontramos apenas dois artigos que tratam da *beat generation*. No primeiro, do “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, Willy Lewin (1970) reaparece comentando que os “*hippies* [termo utilizado pela primeira vez] são os sucessores diretos dos *hipsters* da *beat generation*”. O autor analisa que as propostas dos *beatniks* ou *hipsters* da década de 1950 e a dos *hippies* das décadas de 1960/70 possuíam diferenças, mas também algo em comum – ambas tinham suas motivações na música, embora a tônica *beat* fosse preferencialmente literária e a *hippie*, musical:

Mas se a tônica *beat* pode ter sido eminentemente “literária”, a *hippie* está sendo de preferência musical – o encontro, a convergência, das respectivas motivações é um fato; inclusive porque os *beatniks*, nos anos 50, também procuraram fundir a poesia e a música numa filosofia de vida, numa visão de mundo [...]

Em um artigo de 1972, publicado na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido, trata apenas da cultura *underground*, englobando música, pintura e atitude, porém sem comentários sobre a geração *beat*. O autor conclui, por meio de trechos de pensadores modernos, que a literatura *underground* não é tão nova quanto se pensa.

Nos anos 1980 há registros de vários textos da crítica brasileira, que opinou tanto sobre o movimento *beat* quanto sobre os seus autores. Isso se deu pela grande investida das editoras na publicação das traduções das obras, ocasionando, portanto, o que convencionou-se chamar de o *boom* da literatura *beat* no Brasil. Entretanto, na seleção dos textos sobre o movimento, percebe-se que a maioria deles se limita a discutir a qualidade das traduções, criando assim uma polêmica entre críticos e

tradutores. Outros, porém, tratam basicamente da influência *beat* entre nós e da pertinência ou não da chegada das obras dessa geração no Brasil, após mais ou menos trinta anos do seu surgimento nos Estados Unidos.

Tite de Lemos (1982) acredita que houve uma influência no Brasil por meio da pregação de um novo modo de viver, um desejo de transformação do universo interno de cada um, mas não houve propriamente um movimento:

Igualmente certo, contudo, é que não se pode dizer ter acontecido entre nós um legítimo movimento *beat*, ao contrário do que se verificaria anos em seguida, quando a idéia *hippie* sacudiu as grandes metrópoles do país, um pouco no rastro do que ia pelo mundo inteiro.

[...] Não, a semente *beat* jamais pegou nos jardins nacionais.

Sérgio Augusto (1984), no artigo intitulado “Cuidado, os anos 50 estão de volta”, publicado na *Folha de São Paulo*, condena o retorno *beat* nos anos 1980, afirmando que essa volta ao passado não possui relação alguma com a nossa história, e que ela pode ser justificada por uma crise de criatividade, como observamos neste trecho:

O movimento *beat* foi um fenômeno típico de uma sociedade opulenta e vampirizadora, inclusive do ponto de vista cultural. Como explicar esse seu transplante tardio no deserto caboclo? Palpite: crise de criatividade e necessidade de um farol cultural inédito. Por aqui, nos anos 50, as atenções da *intelligentsia* voltavam-se com mais frequência para as caves de Saint-Germain do que para os inferninhos de São Francisco e do Greenwich Village. A montante *beat* significaria o saldo de uma dívida, com pelo menos 25 anos de juros. Para este curtidor anfíbio de Merleau-Ponty e Paul Goodman, a sensação é de “*deja-vu*”. Só me acordem quando aparecer uma nova Ava Gardner.

Uma outra avaliação negativa sobre a aterrissagem *beat* no Brasil na década de 1980 é de Antonio Gonçalves Filho (1984). O autor intitulou seu artigo “A Beat Degeneration nos tristes trópicos”, na tentativa de reforçar o atraso de vinte e sete anos da chegada das obras, bem como enfatizar o interesse e a concorrência das editoras, Brasiliense e L&PM, na vendagem dos livros, denominando tal interesse de “exploração comercial”. Chama ainda de “diluição” a transmissão do pensamento *beat* entre nós, em consequência de sua transformação em objeto de consumo. Para ele, as reais idéias de um fenômeno que transformou a América nos anos 1950 e que influenciou as gerações seguintes foram desfeitas pela disputa ambiciosa entre as editoras, como observa neste parágrafo:



Não sem razão *On The Road* é lançado com mais de duas décadas de atraso, no Brasil. Num país que ainda não ingressou no século 20, onde seus cidadãos são considerados de segunda classe, [...] nada mais compreensível. A *Brasiliense*, primeira a editar os *beats* aqui sabe disso, a ponto de promover o lançamento no templo da retromania, o SESC Fábrica Pompéia. A introdução do pensamento *beat* já vem, portanto, acompanhada de sua diluição, transformado que foi em objeto de consumo imediato. Não será surpresa alguma se os caroneiros de Jack Kerouac, que começam a viajar 27 anos depois, ressuscitarem o *peyote*, as anfetaminas e a dixedrina, transformando-se em *hipsters* atemporais, tietes de um *coterie*, até mesmo porque a *beat generation* foi o último libelo individualista contra o conformismo.

O autor, de fato, não desautoriza o valor e a importância da geração *beat*, mas sugere que o episódio *beat* já terminou, e que portanto, na tentativa de revivê-lo no Brasil, não poderia haver outro interesse a não ser o comercial. A despeito disso, critica Luis Schwarcz, na época, diretor editorial da *Brasiliense*, pela ressurreição dos autores, a fim de responsabilizá-lo por uma iniciativa retrógrada. Gonçalves Filho também não viu com bons olhos a intenção do crítico, ensaísta e tradutor Cláudio Willer, em promover uma leitura do *Uivo* de Ginsberg em São Paulo, para celebrar o lançamento da bíblia *beat On The Road – Pé na Estrada* –, traduzida por Eduardo Bueno e Antonio Bivar.

Por outro lado, Cláudio Willer, tradutor de *Uivo* e profundo conhecedor das idéias e obras *beat*, elabora um comentário perspicaz na *Folha de São Paulo* a respeito da relação que uma obra literária tem com o seu contexto histórico, e com o fato de projetar-se no futuro, sem que isso signifique um retorno à época na qual foi escrita. Contrariamente, acredita Willer, ao projetar-se no futuro, ela é capaz de mostrar-se atual, levando à apreciação de seu caráter estético, que no momento da recepção age na consciência e sensibilidade do leitor. Willer (1984) comenta, a respeito dos artigos de Sérgio Augusto e Antônio Gonçalves Filho:

Dizer que *On The Road (Pé na Estrada)* de Kerouac é um documento dos anos 50 significa explicá-lo de modo reducionista. Datar um autor é também relegar ao passado aquilo que pode incomodar e questionar no plano do presente, é transformá-lo em alteridade, em outra coisa, de outro tempo e outro lugar.

Willer prossegue afirmando que a maior parte de nossos resenhistas fizeram uma leitura superficial das obras *beat*, informando, a exemplo de *On The Road*, que há duas possíveis leituras de uma obra literária: uma, muito pobre, lida como “mensagem” – nesse caso convidando as pessoas a “botar o pé na estrada”, e outra, mais profunda que

consiste em considerar a obra literária como um texto e examiná-la no plano da linguagem. [...] Ou seja, a literatura não é um resultado de botar o pé na estrada. Pelo contrário, é a vocação literária, a paixão pela criação, e a inquietação daí decorrente que alimenta o inconformismo e conduz à rebelião e à marginalidade.

O crítico ainda insiste na importância de se considerar a contraposição passado/presente numa obra e complementa:

[...] a *beat* não representa a cultura e o modo de vida dos anos 50. Pelo contrário, representa tudo aquilo que execra, abomina, nega e questiona os anos 50 e várias outras décadas. A *beat* é a mais expressiva e efetiva manifestação de protesto contra um mundo esquizofrênico, dividido pela guerra fria, parecendo estar irremediavelmente cindido entre macartismo e stalinismo; contra uma vida intelectual dirigida e controlada por grupos de intelectuais formalistas e acadêmicos, ditando normas e impondo regras encastelados em seus cenáculos; contra uma sociedade pesadamente repressiva, inclusive sexualmente (lembrem-se que nos Estados Unidos da época, presos à sua tradição puritana, certas posturas corporais eram explicitamente proibidas por lei) e na qual não havia muita opção: ou se adería integralmente ao modo de vida institucionalizado e à sua ideologia ou então se caía na marginalidade. Desnecessário discorrer sobre a atualidade de algumas dessas questões.

Willer, portanto, procurou priorizar em seu discurso o caráter estético e literário das obras *beat*, como poucos resenhistas fizeram.

Luis Schwarcz, nesse mesmo caderno da “Ilustrada” de 1984, que contém o artigo de Willer, faz uma réplica aos textos de Antônio Gonçalves Filho e Sérgio Augusto. Aponta para o fato de que a indústria do livro não tem o poder de provocar um “revival”, e tampouco de atingir sucesso imediato com um número surpreendente de exemplares vendidos, como sugeriram os dois autores, já que “seus sucessos param na casa dos dez mil exemplares (menos de um décimo dos leitores da “Ilustrada”). Schwarcz ainda lança uma pergunta, indagando por que razão o leitor brasileiro não teria o direito a ler a literatura *beat* “sem a penosa culpa de estar cumprindo nada mais que um modismo”.

Sérgio Augusto retorna em março de 1984 com uma resposta a Willer e Schwarcz, explicando aos dois detalhes de seu artigo mencionado, afirmando que ambos fizeram uma leitura muito rigorosa do seu texto, como observamos nestes excertos:

Meus caros Luis Schwarcz e Cláudio Willer, lamento decepcioná-los. Jamais me ocorreu transformar em moda a década de 50 [...]

Schwarcz, meu anjo, eu sabia que *Pé na Estrada* (*On The Road*), de Jack Kerouac, estava prestes a sair e que *O Lanche Nu* [traduzido posteriormente como *Almoço Nu*] de William Burroughs ainda se encontrava no prelo. Se você tivesse lido mais atentamente o meu texto, teria notado que o *lead* não possuía um escasso verbo.



Considero a Brasiliense a mais estimulante e criativa editora do país, no momento. Jamais passou pela minha cabeça que ela estivesse interessada em lançar ou aproveitar-se de modas [...]

Na seção “Cartas”, também da *Folha de São Paulo*, Carlos A. P. Tavares (1984) se solidariza com Willer, condenando Gonçalves Filho pelas “besteiras escritas”. Reafirma ser correta a “deglutição” *beat* no Brasil após mais ou menos trinta anos, já que é agora que nossa juventude quer mostrar o seu grito de revolta. Também o jornalista e tradutor Mário Sá Rego Costa (1984), em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, acredita que as obras *beat* chegaram em um momento oportuno no Brasil, afirmando que a década de 1980 possui traços semelhantes ao final da década de 1950 nos Estados Unidos, considerando o atraso da chegada uma decorrência dos anos de ditadura militar. Em artigo publicado na *Folha de São Paulo* em 1984, compara nossos anos de ditadura com o macartismo nos Estados Unidos:

O macartismo [...] foi como os anos de ditadura militar no Brasil – principalmente de 69 a 74 – uma época de educação de massa, em que se inculcou em todo o povo o terror, um medo sem limite e sem tamanho pelo Estado, pela Polícia, pelas forças invisíveis que cuidam da Segurança do país [...]

Considero a comparação de Mário Sá Rego Costa e o grito de revolta da juventude de 1980 apontados por Tavares bastante pertinentes, no sentido de que tanto os anos de ditadura militar quanto o macartismo promoveram um regime autoritário que procurava dificultar a abertura para novas idéias e tendências, embora não haja termos de comparação quanto ao rigor das torturas e mortes ocorridos nos anos de ditadura militar.

Um artigo de 1984 da revista *Isto É* traz comentários de todos os trabalhos *beat* a serem publicados no Brasil naquele ano, incluindo a coletânea *Alma Beat*, com ensaios de Antônio Bivar, Cláudio Willer, Eduardo Bueno, Leonardo Fróes, Pepe Escobar, Reinaldo Moraes e Roberto Muggiati, além do livro *O que é geração beat*, de André Bueno e Fred Góes, este último enfocando a vida dos autores, suas obras e o pensamento *beat*. O artigo revela que o movimento de escritores da década de 1950 é “basicamente uma invenção da imprensa, pois seus integrantes não formaram realmente um movimento literário, graças à diversidade de seus objetivos e métodos”. E que a “febre” *beat* no Brasil significa “bem mais que um modismo, [...] uma procura de saídas via literatura, cuja evolução ainda está em andamento”.

Por fim temos mais três artigos da década de 1980, que dizem respeito mais propriamente às traduções do que à geração *beat* em si. Seus autores, porém, se mostram mais preocupados com o ataque e a defesa dos comentários do outro.

Pepe Escobar (1984), em um artigo para a *Folha de São Paulo*, elucida o valor das obras *beat* originais no seu tempo, entretanto critica de maneira áspera a qualidade das traduções, bem como a negligência das editoras em fornecer explicações importantes sobre as obras e sobre os escritores para os leitores brasileiros. Visto que o crítico manifesta sua preocupação com a falta de informação contida nas traduções das obras *beat*, retoma *Almoço Nu* comentando a obra sob o ponto de vista narrativo e semântico. Explica a utilização da técnica do *cut-up*, inaugurada por Burroughs nessa obra, constatando que, no fundo, ela apresenta a mesma estrutura narrativa de *Junky* (1953), primeiro livro escrito por Burroughs. Segundo o crítico, Burroughs apropria-se do tema “drogado” para mostrar que a “sociedade de drogados é o espelho subterrâneo da sociedade ‘normal’” e, que, ao retratar esse universo do “*junkie*-limite”, está tentando mostrar que “somos todos *junkies*: de imagens, de palavras, de representações degradadas, de nossa egolatria, de nossas necessidades incontrolláveis”.

Após essa breve análise, o crítico conclui: “Isso tudo deveria ser explicado ao leitor brasileiro pelos editores – e por jornalistas. Mas restam apenas ensaios medíocres que não explicam nada”.

Escobar aponta então para a falta de informação sobre autor e obra em *Almoço Nu*, traduzido por Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira da Costa, pela Brasiliense:

A farmácia ambulante Bill Burroughs chega com *Almoço Nu*, a versão tropical de *Naked Lunch*, obra-prima escrita entre 56 e 58, em Tanger [...] Aqui chega no seco, como um pico mal aplicado. Se o leitor não leu este jornal quando foi lançado *Junky* vai continuar sem saber quem é Bill Burroughs. O livro não tem prefácio, não tem bibliografia (ainda que incompleta), não tem nem mesmo um ensaio de duas páginas (já basta) apresentando Bill. Já que a editora não se dignou a informar seus (jovens) leitores, vamos recapitular algumas coisinhas.

A respeito da tradução de *Os Subterrâneos* (1984) de Jack Kerouac, por Paulo Henriques Britto, também publicada pela Brasiliense, comenta:

A tradução deveria recriar os blocos densos, entremesclados de narração, evocação e reflexão, característicos de Kerouac. Mas suas homenagens e alterações com o ritmo e o som das palavras ficaram mesmo na São Francisco de 1953 – época em que transcorria a ação do livro – ou naufragaram no atlântico sob o peso da linguagem pós-bicho grilo.

Quanto à linguagem das traduções, Escobar avalia que:

O horror mesmo é a linguagem dessas traduções. Desfilam sua conveniente pasteurização para a leitura pacífica do rebanho-que-saca. É um absurdo. *Junky*, na edição da *Olimpia Press*, tem 15 capítulos. Na sua versão tropical, aparece com 49. Ou seja, o livro foi retalhado para não cansar a leitura preguiçosa do rebanho-que-saca. Além disso, não foi incluído um glossário de termos *junkie* que aparece no final do livro. O vocabulário, em todos os casos, é pós-bicho grilo (barato, tá a fim, etc...) Isso é gíria de maconheiro. Heroína não dá barato. Quem toma heroína não tem barato "tudo bem" – e nossos tradutores não sabem disso.

Reinaldo Moraes, tradutor de *Junky* e escritor, escreve sua réplica a Pepe Escobar:

O enciclopedista Pepe Escobar, cujas abundantes citações pop-eruditas em seus artigos para a *Folha* somam cerca de 380 anos de leitura ininterrupta, voltou a atacar, no último domingo (2/9), nesta "Ilustrada". Dessa vez, o alvo são as traduções dos escritores *beatniks* no Brasil. Como tradutor de *Junky*, um dos livros mais citados no vomitório incorreto do crítico, me sinto no dever de retificar os erros de leitura desse publicitário e jornalista, cujo desejo de pontificar em todas as áreas da cultura é bem maior do que os recursos intelectuais de que dispõe.

Reinaldo Moraes prossegue sua réplica anunciando que, há cerca de um ano, Pepe Escobar fora denunciado por André Singer, na mesma *Folha de São Paulo*, por ter copiado um artigo sobre David Bowie envolvendo depois o nome de Orson Welles para "justificar sua picaretagem".

Moraes também oferece alguns argumentos para a atitude de Escobar como "péssima leitura ótica" do crítico, inveja (por não ter traduzido nenhum livro) e má fé.

O tradutor justifica os quarenta e nove capítulos que escreveu, afirmando que são um retalhamento do texto original que continha quinze capítulos, e que usou a edição de bolso da Penguin, com os mesmos quarenta e nove seguimentos, que segue a original da Ace Books, de 1953. Sobre a não inclusão do glossário de termos da "marginalia", alega que não encontrando equivalência dos termos na gíria atual, buscou-a nos anos 1960/70.

O escritor ainda postula que não existe tradução definitiva, já que são muitas as opções possíveis ao verter um texto em outra língua. Por fim, desafia Escobar a traduzir um livro de Burroughs, porém adverte que "com a escassa honestidade intelectual que esse publicitário e jornalista revela em seus escritos (menos, é claro, quando surrupia artigos alheios), duvido que saísse coisa que preste".

Pepe Escobar (1984) retorna com um artigo intitulado “Tréplica a um ‘beat’ injuriado”, introduzindo-o assim:

Ôpa! Até que enfim! Parece que temos uma polêmica! Desculpe, leitor, foi um engano. Recapitulando. No último domingo, nesta “Ilustrada”, assinei um artigo comentando as traduções nacionais de *Os Subterrâneos* (Kerouac), *Almoço Nu* e *Junky* (Burroughs). Caí de pau porque são ruins mesmo. *Os Subterrâneos* até que dá pra passar. Aproveitei para sugerir aos leitores que exigissem seus direitos, ou seja, boas traduções. Ontem, o tradutor de *Junky* respondeu o artigo à sua maneira. Deve ter sido uma resposta lá pras negas dele, ou para o bando – vulgo “rebanho que saca” – do qual faz parte. O *beat* injuriado revela-se um moralista do século 12. Só faltou me chamar de vampiro e erguer a cruzinha [...]

Escobar retoma a questão do plágio sobre o artigo de David Bowie, afirmando que Moraes “não entendeu a história até hoje” e que isso se deve ao fato de possuir poucos “recursos intelectuais” (termos empregados por Moraes). Quanto à “inveja” e “má fé” citadas pelo tradutor, Escobar justifica que essa é uma “reação típica de tipos que conquistam seu lugarzinho no ranking burocrático da inteligência nacional”, e que se defendem de uma crítica como se fossem crianças quando a “mamãe tira o doce”, ao invés de discutirem o assunto.

O escritor continua sua contra argumentação retomando todos os pormenores da réplica de Reinaldo Moraes, tratando-o o tempo todo por “*beat* injuriado”. Afirma que Moraes, sem mais argumentos, parte para a acusação pessoal, “*beat* injuriado esgota seus ‘argumentos’ e parte para a ‘acusação’ pessoal. Que de acusação não tem nada. Adorou me chamar de ‘ideólogo da danceteria’. Sou mesmo”.

Com relação ao desafio proposto por Reinaldo Moraes de traduzir uma obra *beat*, Escobar prossegue:

[...] *beat* injuriado fica tão injuriado que me desafia a traduzir um *beat*. Seria um prazer. Se eu tivesse tempo, traduziria *beat*, dada, surrealista, romântico inglês, o diabo. Não tenho tempo. Não vou ganhar uma miséria para fazer um trabalho da alta responsabilidade cultural em um prazo ínfimo. Se *beat* injuriado se sujeitou a tudo isso, é problema dele. Sou “jornalista e publicitário”, como afirmou o próprio. Portanto, estou sujeito a uma série de compromissos para ganhar a vida.

Pepe Escobar, exacerbando-se um pouco mais, propõe a Reinaldo Moraes uma disputa física:

É tudo risível. *Beat* injuriado diz que conclamo os leitores a não lerem os *beats* em brasileiro. Nas traduções bicho-grilo, não mesmo. *Os Subterrâneos* ainda passa. A tradução dos poemas de Allen Ginsberg está excelente. *Beat* injuriado perdeu o bonde.

A discussão aqui é sobre linguagem. É sobre literatura. Se não tem o que falar, que me pegue de pau na saída.

Paulo Henriques Britto (1984), tradutor de *Os Subterrâneos*, apontado por Escobar, também surge para retaliar a sua crítica prometendo a Escobar, em tom irônico, “que na sua próxima tradução irá diminuir em alguns gramas o peso da linguagem pós bicho-grilo” (termo empregado por Escobar).

Como se pode observar, a crítica brasileira da década de 1980 se deteve demais nos comentários maldosos a respeito das traduções das obras *beat*, ao invés de se voltar para uma avaliação mais literária e comportamental dos escritores que propuseram uma nova visão de mundo e da própria literatura.

Nas décadas de 1990 e a partir do ano 2000 surgem ainda alguns relatos sobre a geração *beat*. Em abril de 1991 uma pequena nota, de autor desconhecido, publicada na *Folha de São Paulo*, complementando um artigo dedicado a Lawrence Ferlinghetti traz, em linhas gerais, algumas acepções sobre a *beat generation*:

A *beat generation* foi um grupo de poetas de São Francisco e Nova Iorque que, por volta de 1950, rebelou-se contra as convenções literárias e sociais. Seu inconformismo, de inspiração vagamente existencialista, manifestava-se pelo uso de roupas desleixadas e de uma gíria emprestada aos músicos de jazz. Os *beats* pregavam uma libertação pessoal induzida por drogas ou pela meditação zen, e queriam trazer a poesia “de volta às ruas”.

Em 1997 surgem dois artigos sobre os *beats*, publicados no jornal *O Globo*. O primeiro, de fevereiro, intitulado “O eterno retorno do mito dos heróis errantes”, trata de dois filmes, um de Gus Van Sant e outro de Stephen Kay, os quais “mantêm aceso o eterno culto à geração *beat*”. O segundo, de agosto, informa sobre os quarenta anos da publicação de *On The Road*, comemorada no Rio de Janeiro. A jornalista Maria Amélia Mello, coordenadora do evento, afirma que “a idéia deste evento não é promover *revival* algum e sim mostrar a influência que estes autores [os *beats*] exerceram e continuam exercendo”. O artigo também mostra que tal influência chegou até o Brasil, atingindo alguns poetas e escritores como Leonardo Fróes, Chacal e Silviano Santiago, que afirmam ter sido influenciados pelos *beats* tanto no plano estético quanto no comportamental.

Por fim, em 2001, há dois artigos escritos por Gonçalo Filho para a *Gazeta Mercantil*.

No primeiro, Gonçalo trata de um documentário de Chuck Workman denominado *The Source (A Inspiração)*, que a GNT mostraria dali a dois dias (19 de



agosto). Segundo Gonçalo, essa talvez fosse “a melhor e mais completa produção já realizada sobre o assunto” e acrescenta: “O programa relaciona as causas e efeitos dos *beats* sobre os *hippies* e todo o processo de liberdade de expressão que até hoje influencia a cultura ocidental”. Gonçalo ainda prossegue comentando sobre como surgiu e como se desenvolveu o movimento, seus principais expoentes e uma síntese de suas inspirações literárias.

No outro artigo, Gonçalo aponta que em 2000/2001 houve uma surpreendente vendagem de livros de Kerouac, Carl Salomon e Neal Cassady, justificando esse fato como “uma demanda reprimida” dos autores no Brasil. *O Livro dos Sonhos* de Kerouac, por exemplo, que em 1984 vendeu dois mil exemplares, em 2001 foi relançado vendendo 10 mil cópias com quatro reimpressões. Esse dado mostra, segundo o autor, que os *beats* ainda fascinam os brasileiros.

3.2 Avaliação do discurso da crítica a Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, na imprensa brasileira, nas décadas de 1960 a 2000.

3.2.1 Década de 1960

Jack Kerouac

Na década de 1960, como já mencionado, tivemos poucas notícias da *beat generation* e dos autores e obras *beat* no Brasil.

Em 1960 houve apenas uma pequena nota sobre Kerouac na *Folha de São Paulo*, anunciando ser ele o porta-voz da nova geração do pós-Segunda Guerra.

Em setembro de 1969, um mês antes da morte de Kerouac, Nogueira Moutinho comentou, na *Folha de São Paulo*, sobre o autor e sua prosa espontânea. Afirmou que antes dos *hippies* houve os *beatniks*, e antes deles, houve poetas e escritores da geração *beat*. Aqui o autor entende os termos de forma seqüenciada. Para ele, *beatnik* e *beat* não são a mesma coisa. O autor também anuncia o fato de Kerouac ter atravessado os Estados Unidos de ponta a ponta a pé. Sabemos que ele caminhou em alguns momentos

de suas viagens pelo país, mas viajou do leste ao oeste de carona ou por furtos de carro que realizou com seu amigo Neal Cassady.

Há mais dois artigos de 1969 sobre Kerouac, um publicado em *O Estado de São Paulo* assinado APF e Reuters, e outro na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido. Ambos anunciam sua morte, seguidos de uma breve biografia. Comentam também sobre a prosa espontânea inaugurada por Kerouac e o livro *On The Road*, que o consagrou no cenário da literatura norte-americana.

Allen Ginsberg

Há, sobre Allen Ginsberg, quatro artigos (1966, 1967 e dois de 1968) que basicamente tratam de sua biografia, suas viagens e experiências com drogas e com o zen. No entanto, o primeiro de 1966, publicado em *O Estado de São Paulo*, de autor desconhecido, também aponta para a temática de sua poesia – o inconformismo, a quebra dos tabus e preconceitos da sociedade e o protesto político e social. O autor ainda refere-se a ele como “uma das vozes legítimas e mais importantes dos Estados Unidos de hoje”, embora admita não possuir a densidade poética de William Blake – “seu modelo infelizmente inalcançável”. Mas afirma que para compreender Ginsberg é preciso ler Whitman. No texto de 1967, no *Correio da Manhã*, Ginsberg é tratado como “o poeta americano mais representativo da multidão de poetas e escritores da chamada *beat generation*”, e como profeta dos *beatniks*, que, segundo o autor do artigo, o jornalista Gilberto Cavalcante, eram “jovens com barbas de Cristo, andarilhos e de longos cabelos, que se drogam ouvindo *jazz cool*”.

Em 1968, Maria Cristina de Lamare, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, o considera o “apóstolo do humanismo” e um excêntrico à maneira dos românticos, não permitindo proibições de qualquer espécie:

Em certas reuniões, chega a tirar as roupas para mostrar até que ponto é livre e dono do seu corpo. No entanto, a excentricidade não o prejudica, porque atualmente é um dos mais conceituados poetas americanos, aceito inclusive pela geração dos *square* que tanto critica.

Finalmente, Jaime Rodrigues (1968) sugere que Ginsberg talvez seja “o melhor poeta americano da atualidade, juntamente com Lawrence Ferlinghetti” e “sucessor digno de William Carlos Williams”.

Após um pequeno retrato sobre o tipo de protesto de Ginsberg, suas produções poéticas mais conhecidas, *Kaddish* e *Howl*, e suas correspondências com Burroughs, Jaime Rodrigues apresenta uma tradução da introdução de *Kaddish*.

Percebemos que os relatos sobre Ginsberg e Kerouac da década de 1960 divergem no sentido de favorecer a Ginsberg com uma posição de maior destaque, como o poeta mais expressivo da *beat generation*, com inovadores estilos poéticos e comportamentais a serem seguidos por jovens das futuras gerações.

William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti

Não houve menção a Lawrence Ferlinghetti nos jornais da década de 1960, e sobre Burroughs encontramos apenas duas reportagens no *Correio da Manhã*. A primeira inicia-se com um desabafo do já citado Jaime Rodrigues (1968) sobre o fato de as obras de Burroughs ainda não fazerem parte do consumo do público leitor brasileiro. É de se estranhar tal preocupação, já que naquela época não havia as traduções das obras *beat* e portanto apenas uma elite intelectual teria acesso às obras em inglês. O autor então comenta:

Numa época em que os editores brasileiros obrigaram o nosso público leitor, já totalmente integrado na estratégia do consumo e na artificial promoção de valores artísticos e culturais, a descobrir Sade, Miller, o John Cleland de Fanny Hill, causa estranheza que a obra de Burroughs, que possui inúmeros elementos de efetiva modernidade, não tenha ainda entrado nas cogitações dos nossos empresários de cultura.

Jaime Rodrigues prossegue discutindo a biografia, as drogas e a técnica do *cut up* nas obras de Burroughs, ressaltando que “o *cut up* de Burroughs surpreende a realidade em seu próprio movimento, a realidade ‘real’ que a literatura tem escamoteado com a pílula dourada da elaboração realista”. O autor afirma que o *cut-up* teria sido introduzido a Burroughs por Brian Gysin, pintor e poeta americano que já havia utilizado a técnica em sua pintura e poesia, e que também fora utilizada por Eliot em “The Waste Land” (1922), segundo o próprio Burroughs. Este, no entanto, é considerado pioneiro na técnica do *cut-up* na prosa.

O segundo texto também do *Correio da Manhã* de 1968, de autor desconhecido, traz um breve comentário sobre *Naked Lunch*, considerada a melhor produção de Burroughs até o momento, e da polêmica surgida em torno do livro, levado a

juízo por obscenidade. Em seguida, a introdução de *Naked Lunch* é traduzida para os leitores brasileiros, dezesseis anos antes da primeira edição do livro em português, publicada em 1984. Desconhece-se o tradutor dessa introdução.

3.2.2 Década de 1970

Nessa década, assim como na anterior, também pouco se comentou sobre os *beats* no Brasil nos arquivos consultados. Há um artigo sobre Kerouac e dois sobre Ginsberg. Não encontramos registros sobre Burroughs ou Ferlinghetti.

Jack Kerouac

O artigo a respeito de Kerouac data de 1979, de autor desconhecido, publicado no *Jornal do Brasil*. O texto trata dos dez anos de sua morte, com a publicação de sua terceira biografia, *Desolate Angel: Jack Kerouac, The Beat Generation and America*, de Dennis McNally. (As duas primeiras foram *Kerouac*, de Ann Charters, 1973, e *Jack's Book*, 1978, de Barry Gifford e Lawrence Lee).

O autor do artigo revela que no final dos anos 1950, Kerouac e seus amigos, ao percorrer Manhattan se autopromovendo, acabaram ocupando revistas, canais de rádio e televisão, inaugurando assim o movimento *beat*, que teria adeptos até no Brasil e que geraria o movimento *hippie*. Em seguida, o autor comenta que Kerouac levou o período que nos separa de sua morte para ser respeitado no seu país de origem, onde os críticos jamais perdoaram a sua prosódia espontânea.

O texto também aponta para duas forças que, desde cedo, impeliam Kerouac: “uma vida de fantasia tão rica que o eletrizava mas também o assustava, e o desejo desesperado de absolvição pela morte súbita (de febre reumática) de seu irmão Gerard, quando este tinha nove anos”. O autor observa que, segundo demonstra McNally em sua biografia, Kerouac, durante toda a sua vida, teve que ouvir acusações da mãe pela morte do irmão, jamais superando esse sentimento de culpa.

O artigo ainda traz mais alguns aspectos da vida de Kerouac, como o fato de ter sido “uma espécie de rato de biblioteca, pois transformava suas farras, bebedeiras e insatisfações em filosofia, em metafísica, em maneira de viver”, e ainda por ter aprendido com os artistas marginalizados de sua época, como Allen Ginsberg e William Burroughs.



Por fim, o texto conclui sua trajetória com o fato de Kerouac ter-se desequilibrado com a fama, tornando-se um alcoólatra até ser destruído pela bebida.

Allen Ginsberg

Em junho de 1970, no jornal *O Estado de São Paulo*, Livio Xavier recupera um comentário de Morris Dickstein (professor assistente da Universidade de Columbia) sobre Ginsberg. Segundo Xavier, Dickstein afirma que a poesia *beat*, apesar de má na sua quase totalidade, com Ginsberg atinge a modernidade, ao mesmo tempo que se reencontra na tradição de Whitman. O professor ainda mostra a relação da poesia de Ginsberg com a política, a moral e a religião, e com sua vida pessoal. O autor, no entanto, utiliza-se quase que totalmente da opinião do professor americano na construção de seu texto, com poucas interferências de suas próprias idéias.

Em um outro texto de 1972, na *Folha de São Paulo*, Ibanez Filho resume de forma clara e pertinente a vida e a obra de Ginsberg. Atesta que tanto Ginsberg quanto Kerouac

[...] praticamente não usavam acentos, o texto baseava-se na voz, no ritmo da respiração. Pregavam uma medida que, pela sua espontaneidade, foi chamada pelos críticos de “gramática jazz”. As gírias e mesmo os palavrões apareciam constantemente nestas obras: uma forma que estes artistas encontraram para retirarem da poesia o artificialismo dos suplementos literários então em voga.

O autor ainda acrescenta que apesar do caráter superficialmente iconoclasta da obra de Ginsberg, ele sofreu influências de Henry Miller e Walt Whitman.

Quanto à sua vida, Ibanez Filho aponta para o caráter rebelde de Ginsberg, que provocou diferentes opiniões da crítica, mas que o levou a atestar o seu grito de revolta contra uma “sociedade intransigente que ele detestava”.

3.2.3 Década de 1980

Jack Kerouac

Analisando quinze resenhas críticas sobre Jack Kerouac e suas obras na década de 1980, percebemos que a maioria delas aponta para a importância do autor como criador da prosa espontânea, mesclando vida e literatura.

O número significativo de artigos devotados aos escritores *beat* na década de 1980 deve-se ao surgimento de várias traduções de suas obras que, como apontou a maioria dos críticos, chegaram com um atraso de mais ou menos 25 anos.

Antes da tradução de *On The Road* ser publicada em fevereiro de 1984, dois artigos retrataram a vida e a obra de Kerouac. O primeiro, de José Roberto Campos, de novembro de 1982, na *Folha de São Paulo*, considera a sinceridade do autor ao tratar, em suas obras, de temas como memórias da infância, drogas, sexo e desprezo pelo apego aos bens materiais da sociedade americana, utilizando-se de sua prosa espontânea como técnica narrativa:

A prosa espontânea de Kerouac foi tão incompreendida como podia ser o desprezo pelas coisas materiais no país mais rico do mundo. Os donos da América conformista não podiam tolerar a sinceridade dos que diziam que nenhuma vida humana seria mais possível sobre as bases tão valorizadas da obediência e da passividade.

O segundo artigo de 5 de fevereiro de 1984, também publicado na *Folha*, dias antes da publicação de *On The Road*, revela o atraso de duas décadas de sua chegada entre o público brasileiro. Nele, o crítico Pepe Escobar faz uma radiografia do passado e questiona se Kerouac vai emplacar no Brasil atual do videogame e dos filhos de Ritchie:

Jack Kerouac, o santo *hipster*, está aqui. Ressuscita com *On The Road* debaixo do braço (tradução de Eduardo Bueno e Antônio Bivar, Editora Brasiliense, com lançamento previsto para 20 de fevereiro). Traz um velho *Cadillac* e um engradado de cerveja. Ainda terá poder para espantar os filhos de Ritchie e do videogame?

Escobar também ressalta a importância da literatura *beat* para a cultura jovem, bem como a criação de um modismo *beat*, o que, segundo ele, seria esperado. Entretanto, o autor conclui que vale a pena ler *On the Road*, sem que se corra o perigo de “cair na estrada” por causa disso:

A literatura *beat*, ao lado do *bepop*, também criou toda a iconografia de um estilo boêmio. Provavelmente – e infelizmente – foi a última vez em que a literatura teve tanta importância na cultura jovem [...]

Beat – como seria de esperar – virou moda. E *beat generation* em sua versão recuperada, segura, passou a ser usada para vender um modo de vida emocionante que apenas parecia perigoso. Encheu cafés e criou filmes como “O Selvagem” e “Juventude Transviada”. Vendeu livros, boinas, bongôs, camisas negras, óculos escuros. Criou sua própria linguagem – uma mistura de gíria de *jazz* e jargões de propaganda despachados de um modo deliberadamente vago [...]

On The Road – lido ou relido, mas principalmente sentido na pele – nos lembra que é impossível deixar de pegar fogo com qualquer possibilidade vital, “queimar, queimar, queimar como fabulosos castiçais romanos”.

Ninguém vai cair na estrada por causa disso. Vai (re)encontrar boa literatura. Jack pode chegar tarde, mas pelo menos chega, abrindo caminho para as edições de Ginsberg, Corso, Ferlinghetti [...]

Escobar não deixa ainda de comentar a tradução de Eduardo Bueno e Antônio Bivar como “ocasionalmente verborrágica demais”.

Interessante notar que nesse artigo de cinco de fevereiro de 1984, da *Folha de São Paulo*, a quinze dias do lançamento de *On The Road* em português, a opinião do escritor diverge do artigo escrito posteriormente a dois de setembro do mesmo ano, comentado quando tratamos das resenhas sobre a *beat generation*. Nesse último texto, de setembro, o crítico já não via o porquê da leitura das obras dessa geração, talvez por ter-se decepcionado com a qualidade das traduções, que foram surgindo no decorrer do ano, algumas das quais condenou de forma drástica.

Horácio Gonzáles (1984), no artigo intitulado “O Anjo Decaído”, publicado na revista *Isto É*, chama de “medonha” a associação que Kerouac fez entre vida e obra, alegando que o autor “tentou a mais impossível das literaturas, a que não deixe nenhum espaço de separação e diferença entre literatura e vida”. O crítico ainda considera que, em *On The Road*, Kerouac tentou arruinar o idioma ou mostrar uma personalidade flutuante, ora demonstrando seu lado cretino ora procurando ser terno:

On The Road é uma mistura de limusines estragadas e *milkshake*. Nele, um refinado intelectual que escreve na primeira pessoa insiste em arruinar o idioma ou alternar continuamente seu cretinismo com a sua ternura.

De fato, o que Kerouac pretendia, com a sua linguagem coloquial, era “protestar” contra o intelectualismo da literatura promulgada pelo *establishment* americano, presa a padrões pré-estabelecidos. Narrado em primeira pessoa, o próprio narrador-personagem de *On The Road* buscava descobrir-se nos seus relacionamentos e

justificar sua presença no mundo, por meio da análise dos indivíduos e da sociedade à sua volta.

Em um outro texto de 22 de fevereiro de 1984, publicado na revista *Veja*, de autor desconhecido, há, também, como nos textos de Pepe Escobar e Horácio Gonzáles, um anúncio da chegada da tradução de *On The Road* no Brasil “depois de 27 anos de sua publicação nos Estados Unidos”.

O texto ainda traz comentários sobre a opção de Kerouac de “cair fora” da sociedade para “meter o pé na estrada” em busca de uma vida mais livre. Sabemos que na década de 1950 esse “cair fora” significava romper definitivamente com as bases sólidas da família, da religião e de uma estrutura social estável para viver como um marginal, um indivíduo à margem de um sistema de valores apregoados por uma sociedade que lhe ofereceria oportunidades de uma boa educação, um bom trabalho e conseqüentemente acúmulo de bens materiais e poder. Kerouac, assim como seus companheiros *beats*, optaram então por abandonar os ideais de uma vida próspera dentro dos moldes do sistema capitalista para sucumbirem aos prazeres da liberdade de escolha. O texto aponta também para a influência de Neal Cassady em *On The Road*, cuja ânsia de viver inspirou Kerouac. A novidade apontada no artigo é que *On The Road* é citada como obra não pertencente ao reino da ficção, já que personagens e episódios são reais, embora os personagens possuam nomes fictícios, como observa-se neste trecho:

Com efeito, o relato tenso, denso, nervoso, iconoclasta, apaixonado e apaixonante em que se constitui *On The Road* não deve ser considerado, propriamente, como pertencente ao reino da ficção. Embora sob o disfarce de outros nomes, são reais os personagens do livro, assim como são verdadeiros os episódios nele contidos.

No mesmo dia 22 de fevereiro de 1984, na revista *Veja*, Marcelo Rubens Paiva também opina sobre Kerouac e *On The Road*. O escritor resume rapidamente a história do livro para, em seguida, concluir que “*On The Road* não propõe receitas – mostra um modo de contestar que faz da busca uma luta solitária e aventureira. Cada um que diga o seu não, seguindo caminho oposto ao da moral mediana e resistindo a ter o seu destino controlado pelo ‘Estado’. Essa é a avaliação que o crítico faz da mensagem de *On The Road* e termina o seu relato acrescentando que a obra é “passado, presente e futuro”, eternizando assim o seu valor.

José Nêumane Pinto (1984), em artigo para o *Jornal do Brasil* e Ana Maria Cicaccio (1984), para *O Estado de São Paulo*, igualmente a outros críticos já citados,

não deixaram de mencionar o atraso de vinte e sete anos da publicação da tradução de *On The Road* em terras brasileiras. Cicaccio ainda revela um oportunismo comercial criado pelas editoras que “acordaram tardiamente para um dos momentos mais importantes da produção literária norte-americana dos últimos tempos”. Nêumane Pinto analisa a literatura de Jack Kerouac como uma busca da essência das coisas. Acredita que *On The Road* é um livro essencial também para os jovens e que “sua reedição será sempre oportuna, porque sua ânsia de vida e liberdade é permanente e vive nos corações dos homens”.

Em 29 de agosto e 8 de setembro de 1984, dois artigos, o primeiro de Geraldo Galvão Ferraz, publicado na revista *Isto É*, e o segundo de Leonardo Fróes, no *Jornal do Brasil*, revelam o tema de *The Subterraneans* (*Os Subterrâneos*), a propósito da tradução do livro. Ambos justificam que o tema central do texto foi retirado da vida real do autor, e como analisa Fróes, “o grande jorro de palavras sem lei que Kerouac dedilhou na sua prosa espontânea foi despejado com uma bruta pureza neste livro acionado por emoções sem controle”. Ferraz ainda comenta que *Os Subterrâneos* era o livro preferido de Janis Joplin e Jim Morrison, dois astros do rock que “viajaram muito nas páginas intensas deste romance”. Fróes também acrescenta que Ann Charters, biógrafa de Kerouac, revelou que “*Os Subterrâneos* é tão emocionalmente honesto quanto tudo o que ele escreveu”.

Em 1985, dois textos de Myriam Campello, um de fevereiro e outro de agosto publicados no jornal *O Globo*, aparecem como crítica negativa a Kerouac e suas duas obras posteriores a *On The Road* (1957) e *The Subterraneans* (1958): *Book of Dreams* (1960) e *Big Sur* (1962), ambos também traduzidos para o português em 1984.

Sobre o *Book of Dreams* (*O Livro dos Sonhos*), Campello afirma que “o leitor é brindado com uma bobajada artificial e completamente ineficaz do ponto de vista literário”, e acrescenta que Kerouac “patina num emaranhado de fatos e imagens desconexas sem dispor de um fio de sentido (não fossem eles sonhos) ou explosão estilística suficientemente inventiva que os justifiquem ficcionalmente”.

Quanto a *Big Sur*, Campello alega “Fecha-se *Big Sur* sob a impressão de um livro dispensável e superficial, próprio para comover adolescentes a quem esse tipo de verborrêia ‘heróica’ costuma atingir”. No que diz respeito a Kerouac, Campello lamenta que fatos corriqueiros sejam tidos como absolutamente originais pelo autor, acrescentando que “se o estilo fragmentado é o mais apropriado para sua vida nômade, ainda que não criado por ele, é também o mais passível de expressar bobagens impunes

quando o talento não é tão firme”. Campello ainda admite nele uma “ingenuidade infantil”, termos que voltam em 1989, com o artigo de João Moura Junior na *Folha de São Paulo*, que declara que Kerouac recusa-se a amadurecer pela fixação à mãe superprotetora, e acrescenta “não é à toa que a esse infantilismo corresponde, no plano propriamente literário, uma dose grande de ingenuidade [...]”

Em 1989 três artigos tratam basicamente da biografia de Kerouac escrita por Ann Charters, cuja tradução, de Sônia Coutinho, seria publicada em 1990 pela editora Campos. Ann Charters, a primeira biógrafa de Kerouac, escreveu esta bem documentada biografia na cidade de Estocolmo, na Suécia, no início dos anos 1970. Charters estudou em Colúmbia e possuía grande afinidade com a contracultura americana e com os poetas *underground* da década de 1950. Amou a arte de Kerouac que, antes de sua morte, ajudou-a a organizar a sua bibliografia (Charters, primeiramente, fez um levantamento das obras de Kerouac). A seriedade e dedicação ao tratar da vida e da obra de Kerouac fez com que obtivesse apoio, primeiramente do próprio Kerouac, ao perceber que alguém estava levando o seu trabalho a sério, e, posteriormente de alguns *beats* como Allen Ginsberg e Gary Snyder. O seu relato honesto penetra a fundo na vida do escritor, chegando ao âmago de sua “espiritualidade literária”, nas palavras de Ginsberg.

Elizabeth Orsini, 1989, no *Jornal do Brasil*, chama a obra de Ann Charters de “biografia romanceada”, revelando que a autora esteve munida de um vasto material para contar a história do “mais respeitado romancista da geração *beatnik*.”

Cláudio Willer, 1989, no jornal *O Globo*, exalta a importância de biografias de escritores, alegando que a obra de Ann Charters:

Contribui significativamente para a discussão da importância de biografias de escritores e da relação entre obras literárias e as vidas de seus autores.

Como se sabe, o estudo biográfico foi descartado, por algum tempo, em favor da voga cientificista nas pesquisas literárias, aplicando modelos teóricos voltados exclusivamente para a análise do texto. Ultimamente verifica-se uma revalorização do contexto e, por decorrência, do sujeito criador. Essa é uma razão da volta à circulação de biografias de escritores e estudos biográficos, no mercado editorial brasileiro e do resto do mundo.

Willer ainda comenta sobre a relevância da obra de Charters em “corrigir equívocos de avaliação” sobre Kerouac e sua literatura:

Kerouac, de Ann Charters, é uma contribuição da maior importância à devolução de uma cidadania literária a Kerouac e outros autores da geração *beat*. Extremamente

legível como a narrativa, pelo enredo fornecido pela vida de Kerouac, corrige equívocos de avaliação ao mostrar que a trajetória literária de seu protagonista não era tão ingênua como pareceu.

No artigo de João Moura Junior (1989), na *Folha de São Paulo*, como já referido, além de tratar a obra de Kerouac como ingênua e taxá-la de infantil, o autor argumenta que tanto Kerouac quanto seus livros eram chatos, e que a biografia escrita por Ann Charters também não passa de um relato de episódios banais:

Ler *On The Road* (Pé na Estrada) – seu livro mais famoso, e que sua biógrafa Ann Charters considera o melhor – é tão chato quanto trocar pneu. [...] Uma vez que os autores *beat* interessam muito mais a algo como uma sociologia do comportamento do que à literatura propriamente dita, essa volumosa e em geral bem documentada biografia promete ser útil a todos que queiram se informar sobre o assunto. Tudo ou quase tudo está dito aí, a começar por quem transou com quem. Fica-se sabendo de todas as surubas, hetero e homossexuais. [...] Lendo-se a biografia de Ann Charters, fica-se com a impressão de que Kerouac devia ser um bêbado tão chato quanto seus livros. [...] Seja lá o que se diga dessa biografia de Kerouac, certamente não se poderá chamá-la de um livro edificante. Há muita barra pesada, como a história do assassinato a facadas de Dave Kammerer, uma bicha do Village, por Lucian Carr, amigo de Kerouac e de Ginsberg, que mais tarde inclui seu nome na dedicatória da primeira edição de *Uivo e Outros Poemas*.

Finalmente, um artigo de J. C. Ismael de 21 de outubro de 1989 para o “Caderno de Cultura” de *O Estado de São Paulo*, traz, em decorrência dos exatos vinte anos da morte de Kerouac, um relato de três páginas documentando sua vida e suas obras, bem como a proposta da *beat generation*.

Ismael em primeira instância aponta para o fim da viagem de Kerouac há vinte anos, agonizando em um leito de hospital devastado pelo álcool e pelas drogas. Em seguida, trata dos anos de juventude do escritor e sua união com o grupo da *beat generation*, cujo objetivo era ir contra os padrões vigentes da criação literária. Ismael revela que a proposta de escrita automática dos surrealistas seduziu Kerouac, levando-o a desprezar enredo, lógica, pontuação e fluência, o que o levou a escrever *On The Road* dentro desse novo padrão literário. Após breve análise dos personagens centrais de *On The Road*, o autor acrescenta:

Típica literatura (ou viagem) expiatória, *On The Road* registra, com hiper-realismo, um desfile patético. Vagabundos, prostitutas, *cowboys* idiotizados, policiais alucinados pelo poder, drogados, bêbados, farrapos humanos – com esse elenco sinistro, formado por pessoas que perderam a aposta na vida, Kerouac levanta a cortina de um drama intolerável para a maioria silenciosa, formada e conformada com orgulho pelos padrões em technicolor de Hollywood.



Ismael avaliou positivamente a prosa de Kerouac, alegando que o espírito de busca do autor e da sua geração irritou alguns críticos que não souberam ou não quiseram entender o fenômeno *beat* mais a fundo. Como exemplo, o autor cita o crítico Norman Podhoretz que, não comprometido com o reacionarismo da literatura vigente,

lamentou a postura antiintelectual dos *beatniks*, e principalmente a de Kerouac e sua ‘prosódia espontânea’, por causa da pobreza de recursos lingüísticos e estilísticos e, pior, por estimular a violência e afirmar a superioridade da incoerência sobre a precisão, da ignorância sobre a inteligência, enquanto declara que o exercício da mente e a racionalização são formas de morte.

Analisando as palavras do crítico, Ismael conclui que:

O que Podhoretz não viu ou não quis ver é que o fenômeno *beat* era mais amplo e profundo do que a mera glorificação do instinto: era a redescoberta deste com tanto entusiasmo que não podia ser asfixiado pela ética tradicional. Se as consequências sociais viessem a causar a ruína da sociedade americana seria porque ela negava o instinto e a individualidade em troca da massificação consumista, exatamente contra o que Kerouac – ingenuamente, é certo – luta.

O texto ainda traz a influência do budismo em Kerouac, que em um dado momento de sua vida abandonara, voltando às bases católicas de sua família e as idéias conservadoras dos pais – quando já estava em declínio e doente.

Há ainda uma parte do artigo dedicado à enumeração de trinta “credos e técnicas” da prosa moderna segundo os *beatniks*, por Jack Kerouac, e um trecho de *Visions of Cody* (1959), traduzido por Marcello Corção para a antologia *Geração Beat*, (1968), da editora Brasiliense.

Allen Ginsberg

Encontramos oito artigos sobre Ginsberg e sua poesia na década de 1980. Praticamente todos tratam do escritor como um poeta inconformista, revolucionário e politizado, tendo participado de movimentos contra a guerra do Vietnã, contra a intervenção dos Estados Unidos na Nicarágua e outros. Segundo Marco Antônio Lacerda, em artigo publicado no *Jornal da Tarde* (1984), Ginsberg,

além de um dos mitos da geração *beat* nos anos 50, também foi o principal mobilizador do movimento *hippie* nos anos 60, e um dos mais ativos líderes pacifistas dos EUA, nos 70, no movimento contra a proliferação de armas nucleares.



Quanto à sua poesia, os críticos brasileiros concordam que com ela inaugura-se um novo estilo poético, que rompe com a tradicional poesia de gabinete, considerada por muitas décadas pela Academia Americana como um único modelo a ser seguido.

Em 1983, o artigo intitulado “Willer e o inconformista Ginsberg”, publicado em *O Estado de São Paulo*, de autor desconhecido, comenta a leitura de *Uivo* em inglês no Madame Satã (bar, danceteria e *point* cultural da cidade de São Paulo nos anos 1980), por Cláudio Willer, com o intuito de “devolver ao público o gosto pela leitura poética.” O texto ainda aponta para a influência *beat* em autores brasileiros mesmo antes das traduções:

Esse poema [Howl] porém, ainda não se acha impresso em português. Só agora, o poeta Cláudio Willer o traz à tona no Brasil, quando há décadas ele influencia artistas brasileiros com acesso ao inglês. Mas não impresso, porque é difícil sensibilizar alguma editora para a importância desse que é um marco na poesia contemporânea.

Este outro texto de agosto de 1984, de Ana Maria Ciccacio, também publicado em *O Estado de São Paulo*, trata, como o anterior, da influência da poesia de Ginsberg, incluindo poetas brasileiros, bem como de uma poesia pautada pela verdade:

Allen Ginsberg, ao lado de Jack Kerouac e William Burroughs, entre outros, definiu os contornos do movimento *beat* e partiu para a criação de uma obra que rompeu com as barreiras acadêmicas da poesia tradicional, influenciando quantos tomaram contato com ela, como alguns poetas brasileiros que, só agora saídos do ostracismo, foram seus grandes leitores na década de 60. [...] Mas onde estaria a essência da força do norte-americano Allen Ginsberg – talvez o maior expoente da *Beat Generation*, hoje com 50 anos –, senão numa literatura que emociona pela verdade que contém, nua e crua. Literatura que resiste ao tempo – são quase trinta anos do lançamento de *Uivo* nos Estados Unidos –, exatamente por vir embalada pela música da poesia, como teoriza Octávio Paz, pelo ritmo do *bebop*, pelo fundamento intelectual e um soluço que trava a garganta.

Ciccacio ainda tece comentários a respeito da boa tradução de *Uivo* por Cláudio Willer.

Salete de Almeida Cara, em outro artigo do mesmo mês (agosto de 1984), publicado no *Jornal da Tarde*, também comenta a tradução de Willer, alegando não ser tarefa fácil traduzir poesia, e que Willer preocupa-se em respeitar o caráter de “objetivismo” dos textos. Salete também avalia o conteúdo da poesia de Ginsberg no sentido de que ela

trouxe junto com a crítica a um tipo de vida burguesa, a crítica a um modelo de poesia cultuada pela academia americana: o público ouvia atônito aqueles textos que optavam claramente por uma visão corrosiva dos mitos americanos e pela exaltação amarga de um comportamento marginal.

Outros três textos sobre Ginsberg, um de 1984, publicado na revista *Isto É* e dois de 1988, da *Folha de São Paulo*, tratam, em linhas gerais, da então atividade do escritor como divulgador de sua poesia. O primeiro relata uma excursão pela Califórnia com apresentação de poesia ao som de rock, e o segundo, da tentativa de Ginsberg em unir poesia e performance. O terceiro ainda aponta para o desejo do poeta de romper com a influência da poesia inglesa e européia, de modo geral, a fim de estabelecer ritmo e forma próprios para a poética americana.

Marília Pacheco Fiorillo, também em artigo para a revista *Isto É* (1984), afirma que, folheando os primeiros versos de *Uivo*, tem-se a confirmação de que o poeta é “cem por cento poesia, vinte e nove anos depois ressoando com o mesmo poder explosivo da primeira leitura em São Francisco [...]”, e Francisco Costa (1987), comenta na *Folha de São Paulo* sobre a tradução de *A Queda da América*, destacando que o poeta “continua vivo e incomodando o chamado ‘way of life’, andando de lá para cá, fazendo a apologia do homossexualismo e dizendo que é preciso mudar a América”.

William Burroughs

As críticas de Burroughs, em geral, tratam das traduções de suas duas obras mais importantes: *Junky* (Drogado) e *Naked Lunch* (Almoço Nu). Os resenhistas elaboraram seus comentários basicamente em função do tema das drogas, o mais relevante na obra de Burroughs.

Outros temas abordados por Burroughs, como sexo (homossexualismo), e a opulência da sociedade americana, que segundo o escritor, traz consigo homens interessados em destruir o planeta, são pouco comentados.

Antes da chegada das traduções de *Junky* e *Naked Lunch* em 1984, apenas dois artigos sobre Burroughs foram encontrados: um em 1982 e outro em 1983.

Em 1982, O. C. Louzada Filho, no artigo intitulado “As drogas e o discurso conservador”, analisa, a despeito de algumas descrições sobre a droga, escritas por Burroughs, que o discurso conservador procura criar super-homens, tirando-lhes o direito de ser frágeis e inseguros. E, se tais fragilidade e insegurança forem responsáveis pela busca das drogas, a solução apontada pelo discurso conservador, segundo o autor, é



a de agir com violência sobre o drogado. Violência que poderia ser entendida como recusa, por parte de alguns críticos, em considerar as obras de escritores malditos ou escritores do submundo como um documento de valor. O autor então conclui que “os homens, mesmo os ‘fracos’ exercendo o seu direito à fraqueza, prosseguem criando”. E, pouco importa, segundo Louzada Filho, qual seja o recurso utilizado pelo artista para “manifestar a condição humana nas situações de desafio”. Com isso, o crítico defende a validade do depoimento nas obras de Burroughs como forma de reflexão.

Em 1983, Burroughs concede uma entrevista à revista *Quimera*, de Barcelona, por ocasião de seu retorno aos Estados Unidos após viver fora por mais de duas décadas. A entrevista se encontra no jornal *Leia Livros*, no qual Burroughs é exaltado como um “grande escritor” e “uma espécie de papa dos *beatniks* americanos”, embora negligenciado como tal pela “literatura oficial”. Na entrevista, Burroughs comenta sobre literatura, a morte da mulher, sexo e rock.

O escritor revela ser Kerouac o incentivador de sua atividade de escrever quando não possuía nenhum interesse em fazê-lo, sendo o próprio Kerouac responsável pela sugestão do título de seu romance mais famoso *Naked Lunch* – porém afirma nunca ter sido influenciado por ele. Burroughs declara que suas influências foram Joseph Conrad (quem o escritor lia muito), Denton Welch, Rimbaud, Baudelaire e Saint-John Perse.

Sobre a morte da mulher, Burroughs confessa que se sentiu horrível ao matá-la em uma brincadeira de Guilherme Tell (um exímio arqueiro – lenda popular suíça), mas que uma vez já feito, teria que pensar em si, em se livrar da cadeia.

Quanto ao *punk rock*, o escritor nega o fato de o considerarem o “padrinho do *punk*”, embora tivesse apoiado a banda inglesa *punk* “Sex Pistols” no lançamento da canção “Deus Salve a Rainha” (1977), do álbum “Never Mind The Bollocks, Here’s The Sex Pistols”, em protesto ao jubileu de prata da rainha Elizabete II. Burroughs afirma que o movimento *punk* é fruto da criação dos meios de comunicação de massa.

Com relação ao sexo, Burroughs declara não saber o que é ficar apaixonado, e que o conceito de amor separado de sexo é um conceito ocidental, cristão. Portanto, para ele, amor significa atração física e o apreço que se tem pela outra pessoa ao mesmo tempo.

Das quatorze resenhas recolhidas sobre Burroughs, dez são de 1984, período das traduções de suas obras, e, como já sabido, de todos os autores *beat*.

A primeira resenha de fevereiro de 1984, do crítico Pepe Escobar, anuncia que a última novela de Burroughs, intitulada *The Place of Dead Roads* (1984), que acabara de

sair nos Estados Unidos, fora considerada um “lixo” pelos críticos americanos. Escobar parece concordar com eles afirmando que o *background* de Burroughs é o mesmo: “drogas, teorias conspiratórias, ficção científica”, saindo “tiro para todo o lado” e que nesse “piquenique de sexo e morte”, tudo, aparentemente, cai no vazio. O crítico finaliza: “na verdade, Burroughs não publica nada que preste há uma década”.

Em maio de 1984, o mesmo Pepe Escobar declara que Burroughs escreveu inúmeras preciosidades, dentre elas *The Place of Dead Roads* (lançado nos Estados Unidos naquele ano) contrariando, portanto, o que havia comentado anteriormente.

Escobar prossegue este artigo afirmando que valeu a pena esperar pela tradução de *Junky* para o português, que acabara de sair. O crítico também comenta que o tema de Burroughs é a “constante e oscilante relação entre opressão absoluta e explosão liberadora”, e que Burroughs se arriscou na aventura de escrever: “liberou palavras e imagens de acordo com uma outra lei. Foi além dos experimentos de Faulkner, Eliot, Joyce e Virginia Woolf”.

Em outro artigo ainda de maio de 1984, publicado na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido, há também o anúncio do lançamento da tradução de *Junky* por Reinaldo Moraes e trechos traduzidos da obra.

No dia 23 de maio de 1984, data do lançamento da tradução de *Junky* no Brasil, dois artigos revelam a mensagem da obra. O primeiro, de Mirian Paglia Costa, publicado na revista *Veja*, sintetiza não apenas o mundo *junky* e a busca dos viciados pela droga, como o mundo conservador e burocrático condenado por Burroughs também em *Naked Lunch*, sua obra máxima:

Junky – Drogado é um desfile interminável de personagens do mundo da droga: viciados, passadores, traficantes, policiais [...]. Fria e lírica, a um só tempo, sua pincelada capta os pobres diabos seus iguais que rolam pelas ruas à cata de droga. Mas vai além deles: pinta, também, toda uma civilização edificada sobre pedras cariadas, um mundo apodrecido pela burocracia e pelo conservadorismo imobilista.

O segundo, de autor desconhecido, publicado em *O Estado de São Paulo*, traz comentários sobre *Junky* pelas óticas de Cláudio Willer e do próprio tradutor Reinaldo Moraes. Concordando com Willer, o autor transcreve suas palavras:

Nele, há dois pontos fundamentais: a base de todo raciocínio sociológico de Burroughs, de que o submundo é uma espécie de alicerce da sociedade. O contrário, portanto, da visão sociológica funcionalista, para a qual o submundo é uma exceção, uma aberração. Em Burroughs, metaforicamente, o submundo representa o funcionamento de toda a sociedade. Um relato, competente e isento, seguido depois de livros de criação.

Há ainda uma outra observação de Willer a respeito de *Junky*, que se assemelha ao que Mirian Paglia Costa também observou. Em *Junky*, Burroughs “faz uma analogia entre o crime organizado e a burocracia dos governos, a máfia e assim por diante”.

Por conseguinte, o autor retoma as palavras de Moraes, que trazem uma avaliação bastante positiva da obra em questão:

A gente não sai da leitura desse livro com vontade de tomar drogas, porque ele faz poucas referências ao “barato” que elas provocam. O livro todo se passa mais nos intervalos da privação, como se só a dor fosse comum entre os *junkies*.

Moacir Amâncio, em outro artigo sobre *Junky*, de 1984, no *Jornal da Tarde*, questiona a validade da leitura da obra naquele período, além de considerar a sua mensagem sem profundidade moral – avaliação que se opõe à dos outros textos anteriores sobre a mesma obra. Porém, no final de seu relato, Amâncio enxerga uma relação analógica de dependência do indivíduo, tanto à droga quanto ao consumismo de bens materiais.

Primeiramente, o autor revela que a única justificativa para a leitura de *Junky* seria como informação extraliterária, documental:

O interesse que pode despertar não está, obviamente, na sua qualidade literária. Trata-se apenas de uma narrativa fluente sobre um sujeito que se vicia em drogas pesadas – tema hoje banalizado tanto pela literatura como pelo cinema e, também, pela vida. As pequenas aventuras do personagem autobiográfico de Burroughs tinham sem dúvida grande impacto na época em que foram lançadas (1953) numa edição de terceira categoria, mas já não impressionam.

Em segundo lugar, o autor analisa *Junky* como uma obra que não possui a intenção de questionar, e os acontecimentos são comparáveis a tantos outros do dia-a-dia, sem implicações morais ou psicológicas:

Em *Junky* [...] não há grandes vôos, tudo deve acontecer ao nível da sarjeta. O principal aspecto desse documento está na apresentação do viciado, do dependente como um dos tipos “normais” da civilização contemporânea. Nada é colocado sob o ponto de vista moral. Tampouco a droga surge como um instrumento para investigação da personalidade ou para a descoberta de paraísos artificiais na linha de Thomas de Quincey e Charles Baudelaire.

Por fim, Amâncio pondera que a obra é válida se a compararmos “com o resultado de ideologias camufladas do nosso dia-a-dia”, citando, nesse caso, o exemplo do consumo de drogas e do consumismo em geral:



Temos o imediato enriquecimento da leitura se compararmos esse processo, ou todo o esquema armado para levar o indivíduo a tal situação [uso de drogas], com o resultado de ideologias camufladas do nosso dia-a-dia. Exemplo: o consumismo que transforma a pessoa em mera peça sempre motivada para comprar, comprar, comprar. Tanto nesse caso como no da dependência da droga, observa-se a anulação gradativa da personalidade, do eu – o grande alvo do tempo dos assassinos, segundo Miller-Rimbaud.

Nessa última análise o autor detectou a proposta central dos autores *beat*: a crítica à sociedade de consumo. Os *beats* entendiam o que Amâncio concluiu, isto é, que o consumismo imposto pela sociedade opulenta anula o “eu”, destituindo o ser humano de sua capacidade de avaliar por si só, assim como, bem observado pelo crítico, a dependência da droga. Embora o submundo das drogas e o mundo da riqueza estivessem em lados opostos, os *beats*, ao envolverem-se com as drogas, mesmo sob a forma de um protesto silencioso, não poderiam prever que se tornariam suas “presas” fáceis (nem todos se viciaram), assim como os cidadãos americanos também seriam “presas” do consumo de bens materiais.

Tratando agora de *Almoço Nu*, obra mais importante de William Burroughs, Caio Fernando Abreu, 1984, em artigo na revista *Isto É*, resume o conteúdo da mensagem expressa pelo autor em uma análise consciente e precisa:

Mas aqui [comparando *Almoço Nu* com *Junky*] avança mais para o terreno da ficção, uma ficção desvairada, onde elementos fantásticos ou da ficção científica simplesmente invadem e explodem os limites da narrativa realista. Isso sem excluir informações puramente científicas sobre substâncias (como a apomorfina) capazes de ajudar ou dificultar o processo de cura do drogado. O resultado final é um alucinado painel repleto de obsessões (homo)sexuais que, por vezes, em termos literários, podem provocar uma perplexidade semelhante à causada por um texto de James Joyce. Um Joyce metido até a raiz dos cabelos no inferno e na paranóia da tecnologia e da droga. Em fragmentos curtos, onde se cruzam personagens reais e imaginárias, Burroughs vai demolindo – seja através de diálogos em forma teatral, de utopias frenéticas ou descrições francamente obscenas – o desmoralizado paraíso americano.

E sobre Burroughs, Abreu revela que, “é um grande escritor, capaz de manipular e fundir o depoimento pessoal à ficção, com freqüentes intervenções autocríticas, com a mesma desinibição”.

Marinho de Azevedo (1984), no artigo intitulado “Frivolidades Drogadas”, escrito no *Jornal do Brasil*, expõe sua crítica a *Almoço Nu*, afirmando ser uma repetição tediosa do original de 1959. O crítico considera Burroughs “cansativo e *démodé*”, porém concorda que, a seu tempo, o escritor deve ter sido estimulante, oferecendo uma

“escapatória à hipocrisia norte-americana”. Azevedo atesta que o assunto “drogado” é desinteressante e que o problema de Burroughs no livro é a autocomplacência:

Pois que interesse há em escrever-se sobre drogados? Um viciado em drogas é algo tão sem encanto intrínseco quanto um bêbado, um agiota, um Imperador, um soldado ou um desentupidor de canos. Valorizar qualquer desses estados ou profissões é bobagem. Seu problema neste livro – se excetuarmos os dois trechos nos quais tenta falar com lucidez das drogas – é a autocomplacência. Gosta tanto do universo no qual se atola, que se detém em todos os detalhes. Acha-se tão maldito e sofisticado!

No artigo intitulado “As aventuras de Alice no país subliminar”, de 1984 publicado na *Folha de São Paulo*, Mauro Sá Rego Costa comenta sobre os efeitos da mensagem produzidos pelo cinema e pela televisão. Segundo ele, o olho registra o que vê sem passar pelo nível da consciência. O resultado é que se incorpora o que é visto sem um questionamento crítico. A isso chama-se efeito subliminar. Em seguida, o autor declara que William Burroughs em seu texto *Electronic Revolution* (Londres 1971), volta ao assunto sugerindo que a “ilusão é uma arma revolucionária”. Burroughs explica que o cérebro humano é capaz de remontar mensagens diversas e decodificá-las, especialmente quando sensibilizado por drogas como o LSD, considerando-o mais eficaz que qualquer aparelho eletrônico. Sendo assim, captamos mensagens que não necessariamente passam pelo nível da consciência, como acontece com a função subliminar dos meios de comunicação de massa. Pode-se portanto concluir que Burroughs teve a mesma pretensão em *Almoço Nu*, ou seja, produzir um efeito subliminar, entre outras coisas.

Em dezembro de 1984, Leonardo Fróes comenta o livro *Cartas do Yage*, no qual Burroughs descreve ao amigo Allen Ginsberg as aventuras que viveu na América do Sul (Brasil e Colômbia), em busca de uma droga nativa chamada auasca (ayahuasca) ou yage. Segundo Fróes:

Além de falar de auasca e sexo, Burroughs faz uma série de comentários gozados sobre os sul-americanos que enxerga pela ótica colonizadora do gringo. [...] O livro é o maior barato como documento de época, e a própria ótica do gringo permite achados fabulosos que talvez correspondam à verdade de fato.

Burroughs concedeu algumas entrevistas durante suas andanças pelo mundo. Quatro delas constam de nosso arquivo consultado, sendo uma já documentada nesta parte. A segunda data de 1986 na Alemanha, onde Burroughs foi entrevistado pelo correspondente do jornal francês *Libération*. A entrevista foi traduzida para o português

por Cássia Rocha. Rocha, primeiramente, resume a vida de Burroughs e ressalta que o autor é considerado o pioneiro da cultura *beat*.

Nesta entrevista Burroughs comenta sobre o *cut-up*, drogas, linguagem e influência, acrescentando que atualmente se interessa pela proteção dos animais e pela Egiptologia, e que está escrevendo um livro sobre as “‘terras ocidentais’, o paraíso dos egípcios”.

Além dos autores que influenciaram Burroughs, o escritor comenta que sua obra também influenciou a muitos de forma marcante. Considera que seu trabalho, e o de Laurie Anderson têm bases comuns, devido ao mesmo tipo de experiência pela qual ambos passaram, justificando o fato de a cantora ter utilizado a voz do escritor em uma das canções de seu disco “Mister Heatbreak”.

Pepe Escobar 1988, de Londres escreve para *O Estado de São Paulo* um artigo no qual retrata um pouco da personalidade de Burroughs e seu estilo literário, influenciado pelo pintor Brian Gysin. Em uma breve entrevista o escritor, que estava lá de passagem, devido a uma exposição de desenhos e trabalho em madeira, Escobar declara que Burroughs define a linguagem como um vírus, o qual reproduz cópias de si próprio, assim como a palavra. Ainda revela que os temas de Burroughs são todos relacionados com a morte (algo não mencionado por outros críticos), pois, na ocasião da entrevista, Burroughs confessa ser muito influenciado pelo *Livro Tibetano dos Mortos*: “Os temas são Burroughs com 100% de pureza: mortalidade. Solidão, ameaça nuclear, esperança na vida além da decomposição da matéria”.

Em 1989, aos 75 anos de idade, Burroughs é mais uma vez entrevistado. Novamente de passagem por Londres, desta vez vindo de um congresso internacional de magia negra na África do Sul, conversa com Ângelo Petrin e Rudolph Link, do jornal paranaense *Nicolau*.

Os entrevistadores o situam como o “avô da revolução *beat* e líder espiritual de uma seita que inclui Lou Reed, Patti Smith e até mesmo o extinto Sex Pistols”. Acrescentam ainda que “seus textos são litânicas satânicas que ameaçam constantemente pôr em *Kaos* a Grande Ordem, incendiar o subconsciente da classe média americana”.

Burroughs afirma que sua ficção é uma “sobreposição de vozes contendo o pesadelo da história” e que se apodera de cartas, jornais, cenas, fragmentos de conversa para compor essas vozes. O resultado disso, segundo o autor, é uma escritura no vazio, um “vazio sempre futuro” onde o “eu” não existe.

O escritor novamente atenta para o poder da linguagem, comparando-a a um vírus. A exemplo disso, cita a importância da linguagem para aqueles que hoje possuem o poder da informação:

Pensem na importância da linguagem para quem detém hoje os poderes da informação universal, e a acumulação de tecnologia, do saber. Isso em todas as áreas. É um risco. Ora, eles podem desencadear grandes revoluções, grandes confusões apenas alterando sistemas, operando apenas na medula da linguagem. Invasão de softwares japoneses. Penetração em sistemas da CIA. Arquivos secretos da Nasa. Computadores acionando catástrofes. Mudanças estruturais na informação de DNA para produção de informações erradas que afetem e dizimem todo o sistema. É nesse sentido que disse que a linguagem é um vírus.

Sobre sua técnica de remontagem de textos, o *cut-up*, Burroughs explica que:

Cut-up é um procedimento simples, um procedimento cirúrgico radical, uma operação perigosa na linguagem. Chamo esse método de “recortagem”. É meu tipo de jornalismo predileto. Nele, mixo todas as cenas, conversas telefônicas, slogans de produtos, manchetes & *leads*, lendas, fotografias, rabiscos, epifanias, idéias que me ocorrem, textos de outros textos, até perder todo o contexto histórico. Uma desconstrução. Chamo isso de A Suprema Ficção. É uma prosa que se toca.

O escritor ainda compara o *cut-up* com a própria vida, tomando um exemplo que acontece no dia-a-dia. O *cut-up*

consiste numa introdução deliberada das coisas pela porta dos fundos. Vamos supor que você está olhando um cara atravessando a rua com um maço de flores e uma bicicleta. Um carro o atropela, você o vê voando à sua frente enquanto uma outra pessoa vem em sua direção gritando “táxi”. Então você olha para o *neon* da loja da frente e vê escrito: FLORICULTURA PARAÍSO. Isso seria um *cut up*, entende? A vida é um *cut up*. O que é a vida senão uma sequência mais ou menos ilógica de acontecimentos que não se prestam a nenhum segundo para fazer sentido?

Finalmente Burroughs comenta sobre passado e história, afirmando que o passado não passa de uma ficção já que ele pode ser alterado a nosso gosto, sendo, em grande parte, uma fabricação dos vivos, e que a história também é fabricada, não existindo, portanto, coisas de verdade.

Lawrence Ferlinghetti

Há seis resenhas críticas na década de 1980 sobre Lawrence Ferlinghetti. O poeta é laureado por todos os resenhistas como um grande nome da poesia *beat*

americana. Sua poesia crítica e irônica e sua conduta politizada parecem ter encantado os resenhistas brasileiros que acompanharam sua vida e sua trajetória literária.

Rinaldo Gama (1984), em artigo para a *Folha de São Paulo*, aponta para um fato peculiar a respeito dos *beats* – o da característica individual de cada autor do movimento. O poeta e jornalista declara que “a poesia de Ferlinghetti se caracterizaria por uma dicção mais contida, comparada com a de Ginsberg, por exemplo, na sua formulação crítica do “tempo presente”. A despeito da tradução de *Vidas sem Fim* (1984), uma compilação das melhores poesias de Ferlinghetti, o resenhista prossegue afirmando que a sua poesia equilibra língua e oralidade e, embora escrita em prosa, atinge um nível poético jamais imaginado pelo poeta:

Em Ferlinghetti, também é notável a ambição de atingir a função poética trabalhando não apenas ao nível da “língua propriamente dita, mas também da fala” – para usar a lição sausseriana – isto é, contaminando aquela com esta, numa operação sígnica que, em última instância, visa transformar o signo no objeto representado. A consequência é que, mesmo escrevendo em prosa, ela é muito mais poética do que o próprio Lawrence imaginava.

Gama conclui a afirmação anterior acrescentando que com tal procedimento “a poesia de Ferlinghetti consegue equilibrar as funções emotiva e poética.”

Mauro Sá Rego Costa (1984), no *Jornal do Brasil*, ressalta a importância de Ferlinghetti como poeta e editor – pela tradição libertária de sua livraria e editora *City Lights*, e que em sua poesia tratou de temas como a sociedade capitalista, as drogas e a bomba atômica, dentre outros apontados neste trecho:

Através da obra de Ferlinghetti, representada inteira nesse volume [*Vida Sem Fim*], vemos aparecer as questões que eram tematizadas no movimento de artistas e jovens *beats* dessa época: uma revolta contra os valores do capitalismo alienado e da corrida de ratos através do dinheiro; contra a destruição da natureza pela indústria predadora; contra a proibição arbitrária do uso das drogas não-ocidentais; contra os preconceitos ante a compreensões mágicas da vida; contra o sexismo; contra a bomba atômica.

No artigo da *Folha da Tarde* intitulado “Luzes da cidade no caminho de Ferlinghetti” (1984), de autoria desconhecida, temos informações sobre os últimos trabalhos publicados do poeta: *Endless Life* (1981) – antologia poética – e *Seven Days in Nicaragua Libre* (1984) – relato jornalístico de uma viagem cultural que fez à Nicarágua, comentando o crítico envolvimento americano no país. O poeta, segundo o artigo, mostra-se preocupado com algumas questões políticas do momento, como a vitória de Ronald Reagan nas últimas eleições e uma invasão americana na Nicarágua.

O escritor também teme a mentalidade tecnocrática de então, cujos atos humanos podem ter consequências desastrosas, como observa-se neste trecho:

Estamos vivendo numa era tecnocrática. A televisão é o símbolo maior. A mentalidade tecnocrática é completamente amoral e apolítica. As pessoas não param para pensar nas consequências de seus atos. A filosofia parece ser a do “se funciona, faça”. E se puder escapar impune, melhor”.

Sobre os *beats*, Ferlinghetti comenta que, “eram todos párias da costa leste, a maioria de Nova York, como eu. Foi a primeira fase de um movimento de poesia em São Francisco, que continua até hoje”. Ainda acrescenta que os dogmas da contracultura nos anos 1960, incluindo o uso de drogas e os rumos do *zen* e da filosofia oriental, vieram dos *beats*.

Em outro artigo de 1989, Ferlinghetti, aos setenta anos, concede uma entrevista a Javier Martinez de Pison, do jornal espanhol *El País*, traduzida para o português com publicação no *Jornal do Brasil*, não constando nome do tradutor.

Segundo Pison, o poeta seduziu toda uma geração com a força poética e a crítica social de *A Coney Island of the Mind* e, naquele momento, acabara de lançar um outro livro de poemas intitulado *A Rockaway of the Heart*.

Ferlinghetti afirma que escrevera os dois livros de poemas “de um só jato” denominando essa experiência criativa de “convulsão poética”, semelhante à prosa espontânea de Kerouac. Explica que o número de cento e um poemas contidos em *A Rockaway of the Heart* se deva à influência dos *Cantos* de Ezra Pound. Contrariamente ao que afirmou em texto anterior, o poeta não se assume como membro da *beat generation*, alegando que sua influência é européia, apesar de ter compartilhado da mesma posição ideológica dos *beats* – antiestatal e anarquista – tendência forte, segundo o poeta, na São Francisco dos anos quarenta.

Ferlinghetti se mostra, mais uma vez, preocupado com o impacto da tecnologia sobre a cultura ocidental, descrevendo essa situação como uma nova “guerra fria”. Como exemplo, cita a luta para que a biblioteca de São Francisco não destruísse as centenas de milhares de livros de seu acervo, apenas porque estavam arquivados nos computadores.

O poeta acredita que a escrita mais importante vem do Terceiro Mundo e das mulheres, já que o homem branco norte-americano não participou de nenhuma revolução naquele século, ao contrário das revoluções organizadas pelos latino-

americanos, como em Cuba e Nicarágua, e da participação das mulheres no movimento feminista.

Proprietário da livraria e editora *City Lights*, o escritor ainda acrescenta que o fato do governo americano ter censurado o livro *Howl*, de Ginsberg, contribuiu para estabelecê-la, além de promover *Howl* não apenas na América, mas em todo o mundo.

Há dois artigos, um de dezembro de 1984 e outro de fevereiro de 1985 que tratam da obra *A Coney Island of the Mind* (1958), traduzida para o português como *Um Parque de Diversões da Cabeça* (1984), por Eduardo Bueno e Leonardo Fróes.

No primeiro, publicado no *Jornal do Brasil*, José Nêumane Pinto compara a poesia de Ferlinghetti com a de Ginsberg, como também o fez José Rinaldo Gama (1984) na *Folha de São Paulo*, apontando para a visão irônica de Ferlinghetti, característica marcante em sua obra:

Ao contrário de Ginsberg, cujo fôlego largo traduz paixão pura, Ferlinghetti tem uma visão irônica do mundo, prefere rir dos moinhos de vento a enfrentá-los. Nesse sentido, é mais contemporâneo em sua dicção que seus companheiros de grupo. Pelo menos no sentido do texto, no sentido formal. A erudição de seus poemas mais surrealistas é coerente com o fluxo espontâneo da *jazz poetry*, os poemas que produziu para serem lidos ou falados em sessões de música improvisada (*jam sessions*).

Mauro Gama (1985) observa, assim como Rinaldo Gama (1984), que o fazer poético de Ferlinghetti é “mais contido que o de Ginsberg”. Porém, segundo Mauro Gama, Ferlinghetti é mais categórico rejeitando a sociedade americana do poder de consumo:

Ele incorpora “instantaneamente” a experiência concreta, os bens – e males – de consumo, os costumes, os apelos peculiares à babel norte-americana. Mas passa esses ingredientes no crivo ininterrupto de sua imaginação criadora – e da consciência com que rejeita, despreza, desmistifica tudo aquilo. É uma interação dialética cuja autenticidade tem foros de fisiológica. Então, ao mesmo tempo que se diz com toda a sua força, o poeta faz a crítica corrosiva da “civilização” em que se formou.

3.2.4 Década de 1990

Na década de 1990 há poucos documentos sobre os autores *beat*. Alguns deles são traduções de jornais e/ou revistas estrangeiras; outros tratam das mortes de Ginsberg e Burroughs, restando um ou outro com comentários sobre os autores, suas obras e seu legado para as gerações que se seguiram.

Jack Kerouac

Em 1998 há dois artigos publicados em jornal e revista estrangeiros traduzidos, para o português. O primeiro de março de 1998 da revista francesa *L'Express*, publicado em *O Estado de São Paulo*, tradução de Luíza Mendes Fúria, comenta que o autor morreu em 1969 “vítima da própria lenda”, mas que não se pode negar que ele “revolucionou a maneira de viver e de pensar de milhões de pessoas”, a começar por Bob Dylan, que se tornou seu fã a partir de 1959, quando leu *Mexico City Blues* (1959), acontecendo o mesmo com Jerry Garcia, Tom Waits e outros. O autor do artigo, Pascal Dupont, ainda acrescenta:

E o que seria dos roqueiros Richard Hell ou Kurt Cobain sem Kerouac? Depois da grande exposição sobre os *beats* no Whitney Museum de Nova Iorque no outono de 1995 e com o aparecimento dos *spoken words clubs* (clubes de poesia), ele atraiu mais que nunca a nova geração [que originou, segundo o autor, uma onda neo-beat].

Dupont também analisa a ambigüidade em Kerouac, apontando para características subversivas no plano literário, que o tornaram conhecido. Porém, ainda em vida, manifestando-se a favor de um sistema condenado por ele mesmo em suas obras:

Pouco antes de sua morte ele se manifestou favorável à intervenção americana no Vietnã, num estranho impulso de patriotismo. Gosto pela provocação? O grande denunciador do “obscurantismo americano dos anos 50” deixava-se levar por propostas anti-semitas, racistas e homóforas. Amargo e exaltado, lúbrico e virtuoso, diabólico e devoto, irresponsável e torturado pela culpa, devasso sonhando ser *straight*, revoltado pendendo para o lado da respeitabilidade, Kerouac cultivava a ambigüidade até a duplicidade.

Há ainda, nessa mesma edição de *O Estado de São Paulo*, uma pequena nota de Carlos Haag trazendo sugestões para a leitura das traduções de Kerouac no Brasil. Porém, com a ressalva de que o leitor não se esqueça de estar a passos do fim do milênio, devendo portanto ir com calma na leitura para evitar o “ridículo”. A edição termina com uma pequena entrevista a Pierre Guglielmina, um dos tradutores de Kerouac, que comenta a respeito de modismo [pelo súbito interesse do público leitor em Kerouac na França, como aconteceu no Brasil] e da musicalidade na escrita kerouakiana. Quanto ao modismo, o tradutor acredita que o atual interesse por Kerouac se deva à força de sua figura mitológica, e que a musicalidade de sua prosa é algo

inédito na literatura conseguindo um jogo de repetição e efeito rítmico que atribui às palavras um sentido único.

O artigo de 1998, de Juan Cavestany, publicado no jornal espanhol *El País* (desconhece-se o nome do tradutor), enuncia que Kerouac continua levantando paixões nos Estados Unidos e que a revista *The New Yorker* acabara de publicar fragmentos inéditos de seus diários, os quais apontavam para um homem amargo e sofrido, que desconfiava da geração que ele e amigos encarnaram. Os diários também revelam a disputa entre os familiares pela herança que o escritor deixou.

Por ocasião dos trinta anos de sua morte, Sérgio Augusto e Rodrigo Garcia Lopes (1999) escrevem, em *O Estado de São Paulo*, um artigo sobre a linguagem de Kerouac e a opinião da crítica da época sobre o autor.

Segundo Sérgio Augusto, Kerouac pretendia que sua prosa espontânea, nascida de um fluxo de consciência, fosse influenciada pela batida do *jazz*, a fim de eliminar as fronteiras do oral e do escrito, da vida e da literatura:

A “odisséia” *beat* [referindo-se a *On The Road*] tentou misturar o fluxo de consciência de Joyce com o anárquico experimentalismo da prosa *melvilleana* e certas inovações estilísticas do *sax bebopper* de Charlie Parker. O que resultou dessa alquimia foi uma prosa espontânea, quase sem pontuação e revisão, uma “escrita automática” pretensamente influenciada pela batida *jazzística*, uma arte performática empenhada em extinguir as fronteiras entre a transmissão oral e escrita, entre a vida e a literatura.

Sobre a crítica de Kerouac, Sérgio Augusto comenta que, apesar de hostilizado pelos críticos poderosos da época, o escritor transformou-se em “objeto de culto literário e existencial”, bem como em produto de consumo. “Seu estrondoso sucesso provocou a abertura de vários bares e cafés e fez explodir a venda de calças *Levis*”.

Sobre a linguagem, Sérgio Augusto revela que:

Kerouac queria sua linguagem capturando o pensamento em movimento com o máximo de fidelidade à sua ocorrência (*first thought, best thought*), com uma atenção mais dirigida ao som da linguagem, livre das convenções narrativas e das amarras da gramática e sintaxe.

Rodrigo Garcia Lopes (1999), além de avaliar a linguagem de Kerouac e a opinião da crítica, também ressalta a contribuição da *beat generation* para as futuras gerações e para a própria literatura. Sobre a crítica de Kerouac e dos *beats* em geral, Lopes afirma que

Embora sua obra [a de Kerouac] continue menosprezada pela crítica, poetas das novas gerações têm sido capazes de reconhecer a importância de Kerouac para o

desenvolvimento da literatura norte-americana. Os esteriótipos criados ao redor dos *beats* pela imprensa e pela crítica da época, enfatizando mais seus estilos de vida “porra louca” do que suas obras, acabaram prejudicando a recepção crítica da contribuição *beat*. Críticos se recusavam a encará-los com seriedade enquanto criadores de uma nova poética, esquecendo-se de que os principais *beats* eram figuras com uma bagagem literária respeitável.

Quanto à contribuição dos autores, Lopes prossegue:

As palavras de ordem [da década de 1950] eram “rigor”, “impessoalismo” e “artesanato”. Essa poesia de luvas brancas, acadêmica e formalista, enfatizava a técnica e um retorno às convenções poéticas, num tom “elevado” e conformista (mais ou menos como ocorre hoje com a “poesia oficial” escrita no Brasil e seus poetas de terno e celular). Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti, Snyder, e a *beat generation* vieram definitivamente para desafinar o coro dos contentes, provocando não só o maior fenômeno literário e cultural da segunda metade do século em todo mundo, mas semeando o solo para a contracultura dos anos 60 e início dos 70 [...]

Entre as várias contribuições de Kerouac, Ginsberg, Snyder, McClure e os *beats* podemos mencionar: a revalorização de uma tradição literária da poesia, então negligenciada pelo cânone formalista da Nova Crítica e a influência de Eliot, redespertando nos Estados Unidos o interesse por Whitman, Thoreau, Rimbaud, D.H. Lawrence e Blake; a abertura para outras culturas, a introdução do zen e do budismo e o resgate dos mitos indígenas norte-americanos; a recuperação da tradição oral da poesia [...]

Allen Ginsberg

Em janeiro de 1992, Allen Ginsberg, durante o festival de poesia de Tucson, Arizona, concedeu uma entrevista a Rodrigo Garcia Lopes para a *Folha de São Paulo*. Em uma parte introdutória, o jornalista ressalta a popularidade de Ginsberg e sua importância para a poesia americana do século XX, enumerando alguns de seus poemas considerados clássicos da poesia contemporânea. Em um primeiro momento da entrevista, Ginsberg comenta sobre tecnologia, meios de comunicação de massa, consumo e censura. O poeta apresenta uma visão pessimista dos Estados Unidos que, segundo ele, “chegaram a um ponto violento em termos de consumo, arrogância e hipocrisia”. O autor acredita que a alta tecnologia, os meios de comunicação de massa e a censura são os então responsáveis por uma decadência física e mental nos Estados Unidos. O poeta declara que há uma atitude de recusa entre as pessoas em enxergar a realidade como ela é, devido a manipulação dessa realidade pelos meios de comunicação, que “tentam encobrir os estragos e negar o que está acontecendo”. A exemplo disso, cita a guerra no Golfo Pérsico:

A mídia fez uma lavagem cerebral mesmo: as imagens dos mortos na guerra, do assassinato da população civil e da devastação em proporções apocalípticas no Golfo Pérsico não foram exibidas nos Estados Unidos.

O poeta ainda acrescenta que hoje ainda há uma forte co-dependência da mídia e do governo, bem mais do que na Guerra do Vietnã, onde ainda se tinha acesso a alguma informação.

Em consequência dessa manipulação dos *mass media*, o escritor atesta que, “a censura à liberdade de expressão nos Estados Unidos está muito mais forte do que nunca”, tendo ele próprio seus poemas censurados em estações de rádio e televisão, por serem julgados de “indecentes”.

Diante desses fatos, o poeta lamenta que hoje o jovem não saiba o que significa a “velha liberdade” e que os Estados Unidos estejam

se aproximando perigosamente de um estado policialesco, de centralização monopolista muito parecido com os antigos modelos dos países comunistas e que estão se transformando naquilo a que eles se opunham antes.

Ginsberg também avalia a contribuição *beat* para o encontro das culturas oriental e ocidental, para a aproximação da poesia com a música e a reconciliação entre a cultura negra e branca. Segundo ele, Emerson e Thoreau já haviam demonstrado interesse pelas filosofias e literaturas orientais, mas foram os *beats* que passaram a ter contato direto com os mestres dessas culturas. O poeta revela que pelo fato de ser homossexual e portanto incluído na cultura das “minorias”, teve a oportunidade de se envolver com a cultura negra, aprendendo muito com os negros. Declara que quando ouvia Bessie Smith cantando se sentia imerso na cultura negra e num mundo mais humano. Para Ginsberg, o movimento *beat* despertou todos os seus membros “para uma mentalidade mais espontânea, para uma sensibilidade maior diante das coisas da natureza, das outras culturas, para a individualidade”. Ginsberg ainda defende os trabalhos de Kerouac e lamenta o fato de o escritor não constar em nenhuma antologia importante de poesia, com exceção do livro *The New American Poetry*, editado por Donald Allen. Alega que essa discriminação se dá pela falta de experiência dos antologistas com a poesia moderna, e particularmente porque a poesia de Kerouac é “tão real e visceral, tão inovadora que eles não sabem como lidar com sua poesia e reconhecê-la”. Ginsberg acrescenta que Kerouac, com sua concepção de “mente original e espontânea”, alterou a poética de Michael McClure, Gary Snyder, Philip Lamantia e muitos outros, sendo que

ele próprio aprendeu poesia com o escritor. Atesta que o músico Bob Dylan, que circulou o mundo e influenciou uma geração, também foi diretamente afetado por Kerouac.

Em 1997, ano da morte de Ginsberg, temos alguns depoimentos sobre a importância do poeta como alguém que inovou a poesia norte-americana e influenciou tanto nessa área quanto nos aspectos morais, sociais, comportamentais e políticos dos americanos e dos povos de outras nações:

Sua importância só é comparável à de Walt Whitman e Ezra Pound [...] Impregnado pelo *jazz* e o *blues*, Ginsberg exerceu por sua vez uma forte influência sobre uma geração de músicos geniais. (SOTO, *Jornal do Brasil*, 1997)

Ginsberg, certamente, foi um dos homens que contribuiu para elevar a consciência do nosso século. (MACIEL, *Jornal do Brasil*, 1997)

Ginsberg não é importante somente pela qualidade de sua poesia combativa, sem literatice, direta, mas também pelas lutas sociais em que se engajou. (ESCOBAR, *Jornal do Brasil*, 1997)

William Burroughs

Os artigos sobre Burroughs na década de 1990 tratam de sua grande influência, principalmente na música e no cinema a partir da década de 1970, e de suas teorias sobre a linguagem.

William Burroughs é citado em um artigo de janeiro de 1994 a respeito de sua participação em um disco dos *rappers* "Disposable Heroes of Hipocrisy". Com 80 anos, o escritor, que já havia gravado com outros astros da música e do cinema, reaparece ao lado do grupo. O articulista que assina J. M. observa que "no disco do *Disposable*, ele retoma seu estilo de dizer palavras fortes".

Em 27 de abril de 1997, Paulo Roberto Pires aponta William Burroughs como sendo o sobrevivente da "trindade *beatnik*" (Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs). Pires anuncia que, na opinião de Barry Miles (biógrafo de Burroughs), cada qual teve sua década e que "para Burroughs restou a reverência de boa parte do que aconteceu de revolucionário na cultura *underground* dos 70 para cá: Patti Smith, Frank Zappa, todo movimento *punk*, cineastas como Alex Cosc e David Cronenberg (1943/ -), diretor de cinema canadense que adaptou *Almoço Nu* em *Mistérios e Paixões*, exibido em 1991 nos Estados Unidos, e a homenagem explícita da banda Steely Dan [nome extraído de *Almoço Nu*]".

Em quatro de agosto de 1997, data da morte de Burroughs, dois artigos (um de *O Estado de São Paulo* e outro de *O Globo* – de autores desconhecidos) tratam, além de alguns dados biográficos do escritor, de sua técnica narrativa, o *cut-up*, e sua influência que atravessou gerações:

Desenvolveu teorias sobre a linguagem (que associava a um vírus), deu tiros em latas de tinta para pintar, fez gravações, fotos e filmes e inventou sua maior criação: a técnica do *cut-up* literário. [...]

O poeta e ensaísta Haroldo de Campos, um dos criadores da poesia concreta, acha que William Burroughs deu uma contribuição única à literatura americana.

[...] – Sua prosa psicodélica, entre fragmentos, com textos remanipulados, davam um efeito vertiginoso à sua obra, ligada à ação vital, uma espécie de biopoesia.[...]

A radicalidade de sua vida e sua obra só fez alimentar a condição de guru, que atravessou gerações e encontrava seguidores no *punk* de Patti Smith, no experimentalismo de Frank Zappa ou no cinema de David Cronenberg – que se inspirou em *Almoço Nu* para criar *Mistérios e Paixões*.

Por fim, em 1997, um último artigo sobre Burroughs publicado no Jornal Americano *The New York Times*, e no jornal brasileiro *O Globo*, (desconhece-se o tradutor), traz trechos do processo por obscenidade movido contra *Almoço Nu*, em 1965. Allen Ginsberg e Norman Mailer testemunharam a favor da obra, e após longa batalha o livro foi liberado, abrindo as portas para uma revisão da lei de obscenidade nos Estados Unidos.

Laurence Ferlinghetti

Há dois documentos sobre Ferlinghetti na década de 1990. O primeiro de janeiro de 1991, publicado no jornal *Leia Livros*, trata de um homem que se destacou como editor e poeta, e que teve sua poesia relacionada às artes plásticas, como observaram alguns críticos.

A produção poética de Ferlinghetti, como apontam alguns críticos, está baseada em analogias entre a palavra e as artes plásticas, com constantes referências a pintores e escultores. Por este motivo, as poesias de *A Coney Island of the Mind* não tem títulos, em referência aos expressionistas abstratos de Nova York, que apenas numeravam seus quadros.

O outro documento, de abril do mesmo ano, publicado na *Folha de São Paulo*, traz uma entrevista feita por Rodrigo Garcia Lopes com o poeta (do qual temos apenas parte da entrevista), além de dois pequenos artigos da redação da *Folha*, tratando da poesia do escritor, de alguns dados biográficos e da *beat generation* como um todo.

Em um prefácio à entrevista, Lopes declara que Ferlinghetti é um dos poetas norte-americanos mais populares e importantes das últimas décadas. Ferlinghetti comenta sobre os *beats*, ecologia, a poesia norte-americana de então e George Bush.

O poeta iniciou-se no mundo das artes como pintor fazendo parte da escola expressionista de Nova Iorque. Portanto, para ele, pintura e poesia estão intimamente ligadas, alegando que “uma pintura, como um poema, deve ser subversiva de um jeito ou de outro, o que é também uma característica da minha poesia”.

Ao tratar dos *beats*, declara, mais uma vez, que não foi um deles e que seus mestres não foram os mesmos dos poetas *beats*. Argumenta que enquanto os *beats* estavam “fazendo a estrada”, ele estava em Paris fazendo doutorado na Sorbonne, e que portanto suas influências foram muito mais francesas que americanas.

Sobre crise ideológica e ecologia, o poeta observa que:

Será necessário um novo conceito de ideologia, que não vai ter nada a ver com a da velha terminologia e retórica marxista. Vamos assistir migrações em massa de populações inteiras, que vão invadir os países mais ricos da América e da Europa em busca de abrigo e comida. Isso já está começando a acontecer. Mesmo o conceito de “nação”, como entendemos hoje, não vai mais existir. Não há nem mesmo razão para acreditar que os Estados Unidos vão existir para sempre. As fronteiras entre os países já se tornaram obsoletas. É só imaginar o que vai acontecer no caso de uma catástrofe atômica, por exemplo, ou com o gradual extermínio das fontes naturais do planeta.

Sobre a poesia de Ferlinghetti, tido como o poeta mais politizado da *beat generation*, comentou-se, “sua própria poesia é uma combinação entre a espontaneidade herdada dos surrealistas e uma intensa preocupação política”. (*Folha de São Paulo*, 1991)

Como pudemos constatar, a opinião crítica brasileira sobre a *beat generation*, seus autores e obras, evoluiu com o passar das décadas no sentido de esclarecer ao público leitor a importância do movimento que transformou o contexto histórico, social e literário dos Estados Unidos da década de 1950.

Aos poucos, intelectuais brasileiros infiltraram-se no mundo *beat* fornecendo discussões e opiniões de suas leituras. Dessa forma, chegamos na década de 1980 com um saldo relativamente grande de traduções dos autores americanos para a língua portuguesa, bem como de materiais sobre a geração, editados em jornais e revistas. Com isso, promoveu-se um maior contato com o universo literário e comportamental dos *beats*, cuja proposta de dissidência e livre expressão influenciou as gerações pós 1950 e continua viva em outras partes do mundo, inclusive no Brasil.

indivíduo com a vergonha de não ter sido capaz de fazer o mesmo. No entanto, a vergonha não é um sentimento que se pode sentir em relação a si mesmo, mas sim em relação aos outros.

No entanto, a vergonha não é um sentimento que se pode sentir em relação a si mesmo, mas sim em relação aos outros. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo.

Considerações Finais

Em suma, a vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo.

A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo.

Em suma, a vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo. A vergonha é um sentimento que se pode sentir em relação aos outros, mas não em relação a si mesmo.

O presente estudo sobre o movimento *beat* possibilitou mapear a sua influência sobre as gerações pós 1950, tanto no aspecto comportamental quanto na literatura e na música, mais especificamente.

No Brasil, como se pôde observar, essa influência se deu de forma limitada.

Considerando a forte tradição oral do país, a leitura fica à mercê de uma parcela pequena da população. A literatura *beat* foi, então, contemplada por alguns intelectuais brasileiros, a maioria deles os próprios tradutores das obras, que se identificaram tanto com as propostas de liberdade física e moral apregoadas pelos escritores, quanto com a liberdade de expressão literária, embora outros deles não reconhecessem o valor dessa literatura.

Ao analisar as resenhas críticas a partir da década de 1960 pôde-se constatar, pelo número de artigos registrados, que coube à década de 1980 o apogeu *beat* no Brasil. Entretanto, acredito, não houve um *boom* dessa literatura entre nós pelos motivos citados anteriormente. Porém, é nesta década que algumas conclusões pontuais podem ser tiradas à respeito da recepção *beat* no Brasil.

Em muitas das resenhas críticas, a abordagem consiste em referências a dados biográficos ou comportamentais dos autores. Grande parte da crítica brasileira se deteve nesses dois aspectos nas suas avaliações, ou em acusações e retaliação sobre a má qualidade das traduções.

A leitura simplista realizada pelos críticos os impediu de identificar temas importantes na poesia e prosa *beat*, como o protesto contra a sociedade capitalista e materializada dos anos do pós-guerra, que culminou no movimento contracultural da década de 1960, responsável por modificar a maneira de ver, pensar e agir de toda uma geração de jovens com repercussões até os dias atuais. Para os *beats*, precursores da contracultura, a liberdade conquistada por meio da viagem, seja do deslocamento físico ou via drogas, representava algo muito mais profundo do que talvez para os seus sucessores: a quebra de barreiras impostas pela sociedade e a sua desmistificação – especialmente por se tratar de uma década (1950) na qual a cultura da homogeneização tolhia qualquer promessa de inovação. É possível assim reconhecer no tema da viagem um aliado para uma análise mais pormenorizada das obras *beats*, o que demandaria um outro estudo.

Se hoje todas as formas de liberdade existentes no mundo ocidental, e até mesmo em alguns lugares do Oriente, são imprescindíveis aos seres humanos, não se pode deixar de relacioná-las às conquistas do passado. E os *beats*, sem dúvida, ao

conquistá-las e difundi-las por meio da literatura e de seu comportamento rebelde, estariam plantando a semente que seria colhida pelas futuras gerações.

É importante ainda revelar que a *beat generation* não se constituiu apenas de homens – houve também algumas mulheres escritoras que fizeram parte da história *beat*. Elas foram as esposas, amantes ou companheiras de Kerouac, Burroughs, Neal Cassady e outros fundadores do movimento. Brenda Knight editou uma antologia denominada “Women of the Beat Generation” (s.d.) com ensaios biográficos, poemas e memórias dessas notáveis personalidades, entre elas Carolyn Cassady, esposa de Neal Cassady e amante de Kerouac, Edie Parker Kerouac e Joan Burroughs. Embora à margem dos estudos da crítica, as autoras *beat* mereceriam a atenção de pesquisadores dispostos a averiguar o fato de terem sido negligenciadas como colaboradoras do movimento, tanto por seus companheiros da década de 1950 quanto pela crítica posterior.

Bibliografia



Bibliografia Bibliográfica

- ADORNO, T. W. *Televisão, consciência e indústria cultural*. In: COHN, G. (Org.) *Comunicação e Indústria Cultural*. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p.346-354.
- ALLEN, W. *O Sonho Americano e o Homem Moderno*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Litterata, 1972.
- BARROSO, E. L. *A Guerra Fria*. 4 ed. Campinas: Atual, 1985.
- BASTOS, R. *Chôlera e Perdição*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BASUALUM, L. *Afinação e Humanismo*. 4 ed. São Paulo: Global, 1981.
- BERNARD, M. *Tudo que é Solado Desembarca no Ar: A Aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Iorusti. 12 ed. São Paulo: Schwarcz, 1995.
- BOET, L. *A Águia e a Colúmba: uma reflexão da condição humana*. 40 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BURROUGHS, W. *Colinas da Noite Escuras*. Tradução de A.H. Pinheiro de Lencos. São Paulo: Editora Siciliano, 1995.
- BURROUGHS, W. *S. Alouço Nr.* Tradução de Manoel Rêgo Costa e Flávia Moreira da Costa. 1 ed. São Paulo: Brasilense, 1992.
- BURROUGHS, W.; GINSBERG, A. *Camas de Togo*. Tradução de Benito Bocher. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- CÂNDIDA, A. *O Escritor e o Público*. In: *Escritura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, vol.1.
- CHARTIER, A. *Romans: uma Biografia*. Tradução de Maria Carolina. Rio de Janeiro: Quilô, 1990.
- DEVINE, R. A.; BRENN, T. H. et al. *América: passado e presente*. Tradução de Jaime Hernandez e Carlos Amigo. Rio de Janeiro: Mau Mau, 1992, p.387-650.
- DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. Tradução de António de Fátima Duarte. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.3-11.
- LEO, J. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Fátima de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.7-80; p. 325-360.

Bibliografia

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, G. (Org.) *Comunicação e Indústria Cultural*. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p.246-354.
- ALLEN, W. *O Sonho Americano e o Homem Moderno*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- BARROS, E. L. *A Guerra Fria*. 4.ed. Campinas: Atual, 1986.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BASBAUM, L. *Alienação e Humanismo*. 4.ed. São Paulo: Global, 1981.
- BERMAN, M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 12.ed. São Paulo: Schwarcz, 1995.
- BOFF, L. *A Águia e a Galinha: uma metáfora da condição humana*. 40.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BURROUGHS, W. *Cidades da Noite Escarlate*. Tradução de A.B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Editora Siciliano, 1995.
- BURROUGHS, W. S. *Almoço Nu*. Tradução de Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BURROUGHS, W.; GINSBERG, A. *Cartas do Yage*. Tradução de Bettina Becker. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- CÂNDIDO, A. O Escritor e o Público. In: _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, vol.3.
- CHARTERS, A. *Kerouac: uma biografia*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Campos, 1990.
- DIVINE, R. A.; BREEN, T. H. et al. *América: passado e presente*. Tradução de Jaime Bernardes e Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992, p.587-650.
- DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. Tradução de Antônio de Pádua Daness. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.1-11.
- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.7-80; p. 325-369.



FERLINGHETTI, L. *Vida Sem Fim: as minhas melhores poesias*. Tradução de Nelson Ascher et al.. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOHLEN, C. *América-Anglo-Saxônica de 1815 à atualidade*. São Paulo: Pioneira, 1981, p.119-144.

FRYE, N. Introdução Polêmica. In: _____. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d., p.11-36.

GINSBERG, A. America. Disponível em: http://www.poetryconnection.net/poets/Allen_Ginsberg/3676>. Acesso em: 27 mai 2004.

GINSBERG, A. Death to Van Gogh's Ear. Disponível em: <http://home.riverview.net/curtis/tied1.htm>>. Acesso em: 17 dez 2004.

GINSBERG, A. Footnote to Howl. Disponível em: <http://oldpoetry.com/poetry/9644>>. Acesso em: 24 nov 2004.

GINSBERG, A. Howl. Disponível em: <http://alt.venus.co.uk/weed/writings/poems/agh.htm>>. Acesso em: 27 mai 2004.

GINSBERG, A. Hum Bom! Disponível em: http://www.poetryconnection.net/poets/Allen_Ginsberg/3689>. Acesso em: 30 mai 2004.

GINSBERG, A. Kaddish 44. *City Lights Books*, 1956. Disponível em: <http://www.ipoeet.com/ARCHIVE/DEADBEAT/Ginsberg/Kaddish.html>>. Acesso em: 27 mai 2004.

GINSBERG, A. *A Queda da América*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: L&PM, 1987.

GINSBERG, A. A Supermarket in California. *Harper & Row*, 1984. Disponível em: <http://www.poets.org/poems/Poemprnt.cfm?45442B7C000C07050176>>. Acesso em: 27 mai 2004.

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

GINSBERG, A. War Profit Litany. Disponível em: http://www.poetryconnection.net/poets/Allen_Ginsberg/3704>. Acesso em: 30 mai 2004.

GUARNACCIA, M. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

HELLMAN, L. *A Caça às Bruxas*. Tradução de Tonie Thomson. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HITCHCOCK, G. "A Review Article: Chronicle of the Beat Generation", 1958. Disponível em: <http://www.marxists.org/history/etol/newspape/amersocialist/AmerSoc5801-b.htm>. Acesso em: 17 dez 2004.

HOBBSBAUWM, E. J. *História Social do Jazz*. Tradução de Ângela Noronha. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLTON, R. Kerouac among the Fellahin: On The Road to the Postmodern. *Modern Fiction Studies*. Baltimore, vol.41, número 2, p.265-283, 1995.

HOME, S. *Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha Na (anti) Arte do Século XX*. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

HOPKINS, C. D. "The Poetry of Lawrence Ferlinghetti": A Reconsideration. Disponível em: <http://www.123student/politics/3330.shtml>. Acesso em: 09 dez 2004.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massa*. In: LIMA, L. C. *Teoria da Cultura de Massa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUME, K. William Burroughs's Phantasmic Geography. *Contemporary Literature*. Pennsylvania, vol.40, number 1, p.111-135, 1999.

ISER, W. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. vol.1.

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, H. R.; ISER, W.; GUMBRECHT, H. U. Estéticas da Recepção e do Efeito. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2, c.G, p.305-441.

KEROUAC, J. *On The Road: Pé na Estrada*. Tradução de Eduardo Bueno e Antônio Bivar. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

KEROUAC, J. *Viajante Solitário*. Tradução de Eduardo Bueno. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KRIM, S. *Geração Beat: Antologia*. Tradução de Marcelo Corsão. São Paulo: Brasiliense, 1968.

Lawrence Ferlinghetti. Disponível em: <http://www.rooknet.com/beatpage/writers/ferlinghetti.html>. Acesso em: 14 set 2004.

LAZARSFELD, F.; MERTON, R. K. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: COHN, G. (Org.) *Comunicação e Indústria Cultural*. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p.230-253.

LEUCHTNBURG, W. E. (Org.) *O Século Inacabado: A América desde 1900*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p.504-569; p. 699-859.

LOEWINSOHN, R. "Gentle Reader, I fain would spare you this, but my pen hath its will like the Ancient Mariner": Narrator(s) and Audience in William S. Burroughs's *Naked Lunch*. *Contemporary Literature*. Berkeley, vol.39, number 4, p.561-558, 1998.

MCLEMEE, S. Beat Generation. Disponível em: <http://www.glbtq.com/literature/beat_gen.html>. Acesso em: 17 nov 2004.

MALCOLM, D. "Jazz America": Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*. *Contemporary Literature*. Birmingham, vol.40, number 1, p.85-110, 1999.

MARCUSE, H. Liberdade e Agressão na Sociedade Tecnológica. In: VAZQUEZ, A. S. *Práxis, Razão e História*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARX, G. The White Negro and the Negro White. University of California, Berkeley. Disponível em: <<http://web.mit.edu/gtmarx/www/whitenegro.html>>. Acesso em: 18 nov 2004.

MAYRINK, G. Cool: o som sensual e macio do jazz. *Jazz*. São Paulo, 1988, p.9-10.

MCNEIL, L.; MCGAIN, G. *Mate-me Por Favor*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MELLO, Z. H. Bebop: a liberdade sonora do jazz. *Jazz*. São Paulo, 1988, p.8-9.

MORIN, E. *Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2000.

NANES, S. Beat-ing a Dead Horse, CJAS (1:1), 1995. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/cjas/11/9.html>>. Acesso em: 17 nov 2004.

PEÇANHA, D. L. N. *Movimento Beat: rebeldia de uma geração*. Petrópolis: Vozes, 1988.

PEREIRA, C. A. *O que é Contracultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROSZAK, T. *A Contracultura*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, J. F. *O que é Pós-Moderno*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SELLERS, C.; MAY, H.; MCMILLEN, N. R. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.363-859.

WATTS, A. W. *O Zen e a Experiência Mística*. Tradução de José Roberto Whitaker Penteado. São Paulo: Cultrix, s.d.

WILENSKY, H. L. Sociedade de massa e cultura de massa . In: COHN, G. (Org.) *Comunicação e Indústria Cultural*. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p.257-295.

Artigos de jornais e revistas

Artigo sem título e sem autor publicado na *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun 1960.

ABREU, C.F. Almoço nu. *Isto É*, São Paulo, 29 ago 1984.

AFP E REUTERS. Beatnik Kerouac morre nos EUA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out 1969.

Alguma coisa de Burroughs. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 mar 1968.

Allen Ginsberg é velado em rito budista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 abr 1997.

ALLEN, H. Beat e Kerouac, 25 anos depois. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 set 1982.

AMÂNCIO, M. Por que ler este romance em 1984? *Jornal da Tarde*, São Paulo, 09 jun 1984.

Artigo sem título e sem autor publicado na *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jun 1960.

Aspirações estéticas do profeta desgarrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai 1984.

AUGUSTO, S. Beats, pícaros, peregrinos e muito cool jazz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 out 1999.

_____. Cuidado os anos 50 estão de volta. *Folha de São Paulo*, 10 fev 1984.

_____. Um Kerouac e um Burroughs não fazem verão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar 1984.

AZEVEDO, E. Beatniks. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set 1966.

AZEVEDO, M. Frivolidades drogadas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set 1984.

“Beatniks” protestam. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai 1967.
1979.

BELIK, H. “Hoje sou apenas uma poeta”, diz Ginsberg. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 maio 1988.

_____. Nove pontos que norteiam a *beat generation*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 maio 1988.

_____. Uma vida de amores, visões, profecias, depressões e poesia. *Folha de São Paulo*, 22 maio 1988.

BRITTO, P. H. Sobre traduções de beats. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 set 1984.

Burroughs agora ataca de rap e ópera. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jan 1984.

Burroughs e o mundo dos junkies. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 mai 1984.

Burroughs: beat, punk, madito, bicha. Um grande escritor. *Jornal Leia Livros*, São Paulo, mai-jun 1983. N. 57

Burroughs: testemunhos sobre o junk. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 out 1968.

CAMPELLO, M. Ingenuidades à beira da estrada: um 'beat' admira o próprio umbigo. *O globo*, Rio de Janeiro, 18 ago 1985.

CAMPELLO, M. Um sonho é como outro sonho. Mas a leitura vira pesadelo. *O globo*. Rio de Janeiro, 10 fev 1985.

CAMPOS, J. R. Kerouac, o anjo 'beat'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov 1982.

CARA, S. A. A tradução da literatura beat, ainda válida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 ago 1984.

CAVALCANTI, G. Ginsberg, o poeta maior da Beat Generation. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set 1967.

CAVESTANY, J. O amargo diário do príncipe dos 'beats'. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun 1998.

CICCACIO A. M. Com 27 anos de atraso, chega ao Brasil o credo do movimento beat. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev 1984.

CICCACIO, A. M. Ginsberg, o uivo que ecoa no Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 ago 1984.

COSTA, F. Ginsberg canta o nada da América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jul 1987.

COSTA, M. P. Ida ao inferno. *Veja*, São Paulo, 23 mai 1984.

COSTA, M. S. R. A beat generation, fora do lugar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 ago 1984.

_____. Aventuras de Alice no país subliminar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out 1984.

_____. Beats e libertários. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov 1984.



DAVIS, S. Um dia na vida dos Beatniks. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul 1966.

De onde vêm os provocadores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan 1967.

DUPONT, P. França relê Kerouac, o vagabundo inspirado. Tradução de Luísa Mendes Fúria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 mar 1998.

Eles passam os dias inteiros entregues a um tédio monumental, mas têm um princípio inarredável e fundamental: são contra todas as guerras. s.l. [196-].

ESCOBAR, C. H. Depoimento sobre Ginsberg. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 abr 1997.

ESCOBAR, P. Burroughs, a travessia das sombras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 jun 1988.

_____. Kerouac, na estrada da beatitude. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 fev 1984.

_____. Livro de Burroughs causa decepção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 fev 1984.

_____. O papai *junky* está chegando aos trópicos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai 1984.

_____. Tréplica a um “beat” injuriado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 set 1984.

_____. Geração *beat* e as razões subterrâneas do *boom*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 set 1984.

FERRAZ, G. G. Os subterrâneos. *Isto É*. São Paulo, 29 set 1984.

FIORILLO, M. P. Uivo. *Isto É*, São Paulo, 29 ago 1984.

FRÓES, L. As emoções de Jack, o santo maluco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 set 1984.

_____. Iniciação epistolar ao “Yage”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez 1984.

GAMA, M. Ferlinghetti, o encanto e o desencanto da vida americana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 fev 1985.

GAMA, R. Ferlinghetti, revolução no verso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out 1984.

Ginsberg, poeta do protesto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 out 1966.

GONÇALO, J. Beats fascinam Brasileiros. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 17 ago 2001.

_____. Bem mais que uma batida. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 17 ago 2001.

GONÇALVES, F. A “Beat Degeneration” nos tristes trópicos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 fev 1984.

GONZALEZ, H. O anjo decaído: um clássico feito de mochilas e caronas. *Isto É*. São Paulo, 15 fev 1984.

GUGLIELMINA, P. Para tradutor, texto é bastante complexo, com incessantes invenções de palavras, mas musical. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 mar 1998.

GUIDEZ, G. “Beatniks”, jovens de muitos países, a nova boemia internacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 set 1965.

HAAG, C. Edições brasileiras estão fora de catálogo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 mar 1998.

IBANEZ, F. Allen Ginsberg vive lutando contra a intransigência. *Folha de São Paulo*, 6 mar 1972.

ISMAEL, J. C. Uma biografia de contestação, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out 1989. Cultura.

Jack Kerouac: o fantasma bêbado que perturbou a América, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 set 1979.

JACOBS, A. Eis os “beatniks do Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 abr 1967.

JUDSON, G. Quando um livro dobra o braço da lei. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago 1997.

LACERDA, M. A Ginsberg, na última moda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 jan 1984.

LAMARE, M. C. Allen Ginsberg ou a poesia em tempo de guerra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jan 1968.

LEMOS, T. Batida, pulsação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 set 1982.

LEWIN, W. A Experiência de “outsider”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 set 1963. Suplemento Literário.

_____. Aberturas e envoltórios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov 1970. Suplemento Literário.

_____. As convenções do não-conformismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 out 1966.

_____. Uma experiência mística. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 jul 1960. Suplemento Literário.

LOPES, R. G. Escritor defende poesia de Jack Kerouac. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan 1992.



_____. Kerouac, o inventor da prosódia bop espontânea. *O Estado de São Paulo*, 23 out 1999.

_____. Lawrence Ferlinghetti: "Nunca me considere um membro da geração *beat*". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr 1991.

_____. Para Ginsberg, EUA vivem stalinismo *soft*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jan 1992.

LOUZADA, F. O. C. As drogas e o discurso conservador. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 fev 1982. Folhetim.

Luzes da cidade no caminho de Ferlinghetti. *Folha da Tarde*, São Paulo, 07 dez 1984.

MACIEL, L.C. Depoimento sobre Ginsberg. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 07 abr 1997.

MAZURE, F. "Beatniks" criticam estudantes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul 1968.

MORAES, R. Resposta de um tradutor *beat*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 set 1984.

Morre Allen Ginsberg, poeta da geração *beat*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 abr 1997.

Morre William Burroughs, pai da geração *beat*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 ago 1997.

Morreu o escritor Jack Kerouac. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 out 1969.

MOURA, J. J. O escritor 'beat' Jack Kerouac era infantil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out 1989.

MOUTINHO, N. Kerouac, poesia na revolta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set 1969.

Muitos ideais, dos "beats" mineiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jan 1967.

Nepal expulsa agora os "filhos do medo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 fev 1967.

No ritmo do coração: nervoso e incandescente, chega ao Brasil o clássico da geração *beatnik-On the road*, de Jack Kerouac. *Veja*. São Paulo, 22 fev 1984.

O Coração *beat* ainda bate: os 40 anos da publicação de 'On The Road', de Jack Kerouac, são comemorados no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago 1997.

O eterno mito dos heróis errantes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 fev 1997.

ORSINI, E. Poeta de uma geração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 set 1989.



Os mestres do underground. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 mar 1972.

PETRIN, A.; LINK, R. Burroughs: a linguagem em curto-circuito. *Nicolau*, Paraná, 1994.

PINTO, J. N. O poeta do escândalo sutil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 dez 1984.

_____. Pé na estrada: a busca da vida autêntica no clássico da literatura 'beat'. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar 1984.

PIRES, P. R. O sobrevivente da santíssima trindade beatnik. *O Globo*, Rio de Janeiro, abr 1997.

PISON, J. M. "Há uma nova guerra fria". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan 1989.

Poesia beatnik: a corrosão como arma. *Jornal Leia Livros*, São Paulo, jan 1991.

Que é Be-In? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 mar 1967.

RODRIGUES, J. Allen Ginsberg: Kaddish. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 maio 1968.

SCHWARCZ, L. Observações sobre a volta dos anos 80. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 mar 1984.

SHLUGER, L. *Provos: A ordem pela desordem*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 set 1966.

SOTO, E. Ginsberg lançou com Keorua e Burroughs uma revolução libertária que sacudiu o mundo nos anos 60. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 abr 1997.

TAVARES, C. A. P. Elogio ao movimento beat, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 mar 1984.

Uma febre sem idade. *Isto É*, São Paulo, 29 ago 1984.

Willer e o inconformista Ginsberg. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov 1983.

WILLER, C. Os beats abominaram a década de 50. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 mar 1984.

WILLER, C. Personagem de Kerouac: ele mesmo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 out 1989.

William Burroughs, 83, o último dos 'beatniks'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 ago 1997.

William Burroughs: O velho junky. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago 1986.



XAVIER, L. Allen Ginsberg e os anos sessenta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jun 1970.

XAVIER, L. Artigo sem título publicado em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 out 1966.

Bibliografia Consultada

ASHER, L. Allen Ginsberg. Disponível em: www.beatmuseum.org/ginsberg/allenginsberg.html. Acesso em: 06 jan 2004.

ASHER, L. Lawrence Ferlinghetti. Disponível em: www.beatmuseum.org/ferlinghetti/lawrenceferlinghetti.html. Acesso em: 06 jan 2004.

ASHER, L. William Burroughs. Disponível em: <http://www.beatmuseum.org/burroughs/williamsburroughs.html>. Acesso em: 06 jan 2004.

BALTAR, C. Q. *Livros Norte-Americanos*: bibliografia compilada até 1987. Rio de Janeiro: Ed. Lídio Ferreira Junior.

BENGTTSSON, G. Biography of Allen Ginsberg, 2003-2004. Disponível em: http://www.poetryconnection.net/poets/Allen_Ginsberg. Acesso em: 27 mai 2004.

BIVAR, A. Caça às Bruxas: o macartismo. Disponível em: <http://www.Tvcultura.com.br/aloescola/historia/gerrafria/guerra2/questaoculturalnomundo3.htm>. Acesso em: 31 ago 2004.

_____. *Kerouac: O Rei dos Beatniks*. São Paulo: Brasiliense. 2004.

BIVAR, A.; WILLER, C. et al. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

BRUNEL, P.; MADELÉNAT, D.; GLIKSOHN, J. M. Compreender; A crítica em questão. In: _____. *A Crítica Literária*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.79-104; p.105-116.

BUENO, A.; GOES, F. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Burroughs, o fora-da-lei da literatura. Disponível em: <http://www.popbox.hpg.ig.com.br/Burroughs.html>. Acesso em: 20 fev 2004.

COELHO, T. *O que é Indústria Cultural*. 20.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CONDÉ, F. O. R. *O Zen e a Arte do Pastoreio do Touro*. Brasília: Thot, 1988.

CORTINA, A. *O Texto e o Leitor: Um Problema de Interpretação*. São Paulo: 1988.

326f. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, M. A. M. *Um Estudo sobre a Contribuição da Crítica para a Percepção das Obras de Jack Kerouac Traduzidas no Brasil*. São Paulo, 2001. 158 f. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DAICHES, D. A Crítica e o Contexto Cultural. In: _____. *Posições da Crítica em Face da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967, p.365-381.

DAVID, R. *Jazz Para Principiantes*. Tradução de Jamari França. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

EAGLETON, T. *A Função da Crítica*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. Fenomenologia, hermenêutica e Teoria da Recepção in: _____. *teoria da literatura: uma introdução*, São Paulo, Martins Fontes, 1983. p.59-96.

ECO, U. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Feitas de Andrade. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.176-204.

FENELON, D. R. *A Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERLINGHETTI, L. *7 Dias na Nicarágua Livre*. Tradução de Bettina Becker. Porto Alegre: L&PM, 1985.

FERRO, M. *História da Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Mauro Lando e Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1995.

GONÇALVES, M. G. O Budismo – História e Doutrina. In: _____. *Textos budistas e zen-budistas*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, s.d., p.11-33.

HANH, T. N. *Caminhos Para a Paz Interior*. Tradução de Odette Lara. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

HERRIGEL, E. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, s.d.

HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, H.B.; GONÇALVES, M.A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JAMESON, F. *Periodizando os anos 60*. Tradução de Cesar Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLLANDA, H.B. *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.81-126.

KAWAE, A. Allen Ginsberg's biography. Disponível em: <www.miyazaki-mic.ac.jp/people/faculty/dbratton/classes/Fall2001/students/yasu2.html>. Acesso em: 14 nov 2004.

KIDDO, C. O que é ser beat? Disponível em: <<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=358>>. Acesso em: 20 fev 2004.

LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACIEL, L. C. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MERRIT, J. D. Day By Day: The Fifties. *New Left Review*. New York, p.ix-xviii, 1979.

NETTO, S. P. Comunicação de Massa. São Paulo: Editora da USP, 1972, p.20-41.

PASIN, J. Biografia e bibliografia do patrono Ginsberg. Disponível em: <<http://users6.cgiforme.com/parletras/messages/894.html>>. Acesso em: 20 fev 2004.

PARKER, T.; DOUGLAS, N. Day By Day: The Sixties. *New Left Review*. New York, vol.1, p.ix-xvi, 1983.

PROENÇA F. D. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

REICH, W. *Escuta, Zé Ninguém!*. Tradução de Maria de Fátima Bivar. 10.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

RODRIGUES, D. G. *A Estética da Recepção: A Procura de uma História Dionisiaca*. São José do Rio Preto: 1994. 172f. (Dissertação de Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Universidade Paulista Julho de Mesquita Filho, UNESP, São José do Rio Preto.

SANTOS, J. P. Feliz 1958: o ano que não devia terminar. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SANTOS, R. A. *A Revolução das Mochilas: de On The Road à Lenda de Duluo* – A Literatura Beat de Jack Kerouac. Araraquara, 2002. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista.

SHUNRYU, S. *Mente Zen, mente de principiante*. Tradução de Odette Lara. São Paulo: Palas Athena, 1994.

THOMPSON, E.; DAVIS, M. et al. *Exterminismo e Guerra Fria*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TYTELL, J. Jack Kerouac. Tradução de Flávio Moreira da Costa. In: KOSTELANETZ, R. (Org.) *Viagem à Literatura Americana Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985, p.229-240.

_____. The Lives and Literature of the Beat Generation. *American Literature*. North Carolina, vol.48, number 3, p.428-430, 1976.



_____. Uma Entrevista com Allen Ginsberg. Tradução de Mauro José Costa. In: KOSTELANETZ, R. (Org.) *Viagem à Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985, p.241-259.

WAGNER, J. *O Guia do Jazz: iniciação à história e estética do Jazz*. Tradução de Ana Isabel Couto. 3.ed. Lisboa: Pergaminho, 1991, p.11-171.

WELLEK, R. Termo e Conceito de Crítica Literária; Principais Tendências da Crítica no Século XX. In: _____. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d., p.29-41; p.295-311.

William Burroughs – biography. Disponível em: <http://www.theiceberg.com/artist/26578/william_burroughs.html>. Acesso em 14 nov 2004.

Women of the Beat Generation: The writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution. Disponível em: <<http://www.americanlegends.com/bookstore/beatgeneration/>>. Acesso em: 29 nov 2004.

ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.



