

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SÉRGIO LUIZ RABELO

CONTRACULTURA NORTE-AMERICANA NOS ANOS 1950: NOTAS SOBRE A  
PROPOSTA *BEAT*

CURITIBA

2012

SÉRGIO LUIZ RABELO

CONTRACULTURA NORTE-AMERICANA NOS ANOS 1950: NOTAS SOBRE A  
PROPOSTA *BEAT*

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito parcial à conclusão do curso de História – Licenciatura e Bacharelado do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná

Orientadora: Profa. Dra. Karina Kosicki Bellotti

CURITIBA

2012

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, cujo apoio e auxílio sempre estiveram presentes durante toda a minha caminhada acadêmica, mesmo que as minhas escolhas não tenham sempre sido totalmente compatíveis com as suas.

À minha irmã Silvia Rabelo que, entre muito frequentes brigas e discussões, nunca escondeu a alegria pelo meu ingresso na universidade e, agora, pela conclusão da mesma.

Aos meus amigos que, entre conversas e cervejas, ajudaram a ultrapassar os momentos de angústia que surgiram pelo caminho. Suas contribuições estão presentes ao longo de todo o texto, direta ou indiretamente.

À professora Renata Senna Garraffoni e aos colegas do PET-História, pela oportunidade de iniciar essa pesquisa e por todo o apoio concedido durante sua realização.

À professora Karina Kosicki Bellotti, orientadora desse trabalho, pela leitura, sempre crítica e atenta, das diversas versões dos textos que compõem essa monografia, pelas sugestões construtivas e francas referentes à pesquisa e por todo o apoio e incentivo às minhas ideias desde a primeira apresentação dos meus “esboços” de pesquisa, ainda na fase de escolha de temas para monografia.

Ao meu leal amigo Everton Quadros, que se encontra presente nessa trajetória desde os longínquos tempos da 3ª série, pelas horas gastas em conversas sem sentido e “paranoicas”, pela companhia, online, nas madrugadas em que passei acordado com provas e trabalhos acadêmicos, pela assistência técnica que me salvou diversas vezes quando, por qualquer motivo, meu computador insistia em não funcionar, por me acompanhar nos meus “planos infalíveis”, mesmo sabendo que, no fim, era “uma cilada, Bino”, enfim, por aquilo a que chamamos amizade.

Ao meu amigo Adriano “Nivaldo” Trentin, pela constante presença e auxílio sempre que foi preciso me mostrar que “a vida é dura pra quem é mole” e pelos incansáveis esforços em guiar-me ao melhor caminho possível, contribuindo com apoio moral e financeiro. Com sua ajuda aprendi que questões pontais, na verdade, podem ser estruturais... Ou não.

## **Resumo**

O objetivo inicial dessa pesquisa foi focar o contexto dos Estados Unidos da década de 1950, quando inicia-se o período de crescimento econômico conhecido como “os 30 gloriosos”, sucedendo a Segunda Guerra Mundial. As partes mais favorecidas da sociedade estadunidense começam a estabelecer-se nos subúrbios das grandes cidades, bem como a consumir bens de consumo duráveis numa escala muito maior do que anteriormente. Nesse cenário há a emergência de movimentos de contestação, protagonizados pelos indivíduos que faziam parte das classes menos favorecidas que permaneceram nos grandes centros urbanos. Entre eles, podemos identificar o movimento conhecido como *beat*. Logo, a intenção foi analisar como, no livro de poesias *Uivo*, de Allen Ginsberg, no romance *On the Road*, de Jack Kerouac e na autobiografia *O Primeiro Terço*, de Neal Cassady, os integrantes desse movimento criaram representações idealizadas de si mesmos e de suas visões de mundo a partir do caráter autobiográfico de suas obras e, assim, construíram sua própria identidade. Em seguida, buscou-se um panorama político dessas obras, ou seja, o caráter de engajamento político intrínseco ao ato de escrever, mesmo que a organização política não se mostre aparente de forma convencional, por manifestação militante.

**Palavras-chave:** Contracultura; Geração *Beat*; Literatura.

## Sumário

1- Introdução.....	6
2- Contracultura e Beat: interação entre conceitos e o papel da juventude.....	10
2.1 <i>Contracultura</i> : As duas faces do mesmo conceito. ....	10
2.2 <i>Beat</i> : As dificuldades em definir um termo.....	13
2.3 Juventude: Um papel decisivo. ....	17
3- Os escritos <i>beats</i> enquanto autobiografias: a construção de auto-representações como forma de construção da identidade. ....	19
3.1 Visão contextual das obras <i>beat</i> .....	19
3.2 O autor como personagem: a presença do estilo autobiográfico e sua fundamentação teórica. ....	22
3.3 A construção de (auto)representações nos escritos <i>beat</i> . ....	24
3.3.1 <i>On the Road</i> – O manuscrito original: A construção que se pretende.....	24
3.3.2 A construção autobiográfica de Ginsberg em poemas do <i>Uivo</i> : A construção da identidade a partir da negação.....	27
3.3.3 A intenção autobiográfica de Cassady: Uma contradição pelo estilo?.....	31
4- As implicações da escrita: Os <i>beats</i> e os significados do ato de escrever. ....	35
4.1 Engajamento na alienação: A escrita <i>Beat</i> como ato essencialmente político. ....	35
5- Notas de conclusão.....	41
5.1 A construção de imaginários a partir da literatura: A escrita <i>beat</i> como produtora de realidade. ....	41
6- Referências Bibliográficas. ....	45
6.1 Fontes Primárias. ....	45
6.2 Fontes de Apoio. ....	45
6.3 Bibliografia Geral .....	45

## 1- Introdução.

A relação entre a História e a literatura é alvo freqüente de discussões acadêmicas entre os historiadores contemporâneos. As questões relacionadas à organização do discurso escrito, à narrativa histórica e sua semelhança com a narrativa fictícia, bem como a própria utilização da literatura como fonte histórica são temas presentes em diversos debates atuais sobre o fazer histórico. Destes, o último é que mais nos interessa nesta pesquisa, uma vez que diz respeito diretamente à pesquisa aqui apresentada, ou seja, um estudo histórico a partir de fontes literárias.

Mas, no entanto, qual o intuito de proceder a um estudo a partir de fontes dessa tipologia? Ora, a literatura é, conhecidamente, uma forma de expressão popular muito rica em termos de apresentação contextual e intelectual. Através das tramas tecidas em romances, poemas, contos e biografias revelam-se as preocupações, crenças, pensamentos e sentimentos de determinado grupo em determinada época. Além disso, mais do que mostrar a realidade, a literatura também a transforma, uma vez que influencia a visão de mundo e a construção de imaginários naqueles que fazem a leitura. Essas são características da literatura que precisam ser lembradas ao iniciar-se uma pesquisa nessa área, bem como o que se busca com essas fontes e como se pretende trabalhar.

A minha intenção no desenvolvimento dessa pesquisa foi analisar como os integrantes da chamada *geração beat*<sup>1</sup> tinham uma proposta de vida baseada em valores opostos ao *American way of life*, e como essa proposta pode ser entendida como uma crítica ativa a esse modelo. Assim, as obras literárias foram analisadas enquanto construções de auto-representações, de imagens de si mesmo e de identidade, crítica ao modelo americano, mesmo que não se trate de um movimento militante. Logo, o foco foi no contexto dos Estados Unidos da década de 1950, quando inicia-se o período de crescimento econômico conhecido como “os 30 gloriosos”, sucedendo a Segunda Guerra Mundial. Nesse cenário, há a emergência de movimentos de contracultura, entre eles o movimento conhecido como *beat*. A análise foi procedida a partir das obras literárias de alguns dos representantes desse movimento, como o livro de poesias *Uivo*,

---

<sup>1</sup>Por *geração beat* entendo um grupo de amigos que viveram nos Estados Unidos do pós-guerra, e atuaram, principalmente, no final dos anos 1940 e no decorrer dos anos 1950, pregando um estilo de vida desregrado, opondo-se ao padrão moral e religioso de viver, além de abusar de drogas (não-alucinógenas), sexo e, principalmente, viagens. Esse grupo manifestou-se a partir da literatura, mas não apenas por ela, uma vez que sua literatura é reflexo direto de experiências reais. Assim, mais do que um movimento literário, encaro a *geração beat* como uma forma de vida.

de Allen Ginsberg, e dos romances *On the Road*, de Jack Kerouac e *O Primeiro Terço*, de Neal Cassady. A minha escolha por essas três obras em específico se deu devido ao fato de Ginsberg e Kerouac, bem como seus livros citados, serem os mais emblemáticos e citados em relação movimento. A escolha pela obra de Cassady se deve ao fato dele (o autor) ser, ao lado de Kerouac, o personagem principal de *On the Road*, sendo responsável por boa parte de seu desenrolar. Logo, Cassady pode ser visto como uma forte influência do pensamento e escrita de Kerouac.

No entanto, é necessário refletir sobre as questões teórico-metodológicas que envolvem uma pesquisa nessa área. Em balanço realizado sobre os estudos brasileiros que tem-se utilizado de obras literárias para o estudo da história, as historiadoras Virgínia Camilotti e Márcia Naxara apontam que esses estudos, em geral, seguem uma de duas lógicas contrapostas:

um, em que o literário é tomado como substrato de inquirição pelo historiador, tendo em vista a reconstituição do que é identificado pelo nome de História, como algo que o antecede em existência; outro, em que é tomado como substrato para o escrutínio de percepções, representações, figurações, por meio das quais se buscam os movimentos de instituição de imaginários e da própria temporalidade enquanto tal.<sup>2</sup>

No primeiro caso, o historiador atuaria enquanto um decifrador, investigando e desvendando o “verdadeiro” significado ao qual o autor se referia quando da escrita da obra analisada.<sup>3</sup> Essa percepção tende a apresentar o autor como “proprietário, origem e causa da obra”<sup>4</sup>, enquanto o historiador trabalha como um “profanador”, colocando em questão a obra e os significados entendidos pelo autor.<sup>5</sup>

Acredito que essa pesquisa se enquadre mais dentro do segundo modo, ou seja, a busca das representações, figurações e percepções a partir das obras literárias e como são construídos imaginários de toda uma época a partir disso. Assim, ao invés de “revelar a verdade”, o papel historiador constituir-se-ia em interpretar as construções de tempo, espaço e pessoas que os autores fazem em suas obras. Para tanto, o que procurei fazer foi uma aproximação entre o trabalho da sociologia e da história, bem como a

---

<sup>2</sup> CAMILOTTI, Virgínia e NAXARA, Márcia Regina C. História e Literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. In. *História: Questões e Debates*. Curitiba, ano 26, Nº50, jan./jun. 2009, p. 15.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>5</sup> *idem*.

visualização dos limites do trabalho do historiador. Nessa perspectiva, merecem destaque os textos de Pierre Bourdieu<sup>6</sup> e Robert Darnton<sup>7</sup>, referenciais teóricos que nortearam as análises procedidas nesse trabalho monográfico. Pierre Bourdieu alerta para os problemas do que ele chama de “teoria teórica”, ou seja, a filiação a determinada corrente de pensamento simplesmente pela coerência teórica, o que, além de limitar drasticamente o trabalho de pesquisa, foge do seu real objetivo, que seria responder a um problema de pesquisa. Sendo assim, abri mão dessa (falsa) coerência teórica no decorrer de minha análise, não hesitando em dialogar autores de diferentes escolas e correntes de pensamento quando a temática da discussão permitia.

Quanto a Darnton, seu texto nos lembra uma importante limitação do trabalho do historiador, que seria o “poder” de estabelecer os papéis dos sujeitos que estuda, ou seja, de arbitrariamente decidir o que os membros do passado foram ou não. Assim, tentei, nos levantamentos de questões dessa pesquisa, bem como nas análises das obras literárias, fugir às arbitrariedades do ato de “brincar de ser Deus”, buscando não contestar os dados contidos nas obras dos autores estudados, e sim observar como, a partir delas, se cria uma imagem desses autores, intencionalmente ou não. Claro que, em momentos do texto, contestei informações contidas nos livros, confrontando-as com outras fontes, no entanto sem a intenção de emitir um veredicto quanto à veracidade das informações contidas na obra, mas sim buscando compreender o sentido de construir tal representação.

Dessa forma, a presente monografia foi desenvolvida em três capítulos, fora a introdução e a conclusão. O primeiro capítulo apresenta uma revisão bibliográfica referente aos conceitos de *beat* e *contracultura*, bem como sua interação com o conceito de *juventude*. Para tanto, parti de obras de sociólogos, estudiosos de teoria literária, jornalistas e historiadores, a fim de oferecer um panorama dos conceitos que norteiam o presente objeto de pesquisa. Tal levantamento conceitual foi responsável pelo amadurecimento da compreensão de determinados conceitos imprescindíveis para proceder-se o estudo.

O segundo capítulo trás um panorama contextual da época estudada, juntamente com uma análise das fontes escolhidas a partir da perspectiva autobiográfica, ou seja,

---

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, pp. 17-58.

<sup>7</sup> DARNTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. In. *Os dentes falsos de George Washington; um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 179-200.

uma interpretação das obras literárias de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Neal Cassady enquanto autobiografias, a partir das quais são construídas representações de mundo e de si mesmos. Assim, busquei compreender como um estilo literário baseado no relato de experiências vividas, na “escrita de si”, seleciona e organiza fatos de vida dentro de uma nova ordem, sendo utilizado para a construção de uma determinada identidade.

Por fim, o último capítulo busca resgatar o valor político dessas manifestações literárias, intrínseco ao próprio ato de escrever. Dessa forma, o foco de análise muda do externo, da forma, para o conteúdo propriamente dito, ou seja, as manifestações críticas e contestatórias que são feitas no decorrer das obras e como são construídos imaginários de toda uma época a partir desses escritos.

## 2- Contracultura e Beat: interação entre conceitos e o papel da juventude.

### 2.1 *Contracultura: As duas faces do mesmo conceito.*

*Contracultura* é uma palavra recorrente quando se fala de movimentos sócio-culturais encabeçados por jovens nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970. O movimento *hippie*, com suas cores psicodélicas, seu lema de vida baseado no famoso “paz e amor” e seu estilo militante e rebelde, normalmente são as principais imagens que vem à cabeça quando se pensa no conceito de *contracultura*. Em geral, esse conceito é normalmente empregado pelos estudiosos para definir os movimentos sociais de contestação surgidos a partir da década de 1960 e do movimento *hippie*, bem como dos movimentos negro e feminista, esquecendo-se que, embora com um caráter militante muito menos definido, movimentos de contestação de uma “ordem social vigente” já existiam na sociedade americana antes disso. Na verdade, o termo *contracultura* é, em geral, empregado como um movimento específico: “A Contracultura”. Esse termo, usado pela primeira vez na obra de Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, refere-se a um grupo de jovens dos EUA na década de 1960 que propunha “uma rebelião mais ampla, mais difusa e mais culturalista”<sup>8</sup>, diferentemente do grupo da “Nova Esquerda”, que propunha uma atuação mais voltada ao âmbito político.

No entanto, podemos pensar o termo *contracultura* a partir de uma ótica conceitual mais ampla, em que, ao invés de definir um movimento específico, o conceito se referiria a um tipo de movimento, tendo como base o seu caráter de contestação da “cultura vigente”, como o movimento *beat*, por exemplo. É sobre essa interação possível entre os conceitos de *beat* e *contracultura*, e a forma como ela vem sendo trabalhada pelos autores que se dedicaram a debater sobre essa temática que o presente capítulo se centrará.

No livro introdutório sobre a temática, *O que é contracultura*<sup>9</sup>, de Carlos Alberto Messeder Pereira, o autor nos lembra a dubiedade do termo que, embora normalmente utilizado para definir um movimento específico denominado

---

<sup>8</sup> ADELMAN, Miriam. *A voz e a escuta*. Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. São Paulo: Blucher, 2009, p. 44.

<sup>9</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é Contracultura. In. *Primeiros Passos 14*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D, pp. 61-116. (Essa obra, embora editada pelo Círculo do Livro, pertence à coleção Primeiros Passos da Editora Brasiliense).

“Contracultura”, também pode ser pensado de forma conceitual para se referir a diversos episódios e movimentos distintos. Para o autor:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] e que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica [...].<sup>10</sup>

É importante pontuar que o movimento *beat* se encaixa muito bem na segunda proposta de utilização do termo *contracultura* sugerida por Pereira, ou seja, não de um movimento específico, mas de um conjunto de ideais que se opõem ao sistema, mas de uma forma não-convencional, o que acaba, por vezes, a permitir uma interpretação do movimento como não-contestador. “Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social”<sup>11</sup>, como mostram os autores Ken Goffman e Dan Joy, em sua obra *Contracultura através dos tempos*<sup>12</sup>, onde apresentam o movimento *beat* através dessa perspectiva mais conceitual oferecida por Pereira.

Os referidos autores buscam nesse livro tratar o conceito de *contracultura* justamente a partir da visão mais geral, mais conceitual, que Carlos Alberto M. Pereira salientava como possível forma de pensar o termo. Na verdade, como bem explicam os autores desse trabalho:

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>11</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>12</sup> GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece.<sup>13</sup>

Assim, como fica explícito no título do trabalho de Goffman e Joy, não existiria uma *contracultura*, mas diversas *contraculturas* através dos tempos. Em linhas gerais, esse trabalho busca compreender a noção de *contracultura* não a partir de um dado momento ou grupo específico, mas a partir de uma definição mais simples de oposição a um modelo de “cultura dominante”. No entanto, os autores tomam o cuidado de estabelecer uma delimitação para o conceito, uma vez que a contestação à cultura dominante não deveria ocorrer em qualquer esfera da vida. A proposta desse estudo é que essa negação de valores se dê na parte artística, e a partir dela emane sua posição, uma vez que, segundo os autores, “o que interessa à contracultura é o poder das idéias, imagens e da expressão artística, não a obtenção de poder pessoal e político”<sup>14</sup>. Deixarei a discussão sobre a politização ou não desse tipo de prática para mais adiante.

Ainda em relação ao trabalho de Goffman e Joy, bem como da definição conceitual que fez Pereira, existem, duas grandes dificuldades em trabalhar-se com esse tipo de definição. A primeira seria que, para localizar uma *contracultura*, é necessário estabelecer uma *cultura dominante*, ou melhor, definir um padrão de pensamentos e comportamentos como universal em determinada sociedade, eliminando, no caso de um trabalho descuidado com o conceito, a lógica dinâmica inerente à *cultura*.

O segundo problema seria o fato de poder-se identificar “contraculturas através dos tempos” quase infinitamente, perdendo o conceito sua historicidade e a dinâmica inerente à história, assim como os movimentos, sua características específicas. No entanto, para trabalhar o caso específico do movimento *beat*, em um contexto de final da década de 1940 e ao longo de 1950, a definição proposta por Goffman e Joy é mais frutífera, uma vez que proporciona vislumbrar o movimento *beat* não apenas como um grupo social marginalizado ligado a ideais próximos ao anarquismo e sim a partir de uma noção de movimento artístico-(contra)cultural.

Já a socióloga Miriam Adelman, em seu livro *A voz e a escuta*<sup>15</sup>, definiu *contracultura* como um movimento específico, “A Contracultura”. Esse termo referir-se-ia a um grupo de jovens dos EUA na década de 1960 que propunha “uma rebelião

---

<sup>13</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>14</sup> *Idem*, p.10.

<sup>15</sup> ADELMAN, Miriam. *Op. Cit.*

mais ampla, mais difusa e mais culturalista”<sup>16</sup>, diferentemente do grupo da “Nova Esquerda”, que propunha uma atuação mais voltada ao âmbito político. Assim, Miriam Adelman define *contracultura* como um movimento específico, o qual “propunha uma verdadeira ‘revolução’ no cotidiano, que colocava o prazer e a imaginação no lugar da ordem e do progresso do positivismo e da moral e da obediência da ética protestante”<sup>17</sup>, sendo que a aplicação do termo enquanto conceito, como proposto pelos outros autores comentados, se escapa. Nessa visão, *contracultura* não seria um conceito aplicável à movimentos que seguem uma ótica de contestação de um padrão socialmente aceito como correto, mas sim um movimento específico que teve início a partir de determinado grupo.

## 2.2 *Beat*: As dificuldades em definir um termo.

Entre os estudiosos da chamada Geração *Beat*, sem dúvida o escritor, tradutor e pesquisador ligado à área de teoria literária Claudio Willer é a maior autoridade no território nacional. Logo, faz-se imprescindível a leitura de seu livro *Geração beat*<sup>18</sup> para qualquer estudo que se pretenda realizar sobre o tema. O termo *Beat*, segundo Willer, viria a ser usado para definir essa “geração” a partir de uma conversa entre Jack Kerouac e John Clellon Holmes em 1948, em que Kerouac definia a sua geração e de seu companheiros como *The beat generation*, em oposição a *Lost generation*. À parte isso, ainda segundo Willer, “‘beat’ também é a batida rítmica do jazz. E pode ser associada à beatitude, palavra do repertório de Kerouac, que, em entrevista de 1959, deu esta interpretação ao termo para contrapor-se a seu sentido mais derrotista”<sup>19</sup>. Ora, podemos observar que Willer oferece caminhos para a interpretação do significado da palavra “beat”, sem, no entanto, afirmar algum como correto.

Para Willer, a *beat* foi um movimento literário, inovador em sua proposta, contestador das normas de vida aceitas, multiculturalista em seu grupo, que inaugurou “uma nova relação entre arte e vida, literatura e sociedade”<sup>20</sup>, pois “escreveram transcrevendo a fala; reciprocamente, falavam o que escreveram”<sup>21</sup>. O autor ainda insiste

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>18</sup> WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket)

<sup>19</sup> *Idem*, p. 9. Quanto ao caráter derrotista da expressão *Beat generation*, não esqueçamos que o verbo em inglês *to beat* significa “bater”.

<sup>20</sup> *Idem*, p.26.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 27.

em que não se deve ser esquecido o caráter acadêmico dos membros da *beat*, ou seja, o fato de que, embora vivendo muitas vezes sem rumo e fora dos padrões aceitos e pregados pelo *American way of life*, não devem ser encarados como meros vagabundos, e sim como intelectuais que iniciaram uma revolução de estilo na literatura, que refletiria na sua forma de vida. Conforme Willer: “Os beats chegaram a ser acusados de iletrados. Na verdade, são um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos”<sup>22</sup>.

No entanto, embora Willer assuma o caráter contestador do movimento *beat*, ele procura vê-lo mais como um movimento literário do que como um movimento social que visa a difusão de um determinado estilo de vida, ou seja, a noção de contestação oferecida por essa perspectiva vem da quebra de paradigmas literários vigentes (tanto na forma como no conteúdo). Logo, a visão de movimento social ativo, fora do âmbito literário, acaba sendo deixada de lado, sendo muitas vezes esquecida.

O autor insere os membros do movimento *beat* dentro de uma determinada tradição literária enquanto rompedores do paradigma de forma e conteúdo (tanto em relação aos temas quanto a vocabulário) vigentes no campo literário da época. Assim, Willer elege Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs como aqueles que encabeçaram o movimento, uma vez que são suas obras literárias (*On the Road*, *Howl e Naked Lunch*, respectivamente) que iniciam o movimento literário *beat*<sup>23</sup>.

Willer também se detém focando as influências de determinada tradição literária na obra dos autores *beats*, como as obras de Rimbaud, Baudelaire, Thomas Wolf, Walt Whitman, entre outros. Para o autor, grande parte das referências estéticas e de conteúdo das obras *beats* são provenientes dessa herança literária, tradição essa que os autores da *beat* se dirão continuadores e representantes.

Outros dois pontos de extrema importância abordados pelo autor para a definição da *beat* são sua valorização das drogas e da experiência de amizade. As drogas, embora amplamente utilizadas pelos escritores *beats* não são um elemento central como acontecerá, posteriormente, na contracultura. As drogas não são usadas pelos *beats* como forma de iluminar a mente ou de transcender a um estado de compreensão, mas como forma de estímulo. Assim, observa-se mesmo uma diferença

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>23</sup> Na verdade, a escolha dos autores como encabeçadores do movimento depende do foco a partir do qual se analisa, seja ele político, literário, social, etc, terá diferentes autores encarados como principais tanto mais focarem o movimento de diferentes pontos de vista.

na própria natureza das drogas utilizadas: enquanto na contracultura serão utilizadas drogas psicodélicas como o LSD, a geração *beat* é mais adepta à maconha, morfina e benzedrina, bem como à bebida. A intenção não é sair do corpo, transcender para um ponto espiritual ou estágio de compreensão, e sim estimular alguns sentidos do corpo.

Já a amizade *beat*, como salienta Willer, é uma forma de relação social onde se compartilha absolutamente tudo, desde experiências de vida até práticas sexuais. Segundo o autor:

[Eles] não apenas se tematizaram, citaram, prefaciaram, além de não economizarem dedicatórias, como aquela de “Uivo” a Kerouac, Cassady e Burroughs, e de *Sanduíches de realidade* a Gregory Corso. Também viajaram juntos pelos Estado Unidos e México, nos roteiros consagrados por Kerouac, e pelo mundo, por países europeus e asiáticos. E alucinaram juntos, partilhando visões. Frequentaram-se ainda durante o sono, no mundo onírico, como pode ser visto em *O livro dos sonhos* de Kerouac e nos relatos de sonhos em diários de Ginsberg. Estão sempre presentes nos diários publicados, além de alimentarem volumes de correspondência [...] Ajudaram-se na busca por editores e espaços; convidaram-se para eventos. E fizeram sexo juntos. O limite entre amizade e outra intimidades era fluido<sup>24</sup>.

Na verdade, como podemos ver, ainda mais do que amizade, pode-se confundir a relação entre os *beats*, conforme Willer, “com cumplicidade, não só no sentido mais metafórico, como solidariedade, mas em um sentido até jurídico”<sup>25</sup>. Os amigos *beats* são tão unidos que por muitas vezes levanta-se um debate quanto à suas possíveis homossexualidades. No entanto, é necessário compreender que, embora frequentemente tivessem práticas sexuais entre si, esses amigos não eram, necessariamente, homossexuais, embora alguns membros do grupo fossem assumidos enquanto tal, como é o caso de Allen Ginsberg.

Em geral, podemos resumir a apresentação que Willer faz do estilo de vida da *beat* como uma constante viagem sem rumo, fazendo uso de drogas, promovendo orgias e escrevendo obras com forma e linguagem coloquiais, buscando a aproximação máxima entre a obra e a própria experiência vivida, contestando os ideais de moral, religião e estabilidade do *American way of life*.

---

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 18-19.

<sup>25</sup> *Idem*, p.17.

Os autores Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, em seu livro *Movimentos culturais de juventude*, definiram *beat* da seguinte forma: “um pequeno grupo de jovens universitários que, através de um movimento literário, tentavam oferecer um estilo de vida alternativo ao mundo materialista da sociedade norte-americana”<sup>26</sup>. A definição apresentada resume de forma interessante esse movimento e seus membros, apesar de um tanto reducionista, uma vez que parte dos membros da *beat* não era composta por universitários, sequer intelectuais, e sim marginais como Neal Cassady. No entanto, como já discutimos a partir de Claudio Willer, a definição do movimento *beat* depende muito mais do foco a partir do qual se olha do que de uma organização pré-estabelecida. Como concluem os autores,

O termo “geração *beat*” (*beat generation*), assim como a cultura produzida por ela, não designa um movimento estético-literário organizado em torno de um programa de objetivos pré-estabelecidos, mas refere-se a poetas e escritores (Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Snyder etc.) que, em constante deslocamento, viviam a América dos anos 1950<sup>27</sup>.

Já Miriam Adelman<sup>28</sup> procura visualizar o movimento *beat* enquanto um movimento social também fora da literatura, vendo esse movimento como antecessor a movimentos sociais militantes que surgiriam posteriormente, como o movimento *hippie*, o movimento negro e o movimento feminista.

Especificamente falando do movimento *beat*, a autora define sua atitude contestadora no fato de que “tenham demonstrado seu descontentamento ao se identificarem novamente com ‘a estrada’ e a ‘vida desregrada’ da aventura, rejeitando [...] a transformação do ‘sonho americano’ no *American way of life*<sup>29</sup> da casa confortável, no consumo vazio e na vida doméstica dos subúrbios”<sup>30</sup>. Caracterizam-se, assim, os valores de estabilidade em voga nos EUA da década de 1950, os quais seriam o cerne da rebeldia dos *beats*.

---

<sup>26</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004, p. 32.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>28</sup> ADELMAN, Miriam. *Op. Cit.*

<sup>29</sup> Acredito que a noção de *WASP* (*White, Anglo-saxon, Protestant*) define bem o padrão social ideal do *American way of life*, “fazendo desta forma referência ao grupo racial, étnico e religioso associado tradicional e historicamente com a dominação econômica e cultural da sociedade norte-americana”. *Idem*, p. 32.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 29.

### 2.3 Juventude: Um papel decisivo.

Um fator importante para se pensar nos conceitos e movimentos que estamos trabalhando aqui, sem dúvida, é a noção de juventude. Existem diversos autores que trabalham o papel da juventude no desenvolvimento de movimentos sociais, principalmente na segunda metade do século XX, assim procurei me ater àqueles que discutem a presença dos jovens na geração *beat* e na contracultura, partindo de um referencial teórico muito importante: Pierre Bourdieu. Segundo esse autor, a juventude é um conceito construído em oposição à noção de velhice, sendo que ambas “não são dados, mas construídos socialmente na luta entre jovens e os velhos”<sup>31</sup>. Além disso, a categoria de “jovens” enquanto uma unidade social, enquanto “um grupo constituído, dotado de interesses comuns [...] constitui uma manipulação evidente”<sup>32</sup>. Logo, não podemos pensar juventude enquanto um grupo fechado e pré-definido.

Indo na mesma direção de Bourdieu, Miriam Adelman também lembra a importância da categoria de juventude para o desenvolvimento dos movimentos sociais no pós-guerra. Para a autora, as mudanças ocorridas no pós-guerra americano criaram o que se pode chamar de uma “cultura jovem”, não no sentido de uma cultura compartilhada por todos os membros da juventude, mas de uma cultura aderida essencialmente por jovens. Através dessas mudanças e dessa nova “cultura jovem”, havia a possibilidade de distanciarem-se do “autoritarismo imposto ou aceito por gerações anteriores”<sup>33</sup>, fornecendo-lhes uma nova forma de pensar a identidade.

Como lembram Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, “os inúmeros movimentos de transformação social, sejam eles radicais ou utópicos, que as últimas décadas viram surgir tiveram como principais articuladores os jovens”<sup>34</sup>. Segundo esses autores, os movimentos sociais do pós-guerra seguem duas características principais: Foram encabeçados pela juventude, que passou a demonstrar sua insatisfação a partir da segunda guerra<sup>35</sup>, quando começaram a se oporem aos padrões conservadores da sociedade<sup>36</sup>, e foram transformados em produtos de consumo, resultando na sua assimilação à “cultura dominante”<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é apenas uma palavra. In. BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 113.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> ADELMAN, Miriam. *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>34</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 9.

Para Débora Augustin, Gabriela Geara, Helena Kessler e Rosane Castro,

a experiência dos jovens é o fator propulsor da dinâmica da sociedade. E, muitas vezes, é o canal de introdução de mudanças na sociedade. As pessoas que se encontram vivendo a sua juventude são aquelas que movimentam novas idéias no meio em que vivem. São os jovens que, por terem acesso às experiências dos seus antecessores e por terem a disponibilidade de uma vida inteira pela frente, podem aproveitar o conhecimento que existe sem o peso da responsabilidade sobre a construção que foi feita do mesmo e, a partir dele, introduzir novidades no seu ambiente.<sup>38</sup>

Logo, seriam os “jovens”, enquanto geração posterior e em conflito com os “velhos”, aqueles que detêm o instrumental cultural capaz de questionar a ordem vigente e estabelecer mudanças sociais. Assim, compreende-se a importância desse debate para o estudo de temas ligados aos movimentos sociais de contestação da segunda metade do século XX.

---

<sup>38</sup> AUGUSTIN, Débora; GEARA, Gabriela; KESSLER, Helena; CASTRO, Rosane. *Desnaturalizando o conceito de Juventude através dos tempos*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/tempo/juventude-texto.html>, Acesso em: 17/06/2011.

### **3- Os escritos *beats* enquanto autobiografias: a construção de auto-representações como forma de construção da identidade.**

Para compreender as obras dos autores *beats* à luz do conceito de contracultura, conforme proposto anteriormente, sendo esta a oposição ao padrão estabelecido pelo *American Way of Life*, estas devem ser analisadas a partir de seu contexto de produção, ou seja, os Estados Unidos da segunda metade do século XX, e também a partir de seu caráter autobiográfico. O presente capítulo visa um foco específico nessa segunda característica, que advém das características específicas do momento histórico em que essas obras foram escritas e publicadas.

Como ressalva, gostaria de acrescentar que diversos estudos já foram realizados sobre o impacto dos livros *beats* na população, principalmente a parcela jovem, da época em que foram divulgadas ao público, e que essa não foi a minha preocupação nesse estudo. Busquei, como objetivo específico de análise, as “relações de produção” das obras, se é que posso usar o termo, uma vez que não dirigi a pesquisa a partir de perspectivas marxistas. Apenas procurei enxergar as obras *beat* dentro das vidas de seus autores, ou seja, o quanto de suas próprias experiências pode ser visualizado nas obras e até que ponto elas influenciaram suas próprias vidas. Por outro lado, não foi intenção dessa pesquisa buscar as influências desses escritos na vida de pessoas ainda externas ao movimento.

#### **3.1 Visão contextual das obras *beat*.**

Sabemos que, a partir do momento que sucede o término da Segunda Grande Guerra, em especial entre os anos 1950 e 1970, os Estados Unidos viveram um período de ampla prosperidade econômica, marcada pelo aumento exuberante da produção de bens de consumo duráveis, como os automóveis, bem como investimento em infraestrutura, como estradas, por exemplo. É nessa época que surgem os subúrbios nas cidades estadunidenses e, com ele, o ideal de uma vida suburbana passa a ser o sonho da população de classe média<sup>39</sup>.

Essa vida suburbana pode ser caracterizada, entre outras coisas, pelo ideal de estabilidade almejado pelas famílias depois do final da guerra. A impossibilidade de se pensar em um futuro, a insegurança gerada pela perspectiva da guerra dá lugar a um

---

<sup>39</sup> TEIXEIRA, Heitor Duarte. O outro lado do American Way Of Life: o retrato da desilusão através da literatura norte-americana do séc. XX. *Universos de História*. Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, 2008, pp. 32-50.

desejo de estabilidade, impulsionado não apenas pela ascensão econômica em que o país se encontrava. Mesmo com a perspectiva de uma guerra nuclear que poderia estourar a qualquer momento<sup>40</sup>, havia a possibilidade de se fazer planos para o futuro, de poder viver com a perspectiva de um devir, ou seja, a projeção das perspectivas para o tempo futuro. Logo, havia uma necessidade de uma vida regrada, estável, a partir de padrões religiosos e morais.

A classe média se deslocou para as regiões dos subúrbios nas grandes cidades americanas, enquanto os centros urbanos desvalorizam-se, tornando-se local de moradia daqueles que são excluídos dessa prosperidade em que a classe média se encontra. A vida de subúrbio trata-se de uma forma de vida regrada, calcada no ideal de estabilidade, e que busca o conforto. Daí o grande aumento da oferta, e também da aquisição, de bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos (sendo a geladeira e o televisor os mais visados) e o também já mencionado automóvel, este o grande sonho de consumo da família suburbana, um dos maiores símbolos de status e liberdade. Podemos dizer que, de certa forma, o que toda família estadunidense de classe média da década de 1950 queria era essa estabilidade baseada em uma vida, ir à igreja no domingo pela manhã, ter um emprego estável com um bom salário, um carro grande e potente, uma casa grande e bonita em um bairro do subúrbio, esta equipada com os mais variados eletrodomésticos<sup>41</sup>. Não esqueçamos que o valor da família também era, aqui, muito presente e valorizado, onde “a vida pacata e ordenada (as famílias domesticadas nas quais mamãe, papai e os dois ou três filhos cujas travessuras nunca os levaram muito além das fronteiras da obediência) era a prova da existência de uma sociedade pacífica”<sup>42</sup>. Caracterizamos, pois, o *American way of life*, ou o “estilo americano de vida” dos anos 50.

No entanto, nem todos estavam incluídos nesse sonho americano. Enquanto a classe média passou a adotar o estilo de vida suburbano, as famílias pertencentes às classes mais baixas permaneceram instaladas nos centros das grandes cidades, lugares esses que contrastavam com a beleza e assiduidade dos subúrbios da classe média pela

---

<sup>40</sup>Um bom exemplo para se pensar a ameaça nuclear e seu impacto na formação das mentes estadunidenses do período é o documentário *Atomic Café* (1982, Direção de Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty, disponível para download em diversos sites da web), que foi feito a partir, unicamente, da reunião de diversas propagandas sobre o tema, desde os depoimentos dos soldados que lançaram a bomba atômica no Japão até a ameaça iminente de um ataque nuclear pela união soviética, após esta ter sido capaz de também fabricar a bomba.

<sup>41</sup> TEIXEIRA, Heitor Duarte. *Op. Cit.*

<sup>42</sup> ADELMAN, Miriam. *Op. Cit.*, p. 29.

sua simplicidade, muitas vezes chegando até mesmo a condições de moradia insalubres, que viria a ficar conhecido como “mundo subterrâneo”. A realidade da prosperidade econômica e o sonho de uma vida baseada na estabilidade não chegaram a essa parte da população.

Contudo, esse ideal de estabilidade foi interpretado de forma diferente por essas duas camadas da população estadunidense nesse período dos anos 1950-70. Enquanto a classe média procurava gozar todo o conforto que o dinheiro lhes proporcionava, empurrando “a ansiedade nuclear para longe comprando novos e brilhantes bens de consumo”<sup>43</sup>, as classes “baixas” não tinham a mesma perspectiva. A realidade da guerra não permitia que fossem feitos planos para o futuro, muito pelo contrário, mostrava como a estabilidade de vida era impossível e podia ser destruída rapidamente<sup>44</sup>. Além disso, essa parcela da população não dispunha de uma base econômica capaz de lhe propiciar a forma de vida que a classe média usufruía.

Na verdade, essa contradição entre as perspectivas referentes ao ideal de estabilidade são mais visíveis nos membros da juventude. São eles que, numa perspectiva de classe média, regida pelo “estilo americano”, começarão a buscá-la, a partir de práticas referentes a esse estilo de vida, como a busca por um emprego onde possa iniciar a construção de seu futuro, assim como a perspectiva da constituição de uma família. Já o jovem do centro, habitante desse mundo “subterrâneo”, tendia a ter uma visão de mundo diferente. Uma vez que a perspectiva do *American way of life* não abrangia esse grupo, não eram esses ideais que eles buscavam. Daí o surgimento de diversos movimentos jovens nos Estados Unidos já a partir dos anos 1940, como o movimento *hipster* e, posteriormente, o movimento *beat*, sem falar nos movimentos negro, feminista e na própria contracultura dos anos 1960.

Todas essas características do período são visíveis a partir das representações de si mesmos e dos ideais de vida que os autores trazem em seus textos. Os três livros analisados apresentam, em algum momento, essa característica autobiográfica. Assim, embora tenha apresentado um breve panorama contextual dos EUA entre as décadas de 1950/60, procurei fazer um caminho inverso ao de grande parte dos historiadores, que seria inserir esses personagens no contexto apresentado. Ao invés disso, busquei vislumbrar esse contexto a partir das obras estudadas, vendo as relações entre os personagens apresentados como reflexo da própria prática de vida dos autores.

---

<sup>43</sup> GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Op. cit.*, p. 225.

<sup>44</sup> *Idem*, *ibidem*.

### **3.2 O autor como personagem: a presença do estilo autobiográfico e sua fundamentação teórica.**

Conforme já levantado no item anterior, a direção dessa pesquisa foi dada a partir da presença de um estilo de narrativa autobiográfico nas obras analisadas. Ora, é preciso, antes de tudo, esclarecer algumas questões a respeito da utilização do termo “autobiografia” aqui utilizado.

Primeiramente, ao dizer que os escritos *beat* contém material autobiográfico, não estou dizendo que são registros precisos e exatos de suas biografias, muito menos que condizem com a realidade em toda a sua narrativa, ou em qualquer parte dela. Na verdade, o intuito de pensar essas obras à luz do conceito de autobiografia é, acima de tudo, buscar quanto do autor está presente no personagem. É fato já muito discutido e aceito que as experiências de vida de um autor influenciam diretamente no produto final de sua obra. No entanto, não é possível estipular exatamente onde termina um e inicia o outro, ou seja, em que ponto o personagem cede lugar ao autor, que se torna personagem de uma narrativa escrita por ele mesmo.

Além disso, é a partir dessa escrita que vai ocorrer a construção da sua própria identidade, uma vez que é a partir dela que o autor faz sua apresentação, selecionando temas e características para serem descritas, bem como a forma como descrevê-las. Essas são questões válidas para se pensar a partir das obras analisadas, uma vez que os livros apresentam características autobiográficas. *On the Road*, em sua versão original, é um romance escrito por Jack Kerouac em um grande único parágrafo, onde ele narra suas experiências de viagem ao lado de Neal Cassady, Allen Ginsberg e tantos outros. No entanto, é necessário lembrar que, embora os personagens do romance tenham os mesmos nomes dos protagonistas dos acontecimentos na vida real, e o desenrolar do livro narre as mesmas viagens que Kerouac teria feito através dos Estados Unidos, não são uma expressão fidedigna dos acontecimentos, e sim uma construção de Kerouac sobre os fatos por ele vivenciados. Isso é visível em notas do próprio diário de Kerouac, uma vez que, embora o livro tenha sido redigido “em uma tacada só”, durante 3 semanas ininterruptas, Kerouac contava com diversos rascunhos e esboços do que viria a ser o livro, bem como uma preocupação constante de como procederia sua narrativa desde, pelo menos, 1948. Ou seja, como lembra Claudio Willer, “Kerouac se pôs a

viajar para realizar um projeto literário; escreveu sobre viagens, mas viajou impulsionado pela escrita [...]”<sup>45</sup>.

*Uivo*, embora constitua-se enquanto livro de poesias, mantém também certa dose de biografia e autobiografia. É difícil localizá-las devido a estarem ocultas por trás de metáforas, tradicionais na linguagem poética, mas, uma vez que se consiga interpretá-las, é possível observar tal característica. O poema *Uivo*, por exemplo, inicia de forma que demonstra a vivência de experiência do autor: “Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus...”<sup>46</sup>, referência ao período em que passou internado em um sanatório para doentes mentais, onde também veio a conhecer Carl Solomon, para quem o poema *Uivo* é dedicado. Além dessa passagem, diversas outras contêm referências diretas ou indiretas a acontecimentos vividos pelo autor ou membros da *beat*.

O livro de Cassady é ainda mais direto em sua proposta e estilo autobiográfico. O título de seu livro, *O primeiro terço*, já explica a proposta do autor, que é a de narrar “o primeiro terço” de sua vida. Infelizmente, os outros dois terços não foram escritos devido à sua morte precoce por overdose. No entanto, nesse livro Cassady narra sua infância em Denver durante o período da depressão, começando pela história de seus avós paternos e maternos, passando brevemente pela ascensão e queda de seu pai e culminando no relato de sua infância, crescendo e viajando entre vagabundos bêbados com seu pai. Observamos aqui a escolha e o estabelecimento de graus de importância aos temas relacionados com sua narrativa de vida, característica de narrativas biográficas, em que o seu pai ocupa um lugar de destaque, revelando forte influência no pensamento e modo de viver do filho Cassady. Essa importância que Cassady atribui a seu pai é visível também em *On the Road*, onde “o velho Neal Cassady” (pai e filho portavam o mesmo nome) é frequentemente comentado.

Vemos, portanto, a criação de representações idealizadas de si mesmos a partir dessa prática autobiográfica pelos *beats*. Para pensar essa questão, recorro aos autores Pierre Bourdieu<sup>47</sup> e Michel Foucault<sup>48</sup>. Bourdieu argumenta que a biografia funciona enquanto uma forma individual de criação de uma identidade social a partir da seleção de acontecimentos de vida e da organização deles em uma ordem lógica, que tem por

---

<sup>45</sup> WILLER, Claudio. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>46</sup> GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 25.

<sup>47</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, pp. 183-191.

<sup>48</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

único ponto em comum sua relação direta com o ser biológico ao qual se referem. Já Foucault procura ver a escrita de si de forma que, ao mesmo tempo em que cria a imagem que se quer passar adiante, também fornece o espelho para que o autor se visualize e à representação que faz de si mesmo. Logo, podemos pensar que os *beats*, ao mesmo tempo em que criavam imagens idealizadas de si mesmos a partir da seleção, organização (e logo, manipulação) de acontecimentos referentes às suas vidas também tinham nessas obras um espelho de si, ou seja, uma forma de passarem de produtores a receptores de suas próprias representações, permitindo o seu aperfeiçoamento e, a partir disso, definindo sua identidade.

### **3.3 A construção de (auto)representações nos escritos *beat*.**

#### **3.3.1 *On the Road* – O manuscrito original: A construção que se pretende.**

Ao falar do *On the Road* de Kerouac, é impossível não fazer uma comparação, por menor que seja, entre as duas versões, o texto original aqui analisado como fonte e o texto posteriormente editado e publicado, em 1956. É, justamente, a partir dessa comparação, que se observa no *On the Road* “original” um teor autobiográfico muito maior. A versão original mantém os nomes verdadeiros dos personagens, ou seja, dos equivalentes humanos aos quais os personagens representam, e é mais fidedigno aos sentimentos de Kerouac na época de suas viagens, mantendo de fora, por exemplo, grande parte do Zen-budismo ao qual Kerouac aderiria apenas anos depois e que se encontra muito presente no *On the Road* de 1956.

O título do livro, *On the Road*, já demonstra a intenção literária por trás da obra de Kerouac: escrever sobre viagens. Como lembra Claudio Willer, a intenção de escrever sobre a estrada levou Kerouac a buscar a experiência da estrada na prática<sup>49</sup>. Essa estrada seria para Kerouac, em *On the Road*, quase um local de transcendência espiritual, em que o destino em si importa menos do que o ato de viajar. Podemos compreender também essa visão da estrada como uma expressão da angústia do autor em não encontrar o que procurava quando chegava aos seus destinos. Kerouac não conseguiria se manter inerte, estável como pregava o ideal do *American Way of Life*, com uma família nuclear, moradia e trabalho fixos. Não. A necessidade de voltar a se

---

<sup>49</sup> WILLER, Claudio. *Op. Cit.*, p. 79.

mover era mais forte sempre que chegava a qualquer um de seus destinos, como quem está frequentemente em busca de um local inexistente, cujo destino é passar o resto dos dias em busca. Dentro dessa visão da estrada, o automóvel torna-se um elemento de liberdade por si mesmo, pois constituiria a forma pela qual se daria o contato entre o viajante e a liberdade oferecida pela estrada. Mesmo assim, Kerouac termina o livro ao lado de sua esposa e deixando Neal Cassady, seu muso inspirador e responsável direto pelo desenrolar do enredo de *On the Road*, para trás, como se a influência para essa constante busca por um lugar inexistente estivesse no próprio Cassady.

A amizade de que Claudio Willer fala em *Geração Beat* é bastante visível no romance à luz do conceito de homossociabilidade, que propõe pensar esses personagens históricos a partir do estabelecimento de suas relações sociais com pessoas de mesmo gênero. Assim, nota-se que os homens têm uma parceria bastante profunda, chegando até mesmo a compartilhar suas mulheres como acontece entre Neal Cassady e Jack Kerouac, enquanto as relações entre as mulheres são de rivalidade como, por exemplo, quando a ex-mulher de Cassady, Luanne Henderson, aceita se mudar para San Francisco com ele com a intenção de provocar sua atual esposa, Carolyn Cassady.

Com relação aos padrões estéticos de descrição dos personagens, Kerouac prende-se muito mais às características psicológicas do que aos atributos físicos. Na verdade, as características físicas são apresentadas sempre muito rapidamente, em um curto espaço de texto, e sempre com adjetivos genéricos e pouco específicos, como alto, magro, ossudo, bonito, feio, etc. A beleza do personagem é apresentada a partir de sua descrição psicológica, de seus pensamentos acerca de determinadas questões, bem como de um apanhado de “causos” passados das vidas desses personagens, em que seu comportamento frente à determinada situação auxilia na construção literária do caráter do personagem. No entanto, essa construção dos personagens sem levar em consideração seus atributos físicos ocorre de forma diferenciada quando se tratam de personagens femininas, onde os atributos físicos são sempre mais descritos.

A forma como as mulheres são apresentadas segue, em geral, dois modelos opostos: A mulher regrada, dona de casa, que vive de acordo com os ideais do *American Way of Life*, e as companheiras desregradas dos personagens masculinos, as quais tem sua descrição formulada como positiva enquanto estão em companhia de seus parceiros masculinos, sendo taxadas de “vagabundas” pelo mesmo estilo de vida que levavam com seus antigos parceiros a partir do momento em que os deixam por outros. Observa-

se assim, mesmo nos escritores *beats* que são considerados constantemente como o cerne de movimentos sociais de contestação como os movimentos negro e feminista, a presença de uma característica de sua época: a dominação masculina.

No entanto, o fato de narrar experiências vivenciadas por Kerouac e seus amigos, todos devidamente (e corretamente) identificados, em torno dele mesmo como personagem faz com que *On the Road* seja passível de ser interpretado como um livro a partir do qual o autor “escreve sobre si mesmo”. Lembrando que, uma vez que a intenção do autor aqui é a escrita de um romance, mesmo usando sua trajetória de vida como tema, os fatos relatados não têm um compromisso com a realidade, embora construa uma realidade acerca desses acontecimentos. Citando Michel Foucault sobre *A escrita de si*: “há que entender esta *menos* como uma decifração de *si por si mesmo* do que como uma abertura de *si mesmo* que se dá *ao outro*”<sup>50</sup>. Assim, o manuscrito original, em 1951, é fruto de interpretações subjetivas do “Jack Kerouac *que escreve*” sobre o “Jack Kerouac *que viajou*”, mas vai além. É, acima disso, uma apresentação de Kerouac e de seu grupo, bem como de seus feitos, que se oferece ao leitor. Assim, começa-se a construir a identidade que se passa ao outro e, uma vez que lendo o seu próprio escrito o autor se transforma em leitor, este pode ver-se de fora, isso é, ser seu próprio espectador.

A partir dessa reflexão, possível graças ao ato do autor transformar-se em leitor, devemos também lembrar de Pierre Bordieu, que, em *A ilusão biográfica*<sup>51</sup>, afirma que a biografia se constrói a partir de elementos passados de vida, organizados a partir de uma ordenação lógica baseada no próprio sujeito que a realiza. Percebemos este elemento apontado quando Kerouac, em *On the Road*, cria relações entre episódios de períodos distintos de sua vida, mas que, para ele, se unem através de um eixo temático, que faz sentido para ele. Relações que não necessariamente ocorreriam caso *outra* pessoa narrasse tal história.

É com esta narrativa que o autor passa a construir uma imagem dos diversos personagens envolvidos: todos alter-egos dele e de indivíduos que fizeram parte de suas viagens, não construindo, portanto, retratos exatos, mas representações dos outros e de si próprio, novamente de acordo com o que Foucault define em *A escrita de si*. Dito isto, as representações de si e dos outros (a imagem criada de si e que se *mostra*<sup>52</sup>, sobre

---

50 FOUCAULT, Michel. *op cit.*, p. 136. [grifo meu]

51 BOURDIEU, Pierre. *op cit.*

52 FOUCAULT, Michel. *op. cit.*, p. 136.

a qual Foucault discorre) são diferentes. Em outras palavras, os acontecimentos narrados em *On the Road* não são “o que realmente aconteceu”, e sim “como Kerouac vê o que aconteceu”, ou talvez ainda “a forma como Kerouac vê que deveria ter acontecido”. São representações construídas por ele a partir de uma intenção de escrever sobre o acontecimento que antecede o próprio acontecimento, o que, segundo Foucault<sup>53</sup>, cria o ocorrido a partir da criação da narrativa sobre esse mesmo ocorrido. Narrativa essa que segue sua intenção original, não tendo necessariamente que ser fidedigna ao acontecimento “real”, mas sim à construção dele que é feita pelo seu duplo autor, a saber, do ato e do texto.

### **3.3.2 A construção autobiográfica de Ginsberg em poemas do *Uivo*: A construção da identidade a partir da negação.**

*Uivo*, escrito por Allen Ginsberg, é um dos principais poemas do movimento Beat. Longo, dividido em três extensas partes, descreve as experiências e realidades vivenciadas pelo autor. Foi recitado pela primeira vez em San Francisco, em 1955, na Galeria Six. Relacionando-o ao momento norte-americano da época, é um texto que choca, pois sua escrita é marcada pela busca da liberdade e, de forma detalhadamente desnuda, aborda temas como as drogas, as sexualidades, seus sentimentos e principalmente seu extremo descontentamento com o sistema e com a ordem. Tamanha a disparidade com os escritos da época que por muitos foi considerado evento histórico e revolução poética, acontecimento que marca a origem da geração Beat. Simboliza a emancipação da política conservadora norte-americana que se reflete na escrita literária normatizada dos anos 50.

Conforme já ressaltado, o poema é dividido em três partes. Ginsberg apresenta, na primeira parte, uma percepção apocalíptica do mundo no qual vive,

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,/ [...] que pobres, esfarrapados, e olheiras fundas,

---

<sup>53</sup> FOUCAULT, Michel. Os Assassínatos que se conta. In. FOUCAULT, Michel (Coord.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...* Um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1977, pp. 211-221.

viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz<sup>54</sup>.

Podemos, já no início do primeiro verso, observar o caráter autobiográfico da escrita de Ginsberg. A utilização da primeira pessoa para narrar não ocorre por acaso. Ginsberg não está, aqui, apresentando temas impessoais, muito pelo contrário, está personificando essas ideias em sua própria pessoa, está escrevendo sobre sua própria experiência de vida e, ao fazer isso, encontra-se também unido a ela: só existe da forma como é narrada por ter sido vivenciada (e posteriormente escrita) por ele. Ginsberg, como Kerouac, encontra-se construindo os fatos de sua vida a partir da narrativa dos mesmos. Narrativa esta que segue as mesmas questões levantadas por Foucault e Bourdieu quando pensamos o livro de Kerouac. A questão aqui, mais do que repetir as colocações teóricas já levantadas, é entender a partir de que valores Ginsberg faz a construção de sua narrativa, de sua visão da vida e do mundo. Em outras palavras, de sua própria identidade.

Ainda no poema *Uivo* é visível o tom de desespero adotado pelo autor, tamanha é a insanidade que o mundo se encontra, descrita detalhadamente na primeira parte do poema. Ginsberg ressalta que não faz-se necessário compromisso algum com o modo de viver em voga. Estas atitudes que não admitem a ordem podem ser observadas ao longo de toda a primeira parte e abordam temas como direitos humanos, política, sexualidade e drogas, sempre em busca da liberdade de expressão: “Que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos”<sup>55</sup>; “Que comeram o ensopado de cordeiro da imaginação e digeriram o caranguejo do fundo lodoso dos rios de Boverly”<sup>56</sup>.

Além disso, também escreve sobre o que acontece com as pessoas que não concordam com a ordem imposta:

que num protesto sem humor viraram apenas uma mesa simbólica de pingue-pongue, mergulhando logo a seguir na catatonia,/ voltando anos depois, realmente calvos exceto por uma peruca de sangue e lágrimas e dedos para a visível condenação de louco nas

---

<sup>54</sup> GINSBERG, Allen. *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 33.

celas das cidades-manicômio do Leste,/ Pilgrim State, Rockland, Greystone, [...] corpos transformados em pedras tão pesadas quanto a lua.<sup>57</sup>

A parte que segue é a indicação dos fatores que compõe o sistema e a sociedade de forma a torná-la destrutiva, valores materiais e conformistas misturados à política norte-americana deste momento, caracterizado pela rigidez. É visível o desespero, o qual é refletido ao perguntar a si mesmo e à sociedade: “Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e imaginação?”<sup>58</sup>.

Iniciamos essa análise indagando “como Ginsberg constrói uma imagem de si?” e “como ele define sua personalidade em seus poemas?” Ora, podemos responder essas questões buscando, justamente, o contrário: o que Ginsberg nega. É, pois, desta forma que poemas como *Um supermercado na Califórnia* e *América*, assim como *Uivo*, por exemplo, apresentam sua identidade: como alguém que transgride, nega e compreende sua função ao emitir tal comportamento. Na introdução de *Uivo e outros poemas*, Claudio Willer afirma que a originalidade das obras beats estava no rompimento com o “beletrismo, o exarcebado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade”<sup>59</sup>. É a partir desta configuração que é possível dar luz às interpretações.

O comportamento desregrado, que rompe com o “bom-mocismo” destacado por Willer, é uma forte marca da construção da imagem ginsberguiana. Em *América*, entre os fluxos de seu comportamento, Ginsberg chega a uma conclusão: “todo mundo é sério, menos eu”<sup>60</sup>. Embora procure adequar-se ao comportamento normativo, lendo a revista *Time Magazine*, de ampla circulação, o desregramento toma conta dele e torna-se um estilo de vida, justamente para opor-se. Afinal, é ele quem fuma maconha, que lê Marx, quem relembra sua infância comunista com um ar positivo e saudosista: todas ações consideradas subversivas para os Estados Unidos do macarthismo.

Ginsberg chega ainda a ridicularizar a bomba nuclear estadunidense, arma a partir da qual os EUA saíram vitoriosos da Segunda Grande Guerra e símbolo máximo da supremacia norte-americana do período, ao declarar: “[América] Vá se foder com

---

<sup>57</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 34

<sup>59</sup> WILLER, Claudio. Introdução. In. GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 07.

<sup>60</sup> GINSBERG, Allen. *Op. Cit.*, p. 53.

sua bomba atômica!”<sup>61</sup> Esse pequeno verso aparentemente sem grande importância toma sentido ao ser lido em conjunto com o documentário *Atomic Café*<sup>62</sup>. A partir do filme é possível observar como, por muito tempo, a supremacia norte-americana foi construída ao redor desse artefato, que lhe conferia poder. Praticamente em qualquer tipo de medida política externa era cogitada a utilização da bomba como forma de encerrar impasses e oferecer o exemplo da nação mais forte, fruto da política de contenção da Doutrina Truman. Todos os discursos oficiais do período direcionam-se para o fato de que os EUA haviam sido escolhidos, por intermédio divino, para guiar o mundo, sendo o fato de possuírem a bomba atômica a prova absoluta disso<sup>63</sup>. O grito de Ginsberg propõe toda uma inversão desse modo de pensar, a negação do mito mesquinho de superioridade americana a partir de posses materiais (como a bomba), fruto do *American way of life*.

A partir disso, Ginsberg projeta um comportamento individual, pedindo à América, sua antagonista, um tempo para que ele possa escrever suas poesias, pois ele sabe o que está fazendo, sabe de suas obsessões e não quer desistir. Aquele comportamento regrado não o agrada. Suas lembranças da infância comunista<sup>64</sup> trazem uma insatisfação com a Guerra Fria<sup>65</sup>. Significa, portanto, que não era necessário negar a imagem do inimigo. Ginsberg não se sente inimigo da América, e sim dos americanos, pelo menos daqueles que abraçaram o *American way of life* como estilo de vida.

Conforme apontou Cláudio Willer, a Geração Beat foi primeiramente um movimento literário e, conseqüentemente, um movimento de ruptura de comportamentos<sup>66</sup>. Para o contexto de fins dos anos 50, a família nuclear era uma das bases para o *American Way of Life* e representavam a propriedade privada e o consumismo, comportamentos burgueses<sup>67</sup>. Mas não parece ser uma satisfação a Ginsberg. *Um supermercado na Califórnia* apresenta famílias fazendo suas compras, maridos pelos corredores, e, num canto, está Whitman, solitário, sem família, sem filhos. Em seu sonho pelo supermercado, Ginsberg não se aproxima das famílias,

---

<sup>61</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>62</sup> Vide nota 38.

<sup>63</sup> Posição esta que expressa a retomada do ideário do Destino Manifesto durante os governos de Truman e Eisenhower.

<sup>64</sup> Claudio Willer lembra que Ginsberg cresceu em um ambiente politizado pela influência de seu pai, socialista, e de sua mãe, comunista militante. WILLER, Claudio. *Geração... op. cit.*, p. 34.

<sup>65</sup> WILLER, Claudio. *Geração... Op. Cit.*, p. 111.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>67</sup> ADELMAN, Miriam. *Op. Cit.*, p. 55.

prefere ficar a sós com seu “pai querido”<sup>68</sup>. Desta forma, a construção de si de Ginsberg apresenta-o a partir de uma perspectiva de vanguarda, contracultural, de negação da estabilidade suburbana vivida pelos americanos. Estabilidade esta que, além de ser excluída por Ginsberg, também o exclui. Daí o primeiro verso de *America*: “América, eu te dei tudo e agora não sou nada.”<sup>69</sup>.

### 3.3.3 A intenção autobiográfica de Cassady: Uma contradição pelo estilo?

O texto autobiográfico de Neal Cassady, *O primeiro terço*<sup>70</sup>, conforme o título, foi concebido com a intenção de que fosse o primeiro de uma série de três livros (três terços que constituem um todo) que contariam a trajetória de vida do autor. Como dito anteriormente, esse projeto não chegou a se concretizar, pois Cassady foi encontrado morto por “hipotermia e overdose de saconal em um organismo destruído por anfetaminas”<sup>71</sup> à beira de uma estrada de ferro no México em 1968.

O texto de Cassady é um pouco posterior aos outros dois aqui analisados tendo sido publicado postumamente, já em 1971. Sua data de escrita é incerta. Ora, em *On the Road* é relatado o primeiro contato de Jack Kerouac e Neal Cassady, em que este buscava em Kerouac alguém que o ensinasse a passar suas emoções para o papel, sendo *O primeiro terço* o produto final desses ensinamentos. Como lembra Claudio Willer, “Cassady queria ser escritor, conhecer outros escritores e matricular-se em Columbia”<sup>72</sup>.

A imagem que se tem de Cassady é de um ser devasso, embora Kerouac tivesse dele uma visão quase santificada. *On the Road* é um livro muito mais focado em Cassady do que no próprio Kerouac, tendo seu ápice quando Cassady encontra-se em cena, além de ter sua trama desenrolando-se diretamente para o encontro com Neal quando este não está presente. Deve-se a ele também o estilo de escrita adotado por Kerouac a partir de *On the Road*, ou seja, a escrita rápida e fluída, recheada de elementos da fala, que pretende o desenvolvimento do fluxo de consciência, bem como as viagens que tornaram essa obra possível. Segundo Claudio Willer “além de sexualizar relacionamentos e praticar o fluxo de consciência na expressão verbal, Cassady estimulou Ginsberg e Kerouac às viagens”<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> GINSBERG, Allen. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>70</sup> CASSADY, Neal. *O Primeiro Terço*. Porto Alegre: L&PM, 2007. (coleção L&PM Pocket)

<sup>71</sup> WILLER, Claudio. *Geração... Op. Cit.*, p. 71.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>73</sup> *Idem*, p.75.

No entanto, o texto de Cassady apresenta particularidades próprias. Em todo o desenrolar da narrativa o Cassady que é apresentado ao leitor assemelha-se muito mais a uma criança fraca e regrada comum do que ao devasso alucinado que Jack Kerouac cultua em *On the Road*. Por sinal, é possível observar contrastes interessantes ao analisar as imagens construídas de Cassady em sua própria obra e na de Kerouac comparativamente.

O texto de Neal Cassady mostra-se mais formal do que o de Kerouac. O cuidado com a escrita e a escolha de palavras, bem como a construção da narrativa demonstram um bom conhecimento da língua, embora fujam do estilo de fluxo de consciência. A inexperiência de Cassady na arte da escrita impede-o de adotar um estilo informal, como faz Kerouac, mais maduro nesse ofício, embora também inseguro e descontente em relação aos seus resultados. A imagem de Cassady que nos é apresentada em seu livro não é de um garoto devasso, rebelde e/ou alucinado, como espera-se a partir do que se vê dele em *On the Road*. Cassady se apresenta como uma criança calma, tranquila, de hábitos simples, apaixonada por leitura e que sofria com os “valentões” da escola. O único relato de sua infância que foge um pouco a essa imagem é a narração, ao final do livro, de sua primeira relação sexual, aos 9 anos de idade. No entanto, descreve o ocorrido com inocência, assemelhando-se também a uma leve ironia. Chega a lembrar a inocência de Holden Caulfield, de J. D. Salinger, em *O apanhador no campo de centeio*, porém menos rebelde. Essa comparação das duas imagens apresentadas de Neal Cassady nos convida a refletir sobre a intenção a partir da qual Cassady “escreve sobre si”, mas também sobre a intensidade de sua representação criada por Kerouac.

Embora as duas imagens apresentadas se refiram a tempos diferentes na vida da mesma pessoa, o que poderia ser usado como argumento para explicar a diferença de comportamento observada, é interessante reparar também que a forma de escrever de Cassady condiz com a imagem por ele construída, ou seja, o “eu autor” assemelha-se ao “eu personagem”, contrastando com a figura apresentada por Kerouac. Conforme já discutido anteriormente, talvez a formalidade do estilo de escrita adotado por Cassady se deva à inexperiência do mesmo em relação ao ato de escrever. No entanto, a representação de si mesmo que essa construção autobiográfica tem como resultado entra em contradição se vista a partir da imagem de Cassady apresentada por Kerouac e por

seus outros companheiros, bem como pelas informações referentes à sua própria trajetória de vida.

Lawrence Ferlinghetti, em *nota* à edição de *O primeiro terço*, de fine Cassady como “malandro infatigável”<sup>74</sup>, representante da “última geração dos heróis populares – um protótipo do “cowboy” urbano que há cem anos seria um nômade fora-da-lei”<sup>75</sup>, e acrescenta: “é como Kerouac o vê em *On the Road*”<sup>76</sup>. Explica-se a sacralização de Cassady por Kerouac, uma vez que Neal Cassady, bem como seu pai, o “velho Neal Cassady”, seriam os vagabundos por excelência, representantes de uma América que não mais existe e que Kerouac recorda criticamente em *O vagabundo americano em extinção*, capítulo nostálgico de *Viajante Solitário*<sup>77</sup>.

O estilo de vida desregrado de Cassady ainda teve outras testemunhas. Cassady fez parte do grupo dos Merry Pranksters (“Festivos Gozadores”<sup>78</sup>) de Ken Kesey, cuja intenção era divulgar o LSD como forma de abrir a mente, bem como distribuir a droga para a população em grandes festas (os “Testes do ácido”), a fim de que todos pudessem ter acesso às experiências “transcendentais” proporcionadas a partir do consumo de LSD. Seu meio de transporte: um velho ônibus escolar da década de 1930, pintado em cores psicodélicas e batizado de *Furthur* (“Além”<sup>79</sup>). Seu motorista: ninguém menos do que Neal Cassady. Cassady participava ativamente das sessões coletivas para uso de LSD, inclusive dirigindo sob o efeito da droga. Em uma passagem do relato de Tom Wolfe, é descrito o momento em que Cassady, após consumir uma quantidade de LSD, decide descer, com o *Furthur*, uma estrada de montanha e com curvas fechadas sem usar os freios, com Ken Kesey meditando no teto do ônibus. Relato de direção alucinada que se assemelha aos que Kerouac fez de Cassady em *On the Road* (em especial a viagem com o Cadillac, em que o próprio Kerouac pensou que não sairia vivo).

---

<sup>74</sup> FERLINGHETTI, Lawrence. Nota. In. CASSADY, Neal. *O Primeiro Terço*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 8.

<sup>75</sup> *Idem*, p.7.

<sup>76</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>77</sup> KEROUAC, Jack. *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket)

<sup>78</sup> Tradução de Rubens Figueiredo em *O teste do ácido do refresco elétrico* (WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.) para “Merry Pranksters”, expressão intraduzível sem equivalente em português. Segundo Claudio Willer, “prankster” é aquele que prega peças. WILLER, Claudio. *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>79</sup> Tentativa de tradução do termo “Furthur”, forma gramaticalmente incorreta de se escrever “Further” (Além, em português) e manter essa característica do termo original na tradução, uma vez que o erro foi cometido premeditadamente.

Na verdade, a questão aqui não é julgar qual está mais correto quanto à imagem de Neal Cassady, se Kerouac ou o próprio Cassady. A finalidade dessas comparações em que se constata que a representação que Cassady faz de si tende a afastar-se do comportamento desregrado pelo qual ficou conhecido é buscar as intenções de Cassady. Ora, se Cassady construiu uma imagem “inocente” de si mesmo, foi porque valorizava essa imagem ligada à sua figura. Toda a teoria que discuti, de Bourdieu a Foucault, remonta essa questão. Cassady, bem como Kerouac e Ginsberg, constrói sua narrativa de vida focando fatos e personagens selecionados e ordenados por ele em uma narrativa inteligível. E é a partir dessa narrativa que ele procede a construção de sua identidade frente aos leitores.

#### **4- As implicações da escrita: Os *beats* e os significados do ato de escrever.**

Mais do que o fato de constituírem um grupo de amigos ou de compartilharem experiências, o principal fator que une os autores analisados neste trabalho é o ato da escrita. Aliás, é justamente a partir dessa característica que podemos realizar tal estudo, uma vez que esses escritos constituem as fontes primárias da presente pesquisa, ou seja, é a partir dessas obras que as questões para análise são levantadas. Assim, acredito ser imprescindível a reflexão sobre a própria prática da escrita, ou melhor, sobre os significados que o ato de escrever tem essencialmente. É nessa direção que o presente capítulo seguirá.

##### **4.1 Engajamento na alienação: A escrita *Beat* como ato essencialmente político.**

Embora reconhecido como um movimento sócio-cultural de contestação, o movimento *Beat* é normalmente visto como apolítico, principalmente quando se tem como referência de movimentos politizados os movimentos sociais nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970, como o movimento *hippie*, com suas cores psicodélicas, seu lema de vida baseado no famoso “paz e amor” e seu estilo militante e rebelde, por exemplo. Descrição que se encaixa mais ao movimento *beat* seria a de uma proposta de vida baseada na ação, ou seja, “aproveitar a vida”, quebrar paradigmas morais, religiosos, artísticos e culturais. Cair na estrada sem rumo, fazendo uso de drogas, promovendo orgias e escrevendo obras com forma e linguagem coloquiais, buscando a aproximação máxima entre a obra e a própria experiência vivida, contestando os ideais de moral, religião e estabilidade do *American way of life*. Forma de vida esta determinante para terem sido, por vezes, alcunhados como “rebeldes sem causa”.

Sua “revolução” é normalmente analisada do ponto de vista literário, onde a noção de contestação vem da quebra dos paradigmas literários vigentes (tanto na forma como no conteúdo). O movimento *Beat* seria, assim, um movimento literário. Deveríamos, pois, relegá-lo apenas aos domínios da crítica literária, analisando sua contestação a partir de sua qualidade estética? A resposta para essa questão depende do que consideramos literatura, bem como suas implicações e as utilidades de se fazer um estudo histórico disso, ou seja, que tipo de significados atribuímos ao ato de escrever em um determinado tempo e a importância que damos a isso hoje.

Segundo Fredric Jameson, devemos estudar a escrita de textos a partir da perspectiva política, mas “não como método suplementar, não como auxiliar opcional

de outros métodos interpretativos hoje em uso [...] mas como horizonte absoluto de toda a leitura e de toda interpretação”<sup>80</sup>, ou seja, é necessário admitir e buscar o fundo político de todo escrito, estando este presente no seu cerne. Jameson ainda reitera que a

distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” [...], que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala. [...] A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político.<sup>81</sup>

Jameson nos lembra, pois, da finalidade política que todo escrito traz em si, o que nos faz lembrar os escritos *beats*.

Embora uma das características dos *beats* fosse, como dito acima, sua atuação não militante, sua ação política não pode ser negada. Ora, podemos pensar a contestação *beat* como uma forma de negação dos valores sociais aceitos como corretos (*American Way of Life*) que negava inclusive os instrumentos institucionais de manifestação política, embora não abrisse mão dela. Explicando melhor, temos que os *beats* promoveram uma revolução no campo artístico e literário da época, mas essa revolução não pode ser apenas vista dentro do plano estético, ou seja, dentro da própria obra. Como salienta Pierre Bourdieu, essa seria uma análise falha e infrutífera, sendo a melhor prova disso “o fracasso inevitável em que incorre uma análise de essência da percepção propriamente estética desde o momento em que, por não efetuar uma última “redução”, deixa de levar em conta as condições sociais de possibilidade de experiência vivida da obra de arte a que se aplica”<sup>82</sup>. Ou seja, essas obras possuem uma dimensão externa muito grande, ligada à experiência de vida do autor e às suas intenções no momento de sua produção. Quebrar paradigmas de forma e conteúdo não são ações

---

<sup>80</sup> JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992, p. 15.

<sup>81</sup> *Idem*, p.18.

<sup>82</sup> BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e modos de percepção artísticos. In. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p 269.

puramente estéticas, mas sim ações que foram levadas a cabo visando determinados interesses.

Como vimos no capítulo anterior, a forma adquirida pelos textos de Kerouac, Ginsberg e Cassady tinha uma intenção particular, que era de criar suas imagens, as imagens que eles próprios queriam construir de si, para o público leitor. Essa imagem é, acima de tudo, contestadora e rebelde, retrato de um comportamento desregrado que ia contra todos os padrões moralmente estabelecidos pelo *American Way of Life*, uma imagem completamente rebelde, embora não-militante. Como lembra Claudio Willer, foi “uma revolução na linguagem e nos valores literários que se transformou em rebelião coletiva, na série de acontecimentos revolucionários que foi o ciclo da Geração Beat na década de 50”<sup>83</sup>. Assim, podemos admitir que sua contestação tenha começado na literatura, mas seus efeitos, bem como suas intenções, foram além dela.

Os *beats* foram muitas vezes taxados como “apolíticos”, “desordeiros” ou “rebeldes sem causa”, simplesmente porque seu estilo de contestação diferia do convencional. Sua contestação não ocorria através da militância política, mas, justamente, a partir da negação dessa mesma militância. O caráter contestador do movimento *beat* vem de sua proposta de vida que quebra paradigmas comportamentais da época, e, dessa forma, quebra também os paradigmas referentes à própria manifestação política.

No caso específico, a escrita se converte em canal de contestação política pois é através dela que é feita e difundida sua crítica social. Com efeito, não é apenas no seu modo de viver que os *beats* se rebelam contra os ideais do *American Way of Life*, mas também a partir de sua produção bibliográfica, uma vez que sua crítica é feita diretamente a partir dessas obras. Encontramos assim, nas obras literárias *beat*, um canal de formulação de sua crítica à sociedade e uma forma de expressão de sua indignação, bem como um modo de levar às cabeças dos leitores as reflexões sobre o mundo em que viviam. Nas palavras de Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, a forma como “tentaram oferecer um estilo de vida alternativo ao mundo materialista da sociedade norte-americana”<sup>84</sup>. Isso ocorreu a partir de sua revolucionária forma de escrita. Claudio Willer salienta que, como “expressões de liberdade de criação, tais obras romperam com o beletismo, o exacerbado formalismo que dominava a

---

<sup>83</sup> WILLER, Claudio. *Introdução. Op. Cit.*, p. 7.

<sup>84</sup> BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. *Op. Cit.*, p. 32.

criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade”<sup>85</sup>.

Esse posicionamento é visível observando-se diretamente as obras de Kerouac, Ginsberg e Cassady. Em *On the Road*, Kerouac busca levar uma vida sem raízes e sem destino, mantendo-se sempre em movimento constante, opondo-se aos ideais de estabilidade pregados pelo *American Way of Life*. Seus casos de amor, seus empregos, seus destinos e as amizades que faz pelo caminho são passageiros, encerrando-se após decorrido determinado tempo. Um estilo de vida que prega o não apegar-se às coisas mundanas, tanto materiais como imateriais, propondo um aproveitamento da vida como regra máxima, comportamento esse inadmissível frente aos valores morais em voga nos EUA das décadas de 1940 – 1950. Além disso, a presença de Neal Cassady como “Herói” da narrativa, personagem ideal representando o que seria um ser humano perfeito, que vive intensamente cada parcela das experiências que presencia e que mostra-se símbolo absoluto do desapego material e instabilidade, deixa clara a visão de mundo contestadora de paradigmas de Kerouac.

Os poemas de Ginsberg mostram-se um pouco mais diretos em seu descontentamento e, logo, é mais visível sua atuação política. Aliás, o próprio Ginsberg foi o único entre Kerouac, Cassady e ele próprio que participou (e até mesmo liderou) manifestações políticas diretas, militantes, posteriores ao ciclo da geração *beat*, já durante a Contracultura dos anos 1960. No entanto, mesmo mostrando-se mais adepto aos canais tradicionais de contestação política, Ginsberg não deixa de fazê-lo a partir da literatura. Pelo contrário, seus poemas exprimem uma revolta e uma angústia não visíveis em nenhuma outra obra da Geração *Beat*. O retrato detalhado de uma vida marginal e sua não inserção no estilo de vida moralmente aceito que faz em *Uivo*, bem como a crítica direta à política americana e aos princípios norteadores de uma moral que cega as pessoas elaborada em *América* demonstram o pessimismo com que vê o mundo. Na verdade, chega a revelar um posicionamento até mesmo niilista. Segundo Marshall Berman,

“Uivo” era brilhante ao desmascarar o niilismo demoníaco no âmago de nossa sociedade estabelecida e ao revelar o que Dostoievski um século antes definira como ‘a desordem, que é na realidade o grau mais elevado da ordem burguesa’. Todavia, tudo o que Ginsberg podia sugerir como alternativa à elevação de Moloch ao paraíso era seu

---

<sup>85</sup> WILLER, Claudio. *Introdução. Op. Cit.*, p. 7.

próprio niilismo. “Uivo” principiava com um desesperado niilismo [...]. Terminava com um niilismo sentimental e enérgico [...]”<sup>86</sup>.

Ora, como observa-se na própria proposta de Berman, a escrita seria a forma pela qual Ginsberg teria expressado esse niilismo. No entanto, é necessário lembrar que essa visão niilista do mundo é histórica, ou seja, é característica de um autor que só faz sentido dentro de um momento histórico específico, bem como sua expressão através da poesia, como Ginsberg faz. Claudio Willer lembra que

o poema, sendo histórico, também faz história. É histórico porque cada obra é escrita em uma determinada circunstância, em um contexto. Relaciona-se, nem que seja para negá-los ou transformá-los, com esse contexto: com os valores, a ideologia, a linguagem e a organização de sua sociedade. Contudo, também *faz* história, não apenas pela influência sobre outros autores, reaparecendo em seus textos, mas porque *produz* ideologia, percepção e representação de mundo<sup>87</sup>.

Portanto, podemos observar o caráter político do niilismo de Ginsberg a partir dessa afirmação, uma vez que tal expressão interfere na construção da visão política do restante do público, bem como dele próprio.

Já o texto de Cassady demonstra uma presença política diferente. O livro, escrito em forma de autobiografia, se dirige ao passado, ou melhor, busca refletir sobre tempos passados, ao qual se dirige com um misto de nostalgia e revolta. Nostalgia pois relembra com ar saudosista as passagens de sua infância em companhia de seu pai e dos vagabundos<sup>88</sup> que com ele viviam e viajavam, bem como as pequenas “aventuras” infantis, como sua exploração de um abandonado moinho de farinha ou o seu desespero quando um colega de escola roubou e escondeu o livro que Cassady havia emprestado da biblioteca, tendo encontrado-o semi-destruído no lixo algum tempo depois. No entanto, percebe-se um pouco de revolta ao observar-se que a construção de sua narrativa revela a intenção, mesmo que sutil, de apresentar a sua vida na infância como um importante condicional do que se tornou em sua vida adulta. Seus relatos de

---

<sup>86</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 297-298.

<sup>87</sup> WILLER, Claudio. *Introdução*. *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>88</sup> O termo “vagabundo” nesse contexto não tem o mesmo significado ligado à ociosidade e preguiça, como ocorre na língua portuguesa. Vagabundo, aqui, está sendo usado para referir-se ao *hobo*, figura mítica norte-americana que trata-se do andarilho sem rumo, personagem comum nos EUA na época da expansão para Oeste. É também nesse sentido que o termo é utilizado por Kerouac no já citado texto *O vagabundo americano em extinção*.

sofrimento e dificuldades passados durante a grande depressão, tempo em que vivia no edifício *Metropolitan*<sup>89</sup> com seu pai, as dificuldades para se conseguir comida sendo necessárias horas de espera nas filas de “sopão” popular que era distribuído gratuitamente por algumas entidades, e também a própria história de vida de seu pai, sua ascensão e queda, que configura-se como prefácio de seu texto, demonstram a crítica ao sistema, que seria o culpado por essas questões.

A denúncia de Cassady não é direta como a de Ginsberg. Cassady não parece buscar ou oferecer uma solução, nem propor um estilo de vida diferente. Seu texto demonstra muito mais uma aceitação do modo como deve viver a vida, adaptando-se a ele. Assim, a perda gradativa de sua inocência, tão ressaltada nas páginas de *O Primeiro Terço*, até a transformação no ser malandro e devasso relatado em *On the Road*, *Big Sur* e *O teste do ácido do refresco elétrico*, entre outros, mostra-se um processo necessário para sua sobrevivência. Logo, a intenção autobiográfica de Cassady, ainda mais do que criar uma imagem de sua infância, de seu passado, como concluímos no capítulo anterior, seria justificar sua existência atual, ou seja, quem ele era e como ele vivia no momento de sua escrita. Embora não tendo terminado sua trilogia, observa-se, já n’*O Primeiro Terço*, que sua justificativa para isso seria o contexto social e cultural em que viveu na sua infância e, posteriormente, adolescência.

---

<sup>89</sup> Segundo Cassady, o *Metropolitan* era uma construção abandonada, em vias de demolição, que o proprietário alugava a preços módicos aos vagabundos e moradores de rua. Sua instalações eram precárias.

## 5- Notas de conclusão.

### 5.1 A construção de imaginários a partir da literatura: A escrita *beat* como produtora de realidade.

Temos discutido sobre o papel político das obras *beat* a partir da manifestação política que podemos vislumbrar nesses escritos. No entanto, intenção política não se refere apenas à atividade diretamente ligada ao que se convencionou chamar hoje de *campo* político<sup>90</sup>, ou seja, um conjunto de atividades que se direcionam diretamente àqueles que exercem o poder, visando apoio ou contestação a determinados posicionamentos. Intenção política também se refere às formas como o autor cria ideologia e visão de mundo naqueles que o lêem ou que são afetados indiretamente pelos seus escritos, bem como sentimentos e emoções. Segundo Marion Brepohl, a forma mais frutífera de proceder uma análise acerca de questões políticas a partir da literatura seria através de

uma reflexão sobre a imaginação literária como produtora de sentimentos, sensibilidades e fantasias que, conquanto em suas motivações originais, pouco ou nada tivessem a ver com a política, foram criando o desejo de mudar o mundo, ou talvez, de mudar de mundo, estimulando, aos poucos, uma política completamente inusitada, se entendermos por política o livre debate entre pessoas aceitas como iguais<sup>91</sup>.

A forma pela qual a autora define política é de especial interesse à minha análise aqui, pois, como escrito acima, amplia o horizonte de interpretação do conceito, uma vez que não o mantém ligado unicamente à significação convencional e tradicional, mas remonta a uma prática muito mais simples de troca de ideias, experiências, sentimentos e percepções de mundo, prática essa que cria novas ideias, experiências, sentimentos e visões de mundo, ou seja, transforma a própria realidade dos sujeitos que participam dessa troca.

Ora, essa visão é de especial importância para pensarmos os escritos *beats*, uma vez que remonta o papel que tiveram como formadoras de opinião. Discutimos até agora

---

<sup>90</sup> Para maiores informações sobre a teoria da divisão e funcionamento dos *campos*, vide: BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, pp. 89-94.

<sup>91</sup> BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion. *Op. Cit.*, p. 24.

o caráter de apresentação de seus autores que essas obras tinham a partir de suas características autobiográficas, ou seja, seu papel como construtoras da forma como esses autores se apresentavam ao público e, logo, como eram vistos pelos leitores; e também o posicionamento político intrínseco a essas obras literárias. No entanto, é a partir da visão dessas obras enquanto construtoras de realidade que todas essas características fazem sentido, afinal o posicionamento político é visto a partir da imagem contestadora que esses autores criam de si mesmos, sendo essa imagem responsável por criar imaginários a respeito dos autores e suas obras.

Essa criação se dá a partir de “lutas” dentro de um campo formal de atuação artística e literária, ou seja, da competição entre o estilo, a forma, de escrita *beat* e o estilo de escrita “tradicional”, em voga à época. A noção de “arte” defendida pelos *beats* remonta essa tensão, uma vez que quebra com os paradigmas dominantes de forma e conteúdo. Podemos pensar esse rompimento a partir da ideia de *campo* de Pierre Bourdieu<sup>92</sup>, onde a relação de competição por legitimidade e pelo poder de definir a arte entre os estabelecidos no campo artístico e aqueles que acabaram de adentrá-lo são o motor da gênese de novas formas de expressão artística, ou seja, a disputa entre o tradicional e o moderno, a troca que ocorre entre esses dois opostos, cria novos paradigmas e, conseqüentemente, novas percepções de mundo. Segundo Pierre Bourdieu, “não se deve esquecer que as trocas lingüísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se analisam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos”<sup>93</sup>.

O estilo de escrita *beat* inovava à época (e ainda provoca reações de espanto ainda hoje) por sua quebra de paradigmas relacionados à forma e ao conteúdo de suas obras. *On the Road*, por exemplo, teve de passar por diversas modificações até ser aceito para publicação, o que só ocorreu em 1956, como a utilização de pseudônimos para encobrir os nomes reais das pessoas citadas, bem como supressão de trechos que diziam respeito a relações sexuais e a eliminação de personagens pelo medo de processos judiciais e censura. Como conseqüência, seu caráter autobiográfico também foi abalado. As mudanças realizadas no texto original de Kerouac alteraram bastante sua forma original, inserindo-se divisões, capítulos e parágrafos que não existiam

---

<sup>92</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte; Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>93</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. O que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24.

originalmente (lembramos que o livro foi escrito num único parágrafo), o que fez com que o texto perdesse grande parte de sua fluidez. No entanto, o que ficou ainda era por demais contrário aos padrões institucionalmente aceitos. Claudio Willer lembra que, ainda nos dias atuais, são comuns “manifestações desfavoráveis, negando, em tom depreciativo, o valor literário dessa narrativa, em especial, e da produção beat, em geral.”<sup>94</sup> As dificuldades encontradas para sua publicação demonstram que a situação não era muito mais favorável na década de 1950.

No entanto, isso não impediu que o livro fosse bem recebido pela crítica e pelo público, influenciando a forma de pensar e agir de toda uma geração jovem que estava se formando nos EUA da década de 1950, abalando toda a concepção de realidade que norteava tal sociedade. De fato, *On the Road* “inspirou autores, é certo; mas, principalmente, projetou-se na vida, na sociedade, contribuindo para mudanças de valores, de comportamentos”<sup>95</sup>. Kerouac saiu perdendo a primeira batalha formal dentro do campo literário vigente, necessitando alterar seu escrito para que se encaixasse nos padrões pré-estabelecidos, mas conquistou vitórias em seguida, tendo influenciado uma geração de escritores e artistas em geral e estabelecido novos paradigmas para a escrita.

A primeira edição de *Howl and other poems*<sup>96</sup> enfrentou um processo judicial de censura por obscenidade em 1956, movido contra a *City Lights Books*, editora de Lawrence Ferlinghetti que publicara o livro de Ginsberg no mesmo ano. A vitória em tal processo marca a liberdade de expressão e vivência defendida pela *beat* sobre os valores morais do *American Way of Life*. Ora, é a leitura do poema *Uivo* na Six Gallery, em San Francisco, um ano antes de sua publicação que marca o início da chamada Geração *Beat*, sendo a vitória no processo de 1956 um marco decisivo para a publicação de outros autores, como William S. Burroughs e seu *Naked Lunch*<sup>97</sup>, que sofreu e venceu processo semelhante em 1966.

Como vimos anteriormente, Ginsberg demonstra ser o mais político entre Kerouac e Cassady, o que reflete também uma conseqüente posição mais agressiva de seus escritos, bem como uma mobilização mais ativa de sua parte. De fato, segundo

---

<sup>94</sup> WILLER, Claudio. Jack Kerouac e o primeiro *On the road*. In. *Agulha. Revista de cultura*. N. 68, Fortaleza/ São Paulo, março/abril de 2009, disponível em: [www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm), acesso em 27/10/2011.

<sup>95</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>96</sup> Traduzido no Brasil por Claudio Willer como *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

<sup>97</sup> Traduzido no Brasil por Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira da Costa como *Almoço Nu*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Claudio Willer, “Ginsberg não só articulou a *beat* e a formulou através de ensaios e palestras, como a *institucionalizou*, através da criação, inicialmente, de uma fundação, assim que seus rendimentos o permitiram, para subvencionar os companheiros”<sup>98</sup>. E, assim, também criou imaginários fortes e abalou as estruturas sociais. Ao contrário de Kerouac, Ginsberg não fez modificações em seu texto para atender padrões morais e institucionais. A vitória no processo em 1956 simboliza uma renovação dos valores sociais à época, renovação essa que era vivida e sentida pelas novas gerações. Assim como Kerouac, Ginsberg foi responsável por encarnar essa renovação, quebrando paradigmas e construindo a realidade desse público de uma nova forma.

Cassady, não enfrentou uma batalha literária e de construção de imaginários políticos como Kerouac e Ginsberg. *O Primeiro Terço* foi publicado postumamente em 1971, três anos após sua morte em 1968, e não tem o mesmo apelo político e contestador que as obras de Ginsberg e Kerouac. No entanto, se sua obra escrita foi pouca para influenciar o caráter político das gerações seguintes, o mesmo não se pode dizer da intensidade de sua vida. Cassady foi o desregrado máximo, devasso e obscuro que não suportava manter-se estático. Sua imagem assemelha-se a um mito, símbolo máximo da Geração *Beat*, imortalizado nos personagens de Jack Kerouac em *On the Road*, *Big Sur*, *Vagabundos Iluminados*, etc., nos poemas de Ginsberg, no já citado *O teste do ácido do refresco elétrico* de Tom Wolfe e, também, em um texto de Ken Kesey em homenagem à sua morte, intitulado *The Day After Superman Died*. A forma como Cassady é descrita sempre apresenta o jovem rebelde, intenso e hiperativo, construindo, dessa forma, um ideal de comportamento desregrado a ser seguido. É dessa forma que a imagem de Cassady, a seu modo, assim como Kerouac e Ginsberg, influenciou na criação de realidade do público da *beat*.

Segundo Michel Foucault, os autores buscam escrever devido ao medo da morte, uma vez que uma obra escrita torna o autor imortal<sup>99</sup>. Pensando a partir dessa afirmação, constatamos que Jack Kerouac, Neal Cassady e Allen Ginsberg foram bem sucedidos em sua proposta. Ambos não só tornaram-se imortalizados através de suas obras, mas também foram e ainda são responsáveis por influenciar gerações em suas visões de mundo e percepção política, e converteram-se em símbolos de uma época.

---

<sup>98</sup> WILLER, Claudio. *Geração Beat. Op. Cit.*, p.31, grifo meu.

<sup>99</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In. *Ditos e Escritos III: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.

## 6- Referências Bibliográficas.

### 6.1 Fontes Primárias.

CASSADY, Neal. *O Primeiro Terço*. Porto Alegre: L&PM, 2007. (coleção L&PM Pocket)

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006. (coleção L&PM Pocket)

KEROUAC, Jack. *On the Road: O manuscrito original*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

### 6.2 Fontes de Apoio.

BRINKLEY, Douglas. *Diários de Jack Kerouac. 1947-1954*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FERLINGHETTI, Lawrence. Nota. In. CASSADY, Neal. *O Primeiro Terço*. Porto Alegre: L&PM, 2007, pp. 7-8.

KEROUAC, Jack. *Big Sur*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_ *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_ *Tristessa*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_ *On the Road: Pé na estrada*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_ e BURROUGHS, William S. *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

### 6.3 Bibliografia Geral

ADELMAN, Miriam. *A voz e a escuta*. Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. São Paulo: Blucher, 2009.

AUGUSTIN, Débora; GEARA, Gabriela; KESSLER, Helena; CASTRO, Rosane. *Desnaturalizando o conceito de Juventude através dos tempos*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/tempo/juventude-texto.html>, Acesso em: 17/06/2011.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica,

arte e política. Ensaios de literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 120-136.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIVAR, Antonio. *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Encanto Radical)

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, pp. 17-58.

\_\_\_\_\_ A ilusão biográfica. In. AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, pp. 183-191.

\_\_\_\_\_ *As regras da arte; Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_ *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_ Modos de produção e modos de percepção artísticos. In. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 269-294.

\_\_\_\_\_ *A economia das trocas lingüísticas: O que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_ e CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011,

BRANDÃO, Antonio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.

BREPOHL DE MAGALHÃES, Marion. *Imaginação literária e política: os alemães e o imperialismo. 1880/1945*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

BURKE, Peter. *Sociologia e História*. Porto: Edições Afrontamento, 1980.

CAMILOTTI, Virgínia e NAXARA, Márcia Regina C. História e Literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. In. *História: Questões e Debates*. Curitiba, ano 26, Nº50, jan./jun. 2009, pp. 15-50.

DARNTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. In. *Os dentes falsos de George Washington; um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 179-200.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

\_\_\_\_\_ Os Assassinatos que se conta. In. FOUCAULT, Michel (Coord.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...* Um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1977, pp. 211-221.

\_\_\_\_\_ O que é um autor? In. *Ditos e Escritos III: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOURNIER, Marcel. Para reescrever a biografia de Marcel Mauss. In. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 18, nº 52, junho/ 2003, pp. 5-13.

GIDDENS, Antony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

\_\_\_\_\_ *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_ *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1983.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRAUERHOLZ, James W. Posfácio. In. KEROUAC, Jack e BURROUGHS, William S. *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 147-169.

HEMMER, Kurt. *Encyclopedia of Beat Literature*. New York: Facts on File, 2007.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos*. O breve século XX (1914-1989). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_ *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

KARNAL, Leandro (et. al.). *História dos Estados Unidos; das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é Contracultura. In. *Primeiros Passos 14*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D, pp. 61-116.

SELLERS, Charles (et. al.) *Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TEIXEIRA, Heitor Duarte. O outro lado do American Way Of Life: o retrato da desilusão através da literatura norte-americana do séc. XX. In. *Universos de História*. Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, 2008, pp. 32-50.

VELHO, Gilberto. Estilo de vida urbano e modernidade. In. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.8, Nº16, 1995, pp. 227-234.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket)

\_\_\_\_\_ Introdução. In. GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006, pp. 7-18. (coleção L&PM Pocket)

\_\_\_\_\_ As aventuras e os subterrâneos de Jack Kerouac. In. *Agulha. Revista de cultura*. N. 41, Fortaleza/ São Paulo, outubro de 2004, disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag41kerouac.htm>, acesso em 27/10/2011.

\_\_\_\_\_ Jack Kerouac e o primeiro *On the road*. In. *Agulha. Revista de cultura*. N. 68, Fortaleza/ São Paulo, março/abril de 2009, disponível em: [www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm), acesso em 27/10/2011.

WINKIN, Yves. Erving Goffman: O que é uma vida? O incômodo fazer de uma biografia intelectual. In. GASTALDO, Édison (Org.). *Erving Goffman: desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo editorial, 2004, pp. 13-36.