



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ CENTRO DE
EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO EM LETRAS ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

SAMIR AFONSO DE CARVALHO

**VISLUMBRES ESTÉTICOS E MERGULHOS POÉTICOS EM *ON
THE ROAD* E *HOWL*: UMA VIAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA
POR JACK KEROUAC E ALLEN GINSBERG**

CASCADEL – PR

2017

SAMIR AFONSO DE CARVALHO

VISLUMBRES ESTÉTICOS E MERGULHOS POÉTICOS EM *ON THE ROAD* E *HOWL*: UMA VIAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA POR JACK KEROUAC E ALLEN GINSBERG

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado - Área de Concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Aissa

CASCADEL– PR
2017

*“Nada importa além de minha literatura,
depois do amor.” (Jack Kerouac)*

*“A percepção de que mesmo o êxtase
visionário é desnecessário porque o
universo nem mesmo nasceu e, nesse
caso, jamais será aniquilado. O universo
é uma ilusão.” (Allen Ginsberg)*

CARVALHO, Samir Afonso. **VISLUMBRES ESTÉTICOS E MERGULHOS POÉTICOS EM ON THE ROAD E HOWL: UMA VIAGEM HISTÓRICO-LITERÁRIA POR JACK KEROUAC E ALLEN GINSBERG.** 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Aissa

RESUMO:

O objetivo do presente trabalho é o de fazer uma análise dos ideais estéticos de dois autores da *Beat Generation*: Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Para tal, empreendeu-se um estudo comparativo das principais obras de cada autor, a saber, *On the Road* (1957) e “Howl” (1956), respectivamente. Através de tal estudo, pretende-se delinear a interpretação que cada autor dá aos ideais que os dois compartilham, demonstrar as divergências de compreensão e a efetivação dos ideais nessas duas obras. Além do mais, uma trajetória histórica é traçada em alguns sentidos. Primeiramente, com o objetivo de oferecer base para o trabalho, mostra-se o momento histórico vivido nos Estados Unidos durante o período de formação da geração da qual fazem parte os autores. Também é foco de análise histórica a vida particular de cada autor, suas influências culturais e linguísticas, sua trajetória intelectual. A partir de tal conhecimento, é possível compreender também o processo de formação dos ideais estéticos, tema central dessa dissertação. Também se busca demonstrar a apropriação dos ideais estudados pela geração seguinte à dos escritores analisados: a geração leitora que interpretou as obras de maneira particular. A partir disso deseja-se investigar a reação de cada um dos autores para tal reinterpretação. Em outras palavras, trata-se de uma sondagem profunda dos ideais estéticos de dois artistas, sua formação e sua perpetuação. Os principais documentos e textos utilizados para o desenvolvimento da análise acima descrita foram: diários particulares para delinear no tempo as nuances de pensamento sobre suas próprias práticas artísticas, correspondências trocadas entre os autores para demonstrar como os pensamentos dos dois dialogavam e confrontavam um com o outro, artigos de jornais e revistas da época para desvelar a recepção que os autores tiveram e elucubrações diversas sobre os textos estudados, além de biografias para embasar os demais estudos com fundamentação histórica.

Palavras chave: Jack Kerouac. Allen Ginsberg. Beat Generation. Ideais Estéticos.

Prosódia Bop Espontânea.

CARVALHO, Samir Afonso. **AESTHETICAL GLIMPSES AND POETICAL PLUNGES IN ON THE ROAD AND HOWL: A HISTORICAL-LITERARY TRIP THROUGH JACK KEROUAC AND ALLEN GINSBERG.** 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Aissa

ABSTRACT:

The objective of this work is to analyze the aesthetic ideals of two writers of the Beat Generation: Jack Kerouac and Allen Ginsberg. With such an objective in mind, their two main works, *On the Road* and *Howl*, respectively, were studied comparatively. Through this study, we tried to delineate the interpretation that each author gives to these ideals they share, showing the divergences of understanding and materialization of such ideals in these two works. Besides, there is a historical trajectory. Firstly, building a strong base for the work, we analyze the historical period in America during the moment of formation of the generation. The historical focus then shifts to the private lives of each author, their cultural and linguistic influences, their intellectual itineraries. From that knowledge, it is also possible to understand the process of formation of the ideals themselves, central theme of this dissertation. We also tried to show how the next generations got hold of the ideals studied here, how the readers interpreted those artistic works in an individual way. From that, the authors' reaction to this reinterpretation is reflected upon. In other words, this work is a deep survey of the aesthetic ideals of two artists, their formation and perpetuation. The main documents and texts used in the development of the analysis described above were: private journals to trace in time the transition of thoughts on their own artistic practices, letters exchanged between the two artists to demonstrate how their thoughts communicated and diverged in certain aspects, articles from newspapers and magazines to show the reception they had at the time and what others thought of the texts we studied, and biographies to base the text with history fundamentals.

Key-words: Jack Kerouac. Allen Ginsberg. Beat Generation. Aesthetic ideals. Spontaneous Bop Prosody.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 APRESENTAÇÃO: UMA GERAÇÃO E OUTRAS MENTES	19
2 KEROUAC E GINSBERG: HISTÓRIA DE TIMBRES E VOZES	36
2.1 Métodos e corpos, estradas e uivos: encarnações estéticas.....	48
3 PLURALIDADE E TÓPICOS ESTÉTICOS: NOVAS VIBRAÇÕES QUE INVADEM PÁGINAS	52
3.1 Musicalidade: sopros, palavras, notas e sílabas.....	65
3.2 A pureza da estrada: sonhar, despertar e tropeçar.....	83
3.3 As portas da percepção: paraísos artificiais, rosas e enigmas.....	92
3.4 O culto do herói: gênios, genitais, kirilov e semideuses.....	104
3.5 <i>Camerados</i> : diálogos controversos em prosa e verso.....	114
4 ESTÉTICAS MIMETIZADAS: CONTINUAÇÃO DE HISTÓRIAS DESCONTÍNUAS	124
4.1 Morte por complicações incompreendidas.....	132
4.2 Um minuto de réplica para o réu.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICE A – Wail.....	151
APÊNDICE B – On The Rail.....	154

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em um mergulho, como o título bem sugere. Uma imersão e uma viagem. Mas também um vislumbre, pois sua extensão é tímida diante das possibilidades de análise da *Beat Generation*, a qual será apresentada em seu devido momento. Como análise estética, o objetivo aqui é explorar modalidades e elementos que se fizeram presentes na estruturação artística de dois autores participantes da geração citada: Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Como método de pesquisa, elencaremos pontos estéticos comuns aos dois autores, que serão corroborados por trechos de diários, correspondências, entrevistas e, principalmente, de duas obras: *On the Road*, de Kerouac e “Howl”, de Allen Ginsberg.

O primeiro escreve em prosa, enquanto o segundo é poeta. Ao elencar os pontos estéticos, será empreendida uma comparação através de uma amostra, em fragmentos das obras, entre a efetivação dos ideais nas linhas de *On the Road* e nos versos de “Howl”. Assim, será clarificado em que sentido os dois autores se aproximam enquanto artistas e, também, em que pontos divergem. O centro gravitacional do texto será sempre os ideais estéticos, ou seja, os valores refletidos na consumação da prosa e do verso. Se tais valores representam um resgate ou uma ruptura é menos importante do que a compreensão da profundidade de cada temática listada.

O itinerário escolhido para tal mergulho, do qual se espera uma emersão iluminada, é o seguinte. Os dois primeiros capítulos são mais históricos e biográficos. Enquanto o primeiro se esforça por apresentar a *Beat Generation* em seu momento de gênese, inserida em um momento histórico, o segundo tem como função a apresentação dos autores enquanto individualidades que, por sua história, interpretam os mesmos valores de forma naturalmente diversa. Em suma, será uma base para evitar que os ideais fiquem soltos no tempo e para ilustrar o quanto a compreensão de tais ideais é corroborada pela trajetória dos escritores.

O capítulo terceiro é o mergulho que vai nos exigir mais fôlego, por ser uma tentativa de análise com um corte mais profundo. Neste, haverá uma numeração de ideais que, em seguida, serão explorados e analisados através da leitura dos diários, entrevistas e correspondências dos autores, além de dados de biografias. Mas a maior

insistência e meditação será reservada para as passagens das duas obras em análise, que servirão para iluminar a maneira como os ideais aparecem de fato em forma de arte.

Por fim, o capítulo final é um breve relato, acompanhado de dados históricos e biográficos, de como tais ideais foram perpetuados através da geração seguinte, que os leu, releu e atualizou. Como a contracultura da década de 60 se apropriou dos conteúdos apresentados nos trabalhos de Jack Kerouac e Allen Ginsberg. E, finalmente, refaz o caminho do primeiro capítulo, que vai da apresentação geral do momento histórico e grupal para uma reflexão mais particular dos autores. Em outras palavras, após apresentar esta apropriação, demonstra como os próprios autores responderam às releituras de suas obras.

Mais uma vez, ressalta-se que as ferramentas bibliográficas utilizadas para efetivação do que se busca serão reflexões trazidas pelos próprios autores, através de textos escritos sobre a arte em si e sobre suas próprias experimentações artísticas. Também correspondências e entrevistas serão utilizadas, no sentido de esclarecer a forma como os autores expõem a efetivação de seu pensamento estético para o outro. As discussões e definições de métodos e encarnações estéticas abundam, acompanhadas de trechos que tentam explicar sua efetivação.

A relevância do presente trabalho é corroborada por um novo afluxo de interesse nas obras dos escritores em questão. Entretanto, o movimento já se dera de forma contrária. O interesse arrefecera antes de aumentar novamente. É preciso reconhecer que, tanto em âmbito nacional (Estados Unidos da América) quanto internacional a *Beat Generation* perdeu um tanto do prestígio e da onda de interesse de que desfrutou no final da década de 50 e na década de 60. Neste período, houve uma grande quantidade de resenhas, tanto negativas quanto positivas, um grande interesse editorial em suas obras e um fatal interesse publicitário em seus autores. As décadas subsequentes viram uma gradativa redução no interesse pela literatura produzida por Kerouac, Ginsberg e outros artistas do grupo. Porém, como acontece com muitos movimentos e escritores, reencontra no presente em um grau comedido mas inegável uma nova onda de entusiasmo. Que seja um interesse mais editorial, popular e financeiro do que acadêmico, isso é algo que se pode discutir. Um número cada vez maior de livros de

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, entre outros, tem sido reeditado e vendido em livrarias do mundo inteiro.

Outro dos motivos do presente trabalho é o de atualizar as pesquisas sobre Kerouac e Ginsberg, quer dizer, iluminar suas obras e perspectivas poéticas e estéticas sob novas modalidades críticas para que o crescimento de seu apreço cultural seja acompanhado de interesse e análise acadêmicos. Além disso, é reconhecido que há um certo preconceito acadêmico, bem mais brando do que nos anos 50 e 60, certamente, mas ainda assim resultando em uma quantidade tímida de trabalhos e artigos científicos relacionados aos trabalhos da *Beat Generation*. Pretende-se, através da discussão que se estabelecerá aqui, revigorar ou despertar a atenção no meio acadêmico quanto ao que se entende que seja um movimento de suma importância para a compreensão do pós-modernismo, mas principalmente sobre contribuições artísticas individuais de dois autores fundamentais para o âmbito literário do momento Pós-Guerra.

O sucesso editorial, que foi revertido em projetos cinematográficos é um sinal do fascínio sobre a indústria popular e o atrativo para um público não meramente acadêmico. O que a estética e a forma de produção de Kerouac e Ginsberg pode revelar para explicar o interesse renovado? Como a estética e a estruturação poética trabalham para despertar interesse de um público tão variado? Estas são questões que despertam curiosidade quando se reflete sobre o tipo de público que os autores em questão atraem: em sua maioria jovens descontentes com a tecnocracia, a polaridade desinteressante de sistemas socioeconômicos, a massificação que sufoca o individualismo e o materialismo sempre desinteressado por profundidades psíquicas ou espirituais que não estejam relacionadas com o utilitarismo capitalista.

O interesse do presente trabalho está, acima de tudo, na forma e estruturação poética dos autores analisados. E debruçar-se sobre a atividade e ofício de qualquer ser humano é empreender uma viagem para dentro desse ser, um vislumbre de uma alma que se manifesta de forma apaixonada em uma atividade (aqui, um ser que escreve). Ser humano é buscar dar sentido onde não há sentido, é buscar transformar uma linha em um conjunto de palavras, sílaba em poema. A presente dissertação é um mergulho em uma guilda de escritores, na qual se dirige a uma mesa poeirenta, quase no canto da

literatura americana, onde dois artistas e amigos trabalham incansavelmente para encontrar uma estruturação poética que lhes represente a voz interior.

Os caminhos que levam a uma estruturação sintática particular são sinuosos, e é tão relevante o talento quanto o acaso para a evolução e efetivação de uma voz particular na literatura. Quer dizer, o quanto do fluxo de consciência de Joyce fora determinado pela rejeição do “Retrato de um artista como homem jovem”? Ou o quanto a prosa espontânea de Kerouac foi moldada pela forte impressão deixada pela inundação do rio Merrimack? Ou o quanto a poesia de Ginsberg fora moldada pelo fato de ter tido uma alucinação com um poema de William Blake? A linguagem literária não pode ser determinada por eventos desconhecidos, quando se busca iluminar sua estruturação. Como mostram Morgan e Stanford (2012), descobrir a voz particular é o primeiro passo na formação de um verdadeiro artista, mas nunca o passo decisivo. Quando a técnica não produz uma literatura bem arranjada, quer dizer que ainda está crua.

Com sua descoberta dos esboços, em outubro de 1951, Kerouac percebeu que, afinal, encontrara sua voz. Mas ainda tinha de enfrentar o problema de que a técnica não conduzia a uma literatura bem estruturada, com algum potencial comercial. Estava desesperadamente preocupado em ganhar dinheiro com seus escritos e tão envergonhado como sempre de não estar ajudando sua mãe. No entanto, tinha de continuar escrevendo. Nada realmente lhe importava, a não ser esboçar tudo o que aparecia em sua frente (CHARTERS, 1990, p. 118).

Como evidenciado na passagem acima, o início da década de 50 representou uma ruptura na escrita de Kerouac, que já aponta para a transformação em sua prosa, fato que será reiteradamente trabalhado no presente texto. Observando essa linha cronológica de transformação profissional de Jack Kerouac dentro do âmbito literário, é importante destacar o desenvolvimento simultâneo dele e de Ginsberg em suas carreiras particulares. Tanto que encontraram maturidade artística quase concomitantemente, ao publicarem seus principais trabalhos em 1956 (*Howl and other poems* de Allen Ginsberg) e em 1957 (*On the Road* de Jack Kerouac). O autor de *On the Road* já havia publicado *The Town and The City* em 1950, sem, entretanto, encontrar muito sucesso editorial. Para escrever este primeiro romance que relata a história de uma família, vivendo em uma cidade fictícia que representa a Lowell de sua infância, inspira-se na prosa de

Thomas Wolfe. Mas nesse primeiro momento ainda não havia encontrado nem sua voz, nem uma base firme para sustentá-la.

Como um arquiteto que enfeita sua casa, mas ignora as colunas, a beleza não suporta peso algum. A beleza é leve e sublime, mas o que sustenta as estruturas é um tipo de feio ornamentado, sempre com um potencial comercial, uma mistura de gostos e resignações. Afinal, tentando evitar todo tipo de hipocrisia, é preciso admitir que o dinheiro também faz parte do vocabulário de um artista. O levantamento de anedotas que fazem parte da biografia da prosa de Kerouac e dos poemas de Ginsberg é cheia de razões comerciais também, além de paranoias pessoais, picuinhas acadêmicas, inseguranças profundas, solidão e morte. Mas todo motivo transcendente deve ser deixado de lado, talvez para ensaios filosóficos, em nome de uma estruturação formal e documental mais satisfatória. Pode ser que algumas abstrações sejam necessárias, mas apenas aparecem na medida em que cobrem arestas que de outra forma ficariam abertas. Como mostra Willer (2014), a espontaneidade e a obsessão pela descoberta de uma identidade literária fizeram da obra dos autores em questão uma atividade quase confessional ou, ao menos, autobiográfica. O aspecto ficcional está presente, encadeado ao movimento poético, porém o intimismo está em evidência em seus escritos.

A espontaneidade irreverente está, além de tudo, relacionada a um desejo de expressar-se de forma genuinamente norte-americana. Logo, percebe-se que a identidade nacional era um dos problemas envolvidos na criação de novas formas de expressão, de uma técnica, um método.

Dentro da realidade acadêmica, caminhar sobre avenidas de acaso é um pecado, logo o objetivo da presente dissertação é alcançado tão somente quando oferecer uma ponte do aleatório para o aceitavelmente explicável. Em outras palavras, quando demonstra onde os artistas em questão nos deixaram evidências das vicissitudes de suas carreiras e de seus ofícios. A importância da documentação é particular no presente caso, e o embasamento através de exemplos é mais que necessário: é basilar. Em um escritor, a construção ideológica e estética não existe sem concretização artística. É a prosa e o poema que vão validar as cláusulas éticas que o escritor estipula quando entra em contato com sua matéria prima, quando transforma o nada em poesia, quando decide fender cirurgicamente os membros ensanguentados de sua alma e transformar dor em

palavra, dúvida em verso e amor em rima. Sem os exemplos, o presente trabalho seria vazio, e o cirurgião abriria um corpo oco. Por isso as páginas seguintes estão salpicadas de órgãos poéticos. É assim que dou vida e voz (voz essa que é grave, mas sem risco de vida) a esse trabalho.

A atividade artística dos autores da geração foi levada a sério, e como enfatiza Snyder (2001), parte do processo e do progresso poético dos escritores em questão significou uma ruptura com o mundo literário e acadêmico oficial. Esta ruptura partia em direção a uma poesia de mais insight (sem abandonar o treino do intelecto), do instintivo e intuitivo, da emoção, da transformação.

Para Ginsberg (2015) o ofício de artista consiste em uma análise da realidade, uma observação curiosa e interessada sobre a relação da consciência e do universo dos fenômenos, e a poesia não é nem de longe apenas um processo editorial. Nunca é demais enfatizar a grandiosa importância da poesia e da linguagem para os dois autores em questão. A percepção do universo circundante em Kerouac e Ginsberg era algo particular, o olhar que tinham para a América, as sensações e os personagens que os impressionavam constituía uma novidade. Entretanto, vemos no relato a seguir que o faltante era a forma de entregar tais realidades à página de maneira igualmente idiossincrática.

Holmes lembrou-se de Kerouac ainda lutando para encontrar uma nova forma, preso ao modelo tradicional de seu primeiro romance. Jack não parava de se queixar de que seus escritos não eram suficientemente fluidos para se adequar à soltura e informalidade da experiência que estava descrevendo (CHARTERS, 1990, p. 103).

O período em questão se deu logo após a publicação do primeiro romance do autor, citado anteriormente, quando *On the Road* estava sendo elaborado. Ainda sem o método que finalmente daria fluidez à sua escrita, o romance cambaleava sem direção e foi retomado, reiniciado e rejeitado diversas vezes. A insatisfação com um certo convencionalismo presente no primeiro trabalho publicado lhe servira de combustível para a transformação que viria a seguir. Morgan e Stanford (2012) mostram que, desde 1944, quando se conhecem, até a morte de Kerouac em 1969, os dois escritores trocaram correspondências sobre temas literários, escavando juntos o sítio fraseológico

de diversas sintaxes, definindo e redefinindo a poesia e suas funções, definições, indefinições. O ato de escrita era, como demonstrado nas correspondências, acompanhado de dúvidas sobre a expressão correta, minúcias estéticas e de incansáveis pesquisas e estudos referentes a poetas clássicos e modernos, com o objetivo de esclarecer a visão daquilo que desejavam fazer enquanto arte.

It's an old tradition in the West among great poets that poetry is rarely thought of as "just poetry". Real poetry practitioners are practitioners of mind awareness, or practitioners of reality, expressing their fascination with a phenomenal universe and trying to penetrate the heart of it. Poetics isn't mere picturesque dilettantism or egotistical expression for craven motives grasping for sensation and flattery. Classical poetry is a "process", or experiment – a probe into the nature of reality and the nature of the mind (GINSBERG, 2015, p. 203).¹

A importância atribuída por Ginsberg a seu ofício demonstra a verdadeira qualidade de um poeta, e a verdadeira preocupação com a maior ferramenta que ele pode usar: a linguagem. A passagem acima elucida a aproximação empreendida por Ginsberg da realidade e de sua própria linguagem, mergulhando cada sílaba no universo dos fenômenos para esculpir visões objetivas de fatos da vida. Tal tentativa se deu no sentido de distanciar a poesia de sua enfadonha abstração, definir e reconhecer movimentos da percepção, superar a visão de poesia como atividade de boêmios indulgentes. A escrita se torna uma atividade de tolerância com os próprios pensamentos, um treino para a recepção ou a manifestação destes pensamentos sobrepujando todo tipo de censura pessoal. A aproximação dos poetas para com religiões orientais, principalmente o budismo e o taoísmo, ofereceu apoio para a elevação de sua poesia para uma atividade séria de exercício mental, meditação, transformação da consciência.

E se sua ferramenta é a linguagem, seu instrumento é a observação: a análise de uma mente sempre fascinada por uma realidade que lhe escapa. As experiências da

¹ É uma velha tradição no ocidente entre grandes poetas que a poesia seja raramente pensada como "apenas poesia". Os praticantes da verdadeira poesia são praticantes da sensibilização da mente, ou praticantes da realidade, expressando sua fascinação com um universo fenomenal e tentando penetrar no coração deste. A Poética não é apenas um dilettantismo pitoresco ou uma expressão egoísta de motivações de sensações e bajulações. A poesia clássica é um processo, ou experimento – uma sondagem da natureza da realidade e da natureza da mente. (Tradução nossa).

vida, cuidadosamente ponderadas através da observação, é a atividade que Kerouac considera o indício da identidade do escritor, como demonstra a seguir:

I wish to be a novelist, playwright, short story teller...in short, a man of letters. Therefore, I live, partly, to observe the world about me, so that I can write about it some day, drawing from the fund of my memory (KEROUAC, 2011, p. 172).²

A memória é, apesar de enganosa, a forma que o homem tem de analisar uma realidade que, para nossa percepção é tão dependente de noções cronológicas e temporais. Era tão importante para Kerouac, como fundamento de sua prosa e de seus romances, que ele foi apelidado de *Memory Babe* por um de seus biógrafos. A sacralidade da memória era o que completava a percepção da impermanência em Kerouac e Ginsberg. E a memória nada mais é do que um mecanismo de defesa contra a morte. A preocupação de Kerouac em não perder contato com a riqueza de sua experiência se evidencia no fragmento seguinte.

Se em Kerouac, desde a estreia com *Cidade Pequena*, *Cidade Grande*, a passagem do tempo é perda a ser recuperada através da escrita ou a ser lamentada em tom elegíaco, isso se projetou em outros aspectos de sua obra (WILLER, 2014, p. 81).

A memória efetivada no processo de escrita, documentada, transformada em romance e em poesia é um dos atributos fundamentais da obra tanto de Ginsberg quanto de Kerouac. Uma das razões para a aproximação da linguagem falada para a linguagem escrita em tais autores é a tentativa de devolver à literatura sua qualidade oral, em que as emoções estão mais próximas de ser qualidade direta de comunicação.

A transmissão de ideias, a comunicação e a linguagem estão intimamente ligadas com a noção de sobrevivência, perpetuação e mortalidade. Bibliotecas estão cheias de livros porque a morte perambula pela alma de todo ser humano, assim como a confusão da impermanência. Essa percepção dava fôlego para espíritos (principalmente como o de Kerouac), que de outra forma seriam ociosos e indolentes.

² Eu quero ser um novelista, dramaturgo, escritor de contos...em resumo, um homem de letras. Portanto, eu vivo, em partes, para observar o mundo ao redor de mim, para que eu possa escrever sobre ele algum dia, extraindo do fundo de minha memória. (Tradução nossa).

I'm writing this book because we're all going to die – in the loneliness of my life, my father dead, my brother dead, my mother far away, my sister and wife far away, nothing but my own tragic hands...that are now left to guide and disappear their own way into the common dark of all our death, sleeping in me raw bed, alone and stupid: with just this one pride and consolation: my heart broke in the general despair and opened up inwards to the Lord, I made a supplication in this dream (KEROUAC, 2015, p. 457).³

O trecho aqui transcrito confirma a suspeita da produção de Kerouac estar ligada com a transitoriedade de todas as coisas, inclusive da vida em si. Assim, a memória materializada no símbolo gráfico, na letra e na linguagem é o contato do artista com a posteridade e com a eternidade. Encontrar uma voz satisfatória para estabelecer tal contato foi preocupação de muitos artistas, desde clássicos até modernos e pós-modernos. Entretanto, é sempre válido enfatizar o caráter frágil da memória, seu compromisso não tanto com a transmissão da realidade como se deu, mas simplesmente com a oralidade enquanto instrumento de comunicação humana.

No Brasil, com iniciativa maior da editora L&PM, diversas versões de livros da *Beat Generation* têm sido trazidos a público através de um trabalho de retradução, edição e marketing que colocaram Kerouac, Ginsberg e outros autores de sua geração no mapa literário do leitor brasileiro. Tanto que o diretor do filme *On the road* (lançado em 2012) foi o brasileiro Walter Sales. A filmagem do filme era planejada há anos por Francis Ford Coppola, mas apenas visto o interesse reavivado dos leitores do século XXI, fez-se viável a produção cinematográfica não apenas de *On the road*, mas também de filmes como *Big Sur* (também adaptação de um romance de Kerouac), *Howl* (com James Franco, sobre o poema homônimo de Allen Ginsberg), *Kill your Darlings* (com Daniel Radcliff e Dane DeHann, sobre o período universitário de Ginsberg, Kerouac, etc). Tudo isso é corroborado por Willer (2009, p.118) ao mostrar que, mesmo no final do século XX a chama *beat* vinha se acendendo no Brasil, o que “resultou em ciclos de palestras e

³ Estou escrevendo este livro porque todos vamos morrer – na solidão de minha vida, meu pai morto, meu irmão morto, minha mãe longe, minha irmã e esposa longe, nada além de minhas próprias e trágicas mãos...que agora são deixadas para guiar e desaparecer em seu próprio caminho pela escuridão comum de toda nossa morte, dormindo em minha cama bruta, sozinho e estúpido; com apenas este único orgulho e consolação; meu coração partido no desespero geral e interior aberto para o Senhor, eu fiz uma súplica neste sonho. (Tradução nossa).

debates, e outros eventos, em universidades e órgãos como os SESC, bem como encenações teatrais.”

Os escritores da geração em questão reconhecidamente tiveram direta influência nas transformações sociais e nas manifestações da juventude da década de 60 e daquilo que se convencionou chamar de contracultura. Ginsberg participou ativamente de diversos movimentos em território americano e mesmo fora dele. O romance *On the road* de Kerouac tornou-se manual para uma geração de aventureiros, mochileiros e foi mesmo chamado de “a bíblia hippie”, para profundo desgosto e repulsa de seu autor. Assim, através da presente pesquisa, pode-se obter indiretamente uma importante resposta sobre a influência de ideais artísticos no comportamento e na ideologia de uma geração. A revolução ideológica iniciada pela atividade de escritores da *Beat Generation* proliferou-se, alastrou-se pelas décadas seguintes.

Ginsberg continuou a encabeçar movimentos em prol da liberdade individual, democracia, contra qualquer tipo de censura, e cuidou para que sua poesia fosse material encarnado dos ideais que buscava tanto a nível social quanto subjetivo. Kerouac, por sua vez, acabou, como ele mesmo previra, por seguir o movimento eremítico de seus heróis Henry David Thoreau e William Blake. Retomou posições reacionárias, reatou definitivamente com o catolicismo de sua mãe e de sua infância. Faleceu em meio a garrafas de cerveja, livros e um certo sentimento de fracasso. Deixou sua saga, a saga de Duluoz. E tal conjunto poético é parte importante do esforço artístico que surgiu na América impulsionado pela tentativa de atualizar alguns valores.

The fact is there is a creative flowering in America right now the like of which we haven't seen before. Poets are everywhere, and most of them are pretty good. One is tempted to say, like Elizabethan English or the mid T'ang dynasty. It is astounding (SNYDER, 2001, p. 523).⁴

O florescimento da criatividade, encabeçado pelos poetas em questão como apontado no trecho acima, alastrou-se e ganhou forma em outras áreas da literatura, música, pintura e da sociedade em geral. A primavera anunciada pelas flores *beat* se

⁴ O fato é que há um florescer criativo na América agora mesmo do tipo que nunca vimos antes. Poetas estão por toda parte, e a maior parte deles é realmente bom. Sente-se tentado a dizer, parecido a Inglaterra de Elizabeth ou meados da dinastia Tang. É incrível. (Tradução nossa).

deu em meio a uma tempestade de inverno (uma Guerra Fria), espichou suas pétalas por cima da neve política e se mantém acesa em Lawrence Ferlinghetti, poeta vivo aos 98 anos, amigo e dono da editora de Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Além disso, a primavera se converteu em um tipo de verão tropical através de leitores que carregam livros no bolso com carinho em suas próprias viagens pessoais.

1 UMA GERAÇÃO E OUTRAS MENTES

Eu vi as melhores mentes de minha geração destruídas pela loucura. (ALLEN GINSBERG).

A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento (MILAN KUNDERA).

Para iniciar a presente discussão é preciso elucidar um ponto importante: o que foi a *Beat Generation*? Primeiramente, é importante observar que, para alguns (incluindo participantes diretos dessa própria geração) ela nem ao menos existiu. Charters (2001) observa que, para Gary Snyder, poeta budista que participou do grupo em São Francisco na primeira metade da década de 50, a pretensa *Beat Generation* era formada por três ou quatro pessoas, o que não é suficiente para constituir uma geração. Grande parte de sua notabilidade é devido a uma distorção premeditada por parte da mídia durante os anos de sucesso editorial dos autores em questão na década de 50, e sua consequente influência sobre o comportamento, principalmente dos jovens, nas décadas subsequentes.

É importante enfatizar que a atenção que a geração recebeu por parte da mídia oficial da época foi mais negativa do que positiva, principalmente em se tratando de críticas ao comportamento e à ideologia veiculada através das obras. Tanto que a ligação que se fazia dos artistas para com seus resultantes sociais não raro era relacionada a incidências criminais, comportamentos violentos e agressivos, atos de protesto, licenciosidade, substâncias alteradoras de consciência. Em outras palavras, acabaram servindo como justificativa para um problema social muito mais amplo de insatisfação política e como minimização da luta contra a tecnocracia. Relacionados muitas vezes com o comportamento do rebelde sem causa, os ideais de seus principais participantes foram deliberadamente e premeditadamente negligenciados. Sua profundidade psicológica e social, preocupação de transcendência e espiritualidade em detrimento do materialismo dominante nas formas de pensamento da época, elucubrações e elaborações estéticas e poéticas, todos estes temas de rica oportunidade de exploração foram desdenhados através de uma tática discursiva e midiática de moralismo social e difamação. Apesar de todas as forças que operavam contra a divulgação de seus

trabalhos (e talvez por isso mesmo), estão entre os artistas americanos que tiveram grande popularidade e destaque ainda em vida.

A incidência do termo *Beat Generation* tornou-se mais recorrente principalmente a partir da visibilidade provocada pela publicação de *On the Road*, em 1957 e do processo judiciário movido contra o livro *Howl and Other Poems*, de Ginsberg, no mesmo ano (livro este que fora publicado em 1956). O termo fora cunhado a partir de uma conversa de Jack Kerouac com John Clellon Holmes em novembro de 1948, quando discutiam a *Lost Generation* e o existencialismo. O vocábulo *beat* não é de difícil identificação etimológica em seu âmbito particular: *beat* pode significar exausto, acepção indicada por Herbert Huncke na década de 40, quando Kerouac, Ginsberg, Burroughs e o próprio Huncke se conheceram em Nova York.

Tal significado ganha relevância quando compreende-se o estilo de vida de um personagem marginal na sociedade norte americana, que foi Herbert Huncke. Vagabundo de rua e usuário de drogas, Huncke se hospedava de tempos em tempos na casa de Burroughs ou de Ginsberg, servindo de protótipo para a compreensão de novos estilos de existência, mais pertencentes a ambientes periféricos, até então estranhos para rapazes que frequentavam o ambiente de Columbia. Pode também indicar as batidas musicais do Jazz, pulsação e compasso essenciais para a arte *beat*. A musicalidade ganha situação privilegiada em uma esfera artística que prezava pelo espontâneo, a honestidade poética em um espaço histórico que é caracterizado por propagandas sensacionalistas e um certo maniqueísmo que pressupunha polaridades ideológicas (tanto no período de formação do grupo, durante a Segunda Guerra, quanto em sua consolidação durante a Guerra Fria). A terceira explicação terminológica é aquela que pode simbolizar beatitude, associação esta pensada por Kerouac, aproximando a vida e o fôlego literário de um sopro espiritual.

Froés (1984), ao localizar cronológica e historicamente os beats na década de 50 (já que as produções mais importantes vieram a público nessa época), o faz observando ser essa década um período rebelde em que a poesia quis ser uma forma de viver. Para ele, a revolução engendrada pelas obras de tais artistas se deu em diversos níveis, e consistiu em um desafio para a tecnocracia, a arte acadêmica engessada, o sonho americano tradicional, a moral hipócrita da sociedade americana da época, em suma,

toda unilateralidade interpretativa decorrente, em parte, desse clima político. Talvez, muito mais trágicos do que violentos, os escritores dessa geração, buscando fugir de toda a privação de liberdade e espontaneidade que as burocracias tentavam impor, apenas denunciavam sua falta de habilidade ou desejo de encaixar-se nos moldes impostos pela forma americana de ver a vida. Mas não se deve julgar que tal fuga tenha consistido em ato covarde, já que a deserção dos confortos psicológicos e materiais oferecidos pela sociedade americana representou, para os beats, uma intransigente procura por uma resposta; por “IT”.

A inquietação ganha voz na literatura, e é acompanhada pela evidência de que nenhum sistema ideológico, seja ele religioso ou político possui uma resposta satisfatória e peremptória para a preciosidade da experiência da vida. A amizade de autores como Kerouac, Ginsberg e Burroughs⁵, foi além de um compartilhar literário. O fato de escreverem sobre si os irmanou, e o talento de tornar suas próprias experiências em poesia foi o que criou a geração, direta ou indiretamente. As agonias e os angustiantes impasses enfrentados pelos autores contribuíram para suplantar as barreiras de uma escrita formal e sem liberdade e embaraços legais e sociais de conteúdo. A vitória jurídica de Ginsberg sobre a censura foi um representante factual e polissêmico do que ele e seus companheiros artísticos tentaram fazer durante suas carreiras: libertar-se de quaisquer tipos de amarra que impedissem a livre expressão de suas artes. Isso não quer dizer que sua escrita eram atos gratuitos ou tentativas de repetir a arte dadaísta. O encontro para com um método individual pressupunha uma forma de escrever particular e que era guiada por regras estéticas, entretanto era importante a desconstrução sistemática de qualquer sistema de paradigmas literários antes da construção de um processo individual de arte. Para eles, era essencial essa expressão individual, pois que tal também consistia elemento de descoberta e construção.

Charters (2001) nota que a ideologia *beat* não pode ser taxada de um existencialismo americano (apesar de tentativas de aproximação da parte, por exemplo,

⁵ William Seward Burroughs II (1914-1997) foi um autor americano, companheiro literário e amigo de Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Ficou conhecido pela técnica do CUT UP, desenvolvida juntamente com Brion Gysin, que consistia em aplicar a aleatoriedade absoluta a um texto, recortando palavras e organizando-as sem ordem lógica alguma. Escreveu livros como *Naked Lunch* e *Junky*, além de uma contribuição com Kerouac em um livro chamado *And the Hippos were Boiled in their Tanks*.

de John Clellon Holmes), da mesma forma em que os transcendentalistas foram chamados de românticos americanos, por conter uma diferença fundamental em sua forma de pensar e fazer a vida e a arte. O desespero é uma norma para o existencialismo europeu, enquanto a convicção *beat* parece pender para o lado da esperança. O desalento de Kerouac e dos demais escritores da geração não é um resumo de uma visão negativa dos valores da sociedade, mas um lamento por valores positivos e autênticos não os substituírem a medida em que os anos passam. Ou, talvez mais profundamente, um suspiro quase animal por valores paulatinamente perdidos – um uivo.

O período da Segunda Guerra Mundial e do Pós-Guerra, em que escritores da *Beat Generation* se conheceram e produziram sua arte, é um período de profundas transformações sociais e psicológicas na vida do americano. Os então jovens escritores discordavam e lamentavam profundamente o caminho tomado por tais transformações e suas consequências pessoais e nacionais. Apesar disso, a esperança dos referidos valores positivos e autênticos, da espontaneidade e genuinidade humana permanece em meio a Guerra Fria e ao clima de paranoia política e militar.

Willer (1984) indica que essa busca por valores autênticos transformou-se na batalha empreendida artisticamente por Kerouac e Ginsberg, no sentido de tentar restaurar a tradição de subversão e inovação. O fato de que tais autores ultrapassaram a divisão estanque entre arte e vida, literatura e cotidiano, indica que percebiam a necessidade de transformação não apenas a nível artístico, mas também comportamental. Isso não quer dizer necessariamente que quisessem (e principalmente Kerouac não queria) encabeçar movimentos sociais, violentos ou não, de quaisquer proporções. Apenas buscavam, ao perseguir suas próprias vozes dentro da literatura, criar uma liberdade mais profunda do que aquela prometida pelo capital e o sonho americano (ou ao menos uma alternativa menos unilateral).

Kerouac desistiu da oportunidade de prosseguir promissores estudos em Columbia (uma das melhores universidades americanas) para empreender suas peregrinações interiores e exteriores, com a justificativa de que a educação formal já não podia lhe ensinar coisa alguma. Fundamental salientar que os excessos dos artistas desta época, censurados prolificamente até mesmo pela crítica, eram meios de descobrir e inventar novas fontes de influxo e estímulo literários. Drogas, sexo, viagens, delírio e

todos os ditos descomedimentos que ganharam vida em sua literatura eram meios de exploração da experiência humana, e já faziam parte de uma tradição literária com Rimbaud, Baudelaire, de Quincey, Blake. A circunscrição estética e ética de um poema não deve ser, de acordo com tais poetas, uma lei aplicada a literatura em geral, mas uma regra a ser criada para cada poeta enquanto ego criador individual. Se o poeta é o arquiteto de seus versos, deve aplicar suas próprias medidas e, se decidir não ornar sua casa lírica de um telhado, é porque decidiu deixar chover em sua sala de estar. Esquecer a mobília pode ser um ato deliberado, e os raios do sol podem substituir qualquer lâmpada ou abajur de luz opaca. O poeta é um fingidor, e se não fingir ser a si mesmo, deixa de ser original.

Charters (2001) compara o alcance dos termos *Lost Generation* e *Beat Generation*, indicando como foi cunhado o primeiro termo. Gertrude Stein, morando na França logo após o fim da trágica Primeira Guerra Mundial, levou seu automóvel para ser consertado por um mecânico francês que, provavelmente por esquecer o ofício após participar diretamente da sangrenta batalha, não conseguia consertá-lo. Enquanto esperava, Stein forjou o termo que engloba jovens lutando para se reajustar na sociedade civil após a loucura da guerra. Provavelmente a palavra “*Lost*” surgiu espontaneamente para Stein, assim como o termo “*Beat*” surgiu a Kerouac, sugerindo não apenas uma visão de comunidade social, mas de visão de mundo. Os termos acabaram se ampliando em suas acepções pela sua praticidade elucidativa.

Entretanto, para traçar uma diferença fundamental entre os dois grupos, enquanto boa parte dos artistas da *Lost Generation* moravam na Europa e foram, conseqüentemente, influenciados fortemente pela arte europeia, autores da *Beat Generation* buscavam criar estilos livres de influência europeia. Em um texto célebre, também intitulado de “declaração de independência intelectual da América”, Emerson (2004) afirma taxativamente que, na primeira metade do século XIX, chegara o momento de os Estados Unidos produzirem algo que não fosse devedor a outras culturas. Observa que o intelectual, que é a parte da humanidade destinada a reflexão e ao pensamento, torna-se um papagaio em seu estado degenerado. Em outras palavras, um repetidor sem originalidade e sem consciência própria. Tal declaração, feita em um discurso em 1837, marca o início de um período novo na literatura americana, e tem como fatos importantes

a entrada do movimento transcendentalista e, um pouco depois, de Walt Whitman, na literatura. Entretanto, no período anterior a Primeira Guerra Mundial e no entre Guerras, a *Lost Generation* quebrou um tanto este movimento que distanciava os Estados Unidos, cultural, artisticamente e geograficamente, de sua antiga identidade subjuntiva a outras culturas. Empreenderam uma marcha para o leste, em direção ao continente europeu.

A *Beat Generation*, primeiramente com sua cultura de subversão, depois com seu ideal peregrino retomou o movimento que concedera potência identitária para a América: a marcha para o Oeste. Arquétipo de descoberta, de busca particular, de exploração, tudo isso retomado em vida e poesia pelos escritores da geração em questão. Cunnell (2007) mostra, por outro lado, que, apesar da direção geográfica ser a mesma no caso das aventuras anteriores empreendidas nos Estados Unidos e no caso dos *beats* (especialmente de Kerouac), a forma de realizar o empreendimento foi outra. Kerouac procurava por IT.

Artística e intelectualmente falando, inovou ao efetivar seus itinerários acompanhado do cidadão comum, pegando carona através do país ladeado por pessoas ordinárias, da verdadeira América sem máscaras de intelectualismo esnobe. Subtraiu quilômetros romantizando e mergulhando na profundidade psicológica de indivíduos esquecidos pelo *mainstream*. Entretanto, apesar da visão extremamente romantizada de Kerouac escrevendo *On the Road* em três semanas, suando uma camisa atrás de outras, enquanto o rolo único ganhava volume ao chão atrás da máquina e as palavras fluíam furiosamente, e sua relação com a espontaneidade e comparação consequente com a obra de Charlie Parker e Jackson Pollock, há muito mais do que apenas instinto na obra de Kerouac. Além da intensa busca por uma voz particular, o que, no caso do escritor, significou uma estruturação lenta e dolorosa de um método de escrita, há também um lado muito mais espiritual do que apenas o manual *hipster* estigmatizado na década de 60. *On the Road* tem uma proto existência desde 1948, e desde então até sua primeira versão terminada em 1951 Kerouac coletara material para alimentar seu arrebatador romance durante suas viagens pela América e México.

Em seus diários pessoais, Kerouac (2012) observa a necessidade imediata de um estado de progresso social que permita a canalização das energias dos indivíduos para “as questões finais da vida” (p. 251), e o fato de tais questões consistirem em problemas

morais. Comenta, além disso, o fato de homens imaginativos encontrarem dificuldades em manterem-se em empregos que não oferecem possibilidade para a manifestação de seus impulsos criativos, e compara a fome do espírito com a fome física para homens sem imaginação. Para ele, a busca por respostas e a investigação pessoal e espiritual que ele empreendeu por toda sua vida não deveria ser interrompida por atividades triviais, mesmo aquelas exigidas para a sobrevivência. Dessa forma, a atividade literária consistia em perfeita ocupação para sua índole curiosa e entusiasmada. Percebe-se que sua preocupação com o desperdício de energias que poderiam ser usadas para a resolução de questões importantes para o homem e sua auto compreensão pode ser compreendida como uma lamentação pelo abandono de valores considerados autênticos. Esse evidente idealismo fica claro em Kerouac e em Ginsberg ao procurarem encontrar valores elementares e mistério em cada pequena atividade da vida, que eles sacralizam e na qual imprimem suas impressões através da linguagem artística.

Charters (2001) observa que o fato de que os próprios participantes da geração da década de 50 oferecerem mais de uma interpretação para o termo *beat* mostra quanto premente era a necessidade de dar sentido a suas próprias existências, e quanto complexas e dolorosas eram suas vidas imiscuídas em uma sociedade pródiga em definições prontas e engessadas, mas em que, invariavelmente, eles não podiam se encontrar. Definições sociais como a de sucesso, que eram completamente unilaterais, contribuíram para a angústia de tais artistas, pois que além de não encaixarem-se nas elucubrações linguísticas também escapavam do olhar complacente da sociedade. Talvez essa dificuldade de introduzir-se em campos profissionais tradicionais ou em modalidades de aceitação sociais fossem um aspecto que potencializou seu não conformismo a regras literárias, já que a literatura parecia ser o único meio que lhes prometia alguma impressão de pertencimento.

Assim, surgiu a necessidade de criar um espaço, forçar uma entrada dentro dessa mesma sociedade, e esse movimento foi percebido violento, mas nada mais era do que um conjunto de tragédias pessoais lutando desesperadamente para ganhar voz. Um grupo de jovens uivando na noite norte americana, respondendo-se em ganidos compreensíveis para qualquer ser humano sensível, mas violentamente calados por estratégias de manutenção da estrutura social. A identificação com as obras e o

sentimento existencial dos autores da *Beat Generation* foi fortíssimo desde o fim da década de 50, o que prova que existiu uma tal geração, e que ela foi muito mais ampla do que se possa imaginar, e sua influência muito mais prolongada do que se suspeitaria. Reconhecidamente, moldou o pensamento contra cultural da década de 60, inspirando novas modalidades de música, como o rock, e movimentos como os *hippies*.

Além da qualidade poética de Kerouac e Ginsberg, a obra *beat* institui ferramenta rica de análise social, pois pressupõe uma imersão participativa. Em outras palavras, consiste não em um olhar experimental e analítico, apelando para terminologias sociológicas para examinar o funcionamento de um grupo a partir de observações técnico científicas, mas de uma descrição viva, participativa e criativa de pessoas que faziam arte enquanto se transformavam e transformavam a sociedade. Mesmo os paradoxos poéticos relatados pelos autores em seus diários particulares revelam informações sociais relevantes. Entretanto, é essencial ponderar que, como mostra Froés (1984), para os beats a poesia não era vista como forma de veicular um pensamento, mas como uma atividade reflexiva, instrumento de auto compreensão e auto sondagem que permite compreender as formas de organização de pensamento que desembocam na ação e no sentir individuais. Quando o poeta se comunica em uma linguagem humana comum, a consequência inevitável é impelir o leitor a fazer o mesmo movimento de análise e percepção. Não apenas o conteúdo e caracteres éticos estimulam tal fluxo, mas também os esforços estéticos e poéticos. A aproximação da arte da palavra com ideais de incursões interiores manifestam a proximidade dos autores com o pensamento oriental, especialmente o budismo. Willer (1984) circunscreve Kerouac e Ginsberg na categoria de poetas malditos, que como Rimbaud, Nerval, Baudelaire, Blake, tentaram dissolver os muros existentes entre vida e poesia e, por isso, foram julgados de forma errônea. Entretanto, quebram o protocolo ao alcançarem sucesso editorial, sintetizando dois polos geralmente opostos, o do poeta maldito e o do poeta olímpico.

Ao oferecerem aos jovens da época uma visão de sua própria confusão, da desordem do mundo ao seu redor, mas resgatando a sacralidade da alma como um elemento destes desalinhos, tornam-se alavancas de transformação pessoal e conjunta. Pode-se dizer, entretanto, que fazem parte de uma tradição de escritores americanos

que combinaram obras de grande alcance poético e uma excentricidade psicológica marcante. Isso para não falar do espírito de aventura presente em personalidades como Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Ernest Hemingway, Hart Crane, etc. O fato de as universidades desempenharem, especialmente no século XX, uma função marcante na produção de gosto e opinião literária, contribuíram para que autores mais tradicionais como Robert Frost, W.H. Auden, Allen Tate, etc ocuparem posição de maior relevância no âmbito artístico das letras. Por esta razão, quando a *Beat Generation* desembocara enquanto fenômeno editorial, seus representantes foram criticados de forma prolífica e inclemente. Entretanto, uma análise cuidadosa das críticas sistemáticas a tais escritores faz notar que boa parte delas não diz respeito a apreciações objetivas das obras. Houve, em contrapartida, um desvio de olhar dos aspectos artísticos para uma perspectiva mais comportamental e social.

As críticas da época tendem a focar seus ataques na vida particular e pública dos autores, seus excessos e idiossincrasias comportamentais, sua subversão ou a falta dela. Brustein (2001) baseia sua crítica estabelecendo uma caracterização detalhada do comportamento da personagem Stanley Kowalski, representado por Marlon Brando no filme *A Streetcar Named Desire*. A partir de uma descrição da personagem e a afirmação de que esta consistia em um ideal que atraía seguidores de costa a costa, relaciona este ideal aos beats.

Enfatizando sua falta de profundidade psicológica e insubstancialidade existencial e ideológica, observa que a degradação em massa dos participantes da geração em questão exclui o sofrimento e a solidão, já que sua atitude de alienação e abstração os permitem ficar “cool” com suas emoções e rebeliões. Kerouac é descrito como o tradicional americano fascinado pela potência física, mas que é inconsistente e incapaz de direcionar sua energia e seus afetos. Mesmo a supracitada tentativa de identificação com minorias é criticada como mera motivação e justificativa por sua rebeldia e uma tentativa infeliz de escapar de si mesmo. Essa tentativa de escapar de si é observada como característica marcante das experiências com drogas e delírios de Kerouac e Ginsberg, e das viagens caóticas de *On the Road*, em que os objetos se movem pela janela do carro, mas os viajantes permanecem imóveis em um banco aconchegante que, entretanto, não oferece desenvolvimento pessoal qualquer que seja. Para ele, todo esse

movimento ganha corpo em forma de uma literatura violenta e agressiva. Entretanto, o crítico não é capaz de enxergar o caráter trágico (e a poesia que submerge na tragédia e emerge na impetuosidade do protesto e da inovação) de jovens que arquitetaram seus sonhos no período conservador e paranoico da guerra. Escolhe ver apenas a morte circunscrita nas linhas da prosa e da poesia e a falta de perspectiva no horizonte da vida, sem analisar o corte profundo nas linhas do presente e futuro causado pelas perdas da guerra.

Já O'Neil (2001) concentra sua crítica no fato de os poetas da geração em questão rejeitarem e combaterem valores sociais importantes para a América do século XX e sua evolução natural. Para o crítico da revista *Life*, o objetivo dos *beats* em sua forma agressiva de interpretar a sociedade é legitimar sua atitude irresponsável e ociosa. O *beat*, na sua visão, retira-se da sociedade sem discrição, de modo que sua retirada é barulhenta e entulha a rua de garrafas de cerveja e pontas de cigarros. Lamenta a grande visibilidade e influência exercida por Kerouac, Ginsberg e outros, nos quais recusa sistematicamente qualquer originalidade e mesmo talento. Tal crítica, entoada em 1959, parece desconhecer profundamente a dimensão da participação social de Allen Ginsberg e o catolicismo fervoroso de Kerouac. Consiste muito mais em um contra ataque violento de uma pessoa que sentiu seus valores pessoais atacados e tenta revidar usando de mecanismos violentos.

É importante a observação de Willer (1984) de que todo movimento, mesmo os vanguardistas, se engajam em uma dinâmica de retomada de uma tradição. Os *beats*, do prisma da inovação, foram responsáveis por apresentar a fala de seu tempo para a arte, ao criar uma literatura oral. Explorar a musicalidade da língua e a espontaneidade que estão contidas mesmo em sua gênese, inspirados pelo *insight* de que um estilo musical (o Jazz) e seu método harmônico poderiam dirigir e amparar métodos de escrita, foram características que permitem classificar os poetas dessa geração em inovadores. Mas a música já inspirava literatura e está mesmo contida em sua infância, durante a idade média e mesmo muito antes. Existem, outrossim, diversos paralelos diretos e indiretos entre Kerouac e Ginsberg e tradições literárias fundamentais para a estética Ocidental.

Charters (2001) situa um movimento que foi contra o *mainstream* e os esforços de manutenção do *status quo* artístico, localizando-o cronologicamente após o sucesso de *Howl* contra a tentativa de censura por obscenidade de 1957. A vitória da liberdade contra apelos morais para a não veiculação de projetos literários considerados indecentes e fora do caráter tradicional criou ambientação para revistas de conteúdo subversivo. Algo como um movimento *Underground* de propaganda e divulgação literárias, fora dos ambientes acadêmicos. Revistas como *Suck-egg Mule – A Recalcitrant Beast*, *Olé*, *Mother*, encabeçadas por jovens poetas começavam a demonstrar a força de uma poesia autossuficiente. A publicação e o sucesso de *On The Road*, a vitória jurídica de *Howl*, a proliferação de revistas literárias desligadas de ambientes universitário e de caráter artístico inovador mostra que a sociedade americana da época apresentava lacunas e aberturas para transformação, senão uma necessidade premente para novas formas de interpretação da arte e do mundo. Nesse ambiente social e histórico Kerouac e Ginsberg publicaram suas obras, alcançando uma visibilidade e popularidade incomum para qualquer movimento literário moderno. Para oferecer uma visibilidade e compreensão maiores dos trabalhos dos presentes autores é importante explorar e esmiuçar suas particularidades poéticas e estéticas, e seu percurso editorial e composicional.

Charters (2007) observa, a propósito de Kerouac, que o objetivo do escritor americano era criar, com o conjunto de seus livros (excetuando *Town and City*, o primeiro) um conto único, uma lenda chamada *The Duluoz Legend*. O autor comparava seu trabalho com o de Proust em envergadura e vastidão, mas diferencia sua atividade pois, diferente do romancista francês, escrevia enquanto vivia (e de fato escrevia quase que simultaneamente) e não posteriormente em uma cama de enfermo. Com tal comparação, medindo sua escala de ambição, Kerouac se coloca dentro de um rol de escritores de ascendência francesa devido a sua própria genealogia de antepassados franco-canadenses ou franco-americanos. Cada romance tem vida e lógica próprias, entretanto ganham forma de maneira a ajustar-se no panorama geral da lenda. O termo Duluoz foi criado em 1942, quando Kerouac mal tinha completado 20 anos, e logo após ter encontrado o pseudônimo Stephen Dedalus, no livro de James Joyce, *The Portrait of the Artist as a Young Man*. A ideia de livros que se encadeiam para formar uma lenda única foi emprestada de John Galsworthy e seu *Forsyte Saga*. O primeiro livro de

Kerouac, intitulado *The Town and The City*, modelado em 1950 a partir da prosa de Thomas Wolfe não constitui parte da *Duluoz Legend*, mas foi um período necessário de insatisfação gradativa com estilos de prosa mais convencionais, como o do próprio Wolfe.

Com a composição de *On the Road*, em 1951, o período de busca por uma forma individual de expressão terminou, a medida em que ele encontrou uma forma de simbolizar sua forma de ver e sentir o mundo através da *spontaneous bop prosody*, como ficou posteriormente conhecido seu estilo de escrita. Somente com este norte estético a *Duluoz Legend* começou a ganhar forma, pois que deste método extraía seu fôlego e substância, e a partir dele Jack começou a construir a própria verdade de sua vida, o que mostra que sua lenda está muito longe de constituir um livro de reminiscências autobiográficas. Seus livros estão carregados de inferências sobre o sofrimento e seu caráter inescapável, o que pode remeter ao fato de sua infância ter sido repleta de perdas irreparáveis e separações dolorosas.

Jack Kerouac tinha quase 30 anos quando iniciou o processo de captura mnemônica de sua própria vida e sua genial transformação em manifestação poética, processo criativo que o consumiu durante todo o resto de sua breve vida. Durante sua composição, Kerouac alternou entre romances que descreviam suas peregrinações do momento e suas reminiscências mais remotas. Para elucidar, é interessante traçar uma cronologia do trabalho do autor originário de Lowell. Em termos cronológicos, o livro que corresponde aos fatos mais antigos da vida de Kerouac é *Visions of Gerard*, escrito no início de 1956, tendo como tema a breve vida e morte de seu irmão Gerard quando o escritor contava quatro anos (o livro cobre um intervalo de tempo que se estende de 1922 a 1926). O seguinte na linha sequencial é *Doctor Sax*, escrito em 1952 (publicado muito posteriormente, como grande parte dos livros escritos nesta década). *Doctor Sax* corresponde a uma mitologia infantil de Jack quando em seu tempo de menino em Lowell, cheio de imagens entrecortadas e sombrias. Em sequência, *Maggie Cassidy*, que relata fatos que ocorreram na adolescência de Kerouac em 1939, quando se apaixona por uma garota irlandesa em Lowell. Nesse período, o então adolescente ganha uma bolsa de estudos para a Universidade de Columbia, em Nova York.

Este período na universidade é trasmutado em ficção nas linhas de *Vanity of Duluo* (publicado em 1968), que se estende do início da década de 40 até 1946, após o conturbado período de guerra em que Kerouac perdeu seu amigo de infância, Sebastian Sampas, abandonou a universidade e conheceu seus colegas da *Beat Generation*. O fim deste romance aproxima-nos do momento em que o pai de Kerouac falece e em que Jack imerge no mundo literário e em suas esperanças e investigações artísticas. O romance que desvela o próximo período de sua vida é exatamente o mais aclamado: *On the Road*. Romantizado através dos rumores de que fora escrito em três semanas em 1951, fez de Jack Kerouac uma figura conhecida no mundo cultural da época. Corresponde a uma época de viagens empreendidas por Jack no final da década de 40 e início da década de 50.

Visions of Cody também fora escrito no início da década de 50, mas publicado apenas em 1972. Neste romance, continua a contar e cantar do herói do romance anterior, Neal Cassady, imortalizado como o Dean Moriarty, em *On the Road*, e Cody Pomeray, em *Visions of Cody*. Depois, *Tristessa* e *The Subterraneans* contam, respectivamente, histórias de relações amorosas vividas por Kerouac com uma *Junky* mexicana e uma mulher negra em São Francisco. *The Dharma Bums*, escrito em 1957, é a narrativa que dá sequência a história, consistindo nos anos de reconhecimento espiritual de Kerouac oferecidos por sua introdução e aceitação do budismo e suas escaladas espirituais pelas montanhas da Califórnia acompanhado de seu mentor, o também poeta Gary Snyder (no livro chamado de Japhy Ryder). O final de *Dharma Bums* conta de quando Kerouac conseguiu, graças a Snyder, um trabalho como guarda florestal no estado de Washington em 1956, episódio que representa, coincidentemente, o início de *Desolation Angels*. Esse último romance relata, igualmente, a viagem de Kerouac para a África, onde visita William Burroughs no Marrocos.

Em 1961 escreve *Big Sur*, relato íntimo das perturbações psicológicas que a fama gerara e de seus problemas sérios com o vício da bebida, presente em todo o romance. Nesta narrativa, retira-se para a cabana de seu amigo Lawrence Ferlinghetti, na Califórnia, admitindo a dimensão de sua tragédia pessoal ao tentar escapar das consequências da vida que levava nos últimos anos e que, finalmente, o conduziram ao esgotamento físico e psicológico. O último livro da Lenda de Duluo, intitulado *Satori in*

Paris, escrito quatro anos antes de sua morte, descreve a viagem de Kerouac pela França, procurando por referências de seus antepassados Bretões, dos quais o autor sempre sentira orgulho.

A busca por uma identidade, não apenas literária, mas pessoal, foi uma característica recorrente do trabalho do escritor americano. Além de romances, também escreveu poemas e ensaios. Nesses últimos, esforçou-se por explicar sua própria prosa e o movimento do qual foi considerado fundador: a *Beat Generation*. Kerouac morreu de cirrose hepática em 1969, na Flórida. Tinha 47 anos.

Caveney (1999) observa que, em 1956, Ginsberg lança seu primeiro livro. Um apanhado de poemas publicado pela *City Lights Books*, intitulado *Howl and Other Poems*, e que passou por um processo judicial que alegava que o livro deveria ser tirado de circulação por veicular obscenidades. Com a vitória a nível legal, Ginsberg abriu caminho para a liberdade de expressão e a publicação de diversas obras que eram, na época, censuradas. Publicou 14 livros de poesia, dentre eles *Kaddish and Other Poems*, *Reality Sandwiches*, *The Fall of America: Poems of These States*, *Mind Breaths*. Seus trabalhos em prosa não incluem romances, mas correspondências, ensaios e apanhados de entrevistas. Como mostra Willer (2009), Ginsberg formalizou e institucionalizou a *Beat Generation*, sendo responsável por sua divulgação literária, pela publicação de diversas obras de seus amigos, por uma rica participação social. Willer (2010) enfatiza a importância de Ginsberg na literatura americana também pelo fato de ter feito uma ponte do modernismo anglo americano de Pound e William Carlos Williams com a vanguarda francesa. Entretanto, seus polos de influência são diversos, desde Gertrude Stein e James Joyce, que provam a importância, em seus trabalhos, dos valores sonoros da linguagem e da prosódia, até Shelley, Apollinaire, Kerouac, Whitman, Garcia Lorca, Artaud, Hart Crane. Falece aos 70 anos por complicações relacionadas a hepatite e

fará falta, mesmo com a permanência de sua obra. Em uma admirável síntese do poeta olímpico, a celebridade mundial, e do poeta maldito, o marginal, jamais abriu mão do senso crítico e da busca do novo, tão evidente na permanente transformação de sua obra desde a fase heroica da beat, nos anos 40-50 (WILLER, 2010, p. 11).

Willer (2009) observa que o caráter multicultural da chamada *Beat Generation* foi um de seus principais atributos, quebrando assim a concepção unilateral de vários

movimentos artísticos, onde intelectuais burgueses encabeçavam movimentos revolucionários. A geração de Jack Kerouac e Allen Ginsberg foi composta por representantes das camadas trabalhadoras da população, juntamente com esta classe burguesa. Tiveram um sucesso repentino e relativamente duradouro no meio artístico a partir do final da década de 50. Ainda Willer (2009) aponta a razão deste êxito para características em comum que compunha o grupo de artistas da geração estudada e a sociedade americana da época. Uma destas características era a heterogeneidade étnica, social, religiosa e intelectual. O grupo não era composto apenas pela famosa tríade Kerouac, Ginsberg e Burroughs, apesar de os esforços artísticos mais renomados consistirem em produções destes.

Havia um jovem chamado Neal Cassady, imortalizado como Dean Moriarty de *On the road*, filho de um morador de rua e delinquente, de uma curiosa intelectualidade autodidata e frenética; Lawrence Ferlinghetti, que além de escritor viria a publicar, como editor, as obras de seus colegas, estudara na Sorbonne em Paris; LeRoi Jones, poeta negro também conhecido como Amiri Baraka; o poeta budista Gary Snyder, que ganhou o nome Japhy Ryder no romance *The Dharma Bums*, de Kerouac; William Burroughs, protestante que estudara antropologia em Harvard e medicina em Viena, e viera de uma família de boa condição financeira; Ginsberg era de família judia e autodenominava-se radical e cosmopolita, defendendo Sacco e Vanzetti abertamente; Kerouac era filho de imigrantes franco canadenses de descendência bretã estabelecidos em Lowell, e de uma fervorosa fé católica. Muitos outros compunham e viriam a compor o grupo, mas a partir de tal elucidação nota-se a incrível diversidade na esquadra *beat*.

Além disso, sua proximidade com o Jazz, referido diversas vezes como influência para a prosa e a poesia produzidas por diversos dos escritores pode ser citado como razão de sucesso. De fato, a *Beat Generation* tinha forte relação – e era parcialmente composta – com os marginalizados da sociedade norte americana. Tanto que da frequência de Kerouac a sessões de Jazz veio a ideia de “equivalência literária, a prosódia bop.” (WILLER, 2009, p.30), o estilo e a forma que viriam a encaminhá-lo para o mundo literário: uma prosa ritmada, poética e livre como o próprio Jazz. A relação da poesia e da música é enfatizada pelos românticos e também pelos simbolistas, mas “em

nenhum movimento literário da modernidade, ou desde o romantismo, a ligação foi tão íntima.” (WILLER, 2009, p. 13).

A aproximação para com classes não burguesas ou aristocráticas, e expressões artísticas que não eram necessariamente pertencentes ao *mainstream*, fizeram da *Beat* uma das primeiras revoluções contra a burguesia cujos revolucionários não pertenceram necessariamente a ela. Segundo Cunnell (2007), esta geração americana, que ele não hesita em classificar de subterrânea e *hipster*, provocou com seus ideais poéticos e estéticos a América tradicional, mas esse confronto explícito, essa busca que pressupõe uma estrada, um caminho, é muito similar ao espírito americano em si. Livros como *Song of the Open Road* de Walt Whitman, e *The Road* de Cormac McCarthy mostram que a estrada tem sido parte primordial da imagem que a América faz de si mesma. A necessidade de movimento pressupõe mesmo uma modalidade de revelação, mas mais ainda de transmutação. A marcha para o oeste, o próprio migrar dos puritanos ingleses para um novo país buscando liberdade pode ser encarado como um protótipo para a posterior busca daquilo que Kerouac e Cassady chamam de “IT”.

On the Road, mas também todo o conjunto antológico da *Beat Generation* é uma busca espiritual, e é subestimada lastimosamente pelos títulos estereotípicos que ganha posteriormente como simples mentores sociais de *hipsters* ou *hippies*. É evidente que aspectos específicos da história pessoal de cada poeta e escritor contribuiu para essa esperança depositada na ideia do movimento, mas isso não diminui a proximidade do cerne espiritual da geração com o espírito americano da época e geral. Esta proximidade explica o que Willer (2009, p. 26) denomina “nova relação entre a vida, literatura e sociedade”. O movimento de diminuir a obra e o artista a uma figura e marionete social, de confundir espaços e cosmos completamente diversos, ao obliterar os hiatos entre uma obra e a vida, ao excluir da obra seu caráter sumamente simbólico, uma confusão de diferentes esferas é criada.

Essa promiscuidade que lança o parágrafo em um ambiente social obrigando-o a dialogar com linguagens que não são puramente literárias é vista por Kerouac como algo negativo, como apontam Gifford e Lee (2013). Sua fama, em grande parte deveu-se a figura lendária criada em *On the Road*, quando ele preferiria que o fosse por sua prosa. A criação desta figura foi seriamente penosa para ele, como posteriormente reconheceu:

por toda a América os jovens nas escolas e universidades pensam “o Jack Duluoiz tem 26 anos e passa o tempo todo na estrada pegando carona” enquanto na verdade estou com quase 40, de saco cheio e exausto na cabine de um vagão leito estrondeando por uma Planície Salgada (KEROUAC, 2013, p.12).

Como percebe brilhantemente Willer (2009), o artista visionário, classe na qual será mostrado que pertencem Kerouac, Ginsberg e outros escritores da *Beat Generation*, vem a demolir dicotomias no mundo imaginário, poético e ético. Um destes exemplos é exatamente a atenuação do divórcio entre um realismo característico de análises preferencialmente sociológicas e aquelas chamadas formalistas. A aproximação, a reconciliação harmônica da forma literária e da experiência real é uma característica da presente geração, que usou da arte para moldar sua própria experiência alucinante, idealista e iluminada do dia a dia; e é também uma característica da geração seguinte que encarnou a poesia e a arte *beat* ao paroxismo. Como o Jazz, a prosa melódica da estrada, a amizade, o poeta visionário e o crente literário aproximaram a arte da vida, e a vida da sociedade? O presente trabalho consiste em um estudo detalhado dos métodos estéticos e poéticos que permitiram este movimento, e também de seu gênese pessoal.

2 KEROUAC E GINSBERG: HISTÓRIA DE TIMBRES E VOZES

Chega de desperdiçar sangue e carne nas panças da civilização! Chega de tudo menos de comida e bebida e amor e contemplação de todos nós! (JACK KEROUAC)

O homem não é a soma do que tem, mas a totalidade do que ainda não tem, do que poderia ter. (JEAN-PAUL SARTRE)

A ramificação da vida literária em diferentes escolas já acompanha a literatura universal há séculos. A nomeação de grupos e sua classificação qualitativa parece fazer parte de uma generalização que é exigida pela forma de pensar ocidental, onde tudo solicita uma definição, uma categorização que facilita o espaço estereotípico. Gifford e Lee (2013) mostram que o caso dos EUA é, entretanto, particular. Insinuando o fato de a arte em si não constituir condição suficiente para a construção da importância do artista, a sociedade americana exige uma atitude social que condiga, não com a obra que o artista produz, mas com a interpretação a que o público leitor chegou através da leitura desta obra, relacionada ao momento social de uma época. Reputar um autor pelo modo com que este conduz sua existência nunca foi tão habitual quanto na América e, desta forma, a obra tornou-se uma forma pela qual o autor delineava sua forma de viver, sua ideologia, seu portar, e um manual pelo qual uma camada da população deveria agir de forma a obedecer um mentor, um modelo (o artista).

Isso não quer dizer que o artista desejava, ao produzir uma obra de arte, criar um modelo que o auxiliasse em suas próprias carências de itinerários comportamentais, mas sim que era levado por um movimento irresistível a definir o que se deveria esperar dele. A arte se torna uma prisão ao invés de agente libertador, em certos sentidos. No máximo um apêndice, que paulatinamente mostra sua inutilidade e deve ser removido.

Tal processo deu-se, também, com a *Beat Generation* americana que publicou suas principais obras entre as décadas de 50 e 60. Willer (2009) explica que o termo foi cunhado por seus próprios representantes, e que estes se tornariam conhecidos por volta de 1955, através de uma leitura de poesia na *Six Gallery* em São Francisco, em 1956 pela publicação do livro de poemas *Howl*, de Allen Ginsberg, e em 1957 com a publicação do romance *On the road*, de Jack Kerouac. O termo tem significação ambígua. Desde o

uso informal do termo *beat*, como jargão para ferrado ou cansado, passando por uma conotação musical (a batida do Jazz), até a raiz da palavra beatitude, associação esta enfatizada principalmente por Kerouac. Essa designação foi utilizada, todavia, como uma armadilha que aprisionou os artistas da forma acima citada. Um termo de intenção visivelmente difamatória foi cunhado pela mídia: *beatnik* (utilizado pela primeira vez em 1958 no jornal *San Francisco Chronicle*), que consistia em uma mistura do próprio nome da geração com *Sputnik*, o primeiro satélite artificial soviético. Em plena Guerra Fria, pode-se adivinhar a ironia mordaz e insultuosa que tal fusão terminológica reservava. Além de um ataque ideológico, a ideia do satélite pode ser compreendida como denúncia da categoria de fenômeno público alcançada pelas obras, já que muitos jovens copiavam uma atitude e uma vestimenta *beat*.

Em que momento exato os envolvidos no grupo perceberam os inconvenientes do rótulo? Isso é incerto. Mas também coloca-se a questão: em que níveis agentes externos da geração em questão foram relevantes para a construção dos estilos particulares dos autores? Como um foco evidentemente literário tentar-se-á revisitar este diálogo existente entre uma obra e geração, entre modalidades artísticas, entre categorias de comunicação.

Kerouac, que era considerado um dos expoentes da *Beat Generation*, admitiu grande descontentamento e desencorajamento com o artil social armado pelos jornais e pela mídia em geral referente a sua própria figura. Reconhecidamente tímido e retraído, o escritor originário de Lowell haveria inevitavelmente de sentir falta de sua vida antes da fama, como observado em Morgan e Stanford (2012, p. 433), quando levava sua “velha vida privada de poesias e romancitos de antigamente”. Para ele, a percepção geral de si mesmo e de seus companheiros artistas fora construída, como mostrado ainda em Morgan e Stanford (2012, p. 439) através de “filmes, da TV, da *Daily News*, do Post etc. (...)”. Admite a impossibilidade de a geração da Guerra Fria compreender seu trabalho literário, e encarou a sátira e a troça que acompanharam certas facetas da produção artística da *Beat Generation* como uma congratulação inconveniente e inevitável. Entretanto, em certas situações nota-se uma certa resignação da parte do autor, quando acaba por ceder e classificar ele próprio o grupo.

geração beat, membros da geração que escreveu após a Segunda Guerra Mundial e a Guerra da Coreia e que se une no relaxamento de tensões sociais e sexuais e defende a antirregimentação, a desafiliação mística e os valores da simplicidade material, possivelmente com resultado da desilusão causada pela guerra fria (MORGAN e STANFORD, 2012, p.427).

Essa definição foi escrita pelo próprio Kerouac, e publicada no *American College Dictionary*. Tentando atenuar o estereótipo pejorativo e grotesco criado pela mídia direitista conservadora, Jack acaba por aceitar essa exigência violenta da sociedade americana para com seus artistas. Exigência que, ademais, era percebida e lamentada desde a chamada *Lost Generation* do início do século, que contava com Hemingway, Gertrude Stein, John Dos Passos e John Steinbeck como principais expoentes.

A apreciação que recai sobre a vida particular de uma personalidade artística em detrimento do próprio corpo literário produzido por este é algo repetidamente protestado, e é uma feição do corpo social americano que, de certa maneira, padroniza a atuação e a interferência da arte nas manifestações sociais. Apesar das inegáveis interações mútuas entre sociedade e obra é de um frustrante reducionismo compreender a obra através de seus desdobramentos sociais. Mas evidentemente, é um desperdício temático ignorar o diálogo existente. Como alcançar o meio termo? O objetivo do presente trabalho é alcançar em sua execução e em seu foco literário uma resposta para esta pergunta.

O prestígio indesejado de que desfrutam os artistas é como um paraíso e um inferno. Allen Ginsberg, a voz lírica por excelência desta geração, soube contornar os inconvenientes da situação relatada e tornou-se uma voz operante nos movimentos sócio artísticos das décadas subsequentes que, por mal ou bem, são devedores da literatura da *Beat Generation*. Usou da notabilidade e do renome de que gozava o movimento e compreendeu o cruel e tirano inconveniente da sociedade e da mídia, traduzindo tudo isso em publicações para o próprio Kerouac, William Burroughs e, evidentemente, para si próprio.

Willer (2009) enfatiza sua tremenda importância para a divulgação e disseminação dos trabalhos artísticos e valores compartilhados pelo grupo. Participou de palestras e manifestos, entrevistas em profusão, acreditando ser sua missão promover tal grupo de amigos que, como reconhecia o próprio Ginsberg, tratava-se de um grupo de gênios.

Essa capacidade de gerenciar obras e figuras literárias se mistura paradoxalmente com o caráter místico e delirante observado em seus poemas. Enquanto Kerouac retraía-se em uma intransigente posição reacionária, Ginsberg era proclamado rei de Praga em 1965 e viria a escrever, entre 1965 e 1971, uma coleção de poemas publicados com o título de *The Fall of America*, cujo título é sugestivo e de intenções compreendidas como injuriosas e de forma um tanto hiperbólica aos olhos da camada conservadora. Allen Ginsberg e Jack Kerouac foram, talvez, os dois elementos principais na base poética da *Beat Generation*, sendo Ginsberg seu expoente em verso e Kerouac em prosa.

Irvin Allen Ginsberg nasceu em Newark, Nova Jersey em 1926. Tinha ascendência judia pelo lado paterno e russa pelo lado materno. Era filho de um poeta e professor e de uma mãe com períodos frequentes de perturbações psíquicas. De família culta e politizada, Ginsberg cresceu rodeado de livros e poesia. Aos dezessete anos ingressou na Universidade de Columbia com o intuito de estudar direito trabalhista, seguindo os passos do irmão mais velho e os ideais humanistas e políticos que herdara dos pais. Queria prestar auxílio à humanidade através desse ofício.

Entretanto, sua verdadeira vocação – a poesia – foi definida através das amizades formadas na universidade, onde conheceu Jack Kerouac, William Burroughs e Neal Cassady. Seu período em Columbia foi conturbado e, após ser suspenso, foi decidido que voltaria ao ambiente universitário com a condição de trabalhar durante um ano e frequentar um psiquiatra. Foi nessa época conturbada que, além de seu ego e caráter artístico ter sido constituído, também o foi sua identidade pessoal e sexual. Conheceu em William Burroughs um excelente guia de leituras literárias e filosóficas e em Kerouac grande estímulo para suas próprias tentativas poéticas. Morgan e Stanford (2012) apontam, contudo, que nesse período inicial de amizade que data de 1945, a arte de Ginsberg é, para ele, como que uma “egocentricidade emocional” (p. 26). Em outras palavras, sua intenção era lançar mão da arte mais como um utensílio e instrumento de descoberta do que, possivelmente, como atividade profissional, com sempre quis Kerouac. Nisso, Allen pensa aproximar-se de Rimbaud, nessa dedicação maníaca para com seu próprio ego em detrimento de qualquer aprovação externa ou validação editorial de seus poemas. Uma arte que ele dedicava a ele, somente. Claro que tais concepções

mudariam, no entanto são parte essencial da formação de Allen Ginsberg enquanto poeta.

Isso quer dizer, também, que, como a tradição da literatura americana demonstra, a literatura enquanto produção é amiúde cinzel a entalhar o mármore da personalidade e do ego. Caveney (1999) aborda essa tradição ao enfatizar que a proeminência dada a individualidade e a independência é marca da literatura americana e aponta exemplos estéticos disso em Benjamin Franklin, Henry David Thoreau, Norman Mailer, Walt Whitman e mesmo em textos políticos de George Jackson e Alexander Berkman, e o compromisso social de tal empreitada pode ser visto em Malcolm X. Disso deriva, também, uma certa tangência da vida e poesia de diversos autores americanos, a ponto destas duas coisas se tornarem quase siamesas, como ainda Caveney (1999) observa ser o caso de Ginsberg.

Uma correspondência procede de tal circunstância, a correspondência do ego do artista e da própria America, de forma que, quando Ginsberg, mas também Whitman e outros, cantam sobre si, também cantam da America. Isso fica evidente no poema ilustrativamente intitulado *America*, de Allen Ginsberg onde, em certo momento há um questionamento se o poeta dirige-se a sua nação ou se desempenha um solilóquio. A estética da franqueza foi forte característica dos artistas da *Beat Generation*, o que não poderia ser diferente, já que falar com o outro é, em primeiro lugar, falar consigo e de si.

O fato de ter ascendência judia também tem importância na formação de sua personalidade, no sentido de encarnar um arquétipo de judeu intelectual ambicioso e introspectivo. Para contrabalancear essa representação do judeu estudioso, Ginsberg encontrou o budismo e seus mantras: uma religião de serenidade que influenciou fortemente sua poesia e sua participação social.

Para Ginsberg (2013), a poesia tem um atributo elementar ao ser humano, um traço particular que vai além da estética e alcança nível de revelação atemporal. Esse tipo de esclarecimento era descendente direto da poesia de William Blake, de quem Allen Ginsberg era grande admirador e em quem, em certa medida, se inspirava. As experiências que o poeta teve ao ler poemas como *Sunflower* e *Sick Rose* o marcariam para o resto da vida. Deste conceito veio a ideia de profecia que, para Ginsberg, não corresponde a uma revelação ou previsão de um fato que ainda há de ocorrer, mas de

um tipo de literatura que, com o passar dos anos, continua a ser compreendida em profundidade. A profecia estaria em criar uma chave comunicativa comum que superaria as transformações socioculturais, pois que tocaria em traços humanos inalteráveis e intrínsecos. Quer dizer, um profeta que escreveu um poema na década de 50 não teria problemas para se comunicar com leitores de 2017, pois que seria compreendido por construir em seu poema uma entidade atemporal. Este tipo de comunicação passava necessariamente por um tipo de estreitamento do limiar e da fronteira entre o que se contava para sua musa em versos e o que se contava para os amigos nas noites de bebedeira, por exemplo.

Morgan e Stanford (2012) mostram que, para Ginsberg, a literatura era uma forma de beneficiar-se da vivência de outros homens. Em outras palavras, o diálogo engendrado no processo de leitura deveria constituir uma comunicação de experiências que, apesar do desconhecimento físico entre leitor-poeta, deveria criar laços pelo conhecimento que era transmitido através da linguagem. Para chegar a tanto, não havia exatamente uma teoria do escrever que guiasse sua prática, já que a exigência do diálogo é a espontaneidade. Ginsberg (2013) enfatiza que, apesar de ser grande conhecedor de unidades e medidas clássicas de poesia, não lançava mão delas diretamente na produção de seus versos, mas que, de fato, eles partiam de impulsos próprios: um certo tipo de idiossincrasia rítmica de impulsos neurais. A poesia era toda ela um processo criativo, espontâneo e dialógico. Não tanto uma entrevista quanto uma confissão. O processo poético é intuitivo e o poeta confessa, por vezes, não ter ideia do que está a fazer. Mais tarde, quando atinge ciência da profundidade do que fez, está às lágrimas.

Apesar da presença constante da transcendência como qualidade marcante da obra de Ginsberg, ele foi também, como mostra Caveney (1999), o poeta mais materialista da *Beat Generation*. Por materialista, entende-se que foi o responsável pela maioria dos processos burocráticos envolvendo divulgação literária e publicação. Para exemplificar, foi Ginsberg quem persuadiu a Ace Books a publicar *Junky*, de William Burroughs, quando este se isolara no Marrocos e foi grande responsável pelo sucesso de *On the Road*, de Jack Kerouac. Contribuiu com o desenvolvimento da poesia tanto como poeta quanto como agente artístico.

Tal intervenção cultural no contexto norte americano já podia ser observada, entre outros exemplos, no apoio de Pound a Eliot e de Emerson a Whitman. Além disso pode-se afirmar que tenha sido o único e principal representante do grupo a se engajar em atividades de militância política. William Burroughs se interessava pelos processos de funcionamento dos sistemas de controle, mas não era atuante em nenhum tipo de movimento semelhante ao ativismo. Kerouac, por sua vez, encarou os movimentos dos anos 60 que, categoricamente, diziam-se inspirados pelos *beats*, como meras interpretações parciais e tendenciosas de suas obras, senão como interpretações errôneas. Isolou-se com a mãe na Flórida até sua morte em 1969.

Ginsberg (2013) mostra que esta atividade política tinha, também, muito a ver com sua própria poesia e, para ser mais específico, com a poesia em geral. Para ele, a herança de Whitman foi a possibilidade de demonstração de ternura e camaradagem entre os homens. Tal era um dos pressupostos de sua comunicação, de sua linguagem poética, livre de censuras tracejadas por mentes opressivas. Da mesma forma, sua atividade política pressupunha liberdade e ternura como formas sérias de prática de democracia, em detrimento de um extremismo esquerdista ou de repressão pela força. Enfatiza também que as figuras autoritárias são pessoas atrás de máscaras ilusórias e que a atitude conciliadora era a gentileza. O ser humano escondido atrás de cada uma dessas máscaras seria, afinal, a salvação e a esperança inevitáveis. Toda atividade dialética deveria ser direcionada para a pessoa e não para uma máscara social despótica.

Caveney (1999) observa que esse desejo de participação política acompanhou o poeta desde muito cedo, e foi influência de seus pais que, participantes de movimentos socialistas e comunistas, levavam-no a reuniões. Quando ingressou em Columbia, queria estudar Direito Trabalhista para prestar auxílio à boa causa. Apesar de não ter deixado Columbia graduado em direito, sua carreira de poeta foi de grande importância para o mundo jurídico, já que através do livro *Howl and other poems* contribuiu fortemente com a liberdade de expressão nos Estados Unidos. O livro foi recolhido das livrarias por ser acusado de censura logo após sua publicação em 1956, mas acabou por vencer o litígio jurídico, servindo como processo de entrada para várias outras obras que estavam barradas por leis anteriores. Assim, o poeta se caracteriza como um tipo de legislador

não reconhecido e que tem a vantagem de ser mais autêntico e verdadeiro, além de um difusor mais duradouro que quaisquer programas de rádio ou televisão. A poesia é, assim, uma resposta subjetiva às questões do mundo. Tanto àquelas de ordem cotidiana quanto às de ordem transcendente.

A ideia, mais uma vez, do emissor de tais opiniões, a saber o poeta, passa exatamente pela supracitada honestidade na linguagem. Entretanto a coesão da identidade desse emissor é um tanto confusa, mas não caótica. Isso acontece em Ginsberg no nível em que sua máscara autobiográfica é plurimórfica: ele é judeu, budista, politizado, materialista empresário, dissidente, irônico. Mas quando se olha de perto, ele é simplesmente Allen Ginsberg.

Willer (2014) classifica a obra de Ginsberg como essencial para uma maior tolerância da diferença. Obviamente, falava de loucura e homossexualidade de forma franca e natural, como se falando a um amigo. A loucura como tema recorrente pode ser explicada pelo fato de que sua mãe frequentou instituições psiquiátricas durante a infância e adolescência do poeta. O poema *Kaddish* trata prolifricamente deste período e de como o poeta vivenciou tal situação. A excentricidade e uma lógica psíquica não convencional passaram a ser vistas com simpatia por Ginsberg, ao invés do temor distante e impessoal. Dialogou com a loucura, negociou com ela, cantou seu deus, flertou com ela, usou dela como tema recorrente de seus poemas. Por exemplo, quando encontra Carl Solomon anos mais tarde numa situação em que ele mesmo fora internado em um hospital psiquiátrico e dedica a tal amigo seu poema mais conhecido: *Howl*. A ideia de uma sociedade honesta e franca, de camaradagem e encontros humanos sem máscaras era também uma sociedade que pudesse aceitar tais grupos marginalizados. No fundo, não apenas aceitá-los, mas, repetindo o movimento da poesia de Ginsberg, integrá-los.

Escreveu vários livros de poesia durante a vida, além de cartas, ensaios e discursos. Foi um dos poetas americanos mais conhecidos do século XX. Faleceu a 5 de abril de 1997.

Outro grande expoente desse movimento artístico foi Jack Kerouac. Segundo Willer (2009), Jean-Louis Lebris de Kerouac nasceu no dia 12 de março de 1922 em Lowell, no estado de Massachusetts. De família franco-canadense e origens britânicas,

Kerouac cresceu em um bairro de imigrantes pobres em Lowell. Charters (1990) observa que seu pai possuía uma empresa de tipografia, que foi irreparavelmente perdida após uma enchente do rio Merrimack, em 1936. A mãe trabalhava em uma fábrica de sapatos. O escritor era o mais jovem de três irmãos. Gerard, o mais velho, faleceu quando ele contava quatro anos. Caroline, também chamada de Nin, era três anos mais velha que Kerouac.

Sua mãe era fervorosamente dedicada ao catolicismo e à família, de modo que o sentimento de religiosidade acompanhou Kerouac pelo resto de sua vida e pocoa sua obra. Outro ponto relevante para a compreensão de sua composição é o esporte. Praticava vários, entretanto o mais importante para sua estrada pessoal foi o futebol americano, que lhe proporcionou uma bolsa de estudos na Universidade de Columbia, onde conheceu seus colegas artistas. Além do futebol americano gostava de corridas e beisebol, chegando a criar um jogo de beisebol imaginário com o qual se divertiu sozinho em seu quarto durante toda sua vida. A obra de Kerouac possuía um fôlego atlético e uma tendência ao louvor de seus próprios feitos.

O gosto pela literatura, como aponta Willer (2009), foi estimulado pelo amigo de infância, Sampas, que morreu na batalha de Anzio durante a Segunda Guerra Mundial. Sampas apresentou Jack a Thomas Wolfe, Shelley, Byron. Quando Kerouac tornou-se um leitor independente já lia Johann Wolfgang von Goethe, Conde de Lautréamont, James Joyce, Jack London, Hermann Melville, Fiodor Dostoievski.

Quando deixou a universidade de Columbia, bem antes de concluir os estudos, após uma briga com o treinador de futebol americano e uma evidente frustração com o ensino formal e burocrático, Kerouac decidiu que aprenderia da vida aquilo que a universidade não pôde ensiná-lo. Antes de viajar com a marinha mercante, fez o caminho para o sul dos Estados Unidos repetindo a rota de Thomas Wolfe que, como ele afirmara, abrisse seus olhos para a verdadeira América. Aliás, a estética da viagem foi uma das mais fortes na *Beat Generation* e em Kerouac. Mesmo antes de Neal Cassady chegar a Nova York em 1946, Kerouac já viajara duas vezes de navio como tripulante (para a Groelândia e para Liverpool) e algumas vezes dentro dos Estados Unidos.

Tal estética era não apenas um traço composicional da obra, mas uma forma de compreensão humana mais profunda, uma tentativa de aproximar os personagens

criados de uma realidade honesta. A linguagem aberta de Ginsberg ganhava linhas na estrada de Kerouac, já que foi em *On the Road* que aprendeu a utilizar o método de escrita que sempre procurou. Tal romance sacraliza a estrada como espaço e como conceito. O próprio livro fora escrito em um papel telex contínuo, um rolo gigantesco, para que o fluxo não fosse interrompido quando tivesse que trocar de folha na máquina de escrever.

Like the poet Hart Crane, he was convinced that his verbal flow was hampered when he had to change paper at the end of a page. Kerouac taped together twelve-foot-long sheets of tracing paper, trimmed at the left margin so they would fit into his typewriter, and fed them into his machine as a continuous roll. Holmes visited his apartment while this version of *On the Road* was in progress and was amazed at the thundering sound of Jack's typewriter racing nonstop (CHARTERS, 2003, p.9).⁶

Mesmo esta técnica apresentava um protótipo de estrada, onde as palavras corriam por uma “folha-estrada” contínua e o combustível era o café e a benzedrina com as quais Kerouac se “alimentou” nas famosas três semanas em que compilou seus cadernos de viagem para escrever a primeira versão de *On the Road*.

O resultado era que o texto não assumia a função de descrever a velocidade e a disposição frenética com que os personagens viajavam, mas encarnava e incorporava em seu corpo sintático e semântico essa velocidade. O movimento não é simplesmente o assunto do romance, que se reflete em viagens; o movimento é a própria dinâmica e energia do texto. Tanto que o manuscrito original possuía parágrafo único. Não havia cortes entre as cenas para melhor se adaptar a uma realidade editorial, o livro seguia um realismo marcante de cenas contínuas simulando a realidade da viagem. Por tal motivo levou tanto tempo para ser publicado e, quando o foi, já estava editado em formato mais convencional. Conseguiu, entretanto, manter um tanto de sua substância fundamental.

Como observa Charters (1990), um dos pontos fundamentais para o estilo de Jack foi a linguagem do homem comum, uma celebração que já acontecia em Whitman.

⁶ Como o poeta Hart Crane, ele estava convencido que sua fluência verbal era prejudicada quando ele tinha que trocar de papel no fim de uma página. Kerouac colou com fita folhas de papel de três metros de papel teletipo, cortou a margem esquerda para que as folhas coubessem em sua máquina de escrever, e alimentou sua máquina com um rolo contínuo. Holmes visitou seu apartamento enquanto esta versão de *On the Road* estava em progresso e ficou impressionado com o som retumbante da máquina de Jack batendo sem parar. (Tradução nossa).

Neal Cassady, herói do livro *On the Road* e uma das principais figuras do panteão de Kerouac foi uma das principais influências. Sua linguagem frenética cotidiana e seu fôlego interminável em suas cartas impressionaram e guiaram Jack no caminho da prosa que ele tentara por tanto tempo encontrar.

Willer (2009) comenta a resenha crítica publicada no *New York Times* logo em seguida ao lançamento de *On the Road*, e salienta o fato de que Kerouac fora, nesta, comparado ao que Hemingway significara para sua geração como personificação, em certo sentido, mas principalmente como observador cuidadoso daqueles que compartilhavam do mundo no mesmo período histórico. Charters (1990) nota que *On the Road*, que foi o segundo romance publicado de Jack, teria várias versões abortadas e tentativas frustradas de início e de arranjo interno. Quase dois anos de trabalho passariam antes que ele encontrasse uma forma para o livro. O autor sentia que seu primeiro romance, *The Town and The City*, fora um ponta pé inicial para sua vida como escritor, entretanto lhe faltara a voz e a idiossincrasia que ele considerava essencial para a estruturação de um artista como tal. A disposição intrincada de frases do primeiro romance, que de certo modo simulavam a prosa de Wolfe, viria a reposicionar seu fôlego criativo em tramas e personagens, o que contribuiria para dar nova natureza a sua obra. Encontrar um método e um estilo de escrita tornou-se uma obsessão para ele, e superar as influências literárias constituía condição para tal encontro.

Morgan e Stanford (2012) enfatizam a preocupação de Kerouac com a profundidade na comunicação. Nessa preocupação sempre houve um estreito liame correlativo entre a efetividade da comunicação com o encontro de um método e uma forma particular de fazê-lo. Durante a incubação de seu método, ou seja, enquanto ele ganhava contorno em seu espírito, Kerouac preferiu não discorrer sobre ele, entretanto anunciava para seus amigos a busca incessante. A escrita sempre teve importância central na vida de Kerouac. Pode-se levantar hipóteses repetidas de que ela seja uma forma de dar continuidade ao alento literário do amigo perdido na guerra ou uma compensação para o irmão adorado que faleceu quando Jack ainda era criança. Não raro tais teorias são propostas. Todavia, o que constitui fato importante para a presente pesquisa é o afinco e a seriedade com que o autor se propôs a empreender esta busca,

sacralizando a atividade de escritor, aqui também como Rimbaud, mas ansiando de forma neurótica por aprovação editorial e crítica.

Willer (2009) aproxima o método que Kerouac descobriu em *On the Road* com o fluxo de consciência do modernismo de James Joyce e Virgínia Woolf. A expressão de seu ego artístico se tornou natural a partir da gradativa descoberta do método que lhe permitiu “mais filosofia, mais reflexão, além das epifanias, das revelações suscitadas pelas pequenas coisas”, o que caracterizou o livro *On the Road* com “maior clareza como busca espiritual, busca religiosa”, como observa Willer (2009, p. 80). Também pode-se observar que o desenvolvimento de sua prosa foi concomitante a seu desenvolvimento individual, pois empreendeu as viagens de 1947 até 1950 que foram descritas em *On the Road* com o objetivo de enriquecimento pessoal, contribuindo conseqüente e diretamente para uma reforma em seu estilo e método. As viagens foram, também, pensadas como ferramenta literária.

A espiritualidade, reconhecidamente uma busca pessoal e artística de Kerouac, era um reflexo de seu misticismo católico e mesmo de seu interesse pelo budismo ao se aproximar de intelectuais de São Francisco já na década de 50. Permeia trechos de iluminação em sua obra e epifanias que, sem intenção premeditada, são acompanhados de orgias e bebedeiras. Ginsberg contribuíra para diminuir a dicotomia da sociedade e a separação e marginalização. Contribuíra também, como agora percebe-se que Kerouac também fez, para a atenuação da polaridade do sagrado e do licencioso. Na realidade, o que aconteceu de fato foi a compreensão do sexo e mesmo de processos e substâncias alteradoras de consciência como formulações menos estereotipadas negativamente. O sexo não desfazia ou diminuía a prática religiosa e a participação mística. Pelo contrário, a realçava. Essa purificação foi, de certa maneira, uma característica constante no trabalho de Jack Kerouac e de sua personalidade:

Foi um romântico extremado; sua vida, um percurso em busca de uma ética da pureza, da ressurreição de personagens queridos, da recuperação do tempo perdido, da infância idílica, da inocência original (WILLER, 2009, p. 83).

A ética de pureza se mistura com a inocência com que geralmente descreve seu próprio personagem nas páginas de seus romances. Tornou-se um dos romancistas

mais conhecidos do século XX e influenciou gerações e movimentos das décadas subsequentes. Faleceu a 21 de outubro de 1969 na Florida, vivia com a mãe e a esposa em meio a livros e a tristeza de não ser completamente compreendido.

2.1 Métodos e corpos, estradas e uivos: encarnações estéticas

Onde estão as chamas verdadeiras, sérias, consequentes, irrefutáveis? Onde estão os velhos profetas e escribas das Escrituras? (JACK KEROUAC)

A palavra quando é criação desnuda. A primeira virtude da poesia tanto para o poeta como para o leitor é a revelação do ser. A consciência das palavras leva à consciência de si: a conhecer-se e a reconhecer-se. (OCTAVIO PAZ)

Morgan e Stanford (2012) mostram que a vida artística dos escritores americanos Jack Kerouac e Allen Ginsberg consistiu em incessante busca por uma voz, um método artístico. Kerouac considera essencial para a produção de uma arte autêntica que se encontre uma forma particular e idiossincrática de construir a obra. Ginsberg, entre visões e alucinações desemboca em uma poesia da arte da metamorfose, como alguns poetas americanos antes dele.

Ambos superam tradições, divertem-se com o clássico, distraem-se com formalidades para alcançar originalidade e genialidade em suas linhas. No caso de Kerouac, houve uma busca por uma prosa que revelasse algo de inerente a sua própria geração e a si mesmo. No caso de Ginsberg, modalidades de expressão que acompanhassem a espontaneidade e o alcance da liberdade que alcançou em espírito. Como foi esse processo de busca interior, acompanhada por uma sucessão de peregrinações pela América, para encontrar essas ditas vozes interiores? Os escritores americanos, de origem franco-canadense e judaico russa, mostraram sua absoluta convicção no fato de que, depois de encontrar o método que se adequa a sua forma pessoal, o artista não mais erra. Visto isso, qual a importância da prosa bop espontânea (método criado por Kerouac) e do verso longo de Ginsberg na criação de suas obras?

As obras mais difundidas a encarnaram o método estético dos dois autores são *On the Road – The Original Scroll*, de Jack Kerouac, e *Howl*, de Allen Ginsberg.

What is so striking at first about reading the scroll manuscript, aside from seeing the original names, the sexually frank language, and certain sections that were ultimately cut, is how little the language actually differs from the published text as a whole. The process of reading and writing emerge as crucial artistic practices (VLAGOPOULOS, 2007, p. 64).⁷

Desta forma, destaca-se que as estruturas e a apresentação linguísticas não diferem profundamente na versão publicada e no manuscrito original (de onde as citações são retiradas), mas que a essência de Kerouac, os resquícios de sua prática literária são mais nítidos no *The Original Scroll*.

De todos os dezoito livros de Kerouac, *On the Road* é provavelmente o melhor, embora ele preferisse *Visions of Cody* e *Doctor Sax*, e apesar de concordar com Ginsberg que esse tipo de avaliação não tem sentido. Para a maioria dos leitores de qualquer maneira, ele é conhecido como o autor de *On the Road*. Quinze anos depois da publicação, o livro apareceu na coleção Penguin Modern Classics, na Inglaterra. Foi o livro que tornou Kerouac famoso, e merecidamente, porque em *On the Road* ele captou o espírito de sua geração, sua inquietação e confusões, nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial (CHARTERS, 1990, p. 252).

O retrato de uma geração comoveu os leitores pela vulnerabilidade e a confusão, como mostrado acima. A ingenuidade do personagem oferece ao relato um quê de comédia aventuresca. O desenvolvimento do enredo e do personagem estão intimamente relacionados com a ideia e o arquétipo da estrada, a revolução que o termo comporta, seus desdobramentos e intenções éticas.

O romance narra quatro grandes viagens empreendidas por Jack Kerouac acompanhados de seus amigos, em especial de Neal Cassady, através dos labirintos cimentados da América e da mente. A primeira, durante o verão de 1947, de Nova York para São Francisco, de carona, passando por Denver para encontrar colegas e amigos.

⁷ O que é tão marcante sobre a leitura do manuscrito original, além de ver os nomes originais, a linguagem sexualmente franca, e certas partes que foram definitivamente cortadas, é quão pouco diferente é a linguagem do texto publicado como um todo. O processo de ler e escrever emerge como práticas artísticas cruciais. (Tradução nossa).

Depois, no inverno de 1948/1949, quando Cassady aparece inesperadamente no natal na casa de sua irmã na Carolina do Sul, e eles partem para Nova York em duas viagens alucinantes para transportar mobília para a mãe de Kerouac, e depois para São Francisco passando por Nova Orleans para visitar William Burroughs. Então, na primavera de 1949, quando parte de Denver, vai até São Francisco e retorna para Nova York. Por fim, a viagem final é aquela em que parte de Nova York e passa uma temporada desvairada com Cassady na Cidade do México. Entretanto, o texto não trata apenas de viagens, mas de sessões de Jazz, conversas noturnas intermináveis, angústia, poesia, busca espiritual, exílio metafísico, solidão, cascalho, poeira, mulheres, vida.

O entusiasmo pode ser explicado pelo resultado psicológico que a situação política no mundo causava nas opções existenciais das pessoas, em especial dos jovens. O maniqueísmo ferrenho, a tecnocracia vigente, a perseguição política paranoica. Tais circunstâncias exigiam uma alternativa de liberdade, mesmo que se oferecida em doses homeopáticas e fantasiosas.

Kerouac não ofereceu nenhuma alternativa real para o conformismo da América industrial do século XX. Ignorou os problemas da década de 50, como a bomba e as pressões do *Organization Man*, o Comitê de Investigação das atividades Antiamericanas, de McCarthy. Ofereceu, em vez disso, uma visão da liberdade, uma volta ao universo solipsista da infância, a uma irresponsabilidade tão completa que nenhum outro universo poderia intrometer-se aí por muito tempo (CHARTERS, 1990, p. 254).

A estrada arrebatava o ser humano desde os primórdios da raça e aparece como motivo artístico desde as primeiras manifestações literárias. As epopeias eram grandes viagens empreendidas por heróis valorosos, como nos trabalhos de Homero e Virgílio. Inúmeros são os textos que tratavam de intensas jornadas, como as viagens de Marco Polo, livros de Júlio Verne, Voltaire. E em Kerouac, sua opção de priorizar elementos íntimos e implicações existenciais em detrimento de elucubrações políticas e alternativas socioeconômicas coloca o autor do lado de jovens que olhavam para tais discussões com desconfiança.

Pode-se afirmar que Ginsberg tenha sido mais político, mais ativo que Jack Kerouac. Mesmo seus poemas implicavam questões políticas e sociais, talvez mesmo por sua criação ativista, através da atividade intelectual de seus pais.

“Uivo”, o trabalho mais célebre de Allen Ginsberg, é dividido em quatro longas partes compostas por linhas longas, cheias de aliterações, símbolos, relatos, lamentos, sangues e ossos.

First the “who” part, a catalog of the calamitous sorrows of America’s disaffected seekers – “who vanished into nowhere Zen New Jersey leaving a trail of ambiguous picture postcards of Atlantic City Hall.” Then the Moloch part, a catalog of the materialistic forces of modern society which, like the angry Old Testament god, demand human sacrifice – “Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb!” Then the address to Carl Solomon, a catalog of empathic woe for Ginsberg’s friend confined to a mental institution – “I’m with you in Rockland/where we hug and kiss the United States under our bedsheets the United States that coughs all night and won’t let us sleep.” Finally, the “footnote to Howl”, the “everything is holy” part, a catalog of beatific, democratic inclusion – “Holy the solitudes of skyscrapers and pavements!” Ginsberg’s poem is the howl of someone or something wounded deep in the soul, of something trapped. Its setting – and target – is urban America (MARSHALL, 2001, p. 350-351).⁸

Dessa forma, estabelece-se um esboço das obras que se quer analisar, suas formas e categorias de apresentação, suas possíveis funções sociais, seu ponto de encontros e desencontros.

⁸ Primeiro a parte do “que”, um catálogo das calamitosas mágoas dos descontentes – “que sumiram no Zen de Nova Jersey de lugar nenhum deixando um rastro de cartões postais da prefeitura de Atlantic City”. Então a parte de “Moloch”, um catálogo das forças materialistas da sociedade moderna que, como o deus irado do Antigo Testamento, demanda sacrifícios humanos – “Moloch cuja mente é puro maquinário! Moloch cujo sangue está escorrendo dinheiro! Moloch cujos dedos são dez exércitos! Moloch cujo peito é um dínamo canibal! Moloch cuja orelha é um táfalo fumacento!” Então o discurso para Carl Solomon, um catálogo de consternação empática pelo amigo de Ginsberg confinado a uma instituição mental – “Estou com você em Rocklan/onde abraçamos e beijamos os Estados Unidos sob nossos lençóis os Estados Unidos que tosse toda noite e não nos deixa dormir”. Finalmente, a “nota de rodapé para Uivo”, a parte do “tudo é santo”, um catálogo da inclusão beatífica e democrática – “Santas as solidões de arranha-céus e calçadas!” O poema de Ginsberg é o uivo de alguém ou algo ferido profundamente em sua alma, de algo encurralado. Sua ambientação – e alvo – é a América urbana. (Tradução nossa).

3 PLURALIDADE E TÓPICOS ESTÉTICOS: NOVAS VIBRAÇÕES QUE INVADEM PÁGINAS

*Eu celebro a mim mesmo, por que cada átomo
pertencente a mim pertence a você. (WALT
WHITMAN)*

*Que pobres, esfarrapados e olheiras fundas,
viajaram fumando sentados na sobrenatural
escuridão. (ALLEN GINSBERG)*

Charters (1990) observa que a bagagem cultural de Kerouac é intensa. Sua descendência remete aos bretões que vieram para o Canadá por receberem concessões em terra, casando-se com indígenas *Mohawk* e *Caughnawaga* e dedicando-se ao cultivo de batatas. Seus ancestrais mais próximos são franco-canadenses que, na geração de seus pais, mudaram-se para os Estados Unidos. Em casa, falavam sempre o francês *joual* proveniente do Quebec, de onde vinham seus antepassados. Sua mãe chamava-se Gabrielle Ange Levesque e seu pai, Leo Alcide Kerouac, nomes que evidenciam a descendência francesa.

A contribuir com essa diversidade sociocultural e linguística, a célebre geração da qual Kerouac fez parte durante sua juventude e idade adulta era composta por elementos de diferentes camadas sociais e étnicas. A partir de tais elementos biográficos expostos é possível observar que a diversidade tornou-se elemento fundamental da obra do autor franco-canadense.

Mas o que reflete essa diversidade? E no que ela resulta, ativamente? Ainda para Willer (2009), a heterogeneidade de tal grupo literário artístico reflete a própria estruturação da sociedade americana da época. Em certo sentido, é, involuntariamente, um protótipo do que era aquela sociedade rica em diferentes culturas, composta por grupos de imigrantes e caracterizada por uma aproximação e diminuição na distância entre as camadas sociais. De fato, essa pluralidade revela uma luta consciente de tal geração para encurtar o distanciamento entre polaridades com o intuito de criar mais liberdade e possibilidades individuais. Tal heterogeneidade será a força motriz da presente dissertação, no sentido de demonstrar sua relevância enquanto elemento histórico da *Beat Generation*, e como elemento ficcional das obras analisadas. Como o

título do presente capítulo sugere, e como já ressaltado nos capítulos anteriores, a diversidade pode ser notada nos documentos que os próprios artistas em questão deixaram quando refletiram sobre sua prática. Ao juntar tais documentos com a análise das obras, estabelecemos uma afirmação completa deste elemento de tanta importância para o presente trabalho.

Considerando que Kerouac e seus contemporâneos americanos viveram em uma época de tensões políticas intensas, de censura e vigia paranoicas contra possíveis ataques comunistas e de uma divisão bilateral estanque de orientação político-social, a ideia da pluralidade e da multiplicidade realmente era algo de incomum e necessário para a saúde psicológica das pessoas. E não apenas inauguraram novas possibilidades no âmbito político a nível prático e reflexivo, mas também ofereceram novos pontos de iluminação a nível espiritual. Willer (2014) explica que, ainda que um fervoroso católico por toda a vida, Kerouac foi fortemente influenciado pelo budismo, graças a convivência com Gary Snyder e outros colegas de São Francisco. Plasmando aspectos das duas doutrinas e reforçando tendências equivalentes do catolicismo e do budismo, sua obra foi caracterizada como uma saga, de certa forma, espiritual. A ideia da impermanência e do caráter ilusório da realidade empírica é um exemplo de noção compartilhada pelas duas doutrinas espirituais citadas. O que resultou disso em seu método foi uma total consubstancialidade de linguagens cultas e cotidianas, narrativas vívidas de situações promíscuas imiscuídas em reflexões sublimes de transcendência. A censura pessoal deixou de existir em nome de uma liberdade criativa e espontaneidade poética.

I pictured myself in a Denver bar that night, with all the gang, and in their eyes I would be strange and ragged like the Prophet that has walked across the land to bring the dark Word, and the only Word I had was Wow (KEROUAC, 2007, p. 138).⁹

A presença recorrente de seu grupo de amigos no texto retoma sempre a ideia de pluralidade, pois seu grupo de relações incluía participantes de variadas classes da sociedade. É importante notar que todo o diálogo e as situações que se desenrolam em

⁹ Me vi em um bar de Denver aquela noite, com toda a gangue, e a seus olhos eu seria estranho e maltrapilho como o Profeta que andou pela terra para trazer a Palavra escura, e a única Palavra que eu tinha era Uau. (Tradução nossa).

torno dos diferentes grupos são determinados por suas características próprias a nível intelectual e social, o que contribui para a congruência desta diversidade.

Além dessa noção de misticismo não convencional presente dentro de seu próprio grupo e a força do profeta se localizar sempre na palavra, a citação acima revela uma das principais temáticas de *On the Road*: a expectativa causada pela sensação de que algo está sempre na iminência de ocorrer. A opção linguística não formalizada pode contribuir para a aproximação com a linguagem falada e os ritmos que, por vezes, se perdem na prosa. A sensação que a estrada gera no leitor é sempre frenética e cheia de uma ansiedade esperançosa, e a velocidade do texto em si reflete e transmite essa sensação de modo premeditado, como na citação seguinte.

Only because he had no place he can stay in without getting tired of it and because there's nowhere to go but everywhere, and keep rolling under the stars, generally the western stars (KEROUAC, 2007, p. 130).¹⁰

A intelectualidade, principalmente na obra de Kerouac, andou próxima a cultura popular. Charters (1990) observa isto quando analisa o gosto de Kerouac em sua infância e juventude, por revistas de *pulp fiction* e programas e novelas populares de rádio. A figura do intelectual clássico fora desfeita paulatinamente com os *beats*. Entretanto, é impossível questionar o caráter erudito desses escritores. As leituras de Kerouac variavam de escritores franceses simbolistas, Shakespeare, Dostoievski, Melville, Wolfe, Hemingway, filosofia ocidental (entre elas a filosofia de Oswald Spengler), a Bíblia, Galsworthy, textos budistas, etc. E não apenas o processo de absorção de conhecimento de Kerouac era extremamente múltiplo, rico e livre de preconceitos intelectuais, como também seu convívio social. Criado em Lowell junto a famílias de imigrantes e trabalhadores de indústrias, estudou em Columbia, onde, graças a uma bolsa para jogar futebol americano, conviveu com jovens de famílias ricas e privilegiadas.

Explicitamente não convencional, Kerouac abandonou os estudos formais e deixou a universidade de Columbia antes de graduar-se, o que caracterizou o divórcio definitivo para com a caricatura estereotípica do erudito e o casamento irrevogável com

¹⁰ Somente porque ele não tinha nenhum lugar em que ele poderia ficar sem se cansar dele e porque não há lugar nenhum para ir senão todos os lugares, e continuar se movendo sob as estrelas, geralmente as estrelas do oeste. (Tradução nossa)

sua prosa e arte. Ao relatar suas viagens, o autor de *On the Road* revela o tipo de companheiros que encontrava na estrada e, além disso, descrevia suas aventuras intelectuais e literárias acompanhado dos jovens gênios que conhecera em Nova York. A relevância desta conjugação é grande para a compreensão da obra de Kerouac.

In this town, under a big elm tree near a gas station, I made the acquaintance of another hitch-hiker who was going to be with me a considerable part of the rest of the way. He was of all things a typical New Yorker, an Irishman who'd been driving a truck for the Post Office most of his worklife and was now headed for a girl in Denver and a new life. I think he was running away from something in NY, the law most likely. He was a real rednose young drunk of 30 and would have bored me ordinarily except my senses were sharp for any kind of human friendship (KEROUAC, 2007, p.121).¹¹

O trecho acima convida para o texto um personagem comum, da classe trabalhadora e, além de tudo, um viajante solitário pelas estradas dos Estados Unidos.

I was tremendously interested in these letters because they so naively and sweetly asked for Hal to teach him all about Nietzsche and all the wonderful things Hal was so justly famous for. At one point Allen Ginsberg and I talked about these letters and wondered if we would ever meet the strange Neal Cassady (KEROUAC, 2007, p. 109).¹²

Nesse segundo trecho, misturam-se um intelectual da classe média, Hal Chase, e um aspirante leitor de Nietzsche, Neal Cassady. Neal era filho de um barbeiro de Denver, Colorado. Nasceu na estrada e fora abandonado pelos pais ainda muito cedo, de modo que acabara por se envolver em crimes e passara parte da vida em reformatórios. Hal conhecera Neal em Denver, antes de conhecer Jack e Allen em Columbia, onde fora estudar. Foi o elo entre Neal, que se tornaria modelo de herói de Dean Moriarty na versão editada de *On the Road*, publicada em 1957. A citação acima

¹¹ Nesta cidade, sob um grande olmeiro perto de um posto de gasolina, eu conheci um outro viajante que estaria comigo durante uma parte considerável do resto do caminho. Ele era um novo iorquino típico, um irlandês que dirigira um caminhão para o correio por grande parte de sua vida de trabalhador e estava indo em direção a Denver para uma garota e uma nova vida. Acho que ele estava fugindo de algo em NY, provavelmente a lei. Ele era um jovem de 30 anos bêbado de nariz verdadeiramente vermelho e teria me entediado ordinariamente exceto pelo fato que meus sentidos estavam afiados para qualquer tipo de amizade humana. (Tradução nossa).

¹² Eu estava tremendamente interessado nessas cartas porque elas tão ingênua e docemente pediam para que Hal o ensinasse tudo sobre Nietzsche e todas as coisas intelectuais maravilhosas pelas quais Hal era justamente tão famoso. (Tradução nossa).

sugere a erudição do grupo original dos *beats* e que se depara com a espontaneidade das cartas informais e cheias de energia de Cassady, que influenciaram tanto Kerouac quanto Ginsberg.

Além disso, esse início do romance marca o sentimento que acompanhará toda sua duração: a sensação de que algo está para acontecer. A narração está sempre a ponto de sofrer uma transformação, cidades e cenários novos desfilam pelas páginas (grandes metrópoles e pequenas cidades do interior), personagens entram e saem do palco narrativo (estudantes universitários ricos e viajantes descalços e sujos), a história acelera e breca (carros de luxo e sandálias gastas). A ruptura faz parte do texto como elemento iminente, mas nunca efetivo.

Charters (1990) observa que a ideia da lenda de Duluoz, como Kerouac chamava sua obra, provinha da leitura que ele fizera da *Forsythe Saga*. Sua prosa característica, chamada prosódia bop espontânea resulta de uma ansiedade pós primeiro romance (*The Town and The City*) para alcançar independência do estilo de Thomas Wolfe e de influências europeias e encontrar sua própria voz. Os esforços iniciais para escrever *On the Road*, segundo Cunel (2007, p.18-19), “dramatize Kerouac’s interior struggle to find his own voice and free his creative self from an imprisoning and intimidating European literary tradition.”¹³

Quero, como em 1947, livrar-me da narrativa europeia e penetrar nos capítulos que estabelecem a disposição e o estado de ânimo de uma “expansão” poética americana – se você pode chamar capítulos cuidados e prosa cuidada de uma expansão. Se isso não agrada ao público, o que posso dizer? Como um arquiteto, ainda assim verei que tudo nele é sólido. Veremos (KEROUAC, 2012, p.305).

Assim, nota-se que libertar-se da tradição europeia fora um objetivo desde a composição de *The Town and The City*, publicado em 1950. Descobrir sua personalidade artística foi um processo que também passou muito pela concretização de tal casamento supracitado. A pluralidade e a sintetização de opostos de forma harmônica se tornou importante característica da obra de Jack Kerouac. Willer (2009) enfatiza que o estilo

¹³ Dramatizam a luta interior de Kerouac para encontrar sua própria voz e libertar seu eu criativo de uma tradição europeia intimidatória e condicionante. (Tradução nossa).

pelo qual Kerouac ficou conhecido e que tem por traço marcante um fluxo ininterrupto de ideias é uma encarnação artística da fala do americano comum.

I got a purty little girl, she's sweet six-teen, she's the purti-est thing you ever seen", repeating it with other lines thrown in, all concerning his life in general and how far he'd been and how he wished he could go back to her but he done lost her (KEROUAC, 2007, p. 134).¹⁴

No trecho citado, ambientado em cima de uma caçamba da camionete de alguns fazendeiros que estão atravessando o país dando carona para os viajantes de estrada, Kerouac conhece um grupo peculiar naquilo que ele reconhece ser a viagem mais marcante de sua vida. A fala citada consiste em uma canção interpretada por um americano comum. Afora pequenos deslizes de gramática formal, Kerouac reproduz a vocalização "purty" para simular a pronúncia exata da palavra "pretty" de forma a preservar sua manifestação sonora.

A linguagem tem imensa importância para a experiência do livro. A manifestação semântica e fonética contribuem para carregar o leitor para o centro da realidade da experiência imediata, e as reproduções de falas e diálogos tentam aproximar o vocal e o gráfico, o som e o símbolo, a realidade e a prosa. Morgan e Stanford (2012) observam que, para Ginsberg, a prosa de Kerouac atingira um estado em que plasmara a fala cotidiana do já citado americano comum com a prosa e a cadência do fluxo Joyceano.

Para Charters (2007), a criação forçada de um arquétipo do grupo *beat*, e que foi impiedosamente aplicado a Kerouac, acabou por atravancar o conhecimento do verdadeiro alcance, poder e diversidade da obra de Jack. Tal arquétipo foi construído através de uma leitura seletiva da obra dos *beats* e de interpretações biográficas unilaterais. Primeiramente, quando se diz leitura seletiva, refere-se ao fato de que os livros mais populares do escritor originário de Lowell não oferecerem uma perspectiva ampla que possibilitem uma verdadeira compreensão de sua obra. *On the Road*, *Dharma Bums* e *The Subterraneans*, quando lidos separados da Saga de Duluoz completa, oferecem uma visão do viajante aventureiro, insatisfeito mas indolente, inquieto mas

¹⁴ "Eu tenho uma linda garotinha, ela tem dezesseis aninhos, ela é a coisa mais lindinha que você jamais viu" repetindo com outras estrofes no meio, tudo relacionado a sua vida e quão distante ele tem estado e como ele gostaria de voltar para ela mas ele a perdeu. (Tradução nossa).

inofensivo; alguém que se junta com os que caminham à margem, entorpecendo-se, drogando-se e fugindo de preocupações e responsabilidades.

Não se deve imaginar, entretanto, que a narração imparcial e participativa destas coisas seja traço irrelevante da obra de Kerouac. O que se quer é criticar o fato de que leituras fragmentárias podem indicar erroneamente reincidências e manias a esses assuntos em detrimento a uma profundidade literária e um método artístico maduro. Já quando se fala em interpretações biográficas unilaterais, quer-se dizer que artistas de tal geração eram compreendidos de forma lacunar, de forma a criar injustamente uma figura quase martirizada para representar a luta de uma minoria. Antes de ser um viajante e aventureiro, Kerouac carregava um fervor católico e um espírito ávido por revelações e iluminações pessoais. Sacralizava a memória e recordações como bens sagrados pela dimensão unilateral da percepção do tempo. Concedia a sua arte uma importância sem precedentes. Com isso em mente, caracterizar os *beats* como *hipsters* é uma diminuição grotesca de sua função cultural, assim como definir a obra de Kerouac através dos elementos mais enfatizados de seus três romances mais caricatos seria compreender de forma insuficiente sua arte e ignorar a pluralidade característica de sua estética.

Kerouac (2012) observa como regra, já quando começara a escrever *On the Road*, o distanciar-se das tendências da prosa de sua época. Já em 1948, 9 anos antes da publicação do romance, demonstra preocupação com a manutenção de um fluxo de escrita manifesto na obra. Entretanto, o fato de Jack haver recommençado a escrita de *On the Road* algumas vezes confirma sua suspeita de que seu estilo ainda não estava exatamente sólido. Para ele, escrever um romance significa tomar liberdades para com ele. No caso de Kerouac, isso significou transformar a experiência pessoal em propriedade central do texto, e em tentar encarnar o texto do fôlego da realidade circundante e representar o ritmo dos fatos através da linguagem.

He took terrible chances to stay ahead of us, he passed cars on curves and barely got back in line as a truck wobbled into view and loomed up huge. Eighty miles of Iowa we unreeled in this fashion and the race was so interesting that I had no opportunity to be frightened. Then the mad guys gave up, pulled up at a gas station, probably on orders of the old

lady, and as we roared by we waved gleefully and acknowledged everything (KEROUAC, 2007, p. 331).¹⁵

A diversidade de situações impressiona, de corridas de estrada a caronas em caminhões cheios de dinamite. Em tudo a linguagem acompanha o enredo.

E o fato de descrever sua própria geração com tanta profundidade se deu pelo fato de que ele não era parte do chamado grupo dos *hipsters*; por isso, podia observar de fora, objetivamente as peculiaridades e descrever livremente. Este trabalho, o de descrever e escrever, foi o ofício sagrado a que Kerouac quis se dedicar por toda sua vida, com o intuito de salvação pessoal e valorização da humanidade como um todo.

Ainda Charters (2007) mostra que Kerouac comparava sua própria obra com a atividade composicional de Mozart. O fato de cortar sua *Duluoz Legend* em vários livros diferentes é comparável com o fato de que Mozart não haveria de tocar todas as 86 teclas do piano com seus 86 dedos, mas dividi-las em sinfonias, sonatas, etc. Da mesma forma, a diversidade estrutural de sua obra era evidente, porém sua coesão era mantida pelo estilo inconfundível de sua prosa.

A matéria-prima de sua atividade literária eram as lembranças, carregadas pela sacralização já citada das recordações e da impermanência (sua capacidade de mnemônica lhe rendeu o apelido de *Memory Babe*), e o combustível criativo era a resposta emocional de que o processo de escrever estava repleto. Em outras palavras, pode-se dizer que sua prosa consistia em uma mistura criativa de reminiscência com sonho presente, reflexão e atividade. A reflexão criativa estava presente, mas o cerne da atividade de Jack era lembrar e transformar a abstração da ação mnemônica em caracteres materiais: palavras.

Ao declarar que sua geração foi algo particular na história americana, é preciso reconhecer a importância de Kerouac para uma compreensão participante, mas observativa. Morgan e Stanford (2012) enfatizam que o autor via *On the Road* como uma forma de mapear e propagar sua geração, observando o processo de transformação que acontece no gap de 20 a 20 anos, o que os localiza como o próximo acontecimento após

¹⁵ Ele correu riscos terríveis para se manter à nossa frente, ultrapassou carros em curvas e por pouco voltou para a pista quando um caminhão surgiu e emergiu gigantesco. Há oitenta milhas de Iowa rodávamos desta forma e a corrida estava tão interessante que não tive a chance de me sentir assustado. Então o garoto desvairado desistiu, encostou em um posto de gasolina, provavelmente por ordens da velha senhora, e quando passamos zunindo acenamos divertidamente. (Tradução nossa).

a *Lost Generation*. E seu projeto ganha peso e dá uma guinada quando Kerouac percebe que poderia fazer croquis de suas experiências, em especial do caráter multidimensional de Neal, cuja personalidade e seus desdobramentos passaram a constituir um dos principais tópicos do romance.

Essa ideia que aproxima a atividade da escrita da produção de desenhos rápidos feitos com palavras fora sugerida por Ed White, colega de Kerouac. Devido à exigência de um grau particular de concentração, Jack afirmara que chegara a estados similares ao transe de escrita de Yeats quando trabalhava, perdendo mesmo a consciência de estar escrevendo. Não usava necessariamente todos os croquis diretamente nos livros, mas encarava sua confecção como uma forma de praticar a escrita.

A cab pulled up: out of it jumped a skinny withered little Negro preacher who threw a dollar at the cabby and yelled "Blow!" and ran into the club pulling on his coat (just come out of work) and dashed right through the downstairs bar yelling "Go, go, go!" and stumbled upstairs almost falling on his face and blew the door open and fell into the jazzsession room with his hands out to support him against anything he might fall on, and he fell right on Lampshade who was reduced to working as a waiter in Jackson's hole this season, and the music was there blasting and blasting and he stood transfixed in the open door screaming "Go man go!" (Kerouac, 2007, p. 299).¹⁶

A ideia de um croqui é evidente aqui, principalmente na crueza da descrição e na velocidade alucinante da frase, ligada por conjunções "e" repetidas em profusão. Isso contribui para um ritmo extasiante que cria a imagem vívida de um homem chegando apressadamente em um bar.

Para Willer (2009) a diversidade que caracterizou a obra de Kerouac e Ginsberg, e que pode ser notada também na pluralidade dos personagens que povoam seus romances e poemas, contribuíram para uma maior aceitação de grupos excluídos e marginalizados. Ao se tornar um fenômeno editorial, a *Beat Generation* aproximou uma elite intelectual da camada menos privilegiada, tanto econômica quanto intelectualmente

¹⁶ Um táxi encostou: dele pulou um negro pregador magrelo seco que jogou um dólar no taxista e gritou "Sopra!" e correu par dentro do clube carregando seu casaco (acabou de sair do trabalho) e se apressou pelo bar escada abaixo gritando "Vai, vai, vai!" e cambaleou escada acima quase caindo de cara e escancarou a porta e apareceu na sala das sessões de jazz com suas mãos a volta para o apoiar contra qualquer coisa em que ele pudesse cair, e ele caiu bem em Lampshade que estava reduzido a trabalhar como garçom em Jackson's hole esta estação, e a música estava lá, tocando e tocando e ele parou imóvel diante da porta aberta gritando "Vai cara vai!". (Tradução nossa).

a um nível mais formal. Repetiu, ou fez-se protótipo, de um movimento geracional que já estava a acontecer. A identificação inevitável para com o herói não convencional e seus parceiros, nos romances do escritor americano, levou a uma aceitação e uma tolerância em relação a minorias. Mais uma amostra da pluralidade da vida artística de Jack, já que sempre esteve próximo de grupos culturais tradicionais como professores de academias e artistas renomados, e também de movimentos de tendências vanguardistas e contraculturais como, por exemplo, a *San Francisco Renaissance*.

Pinker (2008) observa que as palavras são entidades não apenas lexicais ou gramaticais, mas também culturais. Exemplifica tal colocação ao demonstrar o fato de palavras estarem não raro relacionados a vocabulários sexuais, religiosos ou a excreções. O urro do cão cuja cauda é pisada ganha, no ser humano, um sentido semântico e cultural. Algumas palavras ganharam conotação negativa de modo que sua simples alusão causa horror e, ainda, sua menção pública é passível de punição legal. Na cultura judaica isso ocorre também com palavras sagradas, como por exemplo *Javé*. Ao invés disso, usa-se uma palavra para expressar outra palavra, ou seja: *hashem*. *Hashem* quer dizer “o nome”, e serve como alternativa para a não profanação da sacralidade da palavra *Javé*. É com essa ideia da existência cultural e a historicidade etimológica dos léxicos que introduzimos o poeta americano Allen Ginsberg.

Rehlaender (2015) mostra que em março de 1957 cópias do livro *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, foram apreendidas por oficiais da alfândega ao serem enviadas para São Francisco. A razão apresentada para tal apreensão e a posterior prisão do vendedor da *City Lights Bookstore* foi que o livro de Ginsberg apresentava linguagem vulgar e obscenidades explícitas. A vulgaridade de algumas palavras é uma seleção cultural e social, ou seja, representa a concepção de um certo público do que deveria ou não constar em um espaço público. Em outras palavras, uma censura.

Ginsberg (2013) manifesta a opinião de que a poesia deveria constituir em uma comunicação de experiências particulares, livres de censuras internas e externas. Tanto censuras legais sobre obras artísticas deveriam ser descartadas, como censuras particulares de conteúdo moral. O conteúdo ideológico e a linguagem tem de ser livre para que a expressão do poeta seja honesta. A palavra não possui conteúdo intrínseco, carga semântica separada do âmbito da cultura e da sociedade, e a confissão poética

não deve permitir que concepções morais externas interfiram em sua expressão direta. A escolha do termo no poema deve depender dos impulsos do poeta, e não da expectativa linguística de um grupo. A dimensão de confissão não trazia ansiedade para Ginsberg, pois que era dominante o sentimento de um sofrimento compartilhado pela humanidade, e de que a fraqueza e a fragilidade humana são sentidas por todos. A nudez espiritual era apenas uma máscara que caía para que o poema se tornasse, para cada leitor, um ato de narciso. Este preceito acabava por criar uma confluência de linguagens e termos, a pluralidade fraseológica.

Morgan e Stanford (2012) notam que o sofrimento era uma prescrição que Ginsberg dava para a vida. Sua fé pessoal no sofrimento foi o que não o permitiu debandar totalmente para uma vida de misticismo religioso exclusivo. A poesia servia como amostra da importância desta percepção pessoal. Para Ginsberg (2013), o poema era uma confissão, como quando se conversa com um amigo. Tal era o tratamento que ele reservava para sua musa, ao cantar e contar seus poemas. Conversar com a musa como se conversa em uma mesa de bar, entoando um canto que não tenta duplicar formas de linguagem de outros autores, mas reproduzir o tipo de abertura permitida por uma conversação com amigos.

who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for committing no crime but their own wild cooking pederasty and intoxication,/ who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof waving genitals and manuscripts (GINSBERG, 1959, p. 13).¹⁷

Trechos como este, em que se confessa pederastia e se inocenta moralmente, com a tranquilidade com que se confessa a um amigo, são alternados entre versos sobre Plotino, Poe e São João da Cruz.

O conhecimento de unidades clássicas de poesia era encarada como de importância secundária para Ginsberg, em detrimento da fala natural nos versos. A rima e a tradição métrica perdiam importância diante da natureza improvisada da espontaneidade, que desembocavam em um tipo de poesia madura e aprazível. O início da poesia é a realidade, a experiência circundante e imediata, sem explicação

¹⁷ Que morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos carros de presos por não terem cometido outro crime a não ser sua transação pederástica e tóxica,/ Que uivaram de joelho no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos. (GINSBERG, 2010, p. 28).

instantânea devido ao poder da intuição que supera um intelectualismo racionalista e pede um outro tipo de inteligência, como é o caso da poesia de Ginsberg: uma poesia do coração e da experiência pessoal. Segue assim a tradição de Ezra Pound e William Carlos Williams.

Onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que, mimeticamente, a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações entre o mundo autônomo dos signos e da vida, o escritor visionário confunde os dois planos. 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 (WILLER, 2009, p. 52).

Ainda Willer (2009), comenta que ao projetarem a vida na literatura, também projetavam a literatura na vida, ao serem fortemente influenciados em suas ações e pensamentos pelos autores que liam. Isso demonstra profunda fé na atividade de produção e recepção da experiência literária. Em suas viagens, projetavam Rimbaud e Melville, em suas alucinações, eram inspirados por Blake ou Yeats. O uso de substâncias psicoativas também faz parte do rol de elementos mimetizados que são importantes na poesia de Ginsberg. Estados alternativos de consciência, causados pelo uso de alucinógenos consistiram em ferramenta para a transcendência e a superação das limitações da percepção consciente, como se verá adiante. Ginsberg (2013) relata que seu senso de percepção era aguçado pelos alucinógenos, e que sua assimilação de sensações era beneficiada, e a pluralidade de estados de consciência foi elemento formativo e paradigma estético.

Morgan e Stanford (2012) mostram que Kerouac deu um conselho a Allen, concordando com o que dizia William Carlos Williams, um mentor direto de Ginsberg, a saber: a realidade está na semente da poesia, ali onde ela nasce e onde não é velada por adereços formais. A observação despejada na página é a única forma de absorver a realidade.

who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the
supernatural darkness of coldwater flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,/ who bared their brains to Heaven under the EI and saw
Mohammedan angels staggering on tenement roofs illuminated,/ who passed
through universities with radiant cool eyes hallucinating Arkansas and Blake-light
tragedy among the scholars of war,/ who were expelled from the academies for

crazy & publishing obscene odes on the windows of the skull (GINSBERG, 1959, p. 9).¹⁸

“Uivo”, do qual o trecho acima foi tirado, consiste em um longo poema de frases compridas e cheias de ritmo, como se pode perceber na citação. O autor preza pela construção de imagens cujos significados são passíveis de multiplicação e interpretação. Conta a história de sua geração através de tais imagens, lançando mão de um ritmo particular.

Ginsberg (2013) admite que, para expressar sua emoção e sua tendência a longas declarações, inspirou-se na própria prosa de Jack Kerouac. Comparou tal prosa com um grande poema estendido por sua rítmica assemelhar-se a poesia em beleza e densidade, cheio de imagens condensadas e ritmos musicais. Isso se dá pela aproximação que existe entre a escrita e a fala nestes escritores. Willer (2014) enfatiza que Platão entouou crítica à escrita por ela comprometer a memória. Por outro lado, elogiou a linguagem oral como veículo ideal para a transmissão transparente de experiências. O elogio à fala, presente em *Fedro*, permite a pressuposição de que a prosa e a poesia que aproximam sua existência de caracteres orais também aproximam seu resultado receptivo da fidelidade da comunicação.

Para Pinker (2008), a linguagem escolhida para dirigir-se a uma pessoa ou um grupo é um aspecto revelador da relação existente entre o locutor e o destinador. Na literatura, a linguagem formalizada e o rigor gramatical revela uma relação de distância entre o autor e o leitor. No máximo, leitores se permitem identificações com personagens que, em suas falas, demonstram liberdade de existência. Em Ginsberg e Kerouac, essa barreira é derrubada pela linguagem íntima com que as ideias e memórias são expressas. Mesmo quando não falam de si, mas contam da experiência de seus amigos, não hesitam em lançar mão de palavras que seriam consideradas impensáveis para a mente clássica.

¹⁸ Que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz,/ que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos,/que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra,/ que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, (GINSBERG, 2010, p. 25).

who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse of winter midnight streetlight smalltown rain,/ who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa,/ who disappeared into the volcanoes of Mexico leaving behind nothing but the shadow of dungarees and the lava and ash of poetry scattered in fireplace Chicago (GINSBERG, 1959, p. 12).¹⁹

As imagens elencadas em sequência contribuem com o ritmo, enquanto palavras obviamente incomuns na poesia universal contribuem para a quebra dos paradigmas linguísticos dentro da tradição poética. A linguagem do americano comum fazia entrada no mundo da poesia, e ao invés de caminhar discretamente pelos salões de Apolo, encheu de ar os pulmões e uivou.

Após o término do processo jurídico no qual o livro *Howl and other poems* foi acusado de obscenidade, Rehlaender (2015) sinaliza que houve tolerância cada vez maior a alusões de qualquer tipo de referências na linguagem poética. A Lei Comstock, que tratava da decência linguística de textos literários e mesmo correspondências particulares, sofreu alterações que tornaram a recepção literária mais flexível. E o valor artístico de “Uivo” teve fundamental papel para destravancar o formalismo temático e estrutural que amarrava a poesia à ambientes estritamente acadêmicos. Willer (2009) enfatiza que a importância de Ginsberg na aproximação da linguagem do dia a dia para com um palavreado culto é substancial. Whitman aproximara o homem comum do centro da América, e Allen Ginsberg delinear a ainda mais a afinidade do discurso do homem comum para com o canto poético.

3.1 Musicalidade: sopros, palavras, notas e sílabas

*Kerouac aprendeu sua linha poética de –
diretamente de Charlie Parker. (ALLEN
GINSBERG)*

*Música é sua própria experiência, seus
pensamentos, sua sabedoria. Se você não vivê-la,*

¹⁹ Que pularam em limusines com o chinês de Oklahoma no impulso da chuva de inverno na luz das ruas de cidade pequena à noite,/ que vaguearam famintos e sós por Houston procurando jazz ou sexo ou rango e seguiram o espanhol brilhante para conversar sobre América e Eternidade, inútil tarefa, e assim embarcaram num navio para a África,/ que desapareceram nos vulcões do México nada deixando além da sombra de suas calças rancheiras e a lava e a cinza da poesia espalhada pela lareira Chicago. (GINSBERG, 2010, p.27-28).

ela não vai sair de sua trompa. Eles ensinam que há um limite para a música. Mas, cara, não há uma linha fronteira para a arte. (CHARLIE PARKER)

É inestimável a importância da música na estética dos autores estudados. Segundo Willer (2014), ao ouvir a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, Kerouac decide abandonar o futebol para se dedicar à literatura. Escutava Bach e Händel como fonte de inspiração. Escutava rádio com muita frequência. Gostava de imitar Frank Sinatra.

Para Melzer (2001), literatura e oralidade sempre caminharam juntas, desde sua gênese. Traçando uma dimensão cronológica da aproximação do Jazz e da poesia, pode-se afirmar que o romance entre os dois se inicia com leituras de poemas tendo como fundo musical um pequeno grupo de Jazz. A profundidade do impacto do idioma sonoro do Jazz na arte americana e europeia em geral não pode ser subestimada, profundidade tal que significou liberdade para recriar e transformar relações.

A transmissão de saberes e de lendas deu-se através de uma difusão verbal de conhecimento. Willer (2009) observa que a música sempre esteve ligada a tal oralidade por trazer, através das melodias aplicadas aos versos, um ritmo para diversos movimentos literários. Várias escolas, dentre elas o simbolismo, tiveram relações estreitas com a música, mas a *Beat Generation* estabeleceu uma relação direta para com o Jazz que funde e combina música e poesia desde sua forma embrionária até sua expressão final. Além do mais, como evidenciado a seguir, a identificação de Kerouac se deu a nível mais profundo do que apenas melódico. A proximidade com a música significou intimidade para a com a identidade do Jazz, seus personagens, sua linguagem.

Interpretações sociológicas, históricas e literárias da valorização da língua falada e da consequente identificação de Kerouac e demais beats com marginais, bem como aquelas à luz do misticismo, convergem. Delinquentes, jazzistas e vagabundos, ao adotarem a aloglossia, expressam-se, utilizando a expressão de Octavio Paz para caracterizar a poesia, como a “outra voz” (WILLER, 2014, p.122).

Jack Kerouac testemunhou o nascimento de um novo estilo musical na América: o *bebop* e, mais ainda, como mostra o trecho acima, o nascimento de uma “outra voz”. Enquanto jornalista para a universidade ou enquanto parte da plateia, entrou em contato direto com os grandes nomes do bop e do Jazz da época, como Dizzy Gillespie,

Thelonious Monk, Kenny Clarke, Lennie Tristano e Charlie Parker. Seu método e estilo de escrita beberam da fonte eufônica do Jazz e do *bebop*, fato que contribuiu para criar uma proximidade entre poesia e som. Dessa frequentação nasceu a ideia da prosódia bop espontânea.

Kerouac se mudara para Nova York em 1939, para cursar a escola preparatória *Horace Mann*. Trabalha por um tempo no jornal da escola e frequenta sessões de Jazz, principalmente no *Minton's* e no *Apollo Theater*, onde uma revolução musical ocorria então. A importância deste período formador não pode ser subestimado na prosa poética de *On the Road*.

At this time, 1947, bop was going like mad all over America, but it hadn't developed to what it is now. The fellows at the Loop blew, but with a tired air, because bop was somewhere between its Charlie Parker Ornithology period and another period that really began with Miles Davis. And as I sat there listening to that sound of the night which it has come to represent for all of us, I thought of all my friends from one end of the country to the other and how they were really in the same vast backyard doing something so frantic and rushing-about beneath (KEROUAC, 2007, p.117).²⁰

Em seu romance, Kerouac estabelece, de forma plasmada e harmoniosa com suas intrigas pessoais, a história do Jazz e pequenas percepções particulares. Acima de tudo, como se pode perceber na passagem citada, relaciona o Jazz com um sentido de camaradagem e amizade. Como Williams (1993) nota, Charlie Parker, como fora com Louis Armstrong anteriormente, reinterpreto a linguagem do Jazz oferecendo-o uma forma de seguir adiante. Em outras palavras, empreendeu uma atualização das formas de expressão, que também acabaram por alterar a função da música. Contribuiu para que o Jazz deixasse de ser apenas um fundo musical para o salão de bar, um ritmo para dança, e se tornasse um estilo musical a ser escutado, por tal se considera que seja o mais importante dos modernistas pioneiros pela longevidade de sua influência. A

²⁰ Nesse período, 1947, o bop estava repercutindo loucamente por toda a América, mas ainda não tinha se desenvolvido ao que é agora. Os rapazes no Loop sopravam, mas com um ar cansado, porque o bop estava em algum lugar entre seu período de Ornitologia de Charlie Parker e um outro período que de fato começou com Miles Davis. E enquanto eu estava sentado lá escutando aquele som noturno que aquilo acabou por representar para todos nós, eu pensava em todos os meus amigos de um lado ao outro do país e em como eles estavam realmente no mesmo amplo quintal fazendo algo tão frenético e agitado na essência. (Tradução nossa).

expansão do Jazz se deu no ritmo, no frescor de suas frases, expansão esta que se associa a sua forma de pensar melodia e harmonia. É preciso ressaltar também sua imaginação harmônica e melódica, que lhe permitiam modular com facilidade. Miles Davis, por sua vez, mostrou desde seu princípio de carreira, na segunda metade dos anos 40, uma aproximação extremamente pessoal e íntima para com o idioma moderno do Jazz. Seu sucesso e popularidade, em 1954, tem a ver com um renascimento musical na descoberta de um som de trompete arrebatador, como se pode perceber em *Walkin'* e *Blue 'n' Boogie*. Ecoou Louis Armstrong de maneira genial, na forma em que apresentava e representava a alegria impetuosa imiscuída a sua inconfundível sofisticação e sensibilidade.

Expressão musical e oral tem uma ligação arcaica. São os tambores e cantos tribais, passando pela música como chave do universo em Pitágoras, a música das esferas. Já na década de 1960, Ginsberg comparava as novas manifestações do rock, a partir dos Beatles, a cultos orientais, africanos e afro-americanos (WILLER, 2014, p.124).

No trecho acima, traça-se uma avenida de desenvolvimento concomitante das duas formas de expressão. Os textos de Kerouac e Ginsberg se destacam por explorar esta avenida e aproveitam para evidenciar a qualidade sonora e oral da linguagem em detrimento de formalidades prosódicas. A prosa de Kerouac é cadenciada como uma conversa, inspirada em fôlego de músico, sonoridade e compassada como se acompanhada pelas batidas de um baterista. A poesia de Ginsberg é como um conjunto de longas frases, um encontro para escutar aventuras de semideuses nos campos da Grécia.

O Jazz, como mostra Williams (1993), não é devedor direto e fundamental das ideias de harmonia e melodia da música europeia do século XIX. No Jazz, o ritmo é atributo fundamental. Tendo sua fundação no século XX, institui relações entre ritmo, melodia e harmonia que não existiam antes. Suas origens e influências primárias remetem a cultura afro, como muito da linguagem coloquial e gírias na língua inglesa nos Estados Unidos.

O próprio Jazz, passando por diversas mudanças no decorrer de sua biografia sonora, encontra em ímpetos rítmicos seu principal fôlego de renovação e evolução. Ímpetos tais encarnados na música de nomes como Louis Armstrong e Charlie Parker.

It is worth pointing out that that the rhythmic capacities of a jazz musician are not directly dependent on other aspects of technique in the traditional sense. Players either think rhythmically in a particular style, or they do not (WILLIAMS, 1993, p. 8-9).²¹

Dessa forma, o autor cria uma relação do ofício do Jazz como uma coisa natural em detrimento de um conjunto de regras musicais e harmônicas, enfatizando a importância do ritmo e da exposição direta do pensamento no improviso melódico. A improvisação e a espontaneidade aparecem aqui não apenas como valores primordiais do Jazz enquanto criação musical, mas como elementos centrais de seu processo evolutivo. Novas formas de compor o ritmo dentro da criação musical, de usar a melodia a favor da leveza e da flexibilidade da música, o ímpeto do pensamento ganhando forma através de notas que se seguem em um ritmo semelhante à forma frenética de pensar do ser humano.

Todas essas características foram absorvidas e desenvolvidas pelo Jazz enquanto instrumento de comunicação humana. Charlie Parker, por exemplo, fora criticado por abusar de seu talento e raramente ensaiar. Isso não condizia com a verdade, já que Parker ensaiava dia e noite, principalmente durante a juventude. Enquanto alguns insistem que a inovação de Parker se deu no plano da liberdade musical, uma definição mais específica seria a inovação interpretativa. Nesse sentido, interpretação pode ser compreendida como compreensão do mundo, mas também como forma de apresentar um número para um público. Sua determinação interior criou uma nova forma de relação com a música, em que a manifestação musical estava muito próxima de traduzir uma interpretação individual da vida, uma revisão do mundo em terminologias parkerianas.

Charters (2007) observa que Kerouac repetiu sucessivamente tal movimento em sua prosa ao tentar reproduzir níveis de pensamento através da sucessão dinâmica de palavras. Tanto que seu estilo foi comparado ao fluxo de consciência de James Joyce. A torrente de palavras, sílabas tônicas amontoando-se e determinando uma marcha intensa que carrega, através do ritmo, o leitor diretamente para a experiência viva.

²¹ Vale a pena apontar que as capacidades musicais de um músico de jazz não são diretamente dependentes de outros aspectos de técnica num sentido tradicional. Ou os instrumentistas pensam de forma rítmica em um estilo particular, ou não. (Tradução nossa).

I went out of my mind when we passed suddenly through a ruined dusty adobe town in which dusty shepherds were gathered by the shade of a battered wall, their long robes trailing in the dust, their dogs leaping, their children running, their women with head lowered gazing sorrowfully, the men with high staves watching us pass with noble and chieflike miens, as though they had been interrupted in their communal meditations in the living sun by the sudden clanking folly from America with its three broken bozos inside (KEROUAC, 2007, p. 399).²²

O fato de ser um poeta que escreve em prosa contribui para a musicalidade em Kerouac, e sua ideia do que deveria ser a poesia estava presente em cada parágrafo escrito, como no trecho acima.

Quebrar linhas não faz um poeta. A poesia é poesia, quanto maior a linha melhor ela é, e quando chega a sentenças de duas páginas de Cassady, urra! (MORGAN e STANFORD, 2010, p. 385).

Essa noção de extensão de linha poética contribui para a similaridade com a respiração, a vibração e o entusiasmo do Jazz. As longas frases sopradas do saxofone, a originalidade dos grandes músicos do trompete, a inovação que caracterizou a história do Jazz estava presente na prosa de Kerouac como resultado de constante observação em sessões em que o autor frequentou desde quando estava na escola preparatória Horace Mann. Sua proximidade com a música era intensa e, apesar de sua paixão não caracterizar uma compreensão profissional de notas e tons, estabeleceu uma relação íntima com a música que o permitiu manifestá-la e representá-la naturalmente em seus livros. Everson (2001) traça um paralelo entre a combinação do Jazz e da poesia com uma tendência que originou-se de um culto misterioso primordial e orgiástico vindo da Trácia: o culto a Dionísio. Para ele, há um esforço na produção poética de Kerouac e Ginsberg que buscam sustentar constantemente a intensidade lírica. O método que Kerouac alcançou consiste em uma técnica para atingir profundidades ditirâmicas.

²² Fiquei louco quando nós passamos repentinamente por uma cidadezinha poeirenta arruinada de adobe onde pastores empoeirados se reuniam na sombra de um muro arruinado, suas longas vestes arrastando na poeira, seus cachorros pulando, suas crianças correndo, suas mulheres cabisbaixas de olhar triste, os homens com bastões altos nos olhando passar com aspecto nobre e de cacique, como se tivessem sido interrompidos em suas meditações comunais sob o sol vivo por três americanos barulhentos loucos e bozós. (Tradução nossa).

A aproximação para com a escrita em transe do ganhador do Nobel W.B. Yeats, que remete ao fluir da vida inconsciente através da psique e para o trabalho na página, associa-se com o movimento dionisíaco.

O uso de aliterações, em Ginsberg, produz efeitos semelhantes. Mas o que mais impressiona é o comprimento de suas frases, mesmo que cortadas. O fato de suas frases serem cortadas, em outras palavras, de fazer poesia de forma mais clássica, é explicado por Ginsberg (2010) pela tentativa consciente do espelhamento do pensamento nas linhas do poema. A medição era sempre relativa a forma de expressão individual e não censurada do poeta. O fôlego e ritmo de sua forma de pensar ficavam estampadas de forma mimética com que representava e selecionava as sílabas. A objetividade e a crueza por vezes assusta, mas sempre deslumbra a qualidade melódica. Como em Ginsberg (1959) “who talked continuously seventy hours from park to pad to bar to Bellevue to museum to the Brooklyn Bridge”.²³

A repetição de sons consonantais premeditadamente acelera a leitura, compassa a declamação, e contribui com a vivacidade do conteúdo expresso, como no trecho:

A lost battalion of platonic conversationalists jumping down the stoops off fire escapes off windowsills off Empire State out of the moon,/ yacketayackking screaming vomiting whispering facts and memories and anecdotes and eyeballs kicks and shocks of hospitals and jails and wars,/ whole intellects disgorged in total recall for seven days and nights with brilliant eyes, meat for the Synagogue cast on the pavement (GINSBERG, 1959, p. 11).²⁴

Willer (2014) mostra que os músicos de Jazz procuraram reproduzir a fala em seus solos e, da mesma forma, Ginsberg e Kerouac quiseram estender estes movimentos rítmicos para a escrita. O modo como Kerouac lia seus textos eram esclarecedores sobre a proximidade que existia entre exhibições de Jazz e a forma ideal da estrutura sonora de sua prosa. Como se por trás do texto e dos parágrafos houvesse

²³ Que falaram setenta e duas horas sem parar do parque ao apê ao bar ao hospital Bellevue ao museu à ponte de Brooklyn. (GINSBERG, 2010, p. 26).

²⁴ Batalhão perdido de debatedores platônicos saltando dos gradis das escadas de emergência dos parapeitos das janelas do Empire State da lua,/ Tagarelando, berrando, vomitando, sussurrando fatos e lembranças e anedotas e viagens visuais e choques nos hospitais e prisões e guerra,/ Intelectos inteiros regurgitados em recordação total com os olhos brilhando por sete dias e noites, carne para a sinagoga jogada à rua (GINSBERG, 2010, p. 26-27).

uma partitura que guiasse a leitura, transformando-a em manifestação melódica. Tal movimento de aproximação, tanto a nível musical quanto literário, contribuíram para o estreitar de fronteiras entre a arte e camadas geralmente excluídas de participação cultural.

A descrição do homem de Jazz, em *On the Road*, pressupõe necessariamente a reprodução sonora do que acontecia em dimensão rítmica.

What he liked was the surprise of a new simple variation of a chorus. He'd go from...“ta-tup-tader-rara...ta-tup-tade-rara”..repeating and hopping to it and kissing and smiling into his horn---and then to “ta-tup-EE-da-de-dera-RUP! Ta-tup-EE-da-de-dera-RUP!” and it was all great moments of laughter and understanding for him and everyone else who heard (KEROUAC, 2007, p. 300).²⁵

Muggiati (1984) observa que no Pós-Guerra começou a existir um tipo de culto ao espontâneo, talvez em contrapartida ao caráter excessivamente regimentado imposto pela situação de guerra. De certa forma, a literatura demasiadamente acadêmica dava lugar a expressão de uma geração mais ligada a emoção e pessoalidade quando se fala em manifestação artística. Em *On the Road*, pode-se ler constantes trechos relacionados diretamente a performances de Jazz, a um culto da noite americana como portadora de uma mensagem misteriosa, onomatopeias saxofônicas e trompéticas sussurrando mensagens intuitivas que eram compreendidas, como visto na passagem acima. E sempre havia uma resposta que denunciava essa profunda compreensão da plateia para com o músico.

Neal stood in front of him oblivious to everything else in the world with his head bowed, his hands socking in together, his whole body jumping on his heels and the sweat, always the sweat pouring and splashing down his tormented collar to literally lie in a pool at his feet. Helen and Julie were there and it took us five minutes to realize it (KEROUAC, 2007, p. 300).²⁶

²⁵ O que ele gostava era a surpresa de uma nova variação simples de um refrão. Ele ia de... “ta-tup-tader-rara...ta-tup-tade-rara”..repetindo e saltando e beijando e sorrindo para sua trompa---e então para “ta-tup-EE-da-de-dera-RUP! Ta-tup-EE-da-de-dera-RUP!” e eram todos grandes momentos de risadas e compreensão para ele e para todos que ouviam. (Tradução nossa).

²⁶ Neal estava de pé a frente dele esquecido de todo o resto no mundo com sua cabeça inclinada, suas mãos apertadas uma com a outra, seu corpo inteiro pulando nos calcanhares a seu suor, sempre o suor pingando e respingando de seu colarinho atormentado para literalmente formar uma poça em seus pés. Helen e Julie estavam lá e levamos cinco minutos para perceber. (Tradução nossa).

Ainda Muggiati (1984) nota que é em *On the Road* que se começa a perceber a rica interação do Jazz com a literatura, tanto a nível de conteúdo quanto de forma. Em outras palavras, não apenas o Jazz serviu como situação descrita nas páginas da literatura *beat*, também se transformou em modelo estético de imitação literária. No período Pós-Guerra as tendências artísticas nos Estados Unidos voltaram-se para estilos de expressão mais espontâneos, intuitivos. Tal movimento ocorreu na literatura e na música, como supracitado, mas também na pintura com a pintura gestual de Jackson Pollock, no cinema com o *actor's studio* de Marlon Brando e James Dean, no teatro, no jornalismo.

Para Malcolm (2004) o que Kerouac faz em *On the Road* é uma transposição direta da teoria do Jazz para sua prosa, com implicações ideológicas, semânticas e comportamentais. Apesar do caráter de improvisação ser a característica mais marcante, por exemplo do *bop* (estilo que Kerouac buscara imitar em sua prosa), é reconhecido o fato de que o solista deve ser altamente habilidoso e treinado. O conhecimento da progressão das notas e de harmonias, além da sensibilidade para composições instantâneas é uma exigência que exclui muitos músicos da designação de grandes do Jazz. Ao contrário do que se instituiu como crítica ao modelo de Kerouac, seguindo a linha do pensamento referente ao Jazz acima, existe uma ordem na improvisação e na espontaneidade de sua prosa. A beleza e a harmonia da improvisação, tanto no Jazz quanto na prosa, são determinadas pelo sucesso de condições físicas, estéticas e técnicas. Se a técnica musical e literária, no caso Kerouac, são linguagens, é preciso ser um músico ou um artista para compreender as gramáticas destas linguagens.

O objetivo da linguagem literária não é necessariamente a comunicação. Ela pode, inclusive, subverter deliberadamente a intenção superficial da língua. A ideia de deixar a linguagem fluir, como proposto por Kerouac, não pressupõe, reafirma-se, excluir todo tipo de técnica de escrita e controle sobre a linguagem, assim como a improvisação não pressupõe o abandono de harmonias musicais. Na literatura, ademais, por constituir uma linguagem mais precisa, em certo sentido, do que a música, exige um conjunto de regras ainda mais sofisticado do que este da música. A correspondência diretamente traçada se dá na extensão e dimensão das frases, no sentido de que, comparativamente, uma frase de Kerouac corresponde a um sopro da mente. Isso quer dizer que, na música,

uma frase vai de quando um sax tenor inspira o ar até quando termina seu fôlego e ele deve inspirar novamente e, na *spontaneous bop prosody* de Kerouac, tem a mesma extensão de movimento em um fôlego da mente.

Although Gene was white there was something of the wise and tired old Negro in him, and something very much like Hunkey the NY dope addict in him, but a railroad Hunkey, a traveling epic Hunkey, crossing and recrossing the country every year, south in the winter and north in the summer and only because he has no place he can stay in without getting tired of it and because there's nowhere to go but everywhere, and keep rolling under the stars, generally the western stars (KEROUAC, 2007, p. 130.)²⁷

Compreende-se, através do trecho acima, o que corresponderia a uma frase de fôlego longo. Entretanto, como nas reproduções do Jazz, frases longas e curtas se entrecortam e combinam para formar a estrutura musical. Charters (2007) mostra que Kerouac queria superar o estilo sintático clássico de formação de frases. A espontaneidade, aqui, encontra-se no fato de que o escritor originário de Lowell buscava transcender a sequência tradicional de caracteres, vírgulas, conjunções e formalidades para simular na prosa a estrutura do pensamento e da mente. Queria, assim, quebrar a barreira da linguagem através das palavras, orbitando ao redor de sua mente e flutuando sob o efeito de sua esmagadora gravidade sem, contudo, afogar-se em sua abstração, ganhando força para alcançar os ares através das páginas que se sucedem na luta pelo método.

Muggiati (1984) nota que o Jazz teve fundamental importância na construção de tal ideal na prosa, já que a máquina de escrever repetia o movimento do saxofone ao tornar-se extensão do próprio corpo do artista e, assim como as notas vibravam em sequência em uma sessão de Jazz, também a prosa espontânea de Kerouac ressoava e ecoava para além do papel, rompendo velhos padrões de escrita. E não apenas o Jazz influenciou a escrita da *spontaneous bop prosody* diretamente, através de seus modelos e paradigmas musicais, mas através de um arquétipo linguístico coloquial. Em outras

²⁷ Embora Gene fosse branco havia algo do sábio e cansado velho Negro nele, e algo muito similar a Hunkey, mas um Hunkey dos caminhos de ferro, um Hunkey viajante épico, cruzando e recruzando o país todos os anos, no sul no inverno e no norte no verão e somente porque ele não tem lugar algum ele pode ficar sem se cansar e porque não há lugar algum para ir além de todo lugar, e continuar rolando sob as estrelas, geralmente as estrelas do oeste. (Tradução nossa).

palavras, Kerouac se apropriou da gíria dos frequentadores do ambiente musical para criar suas histórias. Esta linguagem *hip*, borrifada sem moderação nas páginas de prosa de Kerouac, só pode ser compreendida caso o leitor tenha, em certa medida, compartilhado de experiências de exaustão ou êxtase as quais tal manifestação linguística foi idealizada para transmitir. O intimismo que resulta do coloquialismo jazzístico institui uma relação particular do leitor para com a obra, aproximando-a da sensação de confidencialidade e mesmo camaradagem que eram características do ambiente jazz e da poética de Walt Whitman, influência reconhecida na estética de Kerouac.

But the slender leader frowned. "Let's blow anyway." Something would come of it yet. There's always more, a little further --- it never ends. They sought to find new phrases after Shearing's explorations; they tried hard. They writhed and twisted and blew. Every now and then a clear harmonic cry gave new suggestions of a tune that would someday be the only tune in the world and which would raise men's souls to joy. They found it, they lost, they wrestled for it, they found it again, they laughed, they moaned-- --and Neal sweated at the table and told them go, go, go. At nine o'clock in the morning everybody, musicians, girls in slacks, bartenders, and the one skinny unhappy trombonist staggered out of the club into the roar of Chicago day to sleep until the wild bop night again (KEROUAC, 2007, p.339).²⁸

Essa sucessão de momentos indissociáveis e musicais, onde a prosa ambienta uma sessão de Jazz, reproduz a própria fonte de onde a literatura de Kerouac bebe. A camaradagem das apresentações, a plateia flutuando no ritmo do saxofonista, suando, incorporando o ritmo e encarnando melodias enquanto as notas certas da mensagem rolavam e se perdiam e se reencontravam. O clima de expectativa disseminado em fisionomias aqui e ali, todos os rostos voltados para o encontro com o êxtase que o músico, a banda e a plateia buscavam atingir juntos, reproduzindo movimentos de

²⁸ Mas o líder magricela torceu o nariz. "Vamos tocar de qualquer forma." Algo teria de vir daquilo de qualquer maneira. Sempre há mais, um pouco mais---nunca termina. Eles procuraram encontrar novas frases de acordo com as explorações de Shearing; eles tentaram mesmo. Se retorceram e giraram e sopraram. De tempos em tempos um choro harmônico e claro sugeria uma melodia que seria um dia a única melodia no mundo e que carregaria as almas dos homens para a alegria. Eles encontraram, eles perderam, eles lutaram por aquilo, eles encontraram de novo, eles riram, eles gemeram----e Neal suava na mesa e dizia a eles para seguirem, seguirem, seguirem. Às nove da manhã todo mundo, músicos, meninas de calças, atendentes, e o franzino infeliz trombonista cambalearam para fora do clube para a grande confusão do dia de Chicago para dormir até a noite selvagem do bop de novo. (Tradução nossa).

antigas relações tribais com a música. A coletividade que emanava da individualidade de uma visão de mundo interpretada pelo saxofonista, pelo poeta.

Williams (1993) constata um quê de polaridade na vida de Charlie Parker, uma alternância extrema de percepções que, entretanto, são anuladas em sua música através de seu frescor, originalidade e infinito fôlego criativo e inventivo que criavam inesperadamente uma ordem complexa e completa. O mesmo pode-se dizer de Kerouac com *On the Road*, que marca o momento em que se apropria do método da prosódia bop espontânea. Kerouac (2012) assinala a importância da escrita e as revoluções interiores para encontrar nela salvação individual dos fantasmas do passado e das tendências confusas do presente. Assim como Parker, a espontaneidade, a inventividade e a energia da prosa de Kerouac constituíram uma alternativa coesa de existência e de salvação do passado para justificar o presente. Malcolm (2004) faz uma aproximação inversa da discutida anteriormente ao afirmar que, não apenas a literatura se apropria da música, mas também as melodias se assemelham a estórias e narrativas, o solo a uma descrição sequencial com uma introdução, clímax e desfecho.

A identificação com o Jazz em *On the Road* se deu, além de tudo, por uma questão social. As associações ideológicas e representativas do Jazz para com a cultura afro americana interessaram Kerouac em mais de um nível. Especificidades comportamentais e semióticas do Jazz enquanto estilo foram incorporadas pelos personagens de Kerouac. Categorizações sociais, aquilo que se convencionou chamar de *hipster*, ou *White Negro*, para usar a terminologia de Norman Mailer (2001), significaram extensões de tratamento cultural. Ou seja, movimentos na cultura americana que fizeram com que alguns grupos específicos de brancos fossem tratados como negros. Kerouac, Ginsberg e Burroughs encontravam-se nesse grupo pela própria identificação que eles criaram com manifestações artísticas e com grupos culturais negros. Entretanto, há uma pesada crítica quanto a um certo tipo de percepção caricatural da alma e da arte negra em consequência da ingenuidade de Kerouac. Como se ele exagerasse em sua percepção e criasse uma cultura que apresentasse preponderâncias fantasiosas. Apesar da recorrente falta de substancialidade histórica, da teorização musical e de perspicácia social, Kerouac criou algo inovador e original ao

aplicar concepções musicais e comportamentais a um grupo de personagens e a uma narrativa.

Once there was Louis Armstrong blowing his beautiful top In the muds of New Orleans; before him the mad musicians who had paraded on official days and broke up their Sousa marches into ragtime. Then there was swing, Roy Eldridge vigorous and virile blasting the horn for everything it had in ways of power and logic and subtlety---leaning to it with glittering eyes and a lovely smile and sending it out broadcast to rock the jazzworld. Then had come Charlie Parker---a kid in his mother's woodshed in Kansas City, blowing his taped-up alto among the logs, practicing on rainy days, coming out to watch the old swinging Basie and Bennie Moten that had Hot Lips Page and the rest---Charley Parker leaving home and coming to Harlen, and meeting mad Thelonius Monk and madder Gillespie...Charley Parker in his early days when he was flipped and walked around in a circle while playing. Somewhat younger than Lester Young, also from KC, that gloomy saintly goofin whom the story of jazz was wrapped: for when he held his horn high and horizontal from his mouth he blew the greatest; and as his hair grew longer and he got lazier and turned to junk, his horn came down halfway; till it finally fell all the way and today wearing his thicksoled shoes so that he can't feel the sidewalks of life his horn is held weakly against his chest and he blows cool and easy getout phrases and has given up. Here were the children of American bebop night (KEROUAC, 2007, p. 337-338).²⁹

O trecho de *On the Road* acima, resultado de divagações em uma noitada de Jazz de Kerouac em Chicago, revela mais um entusiasmo pelo Jazz, por sua história e por seus personagens, e um ímpeto em descobrir os segredos e mistérios de seus deuses, do que uma ingenuidade premeditada e uma abstração e recusa a uma substancialidade e rigor histórico. Como se consistisse em um convite a um mergulho nu e pessoal nas

²⁹ E havia Louis Armstrong soprando sua bela nota alta no lamaçal de Nova Orleans; antes dele os loucos músicos que desfilaram nos dias oficiais e quebraram sua marcha Sousa em ragtime. Então veio o swing, e Roy Eldridge vigoroso e viril como um estrondo em sua trompa por tudo que ele tinha em questão de poder e lógica e sutileza---se inclinando com olhos brilhantes e um sorriso encantador e mandando ver para abalar o mundo do jazz. Então veio Charley Parker---uma criança na cabana de sua mãe em Kansas City, soprando seu alto remendado em meio a lenha, praticando em dias chuvosos, vindo assistir a banda dançante do velho Basie e Benny Moten que tinha Hot Lips Page e os outros---Charley Parker saindo de casa e vindo para o Harlen, e encontrando o maluco Thelonius Monke o ainda mais maluco Gillespie...Charley Parker em seus primeiros dias quando ele girava e caminhava em círculos enquanto tocava. De alguma forma mais novo que Lester Young, também de KC, aquele bobalhão santo e triste em quem a história do jazz está envolta: pois quando ele segurava sua trompa alta e horizontal em sua boca ele soprava mais intensamente; e a medida em que seu cabelo cresceu e ele ficou mais preguiçoso e drogado, a trompa se inclinou para baixo; até que finalmente caiu até o chão e hoje usando seus sapatos de sola grossa para não sentir a calçada da vida sua trompa é segurada debilmente contra seu peito e ele sopra frases tranquilas e fáceis e desistiu. Aqui estão as crianças da noite bebop americana. (Tradução nossa).

histórias individuais do jazz, em suas batalhas pessoais, ao invés de uma documentação guiada pelo desenvolvimento de um estilo musical. Enquanto Kerouac traz entusiasticamente o leitor para uma sessão de Jazz dos anos 40, apresenta a música como um estilo de personagens próximos uns aos outros e acessíveis a um público até então distante. Ingenuidade ou honestidade, o importante é o efeito incrível criado pela impressão de experiência imediata que emana da prosa e da descrição de apresentações musicais que se multiplicam nas páginas de *On the Road*.

A técnica da espontaneidade dentro da literatura, entretanto, não é uma exclusividade de Kerouac, mas compreende uma tradição romântica que desembocou de forma radical na escrita automática e em técnicas surrealistas e dadaístas. Além destes e do próprio Jazz, Yeats também era uma influência desde a época em que conheceu Ginsberg e Lucien Carr e leram “Uma visão” em Columbia.

Para Jack, a atração do esboço era excitante, fazia com que se soltasse no papel, exatamente como um músico de *jazz* soprava um *riff* em seguida ao outro, num solo, seguindo em qualquer direção para onde o levassem sua mente e as emoções imediatas. Como disse a Allen, ao esboçar, escrevia “com 100 por cento de honestidade” e, algumas vezes, ficava tão inspirado que perdia a consciência. A fonte original do esboço, Kerouac tinha certeza, era o transe de Yeats quando escrevia, e, depois que começou a esboçar, Kerouac sentiu que aquela era a única maneira de escrever (CHARTERS, 1990, p.117).

Trabalhos de profunda importância e originalidade se desenvolveram através de tais princípios, mas também burlando-os e encontrando categorias de expressão originais e alternativas. Seja na própria escrita em transe de Yeats, na prosa poética de James Joyce, na musicalidade psicológica de Virgínia Woolf, nas ricas narrativas de Faulkner, mesmo na incrível inovação sonora, poética e imagética da poesia de E.E. Cummings, e agora na prosa espontânea de Jack Kerouac.

E para Allen Ginsberg, como mostra Caveney (1999), a música também foi atributo essencial para a criação de sua poesia. Além de sua amizade e apresentações acompanhado de Paul McCartney e Bob Dylan, influenciou, através de sua estética e poética, diversos músicos, principalmente do rock’n roll. No sentido de influência direta para sua poesia, a música é mais plural no caso de Ginsberg. Morgan e Stanford (2012) observam que Allen buscava essa pluralidade como forma de enriquecer sua poesia, e

que se interessava por aprender e estudar a música, suas harmonias, Bach, a matemática da música e

tudo isso porque estou me deparando com ritmos que ouvi mas que não sei realmente diferenciar(...), e assim vou resenhar em detalhe toda a história fodida do desenvolvimento da prosódia inglesa de Chaucer a Kerouac (GINSBERG apud MORGAN; STANFORD, 2012, p. 311).

Ginsberg era, de fato, um estudioso da utilização sonora na poesia, da prosódia aplicada a escrita. Fica evidente em Ginsberg (2013) que o poeta era consciente dos ritmos que estruturavam sua escrita, mas ao mesmo tempo procurava dar a sua mente liberdade para transcender qualquer forma tradicional de ritmo no momento da criação. Em momentos de *Howl*, houve uma tentativa voluntária de reproduzir ritmos clássicos do grego e do sânscrito, entretanto tais tentativas de compor utilizando conscientemente de estruturas sonoras tradicionais não eram regra, mas exceção na forma de Ginsberg de fazer poesia.

Sua contribuição para a prosódia americana se encontra no nível da pluralidade e da libertação de parâmetros clássicos de escrita. Libertando-se de padrões sintéticos, Allen alcançou a liberdade para seguir padrões de ritmo mais particulares e ligados a seus próprios impulsos de escrita, em outras palavras, mais orgânicos. McClure (2005) assinala que a consciência era uma estrutura orgânica e, o fato de Allen tentar encontrar ritmos orgânicos ao invés de sintéticos, mostra que sua inovação está em tentar localizar um ritmo da consciência ao invés de simplesmente repetir um estilo específico. Com a composição de *Howl* e sua leitura na Six Gallery, em 1955, Allen alcançou o que Shelley alcançara com *Queen Mab*: uma metamorfose. A metamorfose de um acadêmico genial e boêmio enclausurado em paixões e repressões próprias em um bardo épico. Resultado desse da percepção de que a América precisava de uma renovação poética para vencer as amarras acadêmicas e burocráticas.

Seguindo a noção do jazz, Ginsberg (2013) reconhece influências, como por exemplo Lester Young, em sua composição poética. Entretanto, a poesia de Ginsberg bebe da fonte do jazz também de forma indireta, pela forte influência que a prosa de Kerouac exerce sobre sua noção melódica da escrita. Para ele, a prosa de Jack Kerouac

merece grande admiração e cuidadoso estudo, por suas múltiplas influências dentro do mundo jazzístico, mas também pela originalidade sonora e poética.

The madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might me left to say in time come after death,/and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio/ with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good to eat a thousand years (GINSBERG, 1959, p.20).³⁰

O traçar da relação poesia-música permite afirmar que o que leva o poema ao paroxismo do ritmo é a emoção intensa que provoca uma excêntrica declaração em forma de versos. A sucessão natural de sílabas tônicas e átonas, a utilização de aliterações sem incidência regular, a inserção de imagens e o comprimento das frases indicavam um fôlego jazzístico em Kerouac e em Ginsberg, como se a caneta estivesse cheia de ar a soprar na boquilha da folha, deixando uma marca de tinta cheia de sons e tons. Na frase acima, a palavra *beat* é, primeiramente, relacionada a um personagem. Entretanto, a melodia, a batida do jazz, com que o termo também é recorrentemente relacionado, também surge como possibilidade interpretativa. Uma melodia que carrega em suas qualidades intrínsecas uma resposta profunda sobre a vida e sobre o que vem depois da morte. A reencarnação nas roupas fantasmagóricas do jazz é, talvez, a figura mais poderosa da passagem, a nível de virtude poética. O sopro do saxofone comparado a uma grito de abandono e indicado como um mimologismo que, ao mesmo tempo em que se assemelha a uma frase no saxofone, também é o uivo do Cristo abandonado, das figuras da América abandonadas na noite do jazz.

Essa articulação rítmica aproxima a declaração e a declamação de um ruído animal, daí o nome “Uivo”. A espontaneidade aproxima a noção de ritmo de uma expressão interior de emoção que, imprecisamente, manifesta-se através das palavras

³⁰ O vagabundo louco e beat angelical no Tempo, desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito no tempo após a morte./ e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica do jazz no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone de eli eli lama lama sabactani que fez com que as cidades tremessem até seu último rádio,/ com o coração absoluto do poema da vida arrancado de seus corpos bom para comer por mais mil anos. (GINSBERG, 2010, p.34)

e é corroborada na maior precisão de sua comunicação pela melodia com que as palavras são costuradas. A música é, aqui, um instrumento essencial da comunicação poética. Por vezes, o ritmo chega a dominar a composição de Ginsberg, sendo mesmo mais importante do que o sentido lógico consciente do conteúdo dos versos. E, além disso, para o poeta de Newark, os ritmos tem uma importância psicológica no que se refere aos estados psíquicos que tem a capacidade de produzir.

Um negócio interessante seria descobrir se determinadas combinações de palavras e ritmos realmente teriam uma reação eletroquímica no corpo, uma reação que teria o poder de catalisar estados específicos de consciência (GINSBERG, 2010, p.51).

Assim Allen Ginsberg reflete a experiência que teve com a obra de Blake, reconhecida por ele como iluminação. A introdução da música no sistema nervoso é um atributo especial concedido a poesia, alterando a composição orgânica e psicológica do sujeito. A música e os ritmos são parte indissociável do processo de compreensão. Por vezes, a forma mais simples de comunicar através da poesia é com a manipulação dos ritmos e dos tons.

Em sua obra, Ginsberg (2013) percebe certa herança melódica dentro da própria literatura através de uma rede de transmissão. Ou seja, desde Walt Whitman percebia-se a necessidade de uma incidência maior na musicalidade dos versos. Através de poetas como Ezra Pound, Marianne Moore, mas principalmente William Carlos Williams (mentor direto de Allen), Ginsberg herdou novas noções de tonalidade e prosódia, e sua aplicabilidade nos versos de sua poesia. A acentuação tônica regular deveria ser vencida se a poesia se propunha a alcançar qualquer tipo de originalidade, e o primeiro esforço da individualidade era a novidade na noção de musicalidade e tonalidade. Em nível universal, os esforços futuristas de Marinetti e Maiakovski se aproximaram da concepção que Ginsberg acreditava para novos caminhos artísticos, e os focos rítmicos foram revisitados por Apollinaire depois de Rimbaud e Laforgue. O ritmo passou a ser mais do que uma característica particular da poesia, como se devesse existir uma forma específica de criar uma eloquência ou uma modulação formal poética, e passou a ser inspirado na fala verdadeira.

O estudo de Pound, importante para a formação sonora da poesia de Ginsberg, passou por estudos de formas antigas de melodias, como músicos provençais e trovadores, para compreender novas formas estróficas. A compreensão da musicalidade das vogais ganha evidência essencial na posição e na produção das sílabas poéticas, e regem a sonoridade e a velocidade da orquestra da poesia.

Assim como o jazz da Charlie Parker atingindo alturas e velocidade impressionantes lhe renderam o apelido de pássaro, o esforço poético de Ginsberg em povoar de honestidade os ritmos de sua poesia lhe renderam um poema chamado “Uivo”. De que outra forma um animal expressa as demonstrações mais eruptivas e honestas de seu ser além de uivando? A noite americana aguça os ouvidos para escutar o uivo do poeta, a lua verte lágrimas na escuridão sobre as cabeças daqueles que imergem e mergulham no mar de palavras, e as ondas desse oceano Ginsberg tem uma cadência toda própria que vão alterar as marés da literatura americana.

O que acho que aconteceu, no geral, é que a religião básica dos escravos, genuína, posto que era mesmo soul, está finalmente sendo aceita, entrando, disfarçadamente, na vida dos brancos e fazendo com que eles acordem espiritualmente. Parece um tipo de vingança da África sobre a classe média branca. E acontece desse jeito: desde que você tenha esse puritanismo anti-humano, antisssexual, antipessoal, antissujeito, anticultura introspectiva, as vibrações particulares do jazz são só as que fazem as pessoas reconhecerem a si próprias como alma, como corpo (GINSBERG, 2013, p. 88).

No trecho acima nota-se a noção da qualidade de elemento de iluminação que o jazz compartilha com a poesia. Willer (2014) observa que Kerouac aplicava seguidamente vocábulos litúrgicos para descrever a performance de jazzistas, atribuindo a eles um conhecimento profundo, transcendente. Além disso, traça um paralelo entre as leituras de poesia encabeçadas zelosamente pelos autores em questão e o desempenho dos fascinantes aedos das comunidades gregas. Além de salientar a importância da comunicação oral, contribui com a analogia para com os rituais dionisíacos, um louvor à espontaneidade e a qualidade proeminente e fundamental da comunicação.

Na história dos negros nos Estados Unidos – um fato é que foram os negros que se fixaram em Greenwich Village primeiro. Incrivelmente. Por isso há uma forma muito engraçada desde esses velhos tempos até agora, há um paralelismo engraçado acontecendo. Era basicamente cultura negra, bebop afro-americano, hipness (requebrado), maconha, improvisação do jazz e do blues que “desembocaram” nos escritores Beat. Os poemas de Kerouac em *Mexico City Blues* e o meu “Uivo” são adaptações brancas de refrãos improvisados em êxtase de saxofones de jazz-blues (GINSBERG, 2013, p. 535)

Jack Kerouac e Allen Ginsberg tentaram preservar em suas linguagens, não apenas uma melodia, mas culturas, manifestações humanas que, de forma ou outra, tocaram seus espíritos e inspiraram a construção de estruturas poéticas. Negociaram o empréstimo melódico em mesas de bar ao som de Charlie Parker, Thelonius Monk, *salt peanut*. O papel moeda eram versos. O valor, inestimável.

3.2 A pureza da estrada: sonhar, despertar e tropeçar

Para viajar, basta existir. (FERNANDO PESSOA)

Qual é a sua estrada, homem? - a estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada dos peixes, qualquer estrada... Há sempre uma estrada em qualquer lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância. Como, onde, por quê?" (JACK KEROUAC)

Kerouac encerrava em si as características essenciais para encarnar em osso e tinta a tradição romântica da estrada e emanar modulações iridescentes de personagens multiformes. Não escreveu apenas romances de viagens, propriamente dizendo. Entretanto, seus romances mais editorialmente disseminados foram os romances de estrada, de aventuras: *Dharma Bums*, *Lonesome Travaler*, *Visions of Cody*, *Big Sur*, *Satori in Paris*, além de seu trabalho mais célebre: *On the Road*. O romantismo um tanto ingênuo e o entusiasmo quase ininterrupto que Kerouac sentia durante suas viagens ganhavam forma em sua prosa e expressão em sua narrativa frenética, cheia de sons e movimentos, pessoas e caronas, ônibus e mulheres, amor e dúvida de mãos dadas nas rodovias barulhentas da América dos anos 40 e 50.

Oates (2001) aproxima o segundo romance de Kerouac, a saber *On the Road*, o romance que lhe oferecera fama e um lugar no mundo literário, com o *Childe Harold's Pilgrimage*, de Lord Byron. Tanto um quanto o outro representam peregrinações. Byron descreve as viagens de um jovem romântico e introspectivo por Portugal, Espanha, Albânia e Ásia Menor, enquanto Kerouac relata, em primeira pessoa as viagens pelos Estados Unidos e México de um herói não menos romântico e seu companheiro entusiasmado e inconsequente (Neal Cassady, ou Dean Moriarty, na versão editada).

Os peregrinos descritos em ambas as obras são representantes emblemáticos para suas respectivas eras, expressando o romantismo e o ardor de juventudes nem sempre compreendidas ou compreensíveis. O entusiasmo pulula nas páginas de *On the Road*, a energia criativa, a curiosidade cósmica, o desejo por conhecer sua geração, os vagabundos de estrada, a inconsequência sonolenta, curvas sinuosas a 90 milhas por hora, relacionamentos terminados, sessões de jazz, vida, morte, estrada, estrada, estrada...A estrada é o estribilho, o eco repetido mas nunca repetitivo do estupendo poema escrito em prosa por Kerouac.

Em *On the Road* a estrada é elemento narrativo central e ambiente fértil onde se multiplicam aventuras, drogas, mulheres e homens, amigos e inimigos, tragédias e comédias, dinheiro e fome, tortas e benzedrina. Mesmo o personagem central do romance, Neal Cassady (Dean Moriarty), está intimamente ligado com todos os significantes de estrada, como arquétipos intocáveis no inconsciente do homem. Neal nasceu na estrada, e serviu como um iniciador para Jack nesse ambiente de entrechoques de realidades e fronteiras.

With the coming of Neal there really began for me the part of my life that you could call my life on the road. Prior to that I'd always been planning and never specifically taking off and so on (KEROUAC, 2007, p. 109).³¹

O trecho acima encontra-se na primeira página do romance, fundando os temas centrais da estória em Neal, sua irresistível personalidade e nas aventuras que ele poderia inspirar. Kerouac insere dois elementos essenciais da narrativa, plasmando-os e

³¹ Com a vinda de Neal, começou realmente a parte de minha vida que você poderia chamar de minha vida na estrada. Antes disso eu sempre havia planejado e nunca especificamente executado e assim por diante. (Tradução nossa).

utilizando-os como ingredientes introdutórios de grande força de atração para leitores. Pode-se dizer que a força gravitacional do romance é Neal Cassady, e o centro que atrai esta força é a estrada: a velocidade, as buzinas, os motoristas de milhares de tipos que cruzando seu caminho, pequenas lanchonetes de beira de rodovia, suas *jukeboxes* e garçonetes vivazes, *milk shakes* e cigarros roubados, postos de gasolina com frentistas adormecidos, companheirismo de longas conversas e mãos no volante, Florida, Louisiana, e de repente California, as luzes perdidas no lusco fusco ou as luzes dos prédios de uma cidade nova. Repetição e aventura. Repetição sem repetir.

“That’s right, that’s right” Neal kept saying and all the time he was only concerned with locking the trunk and putting the proper things in the compartment and sweeping the floor and getting all ready for the purity of the road again...the purity of moving and getting somewhere, no matter where, and as fast as possible and with as much excitement and digging of all things as possible (KEROUAC, 2007, p.234).³²

Neal acaba por ser componente de todas as viagens de Kerouac no romance, seja direta ou indiretamente, funcionando como um ímã para o espírito curioso e romântico de Kerouac.

Bueno (1984) traça mais um paralelo entre o interesse dos *beats* pela estrada para com poetas anteriores. Aqui, Thoreau e Whitman são considerados precursores recentes (datam de aproximadamente um século antes da geração de *On the Road*), que não apenas romantizam a estrada, mas a idealizam como elemento de reflexão, transformação, evolução, fragmento indissociável de suas filosofias e formas de percepção do mundo que os rodeava. Thoreau idealizava longas caminhadas pelos bosques, Whitman cantava da estrada como lugar ideal para a apreensão de verdades profundas e significativas.

Para Willer (2014), as viagens, o deslocamento espacial dos *beats* pode ser relacionado a movimentos anteriores dentro da literatura e da arte. Além dos já citados Thoreau e Whitman, também Jack London, Thomas Wolfe, a *flânerie* de Baudelaire, as

³² “É isso, aí, é isso aí” Neal dizia repetidamente e a todo momento toda sua preocupação era trancar o porta-malas colocando as coisas apropriadas no compartimento e varrer o chão e estar pronto para a pureza da estrada novamente...a pureza de mover-se e chegar a algum lugar, não importa aonde, e tão rápido quanto fosse possível e com o máximo de excitação e descoberta de todas as coisas quanto fosse possível. (Tradução nossa).

caminhadas dos surrealistas, os passeios de Virgínia Woolf por Londres. A iluminação pessoal e o conteúdo artístico se misturavam enquanto passos ecoavam pelas calçadas iluminadas, ou eram calados por uma camada de folhagem úmida da floresta, ou então pelos campos de algodão da América. E quando os passos passavam, histórias permaneciam, para nosso deleite.

Kerouac lera Jack London aos dezessete anos, e ficara profundamente impressionado. Pode-se mesmo estabelecer a conexão entre o *The Road*, de London (relato de experiências na adolescência viajando em trens de carga), para com o *On the Road* de Kerouac.

I said goodbye to my mother and promised to be back in two weeks and took off for California again. You always expect some kind of magic at the end of the road. Strangely enough Neal and I were going to find it, alone, before we finished it. The New York kids stood around the car on York Avenue and waved goodbye (KEROUAC, 2007, p.234) ³³

A estrada está presente em todo momento, como na passagem acima, enquanto fragmento mágico a garantir a coesão de um romance que, de outra forma, seria ilegível e incompreensível. Por sua carga altamente inovadora, *On the Road* precisava de um elemento harmônico a organizar e articular a escrita. O próprio romance fora escrito durante as viagens de Kerouac de 1947 até 1951, quando o livro ganha sua primeira versão final. Nesse meio tempo, enquanto transitava irrequieto e curioso pelos estados norte-americanos compunha em cadernos de bolsos pequenos e inúmeros esboços do que depois seria compilado para se tornar seu romance mais célebre.

Além de qualidades mágicas, é evidente que a estrada, em *On the Road* simboliza a busca incessante que foi marca da *Beat Generation*. Um espaço de visões, de alimento para o espírito, onde se poderia isolar a vida cotidiana como faz um sábio quando precisa mergulhar no contato profundo com questões essenciais da natureza humana, da organização social, das relações extra pessoais. Ah, suspirariam os poetas. Ó, exclamariam em seus poemas. A estrada despertaria as mais doces sensações e as

³³ Eu disse adeus à minha mãe e prometi estar de volta em duas semanas e parti para a Califórnia novamente. Você sempre espera algum tipo de mágica no fim da estrada. Por estranho que pareça Neal e eu íamos encontrá-la, sozinhos, antes do fim. As crianças de Nova York rodeavam o carro na New York Avenue e acenavam em despedida. (Tradução nossa).

mais loucas aventuras. A dimensão continental dos Estados Unidos faz sonhar, como em:

So in America when the sun goes down and I sit on the old brokendown river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, all that road going, all the people dreaming in the immensity of it (KEROUAC, 2007, p. 408).³⁴

A visão da Estrada é, como na citação acima, sempre romântica, das primeiras às últimas páginas. Sempre há um ganho pessoal a se computar ao reduzir distâncias, subtrair milhas e acrescentar cidades na lista das visitadas. Bueno (1984) mostra que em 1947, aos 25 anos, cansado da universidade e da vida que levava, inquieto por reunir experiências e panoramas para povoar seus romances, Kerouac partiu com 50 dólares no bolso para uma viagem de seis mil quilômetros cortando os Estados Unidos. O resultado é um conto, acontecimentos incríveis que agitam mesmo os corações menos sensíveis até hoje; o que se segue é “too fatastic not to tell” (KEROUAC, 2007, p.114).³⁵

Gifford e Lee (2013) observam que foi na época de produção de seu primeiro romance, momento de intenso desenvolvimento estético, de incubação de seu método, que Kerouac empreendeu suas principais viagens com Neal. Jack já demonstrava a inquietude e o romantismo que são as características que indicam mais fortemente uma predisposição e uma forte inclinação para estrada e aventura. Mas a partir da entrada de Cassady em sua vida, seus impulsos foram soltos com uma violência que não permitia sublimação completa.

Ele precisava sair, ver o que todos estavam fazendo, que tipo de vida prometia o Oeste, que tipo de loucuras as pistas e as linhas e placas anunciavam. Ele precisava ter seu ego destruído com a fratura de cada osso de seu idealismo, precisava ter seu coração pisoteado pelas despedidas e a dor do desencontro, ter seu romantismo extremo confrontado impudicamente com o rosto sombrio da realidade, precisava perder-se nas rodovias chuvosas dos Estados Unidos, solitário, esquecido e sem dinheiro. O gene da

³⁴ Então na América quando o sol se põe e eu sento no velho e quebrado píer no rio observando o longo, longo céu sobre Nova Jersey e sinto toda aquela terra crua e inacreditavelmente imensa que se desenrola até a costa oeste, toda aquela estrada seguindo, todas as pessoas sonhando em sua imensidão. (Tradução nossa).

³⁵ Fantástico demais para não se contar. (Tradução nossa).

estrada que foi fecundado no corpo estético de Kerouac foi o que lhe transformou em adulto. Seu primeiro romance de maturidade foi o romance que leva a estrada em seu nome: *On the Road*, como evidencia Kerouac (2007, p.120) “I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future.”³⁶

Cunel (2007) estabelece uma conexão íntima entre a estreita relação de Jack para com a estrada e a crença do espírito norte americano de que o movimento pressupõe autotransformação, e romances de estrada sempre estiveram implicados na transformação e no itinerário literário da arte e da cultura nos Estados Unidos. De Whitman, Mark Twain e Herman Melville a Jack Kerouac, a estrada se transformou, o país sofreu metamorfoses devido a angústias econômicas e sociais, mas o arquétipo do viajante continua tão significativo quanto antes.

Marshall (2001) estabelece, por sua vez, um vínculo de encontro entre a “Song of the Open Road”, de Whitman, com o poema “Howl”, de Ginsberg. Whitman canta a estrada como uma vinculação íntima do homem com o mundo e com o seu próximo, a camaradagem é o elo final que garante a saúde e a sobrevivência do homem. Ginsberg, por sua vez, relata de uma sociedade que dessensibilizou-se e entorpeceu-se em sua imersão no materialismo burocrático e viu dissolvida a intimidade com a natureza circundante e com o próximo.

Allen lamenta angustiadamente o aprisionamento do homem em amarras criadas por si próprio, discursos controladores e instituições de gestão humana que considera tudo menos aspectos humanos. As longas linhas que caracterizam ambos os poemas, quebrando a tradição regular clássica da métrica, representam aspectos diferentes. Enquanto Whitman deseja manifestar a liberdade da estrada aberta, expansividade, espaço, emancipação, a irregularidade longa de Ginsberg está tomada por angústia interior. A geografia de Whitman é ampla e fresca, a de Ginsberg é claustrofóbica em sua denúncia.

As diferentes partes de *Howl* consistem em uma viagem de visões e revelações. A parte um descreve uma odisseia de inquietude das “melhores mentes” da geração de Ginsberg, enquanto se retorciam e tentavam compreender e escapar das teias

³⁶ Eu estava na metade do caminho através da América, na linha divisória entre o Leste de minha juventude e o Oeste de meu futuro. (Tradução nossa).

entrelaçadas pelos aracnídeos da tecnocracia, do capitalismo, da ignorância e do controle.

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,/ dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,/ angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night (GINSBERG, 1959, p. 9).³⁷

A segunda parte é uma simulação do culto dessa sociedade inóspita, das modalidades de existência dentro de Moloch que, através de sua constituição essencial, destruíra inopinadamente valores caros aos poetas da *Beat Generation*, como imaginação, liberdade, camaradagem, ternura.

Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!/ Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judger of men!/ Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgement! Moloch the vast stone war! Moloch the stunned governments! (GINSBERG, 1959, p.21).³⁸

A parte seguinte é, talvez por esta razão a de maior alcance e profundidade humana, a que oferece simpatia, compreensão e solidariedade para com figuras ignoradas pelo sistema, desmembradas brutalmente da convivência humana e lançadas às ondas em suas *Stultifera Navis* por denunciar em sua falta de comedimento as contradições da sociedade de Moloch. São representadas nos versos por Carl Solomon. Além disso, há uma denúncia do tratamento oferecido dentro de instituições psiquiátricas, excessos de desumanidade, selvageria, atentados ao brilho já fátuo de sanidade restante às mentes pré lobotomia.

³⁷ Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus,/ arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,/ hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite, (GINSBERG, 2010, p.25).

³⁸ Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!/ Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado! Moloch mental! Moloch o pesado juiz dos homens!/ Moloch a incompreensível prisão! Moloch o presídio desalmado de tíbias cruzadas e o Congresso dos sofrimentos! Moloch cujos prédios são julgamento! Moloch a vasta pedra da guerra! Moloch os governos atônitos! (GINSBERG, 2010, p.34).

I'm with you in Rockland where you scream in a straitjacket that you're losing the game of the actual pingpong of the abyss/ I'm with you in Rockland where you bang on the catatonic piano the soul is innocent and immortal it should never die ungodly in an armer madhouse/ I'm with you in Rockland where fifty more shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void (GINSBERG, 1959, p.25).³⁹

Por fim, a nota de rodapé, que é um elemento inovador em poemas, é um louvor à valores e figuras essenciais para a compreensão do monumento ideológico da *Beat Generation*. Um panegírico eloquente que é extremamente relevante para a compreensão da geração.

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is an eternity! Everyman's an angel!/ The bum's as holy as the seraphin! the madman is as holy as you my soul is are holy!/ The typewriter is holy the poem is holy the voice is holy the hearers are holy the ecstasy is holy!/ Holy Peter holy Allen holy Solomon holy Lucien holy Kerouac holy Huncke holy Burroughs holy Cassady holy the unknown bugged and suffering beggars holy the hideous human angels!/ Holy my mother in the insane asylum! Holy the cocks of the grandfather Kansas!/ Holy the groaning saxophone! Holy the bop apocalypse! Holy the jazzbands marijuana hipsters peace & junk & drums! (GINSBERG, 1959, p.27).⁴⁰

O fato de tanto o *Howl* de Ginsberg quanto *On the Road* de Kerouac alcançarem visibilidade e êxito em sua geração (não são todos os poetas aceitos por seus contemporâneos), aponta para a grande angústia de uma nação diante de novos valores. A identificação com os confinados, com Carl Solomon em sua prisão física e psíquica, com os encarcerados em estratégias discursivas e políticas, e o intenso fascínio gerado pelo delírio e a novidade da estrada e da viagem já demonstram um sentimento

³⁹ Eu estou com você em Rockland onde você grita dentro de uma camisa-de-força que está perdendo o verdadeiro jogo de pingue-pongue do abismo/ Eu estou com você em Rockland onde você martela o piano catatônico a alma é inocente e imortal e nunca poderia morrer impiamente num hospício armado./ Eu estou com você em Rockland onde com mais cinquenta eletrochoques sua alma nunca mais retornará a seu corpo de volta da sua peregrinação rumo a uma cruz no vazio (GINSBERG, 2010, p. 37)

⁴⁰ Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é eternidade! Todo mundo é um anjo! O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você minha alma é santa! A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo! Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos! Santa minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos vovôs de Kansas! Santo o saxofone que geme! Santo o apocalipse bop! Santos a banda de jazz marijuana hipsters paz & droga & sonhos! (GINSBERG, 2010, p.47).

compartilhado, uma representação de desejos reprimidos de uma sociedade, de uma geração.

O poema de Ginsberg representa uma sensação de impotência, de exploração, de uma grandiosa prisão em chamas e de um deus que não é merecedor da doentia adoração que exige. O romance de Kerouac retrata um idealismo romântico e tangível, constante nas linhas de uma prosa original e promissora. Os jovens renderam-se ao movimento esperando o cumprimento das promessas implícitas no poema e na prosa em questão. Kerouac e Ginsberg tornaram-se gurus de uma cobiçada transformação social e espiritual e, como se verá mais adiante, Ginsberg aceitou o papel e manobrou o script, enquanto Kerouac definiu diante da fantasia que fora erguida para si próprio. Como uma estátua com os pés de barro, desabou em um colapso nervoso e psicológico.

A noção de viagem, entretanto, não deve limitar-se ao deslocamento espacial e físico. Willer (2014) aponta para o fato de a expressão “viagem” permitir, em Kerouac e Ginsberg, uma acepção de metáfora e aspecto místico. Os motores que não roncam apenas na estrada, mas no tempo e no espírito. A literatura aqui permite esta viagem temporal por quebrar qualquer compromisso formal com um tempo cronológico, com a dinâmica do tempo e suas exigências sequenciais.

Ao compilar *On the Road*, utilizando de seu talento, sua memória impressionante, e o método sobre o qual agora começava a mostrar algum domínio, Kerouac empreendeu uma odisseia sem ponteiros ou cronômetros, aplicando sua própria noção de mnemônica para executar um todo harmônico e aventureiro. A representação polissêmica da estrada possibilita uma visão histórica, de perspectiva e retrospectiva do passado, de figuras reais, de fatos e da própria ficcionalização que é característica intrínseca da memória artística. A arte não é ferramenta que queira contar a verdade, a arte tem seu próprio efeito ao cantar a verdade. E aqui, enquanto cria versões e canta verdades, também canta pneus pelas estradas misteriosas de uma América quase desconhecida executando, como em Kerouac (2007, p.234), “the only noble function of our time: move”.⁴¹

⁴¹ A única função nobre de nosso tempo: mover-se. (Tradução nossa)

3.3 As portas da percepção: paraísos artificiais, rosas e enigmas

Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito. (WILLIAM BLAKE)

É absurdo dizer, conforme a linguagem popular, que alguém se esconde na bebida; pelo contrário, a maioria esconde-se na sobriedade. (THOMAS DE QUINCEY)

Houveram antecedentes no mundo artístico para o uso de drogas como influenciadores do processo de criação: De Quincey, Baudelaire, o *Club des Hashischins* em Paris, Gauthier, Dumas, Delacroix. O entusiasmo que os autores *beat* apresentavam por seus autores favoritos ou pelas obras que liam motivavam a repetição de comportamentos. As viagens foram tentativas de reproduzir experiências vividas indiretamente em outros livros, a música, e também as drogas.

Projetaram em seu comportamento os autores que liam: ao viajar, podiam ser Rimbaud ou Herman Melville; transitando pelo submundo, realizavam Dostoievski, Genet ou Hart Crane; fazendo um discurso profético, encarnavam Whitman; ao terem visões, eram Blake, Yeats ou Bohme; sob alucinógenos, reviviam De Quincey, Baudelaire, Michaux; internados, faziam parte a exemplo de Artaud, da confraria dos escritores loucos; ao relatarem tudo isso, traduziam a seu modo Dostoievski, Proust, Gertrude Stein e Thomas Wolfe (WILLER, 2009, p.52).

Assim, nesse ato mimético, buscavam retomar um movimento que Rimbaud acreditava ser essencial para o artista: *se faire voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.*⁴²

Como mostra Moraes (1984), o autor *beat* que mais próximo esteve do mundo das substâncias alteradoras de processos conscientes foi William Burroughs. Viciado em heroína, plantava maconha no Texas e em Luisiana, tomava chás alucinógenos (experiências descritas em *Yage Letters*), escreveu livros sobre a experiência *Junky*, como *Naked Lunch*, redigido quando morava no Marrocos. Em *On the Road*, num episódio que ocorre no início de 1949, Kerouac visita Burroughs em Nova Orleans, com

⁴² se fazer um vidente através de um longo, imenso e razoável desregramento de todos os sentidos. (Tradução nossa).

Neal Cassady. O romance relata que na época Burroughs gastava quase todo seu dinheiro com morfina para si e benzedrina para a esposa Joan.

Willer (2009) nota que alucinógenos e estimulantes fazem parte da experiência humana desde os primórdios, principalmente relacionadas a rituais e ao sagrado. Gradativamente, a prática desfez-se de sua ligação com cerimônias religiosas para encontrar espaço em outros ambientes: incluindo a manifestação artística. Burroughs não foi o único da geração a ter experimentado o efeito das drogas. Kerouac entrou em contato com todo tipo de substâncias, desde a benzedrina, maconha, e muito álcool (esse último acabou por tirar sua vida). Entretanto, não apreciava a experiência dos alucinógenos, e seu teste com a psilocibina foi traumático.

Uma das experiências mais marcantes com drogas em *On the Road* fora com a maconha, e se deu na viagem relatada no fim do romance, para o México.

“You have marijuana and it no hot no more. You wait.” “Yes” said Neal adjusting his dark glasses “I wait. For sure Gregor m’boy.” Presently Gregor’s tall brother came ambling along with some weed wrapped in a newspaper. He dumped it on Gregor’s lap and leaned casually on the door of the car to nod and smile at us and say “hallo.” Neal nodded and smiled pleasantly at him. Nobody talked; it was fine. Gregor proceeded to roll the biggest bomber anybody ever saw. He rolled (using brown paper bag) what amounted to a tremendous Optimo cigar of tea. It was huge. Neal stared at it popeyed. Gregor casually lit it and passed around. To drag on this was like leaning over a chimney and inhaling. It blew into your throat in one great blast of heat. We held our breaths and let out simultaneously. Instantly we were all high. The sweat froze on our foreheads and it was suddenly like the beach at Acapulco (KEROUAC, 2007, p.383).⁴³

Como com o álcool, aqui também há um sentido de integração social no uso coletivo da droga, o que pode aproximar à prática de rituais religiosos feitos em grupo.

⁴³ “Você tem maconha e não quente mais. Você espera.” “Sim” disse Neal ajustando seus óculos escuros “eu espero. Certamente Gregor meu garoto.” Naquele instante o irmão alto de Gregor chegou com um tanto de maconha embalada em um jornal. Ele colocou no colo de Gregor e se encostou casualmente na porta do carro para acenar e sorrir para nós e dizer “olá.” Neal acenou e sorriu agradavelmente para ele. Ninguém falava; tudo estava bem. Gregor deu continuidade e enrolou a maior bomba que alguém jamais vira. Ele enrolou (usando saco de papel marrom) o que equivalia a um tremendo charuto Optimo. Era enorme, Neal olhava para ele de olhos esbugalhados. Gregor acendeu-o casualmente e passou. Tragar aquilo era como se inclinar para uma chaminé e inalar. Ele soprava na garganta como uma rajada de calor. Nós segurávamos o ar e soltávamos simultaneamente. Instantaneamente estávamos altos. O suor congelou em nossas testas e estava repentinamente como na praia em Acapulco. (Tradução nossa).

Then the strangest thing happened. Everybody became so high that usual formalities were dispensed with and the things of immediate interest were concentrated on, and what it was now, was the strangeness of Americans and Mexicans blasting together on the desert and more than that, the strangeness of seeing one another up close (KEROUAC, 2007, p.383).⁴⁴

A droga mais recorrente na narrativa, entretanto, permanece sendo o álcool, que tempera festas e perambulações particulares. A estadia com Burroughs em Nova Orleans, já citada, tem episódios com morfina e benzedrina.

Allen Ginsberg, por sua vez, fez dos alucinógenos uma parte de sua experiência de iluminação transcendente. Ginsberg (2013) relata que foram uma forma de exploração da consciência, aventura psiconáutica. Mostra conhecer tipos diferentes de drogas, como maconha, gás hilariante, éter, drogas gasosas (às quais relaciona com os *Lake Poets*, incluindo Coleridge), ópio, heroína (esses dois últimos comparados a vislumbres da existência descarnada), ácido lisérgico, peiote, mescalina, psilocibina. Sua experiência é bem mais profunda, variada e duradoura que a de Kerouac. Durante certo período abandonou o hábito de consumi-las pois que, apesar da compreensão emocional oferecida por tal hábito, havia um certo tipo de encontro com fantasmas e existências anteriores que lhe desafiaram a solidez da sanidade.

Entretanto, como assinala Willer (2009), encorajava a utilização responsável das substâncias, desaconselhou o uso de cocaína, fez do tráfico de drogas motivo de preocupação pessoal e elaborações políticas.

Ginsberg correspondeu-se com Burroughs quando viajou para a Floresta Amazônica em busca de vivências com *ayahuasca*, um remédio espiritual utilizado em cerimônias indígenas, também chamada *yagé* (correspondências estas que, compiladas, formaram *Yage Letters*). Distribuiu psilocibina para Robert Lowell e Thelonus Monk. Mas, segundo sua percepção, além de experiência de iluminação, a atividade artística também poderia ser impulsionada pelo consumo de substâncias alteradoras de consciência.

⁴⁴ Então a coisa mais estranha aconteceu. Todos ficaram tão altos que as formalidades convencionais foram dispensadas e concentrou-se nas coisas de interesse imediato, e o que acontecia então, era a estranheza de americanos e mexicanos assoprando juntos no deserto e mais do que aquilo, a estranheza de ver uns aos outros de perto. (Tradução nossa)

Bom – resumindo – as drogas me foram úteis para explorar a percepção, meu senso de percepção, e explorar as diferentes possibilidades e modos de consciência, e explorar as diferentes versões das *petites sensations*, e foram úteis para escrever, em algumas ocasiões. A parte II de “Uivo” foi escrita sob o efeito do peiote, composta durante uma visão produzida pelo peiote (GINSBERG, 2013, p.66).

Moraes (1984) nota que não é fácil, ou mesmo possível, localizar no texto trechos que foram produzidos sob efeito de drogas, a não ser quando assinalados ou indicados pelo próprio escritor. Quer dizer, apesar de conhecer-se o fato de *On the Road* ter sido escrito sob efeito de benzedrina, não se pode localizar sua função no texto. É impossível definir quais partes foram elaboradas em estados alternativos de consciência e quais foram escritos em um estado regular, pois que o texto não denuncia, necessariamente, a transição de estados mentais, especialmente em estéticas não convencionais como é o caso de Kerouac e Ginsberg.

As explorações psiconáuticas de Allen Ginsberg, como mostrado em Ginsberg (2013), tinham por objetivo o estudo de estados diferentes de consciência com o intuito de alcançar melhores percepções de conteúdos inconscientes, da realidade circundante, etc. Compara a experiência, por exemplo, do ópio, com a consciência descarnada e de alucinógenos com estados cósmico-extáticos.

A percepção não convencional da realidade permitiu a Allen, também, alcançar a noção de que o pensamento estético em termos de imagens condensadas ou deslocadas, como em um sonho, poderiam ser formas de construção poética tão eficientes quanto as rimas. Por vezes os mecanismos formais de construção de um poema, de forma a criar uma harmonia espacial ou coesão contribuem para a formação de uma estruturação fraca, ou pobre.

What sphinx of cement and aluminum bashed open their skulls and ate up their brains and imagination?/ Moloch! Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!/ Moloch! Moloch! Nightmare of Moloch! Moloch the loveless! Mental Moloch! Moloch the heavy judger of man! (GINSBERG, 1959, p.21).⁴⁵

⁴⁵ Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques!/ Moloch! Moloch! Pesadelo

A parte II de “Uivo”, do qual foi extraído o texto acima, representa, segundo Marshall (2001, p. 350), “a catalog of the materialistic forces of modern society which, like the Angry Old Testament god, demand human sacrifice.”⁴⁶ O deus pagão Moloch foi escolhido, após uma visão que Ginsberg tivera sob efeito de peiote, para representar as forças materialistas da sociedade. A palavra Moloch, sistematicamente repetida nessa parte dois, serve, de acordo com Ginsberg (2013), como uma sustentação para a linha longa. A anáfora também fora utilizada por Shakespeare, Whitman e Christopher Smart, em *Rejoice in the Lamb*.

Moloch the incomprehensible prison! Moloch the crossbone soulless jailhouse and Congress of sorrows! Moloch whose buildings are judgements! Moloch the vast stone of war! Moloch the stunned governments! Moloch whose mind is pure machinery! Moloch whose blood is running money! Moloch whose fingers are ten armies! Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb! Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovas! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown the cities! (GINSBERG, 1959, p.21)⁴⁷

O peiote ofereceu a Ginsberg uma visão, mas foi sua capacidade de selecionar uma divindade canaanita associada com orgias e sacrifícios de crianças que concedeu ao poema seu lado sombrio e lúgubre. Além disso, sua habilidade em conjugar os elementos simbólicos com fatos históricos, políticos e sociais fez de “Uivo” um trabalho significativo a nível polissêmico. Muito mais seu talento e sensibilidade do que substâncias psicoativas garantiram a relevância e perenidade de sua obra.

de Moloch! Moloch o mal-amado! Moloch mental! Moloch o pesado juiz dos homens! (GINSBERG, 2010, p. 34).

⁴⁶ Um catálogo das forças materialistas da sociedade moderna que, como o deus irado do Antigo Testamento, demanda sacrifício humano. (Tradução nossa).

⁴⁷ Moloch a incompreensível prisão! Moloch o presídio desalmado de tibias cruzadas e o Congresso dos sofrimentos! Moloch cujos prédios são julgamento! Moloch a vasta pedra de guerra! Moloch os governos atônitos! Moloch cuja mente é pura maquinaria! Moloch cujo sangue é dinheiro corrente! Moloch cujos dedos são dez exércitos! Moloch cujo peito é um dínamo canibal! Moloch cujo ouvido é um túmulo fumegante! Moloch cujos olhos são mil janelas cegas! Moloch cujos arranha-céus jazem ao longo das ruas como infinitos Jeovás! Moloch cujas fábricas sonham e grasnam na neblina! Moloch cujas colunas de fumaça e antenas coroam a cidade! (GINSBERG, 2010, p.34-35).

Quando se fala em movimentos de contracultura, dos *beats* a seus descendentes da década de 60, há uma tendência correta a associá-los a algum tipo de espiritualidade. Mas qual?

A matriz compartilhada por eles consiste na crítica. Ou melhor, em uma dupla crítica, imanente e transcendente. Imanente por dirigir-se contra a ordem estabelecida, os poderes vigentes em um dado momento, alvos da rebelião. E transcendente, metafísica por expressar uma cosmovisão segundo a qual a realidade imediata, sensível é falsa, devendo ser substituída por um mundo melhor, mais justo e harmônico; pela reconquista do paraíso perdido, do estado adâmico (WILLER, 2014, p.14).

Uma forma de espiritualidade que desembocou no século XX nos Estados Unidos, com um aumento na popularidade de religiões orientais, como o Budismo e o Taoísmo. Filosofias que oferecessem alternativas éticas (para uma vida prática) e místicas (para uma prática pessoal). Uma batalha por valores como liberdade e individualidade em uma nação com forte apego a noções como massificação, tecnocracia e materialismo. A relação desde cedo com os transcendentalistas, dentre os quais Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, marca um romance com literaturas e modalidades de pensamento que encontram sua força em pensamentos religiosos, contato com a natureza, observação contemplativa do mundo e pacifismo. Além destes, Rimbaud tinha a imaginação impelida pelo pensamento católico e Blake por concepções herméticas. Nenhum dos dois estabeleceu laço com uma religião formal, mas faziam do misticismo um atributo de sua poética. A *Beat Generation* também se distanciou de instituições e práticas ortodoxas.

Ginsberg (2015) cita o livro de William James, *Varieties of Religious Experience*, para esclarecer sua experiência com visões acompanhadas de poemas da Blake. As visões representaram um despertar da inteligência universal, uma ruptura de níveis de percepção que duraram uma semana e que o poeta prometeu não esquecer, e tentara, além do mais, repetir através de meditação e substâncias psicoativas. Relata como teve suas visões Blakeanas em 1948, quando lia o poema *sick rose* de William Blake.

Estava levando uma vida bem calma, com uma alimentação vegetariana, vendo pouquíssimas pessoas e lendo muitos textos religiosos

magníficos: San Juan de la Cruz, a Bíblia, o Fedro, de Platão, Santa Teresa de Ávila e Blake. Assim, e estava em um tipo de atmosfera contemplativa (GINSBERG, 2013, p. 499).

Blake tinha um caráter hipnótico, uma sugestão da passagem de uma consciência habitual, cotidiana para uma consciência abrangente, que percebia os elementos universais por detrás dos símbolos. Assim, imbuí de substância espiritual a atividade, não apenas do poeta, mas de qualquer artesão ao manipular metal, arquitetos a criar curvas na pedra, desde o minerador que escavou a matéria prima, até a Terra que sintetizou durante Éons com sua inteligência natural, rochas e elementos.

Através de percepções espirituais Ginsberg também traçou o norte de sua poesia. Ou seja, definiu que seu objetivo ao escrever era a meditação, revelar para si próprio os movimentos de sua consciência e de sua reflexão, e através da compreensão individual explicar, transmitir o conhecimento atingido através da experiência individual com uma comunicação pessoal.

Há uma espécie de solidão querendo comunicar, querendo organizar isso para que outros possam ser tocados, para que isso possa me tocar, ou possa tocar outras pessoas. Penso naquele mito acerca da beleza de Rimbaud – a glória literária romântica de ser um poeta. Se este é um mundo que teve pessoas como Shelley e Whitman, então este é o mundo em que eu quero viver, ou o universo no qual quero estar. É um mundo que teve Hakunin, e Han Shan, e Bâsho, e Issa...Buda...Sangharakshita, Milarepa, Shankara, Jâmblico, Proclo e Plotino...E William Blake. É certamente onde eu sinto o Chamado. E é a única coisa que sei como fazer, é o jeito mais fácil que conheço de levar a vida (GINSBERG, 2013, p. 220).

Além do mais, como já citado, teve visões de peiote que lhe comunicaram uma percepção mais profunda do mundo e da época em que vivia, e que resultaram também em parte de “Uivo”.

Para Snyder (1984), havia três tendências relacionadas à religiosidade na *Beat Generation*. Uma, relacionada a visões, iluminações e ampliação da realidade perceptiva, esta geralmente se associava ao uso sistemático de substâncias psicotrópicas. Importante notar que aqui a droga é uma ferramenta, e não um fim em si mesmo. Outra, que se relaciona a religiões como Qakers, Budismo, Shinshu, Sufismo, ressalta e salienta o respeito à vida, o pacifismo, camaradagem. Glorificam viagens a pé

e condenam ativamente as guerras e discursos violentos. A terceira diz respeito a disciplina, estética e tradição. Uma tentativa de sistematizar na arte uma religião tradicional.

Além do mais, as drogas foram apenas uma das ferramentas com funções psicológicas e espirituais nas obras de Kerouac e Ginsberg. Talvez a de maior peso tenha sido mesmo o encontro com diferentes modalidades de pensamento religioso.

Willer (2009) nota que seis anos se passaram desde a primeira composição de *On the Road* até sua publicação em 1957. Nesse período, Kerouac envolveu-se profundamente com a filosofia budista através de Gary Snyder. Escreveu diversos livros, alguns dentre os quais estão intimamente ligados com o pensamento oriental, como *Scripture of the Golden Eternity*, *Some of the Dharma*, uma biografia de Sidarta. A versão final de *On the Road* permite um vislumbre de tal flerte com o budismo, pois é mais preenchida por reflexões, revelações e epifanias que por vezes faltam na prosa mais fluida do *Original Scroll*.

Gifford e Lee (2013) mostram que sua identificação permaneceu profundamente arraigada no catolicismo, como uma forma de recuperar personagens e elementos da infância. Kerouac recebera educação católica, e em livros como *Visions of Gerard*, em que conta a morte de seu irmão mais velho, desvela a relevância do catolicismo e a profundidade com que fora influenciado por componentes simbólicos e dogmáticos de tal religião. Kerouac rezava com frequência para uma santa de origem francesa, Thérèse de Lisieux, que morreria de tuberculose. Prometia-se uma chuva de rosas para quem rezasse por ela, hábito que a mãe de Kerouac observava, especialmente após a morte de Gerard. O pensamento católico fora responsável por realçar a sensibilidade de Jack Kerouac, desde tenra idade, para o sofrimento humano, a condição de mortalidade, a beatitude como símbolo de pureza, pequenos atos de bondade.

Dois níveis de incompreensão o incomodavam. Um, a mitificação do viajante, esquecendo que, ao mesmo tempo, também escrevera a obra evocativa, além da poesia e textos budistas. Outro, da crítica: como *On the Road* teve uma acolhida triunfal e se tornou *best-seller*, críticos sentiram-se na obrigação de examinar os lançamentos seguintes com especial severidade. Estava entre dois fogos: a criação de um mito por alguns, a tentativa da destruição desse mito por outros (WILLER, 2009, p.82).

A tentativa da construção do mito, que enfatizava o lado dionisíaco e hedonista da *Beat Generation* e o lado mochileiro de Kerouac, acabara por encobrir e asfixiar a presença da espiritualidade católica em seus textos. Quando Jack Kerouac se tornou objeto de crítica por parte da academia e da mídia, e ferramenta social utilizada por movimentos contraculturais, optou-se por criar uma figura pública ao invés de um indivíduo que poderia ser apreciado através de sua obra, e assim a ênfase dada a certos aspectos de sua vida pessoal e literária acabaram por destruir, aos olhos do público geral, a pluralidade, a profundidade e a espiritualidade de sua obra.

Talvez o catolicismo apareça com mais força e evidência mesmo em seus diários.

A devoção de toda a vida de Kerouac ao catolicismo místico aparece com muita força nessas páginas. Seus cadernos espiralados são enfeitados com crucifixos, e raras passagens aparecem sem invocar a glória de Deus. “Atinja-me”, implora Kerouac a Deus em uma passagem, “e eu vou soar como um sino.” Kerouac é sempre um religioso em uma busca impulsionada pelo que o estudioso John Lardas chama em *The Bop Apocalypse* (2001) de “sua queda pelo misticismo imanente”. Se *Some of the Dharma* (1997), escrito originalmente entre 1951 e 1956) documenta a aceitação que desenvolveu pelo budismo, estes diários testemunham a aceitação, durante toda sua vida, de Jesus como um príncipe-filósofo: “Os ensinamentos de Cristo foram uma direção, um enfrentamento violento, uma confrontação e uma confusão do terrível enigma da vida humana. Que coisa miraculosa! Que pensamentos Jesus não devia ter antes de ‘abris a boca’ no Monte e fazer seu sermão. Que sombrios e extensos pensamentos silenciosos.” (BRINKLEY, 2012, p.12).

Nenhuma forma de veneração católica ou exploração de temas cristãos foi recorrente em *On the Road*, mas sua percepção e sensibilidade para o sofrimento humano, sua ardente empatia, dentre outros elementos infundidos em seu espírito pelo catolicismo ganham forma nas páginas do romance.

As we crossed the Colorado-Utah border I saw God in the sky in the form of huge sunburning clouds above the desert that seemed to say to me “The day of Wrath will come.” (KEROUAC, 2007, p.282).⁴⁸

⁴⁸ A medida em que atravessávamos a fronteira de Colorado e Utah eu vi Deus no céu na forma de gigantescas nuvens ardendo ao sol sobre o deserto que pareciam dizer para mim “O dia da Ira virá”. (Tradução Nosa)

Como visões anunciadoras, Deus aparece nas viagens de Kerouac, trazendo mensagens para o viajante. Além disso, também é importante notar que Neal, durante uma das viagens em 1948, parece encontrar as respostas para o tempo e a divindade. Kerouac está na casa de sua irmã na Carolina do Norte quando Neal aparece quase inopinadamente para levá-lo para Nova York, Luisiana e California.

“And of course now no one can tell us that there is no God. We’ve passed through all forms. You remember Jack when I first came to New York and I wanted Hal Chase to teach me about Nietzsche. You see how long ago? Everything is fine, God exists, we know time. Everything since the Greeks has been predicated wrong. You can’t make it with geometry and geometrical systems of thinking. It’s all THIS!” He wrapped his finger in his fist; the car hugged the line straight and true. “And not only that but we both understand that I couldn’t have time to explain why I know and you know God exists.” (KEROUAC, 2007, p.221).⁴⁹

Willer (2014) observa que o catolicismo norte americano, no qual Kerouac fora criado, tinha fortes influências do jansenismo. A hipótese de tal corrente de pensamento ter influenciado Kerouac explica também sua simpatia para com o budismo e o gnosticismo. Isso porque as três religiões são dualistas e pessimistas. A abertura para todo tipo de iluminações precede, entretanto, a fase budista de Kerouac e está ligada à sua religiosidade original, o catolicismo, como se distingue no *Original Scroll*. Aqui, a visão se dá em um episódio em que é abandonado sozinho em São Francisco, sem dinheiro, em um velho hotel. Anda pelas ruas procurando por comida atormentado por pensamentos de solidão, abandono e ruína, consumido pela fome e por delírios.

And just for a moment I had reached that point of ecstasy that I always wanted to reach and which was the complete step across the chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and myself hurrying to a plank where all the Angels dove off and flew into infinity. This was the state of my mind. I thought I was going to die the very next

⁴⁹ “E é claro que agora ninguém pode nos dizer que não há Deus. Passamos por todas as formas. Você se lembra, Jack, de quando eu fui para Nova York pela primeira vez e queria que Hal Chase me ensinasse sobre Nietzsche. Você percebe há quanto tempo? Tudo está bem, Deus existe, nós conhecemos o tempo. Tudo desde os gregos tem sido predicado erroneamente. Você não pode fazer isto com geometria e sistemas geométricos de pensamento. Tudo é ISSO!” Ele enrolou os dedos no punho; o carro colou nas linhas sincero e verdadeiro. “E não apenas isso mas nós dois entendemos que eu não poderia ter tempo para explicar o porquê de eu saber e de você saber que Deus existe.” (Tradução nossa)

moment. But I didn't, and walked four miles and picked up ten long butts and took them back to my hotel room and poured their tobacco in my old pipe and lit up (KEROUAC, 2007, p.274).⁵⁰

Charters (2003) enfatiza que a busca por respostas, sejam elas a níveis intelectuais quanto espirituais, fizeram parte da investigação *beat* desde seu início em 1944 em Columbia, quando inspirados por Yeats e Rimbaud fundaram um grupo que batizaram de “A Nova Visão”. Fascinados pelo livro *A Vision*, de Yeats, procuravam ampliar suas modalidades de consciência e compreender e metamorfosear livremente a subjetividade. Lucien Carr, que participara do grupo com Kerouac, Ginsberg e Burroughs, destacava a busca de valores que tivessem legitimidade a nível subjetivo, e idealizava usar da literatura como um meio para alcançar esses fins, criticando ademais as convenções sociais e literárias.

Ah! – Só não quero ficar reduzido ao tipo de literatura que deixa a fatalidade implícita sem jamais mencionar isso de forma aberta. Estou falando sério sobre isso. Quero conversar sobre isso. Quero me comunicar com Dostoievski no céu, e perguntar ao velho Melville se ele ainda está abatido, e a Wolfe por que ele se deixou morrer aos 38. Não quero desistir. Prometo que nunca vou desistir, e que morrerei gritando e rindo. E que até lá vou correr por este mundo que eu insisto ser sagrado e vou puxar todo mundo pela lapela e fazê-los confessar para mim e para todos (KEROUAC, 2012, p.275).

Como se pode perceber no trecho de seu diário transcrito acima, Kerouac queria que sua literatura fosse, além de uma análise profunda da existência, também uma expressão da condição humana e sua relação com a fatalidade, com a tragédia, com a mortalidade. Seguindo a tradição de Dostoievski, que descreveu personagens com uma grande profundidade religiosa e uma enorme sensibilidade para o sofrimento e a loucura, Kerouac se pôs a descrever sua geração.

⁵⁰ E apenas por um momento eu havia alcançado aquele ponto de êxtase que eu sempre quis alcançar e que era o passo completo através do tempo cronológico para sombras atemporais, e deslumbramento na desolação do domínio mortal, e a sensação de morte cutucando-me em meu calcanhar para que eu continuasse, com um fantasma tropeçando em seus próprios pés, e eu mesmo precipitando-me para a prancha onde todos os Anjos mergulhavam e voavam para o infinito. Este era o estado de minha mente. Eu pensava que fosse morrer no momento seguinte. Mas não morri, e andei quatro milhas e peguei dez longas bitucas e as levei para meu quarto de hotel e coloquei seu tabaco em meu velho cachimbo e o acendi. (Tradução nossa)

De certa forma, ao afastarem-se do mundo da literatura formal, repetiram o movimento de Sartre ao recusar institucionalizar-se quando recusa o Nobel. Mas Sartre o fez por motivos políticos, enquanto os *beats* o fizeram por razões muito mais cotidianas e íntimas. Aparentemente, fizeram todo o movimento contrário ao de qualquer academicismo, e as drogas foram um dos processos que os afastaram e renderam críticas por parte de intelectuais e catedráticos. Willer (2009), por outro lado, analisa este distanciamento para com o mundo acadêmico como algo meramente simbólico e formal, pois que foram estimulados a continuar escrevendo e publicando por professores de Columbia, como Lionel Trilling e Mark van Doren. Ginsberg foi convidado para leituras e palestras em universidades até o fim de sua vida.

Embora uma boa parte de auto-consciência possa ser obtida pelo uso inteligente das drogas, o hábito de “drogar-se” não conduz a nada porque falta exatamente inteligência, vontade e compreensão. Uma sensação puramente pessoal, obtida às custas de um tóxico, não beneficia ninguém (SNYDER, 1984, p.116).

É evidente, através do trecho citado, que a droga é apenas um elemento explorado por alguns escritores da geração, e não deve ser considerado atributo basilar na acrópole *beat*. Tem função criativa, mas não é o combustível da criatividade. Kerouac fazia uso de benzedrina para conseguir escrever por mais tempo, em especial quando tinha de passar o dia inteiro cuidando do pai doente e tinha de escrever durante a noite. Entretanto, nunca enfatizou a importância da anfetamina em sua prosa, como por outro lado fazia com o jazz, a observação contemplativa, experiências pessoais, análise psicológica profunda, a profundidade espiritual, o memorialismo, a fusão da poesia na prosa. Os elementos que os diferenciam são os seguintes:

Na verdade, os prosadores *beat* extraem seu prestígio da qualidade ética (mesmo negativa), intelectual (mesmo nihilista) e sensorial (mesmo dissipada), de suas vidas. Ainda que se desmilinguindo em drogas, álcool e desespero, os caras se impõem pela sinceridade da confissão. Fantasias agônicas e memórias íntimas se mesclam em suas obras, menos preocupadas com a carpintaria literária e mais com a pulsação vital do que escrevem. Não são profissionais do texto, com um pé na cultura e o outro enroscado no mercado, com Mailer. São poetas da existência. Errantes e desorganizados, bebem com avidez da taça de todos os vícios. Alguns pagaram com a vida (Kerouac e Cassady) o preço

da dissolução. Alguém já disse que Deus presenteia com a loucura seus escolhidos (MORAES, 1984, p.66).

Não se deve confundir a droga como simples elemento recreativo aqui, mas como ferramenta para iluminar a percepção e imiscuída, como há muito, com graus de espiritualidade.

3.4 O culto do herói: gênios, genitais, Kirilov e semideuses

Eu me contradigo? Pois muito bem, eu me contradigo. Sou amplo, contendo multidões. (WALT WHITMAN).

Antigamente canonizávamos nossos heróis. O método moderno é vulgarizá-los. (OSCAR WILDE).

A América é uma fábrica de heróis. Cowboys, xerifes, vaqueiros, astronautas. Entretanto, nunca um herói foi tão anti-herói na lista de personagens norte-americanos quanto Neal Cassady. Kerouac celebrou Cassady ao imortalizá-lo em *On the Road* como Dean Moriarty, na versão de 1957. Ginsberg entoou cantos a Cassady em mais de um poema. Mais do que isso, foi apaixonado por Neal.

Willer (2009) enfatiza que Cassady trouxe algo de novo para o grupo já formado em Nova York. Nasceu em Salt Lake City, em um vagão de carga, e fora abandonado pelos pais, de modo que vivera na rua por algum tempo, e mesmo em reformatórios por roubo de carros (roubara mais de quinhentos carros até os quinze anos). Tornou-se personagem de mais de uma obra de mais de um autor da *Beat Generation*. Entretanto, estava longe de ser unanimidade. John Clellon Holmes e William Burroughs não o toleravam, e Holmes chega mesmo a sugerir que se trata de um psicopata. Em momentos de *On the Road* é ignorado, rejeitado, mas parece não se dar conta (ou prefere não se dar conta).

Fora leitor voraz, devorando Shakespeare, Nietzsche e Proust. Inclusive, sua introdução em *On the Road* é um pedido de uma introdução a Nietzsche.

First reports of Neal came to me through Hal Chase, who'd shown me a few letters from him written in Colorado reform school. I was tremendously

interested in these letters because they so naively and sweetly asked for Hal to teach him all about Nietzsche and all the wonderful intellectual things that Hal was so justly famous for (KEROUAC, 2007, p. 109).⁵¹

A presença de Neal, desde esse início de romance, está sempre relacionada com a sensação de que algo está para acontecer. A energia com a qual o personagem é descrito, a vivacidade e a intensidade corroboram com a sensação de iminência. Charters (1990), nota que a apresentação e a descrição de Neal oferecida por Kerouac fora tão viva e forte que acabara por se tornar um estilo de vida na América. O arquétipo de herói que Cassady encarna convertera-se em um molde de comportamento, como fora um pouco antes com James Dean. Moriarty viraria uma lenda para jovens americanos da época.

Gifford e Lee (2013) observam que, ao conhecer Neal em dezembro de 1946, Kerouac tinha 24 anos e escrevia seu primeiro romance, *The Town and The City*. Neal aparecera na cena Nova Iorque através de um amigo de Denver que estudava em Columbia, chamado Hal Chase. Viera acompanhado de sua esposa adolescente, Luanne. A equação da amizade dos dois se baseou no fato de que Neal queria aprender a escrever, e Kerouac precisava de experiências e materiais para sua escrita. Cassady acabaria por ser o combustível que estimularia o escritor a mover-se para o Oeste.

O pai de Neal fora um barbeiro em Denver, que gostava de bebedeiras e introduziu o garoto ao mundo dos *saloons*. Cresceu nas ruas, por isso era escolado em questões imediatas de sobrevivência. Grande parte de suas leituras vieram de seu tempo nos reformatórios e em bibliotecas públicas. Apesar de buscar Kerouac com o intuito de aprender a escrever, foram suas cartas e seu modo explosivo, espontâneo e por vezes poético de falar que inspirara em vários sentidos a prosa de *On the Road* e outros trabalhos do escritor.

Mouratidis (2007) traça, em uma linha cronológica, o desenvolvimento do personagem de Neal Cassady nos romances de Kerouac, e enfatiza a progressão que se vê da realidade para a ficção, o símbolo para o mito. As metamorfoses do personagem indicam a importância da autenticidade e da busca como elementos pertencentes ao

⁵¹ As primeiras notícias de Neal chegaram a mim através de Hal Chase, que havia me mostrado cartas dele escritas no reformatório de Colorado. Eu estava tremendamente interessado naquelas cartas porque elas ingenuamente e docemente pediam a Hal para ensinar a ele tudo sobre Nietzsche e todas as maravilhosas coisas intelectuais das quais Hal era famoso de forma tão justa. (Tradução nossa)

campo da transformação, e não da formação. Do processo e não do fim. Por isso a iminência de Cassady é expressa pela energia, a força, a beleza.

And he said, “Yes of course, I know exactly what you mean and in fact those problems have occurred to me but the thing that I want is the realization of those factors that should one depend on Schopenhauer’s dichotomy for any inward realized...” and on and on in that way, things I understood not a bit and he himself didn’t, and what I mean is, in those days he really didn’t know what he was talking about, that is to say, he was a young jailkid all hung up on the wonderful possibilities of becoming a real intellectual and he liked to talk in the tone and using the words but in a jumbled way that he had heard “real intellectuals” talk altho mind you he wasn’t so naïve as that in all other things, and it took him just a few months with Leon Levinsky to become completely in there with all the terms and the jargon and the style of intellectuality (KEROUAC, 2007, p.111).⁵²

Nota-se que o elemento da fala de Neal plasma-se instantaneamente da construção do texto. Sua informalidade, seu entusiasmo e seu vigor se convertem em componentes da prosa. Nesse ponto, Ginsberg, também chamado de Leon Levinsky em alguns trechos do manuscrito original, entra em cena.

Gifford e Lee (2013) relatam que Ginsberg apaixona-se por Neal, amor brevemente correspondido, mas barrado pela pansexualidade de Cassady. O rompimento foi traumático para Ginsberg, entretanto a amizade entre os dois homens nunca deixou de existir, e Cassady ganharia um verso no poema “Uivo”.

Who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset, and were red eyed in the morning but prepared to sweeten the snatch of the Sunrise, flashing buttocks under barns and naked in the lake,/ who went whoring through Colorado in myriad stolen night-cars, N.C. secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver – joy to the memory of his innumerable lays of girls in empty lots & diner backyards, moviehouses’ rickety rows, on mountaintops in caves or with gaunt waitresses in familiar roadside lonely petticoat upliftings & especially secret gas-station

⁵² E ele disse “Sim claro, sei exatamente o que você quer dizer e de fato esses problemas já me ocorreram mas o negócio que eu quero é a realização desses fatores que deveriam primeiramente depender da dicotomia de Schopenhauer para a realização interna...” e assim por diante desta forma, coisas que eu não entendia nem um pouco e ele mesmo não sabia do que estava falando, quer dizer, ele era uma um jovem garoto da prisão ligado nas possibilidades de se tornar um intelectual real e ele gostava de falar nesse tom e usando as palavras mas de uma forma emaranhada como ele havia escutado “verdadeiros intelectuais” falando embora atenção ele não era tão ingênuo assim em outras coisas, e ele levou apenas alguns meses com Leon Levinsky para se ficar completamente no ponto com todos os termos e o jargão e o estilo de intelectualidade. (Tradução nossa).

solipsisms of johns, & hometown alleys too (GINSBERG, 1959, p.14-15).⁵³

A celebração do vigor sexual e da liberdade do discurso também estão relacionadas com a figura de Neal. A representação do deus grego Adônis serve para tal fim, representando beleza e vivacidade. Para Willer (2009), a abolição do limite entre alta literatura e pornografia já existia em obras como a de James Joyce, D.H. Lawrence e Henry Miller, por exemplo. Mas a coletividade da experiência e da expressão do sexo através da arte foi inédito. A integração do sexo à criação contribuiu para uma maior naturalização das práticas sexuais, fator que influenciou diversos movimentos e formas de pensamento das décadas seguintes. Mas nesse sentido, há também uma aproximação do romântico com o erótico, uma integração de Hölderlin e Novalis com o Marquês de Sade e Casanova.

She was a nice little girl, simple and true, and tremendously frightened of sex; she said it was because she saw such awful things in the hospital. I told her it was beautiful. I wanted to prove this to her. She let me prove it, but I was too impatient and proved nothing. She sighed in the dark. "What do you want out of life?" I asked and I used to ask that all the time of girls. "I don't know" she said. "Just work and try to get along." She yawned. I put my hand over her mouth and told her not to yawn. I tried to tell her how excited I was about life and all the things we could do together; saying that, and planning to leave Denver in two days. She turned away wearily. We lay on our backs looking at the ceiling and wondering what God had wrought when he made life so sad and disinclined (KEROUAC, 2007, p.159).⁵⁴

⁵³ Que adoçaram as trepadas de um milhão de garotas trêmulas ao anoitecer, acordaram de olhos vermelhos no dia seguinte mesmo assim prontos para adoçar trepadas na aurora, bundas luminosas nos celeiros nus no lago,/ que foram transar em Colorado, numa miríade de carros roubados á noite, N.C., herói secreto desses poemas, garanhão e Adônis de Denver – prazer ao lembrar suas incontáveis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada, raquíticas fileiras de poltronas de cinema, picos de montanha, cavernas ou com esquálidas garçonetes no familiar levantar das saias solitário à beira de estrada & especialmente secretos solipsismos de mictórios de postos de gasolina & becos da cidade natal também, (GINSBERG, 2010, p.29).

⁵⁴ Ela era uma garota legal, simples e verdadeira, e tremendamente assustada com sexo; ela disse que era por ter visto coisas terríveis no hospital. Eu disse a ela que era lindo. Eu queria provar para ela. Ela me deixou provar, mas eu estava muito impaciente e não provei nada. Ela suspirou no escuro. "O que você quer da vida"? Eu perguntei e eu costumava perguntar isso toda hora para garotas. "Eu não sei" ela disse. Apenas trabalhar e tentar continuar vivendo". Ela bocejou. Coloquei minha mão sobre sua boca e disse que ela não bocejasse. Tentei dizer a ela o quão excitado eu estava com a vida e as coisas que nós poderíamos fazer juntos; dizendo aquilo, e planejando deixar Denver em dois dias. Ela virou as costas, cansada. Deitamos de costas olhando para o teto e nos perguntando no que Deus estava pensando quando fez a vida tão triste e confusa. (Tradução nossa).

Em Kerouac, percebe-se uma certa reserva, que condiz com sua personalidade, quando se trata de questões sexuais. O trecho acima demonstra a qualidade eufêmica dos trechos que mencionam sexo, se compararmos com a poesia de Ginsberg, que sofreu um processo judicial ao ser acusada de obscenidade. Em Kerouac:

Especialmente em *On the Road* (e ainda mais na versão original), a licenciosidade fica a cargo de Cassady. Em *Os Vagabundos Iluminados*, quem faz sexo grupal são os outros, no episódio do ritual tântrico conduzido por Snyder; ele apenas assiste. Já Ginsberg notabilizou-se pela devassidão. Foi um sátiro. Parecia não distinguir limites entre sexo e outros modos de relacionamento (WILLER, 2014, p. 146).

As alusões libertinas de Allen Ginsberg em “Uivo” são baseadas em situações reais, as estrofes povoadas de personagens reais e palavras escutadas em situações corriqueiras. A linguagem é continuamente criticada em ambos, não apenas por sua vulgaridade, mas também por simplicidade. Charters (1990) lembra que as maiores críticas em relação aos valores transmitidos pelo personagem de Dean Moriarty foram devido a seu hedonismo, sua destruição sistemática de normas sociais, seu desespero por qualquer tipo de regozijo dionisíaco. Apesar das críticas, Cassady se tornou um herói por catalisar fantasias elementares da América, como o sonho do cowboy livre, arrojado, nômade, rebelando-se contra a sociedade moderna que insistia em negar-lhe qualquer lugar ao sol.

Para Mouratidis (2007) o que torna fascinante a figura de Moriarty é seu permanente esforço para a metamorfose de sua individualidade, de seu eu social, de sua linguagem, de sua situação conjugal, em virtude da perseguição alucinada por algo que ele não pode nomear a não ser com o *object pronoun* IT. Kerouac parte, juntamente com Neal e influenciado por Neal, em busca deste ingrediente misterioso. As viagens de Nova York a São Francisco, Denver, Cidade do México fazem parte desta perquisição. No decorrer da narrativa, as representações de Neal são formas de projetar instabilidade, ambiguidade e dualismo, mas sempre com a preocupação da autenticidade.

Além de sexualizar relacionamentos e praticar o fluxo de consciência na expressão verbal, Cassady estimulou Ginsberg e Kerouac às viagens.

Viajantes, os beats sempre haviam sido, independentemente de Cassidy. Entre a saída da universidade e o ingresso na Marinha, Kerouac circulou pelos Estados Unidos, tentando chegar ao Sul de carona para refazer trajetos de Thomas Wolfe (WILLER, 2009, p.75).

Como assinalado no fragmento acima, viagens já faziam parte da vida de Jack Kerouac. Entretanto, a inauguração de um tipo característico de viagem, influenciada por Cassidy, foi o que estimulou o escritor americano a afirmar:

With the coming of Neal there really began for me the part of my life that you could call my life on the road. Prior to that I'd always dreamed of going west, seeing the country, always vaguely planning and never specifically taking off and so on. Neal is the perfect guy for the road because he actually was born on the road, when his parents were passing through Salt Lake City in 1926, in a jalopy, on their way to Los Angeles (KEROUAC, 2007, p.109).⁵⁵

Existem diversas características em *On the Road* que, segundo Willer (2014), aproximam a obra da estrutura de uma epopeia. O amálgama de atributos díspares e opostos no personagem de Neal (ou Dean) faz dele um tipo de bandido e santo aos olhos de Kerouac e do leitor. Um herói descomedido, mas detentor de uma resposta misteriosa. As façanhas na estrada e no sexo fazem de Neal uma simulação moderna de um herói épico. Além disso, o fato de atuarem em dupla como Aquiles e Pátroclo ou Gilgamesh e Enkidu. O movimento de Telêmaco em busca do pai perdido também é um exemplo, pois o romance também relata o drama de Cassidy em busca de seu pai pelas ruas de Denver.

Cassidy contribuiu para que Jack Kerouac encontrasse uma configuração poética, um método literário. Charters (2003) elenca correspondências de Neal Cassidy que impressionaram Kerouac, em especial as cartas sobre suas aventuras com uma namorada chamada Cherry Mary, e com Joan Anderson. Como mostram Morgan e Stanford (2012), Ginsberg fora entusiasta do método de Kerouac, e o definia como uma fusão da frase irlandesa de James Joyce numa cadência natural dos diálogos de Neal. Cassidy é sempre citado como influência direta a nível de estilo e de conteúdo, tanto em

⁵⁵ Com a vinda de Neal realmente começou para mim a parte de minha vida que você poderia chamar minha vida na estrada. Antes disso sempre tinha sonhado em ir para o oeste, ver o país, sempre planejando vagamente e nunca partindo especificamente e assim por diante. Neal é o cara perfeito para a estrada porque ele nasceu na estrada, quando seus pais estavam passando por Salt Lake City em 1926, em um calhambeque, a caminho de Los Angeles. (Tradução nossa).

Kerouac quanto em Ginsberg. Isso desde as primeiras versões de *On the Road*, escritas pouco antes de seu casamento com Joan Haverty, como evidencia a passagem a seguir.

So he decided to write his “road book” as if telling her what had happened on the cross-country trips before their marriage, using first-person narrative like that of Burrough’s autobiography but imitating Cassady’s confessional style, dramatizing the emotional effect his road experiences had on him (CHARTERS, 2003, p.19).⁵⁶

A linguagem era levada muito a sério por Kerouac, pois o esforço descomunal que tivera para encontrar sua voz não é denunciado na naturalidade com que depois vem a produzir seus trabalhos.

Mas Neal também ofereceu-lhe, através das experiências que sua personalidade proporcionou ao escritor, um conteúdo, uma história, uma epopeia. Retratava o sonho americano na forma que mais era cara a Kerouac, uma promessa de liberdade ilimitada, uma chave para um mundo de experiências e descobertas. A visão oferecida por Neal Cassady e que Kerouac tão bem soube trazer à tona em sua escrita acabou por representar a obra de Kerouac em si, em sua busca por liberdade pessoal, como percebe-se a seguir.

On the Road can be read as an American classic along with Mark Twain’s *Huckleberry Finn* and F. Scott Fitzgerald’s *The Great Gatsby* as a novel that explores the theme of personal freedom and challenges the promise of the “American Dream.”

Like these other classics, Kerouac’s book also reflects the prevailing social attitudes of its time about women and social minorities. What Henry James said of Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* also holds true for *On the Road*: the novel “had above all the extraordinary fortune of finding itself, for an immense number of people, much less a book than a state of vision, a feeling of consciousness.” Kerouac’s novel offers the chance to go on the road with Sal paradise and Dean Moriarty, two great American “courage-teachers” – perhaps the last of their tribe.” (CHARTERS, 2003, p. 29).⁵⁷

⁵⁶ Então ele decidiu escrever seu “livro de estrada” como se contasse para ela o que havia acontecido em suas viagens pelo país antes de seu casamento, usando a narrativa em primeira pessoa como a autobiografia de Burroughs mas imitando o estilo confessional de Cassady, dramatizando o efeito emocional que suas experiências na estrada tiveram para ele. (Tradução nossa).

⁵⁷ *On the Road* pode ser lido como um clássico americano juntamente com *Huckleberry Finn* de Mark Twain e *O Grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald como uma novela que explora o tema de liberdade pessoal e desafia a promessa do sonho americano.

Como estes outros autores clássicos, o livro de Kerouac também reflete as atitudes sociais predominantes de seu tempo sobre mulheres e minorias sociais. O que Henry James disse sobre *Uncle Tom’s Cabin* de

Assim, pode-se localizar na riqueza da experiência linguística e no encarnar de arquétipos caros ao amante dos valores americanos os principais atributos com que Neal Cassady contribuiu na estruturação da obra de Jack Kerouac.

Outra figura heroica, apesar de inteiramente distinta a Neal Cassady, que está presente no poema “Uivo”, de Allen Ginsberg, é Carl Solomon. De fato, o poema é oferecido a Solomon. Caveney (1999) conta que os dois se conheceram em um instituto psiquiátrico, em junho 1949.

Herbert Huncke, amigo de Ginsberg, era batedor de carteira e tinha diversos contatos no mundo do crime de Nova York. Ao voltar de uma viagem a Dakar, no início de 1949, Ginsberg instala-se em um apartamento em Nova York (1401, *York Avenue*). Huncke torna-se um parasita para com o escritor, trazendo objetos roubados para o apartamento, juntamente com outros jovens envolvidos em furtos. Quando finalmente Ginsberg decide pedir que saiam do apartamento, se oferece inocentemente para ajudar na mudança. Entretanto, o carro que fora usado para a retirada dos objetos de Huncke e dos colegas do apartamento era roubado, assim como os próprios objetos. As circunstâncias fizeram que uma viatura policial os perseguisse ao pedir que parassem quando tomavam a contramão em uma rua movimentada. Ginsberg consegue voltar ao apartamento, mas sua prisão fora apenas questão de tempo.

Seus professores de Columbia, que testemunharam a seu favor e seu pai sugeriram que se declarasse culpado e pedisse tratamento psiquiátrico. Dessa forma, é internado no *Columbia Presbyterian Psychiatric Institute* no dia 29 de junho de 1949. Willer (2009) observa que Lionel Trilling e Mark van Doren, professores de Ginsberg em Columbia, sugeriram que fosse internado para que escapasse da prisão. Entretanto, seu estado psicológico era realmente crítico, resultado de excessos nos anos anteriores. Louis Ginsberg, pai de Allen, não poderia deixar de recear que seu filho tivesse herdado a patologia da mãe.

Harriet Beecher Stowe também se aplica a *On the Road*: o romance “tinha sobretudo a extraordinária sorte de representar, para um número imenso de pessoas, muito menos um livro que um estado de visão, um sentimento de consciência.” O romance de Kerouac oferece a chance de cair na estrada com Sal Paradise e Dean Moriarty, dois grandes “professores de coragem” americanos – talvez os últimos de sua tribo. (Tradução nossa).

Quando se conheceram, Ginsberg e Solomon apresentaram-se como personagens de Dostoievski. Ginsberg apresenta-se como príncipe Michkine, enquanto Solomon era Kirilov. Caveney (1999) explica que Solomon fora internado após seguir uma máxima do escritor francês André Gide: o *acte gratuit*. Um ato desprovido de significação, motivação, razão, uma prova absoluta da própria liberdade. Solomon rouba um sanduiche de manteiga de amendoim bem na frente de um policial. No romance “Os Subterrâneos do Vaticano”, de Gide, Lafcádio leva o *acte gratuit* ao extremo, quando mata um pobre homem em um trem sem razão alguma.

Nascido em 1928 em Nova York, Carl Solomon, menino-prodígio, entrou na universidade, o City College, aos quinze anos; aos dezessete, ingressou na marinha, viajou até a França, onde militou no Partido Comunista, viveu com uma prostituta e Pigalle e assistiu uma das últimas performances de Antonin Artaud, cuja obra já conhecia, declamando seu “Ci gît”, Aqui jaz (WILLER, 2009, p. 65).

Os personagens que conhecera na instituição psiquiátrica transformaram a percepção de mundo de Ginsberg. Já conhecia os recantos escuros da mente, os labirintos intermináveis de um pensamento encurralado, as visões, as alucinações. Visitara a mãe, quando adolescente, em instituições de internamento psiquiátrico. Entretanto, o contato com Carl Solomon fora significativo a ponto de ganhar vários versos e uma parte especial em “Uivo”. Ginsberg escreve para Kerouac do hospital:

Tem um rapaz aqui chamado Carl Solomon que é o mais interessante de todos. Passei muitas horas conversando com ele. No primeiro dia (nas cadeiras) caí na tentação de lhe contar sobre minhas experiências místicas. É muito constrangedor fazer isso num hospício. Ele me aceitou como se eu fosse um ignu maluco, e ao mesmo tempo dizendo com um tom conspiratório, “Ah, tá bom, mas você é novo por aqui”. Ele também é responsável pela frase: “Não há intelectuais em hospícios” (MORGAN e STANFORD, 2012, p.103).

As experiências místicas, como relatado por Caveney (1999), foram visões enquanto lia poemas de William Blake, em maio de 1948. O desejo de reencontrar o estado intuitivo alcançado com estas visões impulsionaram o uso de substâncias psicotrópicas no decorrer dos anos que se seguiram. O receio pela saúde mental de Ginsberg só aumentara em seu pai após este episódio.

O ambiente é descrito por Ginsberg com tragicidade, mas pitadas de sarcasmo transformam a caracterização em uma narrativa cômica e pitoresca. Solomon é retratado como um indivíduo peculiar e de comportamento impulsivo extravagante.

Entrou clandestino num navio e passou seis meses vagando por Paris – e finalmente, quando atingiu a maioridade, decidiu cometer suicídio (no seu aniversário de 21 anos) e resolveu vir pra cá (entrar num hospício é a mesma coisa que suicídio, diz ele – humor de hospício) – se apresentou na porta de entrada exigindo uma lobotomia. Aparentemente logo que chegou ele era cheio de gestos loucos (com uma cópia de Nightwood, ameaçando sujar a parede com excrementos se não obtivesse um quarto só para si, de forma que pudesse terminar o livro em paz. Também ameaçava as enfermeiras: “Se eu ouvir alguém dizendo pra mim ‘Sr. Solomon, você está falando sem parar’ eu viro a mesa de pingue-pongue”, e isso aconteceu logo de cara. Aqui há uma oportunidade perfeita para o absurdo existencialista – agora ele está calmo – fala de um modo sinistro para mim sobre como os médicos o estão curando pela terapia de eletrochoque. “Eles me fazem dizer ‘mamãe!’” Eu digo que quero que me façam dizer mamãe, e ele diz “claro (que queremos)”. Veja que atmosfera esquisita e kafkiana existe aqui, porque os médicos estão no controle e temos meios para forças até o mais recalcitrante. Aqui os abismos são reais; as pessoas explodem diariamente e os médicos! Os médicos! Meu deus, os médicos (MORGAN e STANFORD, 2012, P.103).

Os médicos e, para ser mais específico, toda posição de autoridade era vista com desconfiança por Ginsberg e Kerouac. Em “Uivo” a crítica ao sistema psiquiátrico é dirigida ao escasso nível de empatia oferecido aos pacientes por profissionais que se colocavam em posição de superioridade paternalista. Os homens que, para Ginsberg, tinham competência e anuência para estudar sua “alma imortal” (p. 104) são Burroughs, Cassidy, Huncke, Kerouac. Assim, reafirma sua noção de que o tecnicismo científico não garante acesso ao espírito humano, mas sim a sensibilidade e a empatia. Ginsberg (2013) explica a falta de tato dos profissionais ao notar que aquela geração de psiquiatras tivera seus primeiros treinamentos com o exército. Para ele, 90% dos psiquiatras norte-americanos da época orientam seus pacientes no sentido da omissão de seus próprios sentimentos com o intuito de adaptarem às condições e normas sociais. A experiência na instituição psiquiátrica confirmou a suspeita de Ginsberg de que médicos e psicólogos não poderiam oferecer uma resposta a sua doença mental. No trecho abaixo, evidencia seu descontentamento com o tratamento recebido nas instituições.

I'm with you in Rockland where fifty shocks will never return your soul to its body again from its pilgrimage to a cross in the void/ I'm with you in Rockland where you accuse your doctors of insanity and plot the Hebrew socialist revolution against the fascist national Golgotha (Ginsberg, 1959, p. 25).⁵⁸

Carl Solomon também representou o protesto contra a demonização das minorias, como o representavam também seus amigos de Nova York. No caso, um reencontro e uma reatualização do julgamento de Ginsberg para com um episódio de sua adolescência, quando acompanhava sua mãe a hospitais psiquiátricos. O reencontro com a loucura permitiu ao poeta construir uma compreensão mais humana do delírio e da demência e, acima de tudo, aproximar-se de personagens que viviam o drama humano de forma particular. Solomon, além do mais, introduziu Allen Ginsberg a escritores franceses como Jean Genet, Henri Michaux e Antonin Artaud, que se tornaram fundamentais para o entendimento artístico do poeta.

Em que sentido os heróis dos trabalhos em questão remodelaram a visão e o comportamento de leitores da América e do mundo? Essa é uma outra questão. Por enquanto, percebemos que o retrato do cowboy e do louco sofreram reformulações. E não apenas porque o cowboy começou a ler Proust e o louco ofereceu respostas mais completas do que a de seus doutores, mas pela coragem de colocar os personagens nas páginas com doçura e simpatia.

3.5 Camerados: diálogos controversos em prosa e verso

Camerado, te dou minha mão! Te dou meu amor mais precioso que dinheiro. (WALT WHITMAN).

Afinal de contas, a grande arte floresce apenas em uma escola...mesmo que essa escola seja apenas amizades como Allen, Lucien, Bill, Hunkey & Neal. (JACK KEROUAC).

⁵⁸ Estou com você em Rockland onde com mais cinquenta eletrochoques sua alma nunca mais retornará a seu corpo de volta de sua peregrinação rumo a uma cruz no vazio/ Eu estou com você em Rockland onde você acusa seus médicos de loucura e prepara a revolução socialista hebraica contra o Gólgota nacional e fascista (GINSBERG, 2010, p.37).

Willer (2009) enfatiza a amizade como força motriz no exercício criativo da *Beat Generation*. É comum indicar Kerouac como o pilar da prosa *beat* e Ginsberg como embaixador em verso. Entretanto, o quanto de diálogo existe entre as frases longas e parágrafos intermináveis de Kerouac e as linhas extensas mas quebradas de Ginsberg? Com que frequência dialogam? Como dialogam? Se emprestam ou se roubam? Se imitam ou se rimam?

Morgan e Stanford (2012) evidenciam a extensa correspondência trocada pelos dois autores, que vai desde os primeiros momentos da *New Vision* em 1944, até os anos 60, o que aproxima a vida de Kerouac de seu final. Além de intensamente interessados em assuntos literário e no desenvolvimento um do outro enquanto artistas, também se mostram atentos aos movimentos espirituais e anímicos um do outro. Ginsberg também mergulhou na filosofia budista, estudava autores cristãos e gnósticos, absorveu-se em leituras de escritores franceses desde Céline até os que lhe foram apresentados por Solomon.

Discutiam visões de realidade e concepções de mundo, diluíam utopias e distopias em sua profunda inteligência, envolviam todas as coisas com uma camada de sabedoria poética e, por vezes, melancólica. Foram os primeiros a ler os trabalhos um do outro, a elogiar e a criticar, se emprestaram frases, renomearam trabalhos um do outro, aconselhavam-se. Ginsberg fora personagem de Kerouac em diversos romances. Kerouac aparece nos poemas de Ginsberg por inúmeras vezes.

É interessante notar que a forte noção de companheirismo e amizade era corroborada por baluartes da literatura norte-americana, como Mark Twain, Herman Melville, mas principalmente Walt Whitman, que cantou em seus versos a grandeza do povo americano em sua incrível capacidade de simpatia e camaradagem.

The largeness of nature or the nation were monstrous without a corresponding largeness and generosity of the spirit of the citizen. Not nature nor swarming states nor streets and steamships nor prosperous business nor farms nor capital nor learning may suffice for the ideal of man...nor suffice the poet. No reminiscences may suffice either. A live nation can always cut a deep mark and can have the best authority the cheapest...namely from its own soul (WHITMAN, 1938, p.389).⁵⁹

⁵⁹ A vastidão da natureza ou da nação seriam monstruosas sem uma correspondente vastidão e generosidade do espírito do cidadão. Nem natureza nem diversos estados nem ruas e navios a vapor nem

Whitman encoraja a generosidade, a grandeza de espírito, a contribuição entre camaradas no âmbito social e poético. Ginsberg (2013) declara que, para Whitman, toda a base e as colunas da democracia são mantidas por valores como camaradagem e intimidade. Tendo sido participante direto da Guerra Civil Americana, e um poeta da solidariedade e da compaixão, da emoção e da ternura, Whitman transmitiu a seus leitores o sentimento gerado pela proximidade para com o sofrimento humano. Fora enfermeiro durante a guerra, e tivera sua alma profundamente tocada pelos gemidos dos soldados nas enfermarias improvisadas.

Ginsberg, ademais, lamenta o estado materialista, individualista e de isolamento em que os homens da América se encontravam em sua própria época, consequência da artificialidade das relações. Para ele, a ternura é um alimento tão necessário para o espírito humano quando a comida para o corpo físico.

The great poets are also to be known by the absence in them of tricks and by the justification of perfect personal candor. Then folks echo a new cheap joy and a divine voice leaping from their brains: How beautiful is candor! All faults must be forgiven of him who has perfect candor (WHITMAN, 19938, p.402).⁶⁰

Mais uma vez, a ternura é afirmada enquanto característica do poeta e do bardo americano. Em *On the Road* o que estabelece a conexão com sentimentos de ternura é a investigação de ambientes onde os homens tem de se aproximar, como a estrada, as noites de jazz, festas entre amigos. A carona em si, modalidade de viagem favorita de Jack Kerouac neste romance, é um elemento que representa a América idealizada por Whitman, em detrimento daquela América que Kerouac relata em *Big Sur*, uma década mais tarde, em que carros de turistas zunem pela pista sem menção de parar para oferecer carona para o viajante. A América que mudara e quebrara o coração do bardo.

negócios prósperos nem fazendas nem capitais nem o aprendizado bastam para o ideal do homem...e nem bastam para o poeta. Nem reminiscências devem bastar. Uma nação viva pode sempre deixar uma marca e ter autoridade pela forma mais barata....quer dizer, através de sua própria alma. (Tradução nossa).

⁶⁰ Os grandes poetas também serão conhecidos pela ausência de truques e pela justificação da perfeita candura pessoal. Então o povo ecoará um novo regozijo e uma voz divina pululando em seus cérebros: quão bela é a candura! Todos os defeitos devem ser perdoados naquele que tem perfeita candura. (Tradução nossa).

Entretanto, em *On the Road* as caronas são inúmeras, desde os fazendeiros de Minnesota que pegavam todas as almas que encontravam na estrada, até o caminhão de dinamite e o motorista com o dedo do pé amputado. As figuras encontradas na estrada são sempre retratadas com respeito e mistério, simpatia e curiosidade. Desde a mulher mexicana por quem Kerouac se apaixonou, sua família, os andarilhos perdidos pelas estradas da América.

There was something so indubitably reminiscent of Big Slim Hubbard in Mississippi Gene's demeanor that I came out and said "Do you happen to have met a fellow called Big Slim Hubbard somewhere?" And he said "You mean the tall fellow with the big laugh?" "Well, that sounds like him. He came from Ruston Louisiana." "That's right, Louisiana Slim he's sometimes called. Yessir, I shore have met Big Slim." "And he he used to work in the East Texas oil fields?" "East Texas is right. And now he's punching cows." And that was exactly right; and still I couldn't believe Gene could have really known Slim, whom I'd been looking for more or less for years. "And he used to work in tugboats in NY?" "Well now, I don't know about that." "I guess you only know him in the West." "I reckon, I ain't never been to NY." "Well, damn me, I'm amazed you know him. This is a big country. Yet I knew you must have known him." "Yessir, I know Big Slim pretty well. Always generous with his money. Mean tough fellow, too; I seen him flatten a police-man in the yards at Cheyenne, one punch." That sounded like Big Slim (KEROUAC, 2007, p.131).⁶¹

No trecho acima, o senso de comunidade criado por Kerouac é impressionante. Durante a carona anteriormente, na camionete dos irmãos fazendeiros de Minnesota, Kerouac conhece vários andarilhos. Dentre eles Mississippi Gene. Este era um andarilho de 30 anos que viajava em trens de carga pelo país e que lembrava de forma tão viva um companheiro de Kerouac, chamado Big Slim Hubbard, dos tempos de marinheiro,

⁶¹ Havia algo de indubitavelmente reminescente de Big Slim Hubbard no comportamento de Mississippi Gene que eu disse "Por acaso você conheceu um sujeito chamado Big Slim Hubbard em algum lugar?" E ele disse "Você quer dizer um sujeito alto com uma enorme risada?" "Bem, soa como se fosse ele. Ele veio de Ruston Louisiana." "É isso mesmo, Louisiana Slim como ele também é chamado. Sim Senhor, certamente conheci Big Slim." "E ele costumava trabalhar no campo petrolífero do Leste do Texas?" "Leste do Texas é correto. E agora ele está cuidando de rebanhos de gado." E aquilo era exatamente correto; mas ainda eu não conseguia acreditar que Gene poderia ter realmente conhecido Slim, por quem eu estava meio que procurando por anos. "E ele costumava trabalhar em barcos rebocadores em NY?" "Bem, sobre isso eu não sei." "Acho que você só o conheceu no Oeste." "Suponho, eu nunca estive em NY." "Bem, caramba, estou impressionado que você o conheça. É um grande país. Ainda assim eu sei que você deve tê-lo conhecido." "Sim senhor, conheço Big Slim muito bem. Sempre generoso com seu dinheiro. Um sujeito durão também. Vi ele derrubar um policial em um pátio de manobras em Cheyenne, um soco. Aquilo soava como Big Slim. (Tradução nossa).

que este acabara por perguntar se Mississippi Gene conhecia Hubbard. Para sua surpresa, Gene não só confirmou que se conheciam, mas deu detalhes sobre a personalidade de Slim. A sensação de comunidade e camaradagem criada com este trecho é imensa, pois que em um país de proporções continentais como os Estados Unidos, a possibilidade de dois andarilhos se conhecerem é ínfima. Não obstante, citando novamente Whitman (1938, p.389), “The largeness of nature or the nation were monstrous without a corresponding largeness and generosity of the spirit of the citizen.”⁶²

Para Ginsberg (2013) a mudança da América, sua transformação desde *On the Road* até o *Big Sur*, onde Kerouac não conseguiu carona da costa para ir até São Francisco, é relacionada ao clima de maniqueísmo, paranoia e desconfiança gerado no contexto da Guerra Fria. A América de Whitman, Emerson e Thoreau que se perdia na torrente de ódio político, violência propagandista, polaridades cada vez mais explícitas e antagônicas parecia dar lugar a uma América de *Moloch*, de intolerâncias, de pessoas contra pessoas.

O ambiente da guerra, a nível acadêmico e da crítica especializada, não foi tão receptivo a estética *beat*. Uma onda de críticas contra um grupo de delinquentes condenados por corromper a juventude, em uma época onde a cicuta não garantia o caminho para glória eterna, estereotipou a concepção acadêmica (e geral) dos trabalhos dos *beats*. Os delinquentes nunca existiram, apenas jovens que se perderam na incoerência do ódio e da guerra, que se entediaram nas longas palestras acadêmicas sobre dadaísmo, que tiveram iluminações cedo demais.

Quando Allen Ginsberg inicia o poema “Uivo” mencionando mentes destruídas pela loucura, há uma tendência instantânea a relacionar com a visão clichê do jovem perdido, *beat*, envolvido com drogas, que não se encaixa nos modelos de sucesso exigidos pela sociedade. No entanto, a leitura que o poeta faz é diferente.

Pessoas que sobreviveram e se tornaram prósperas numa sociedade basicamente agressiva, bélica, são, num sentido, destruídas pela loucura. Aquelas que piraram e não puderam fazer isso, ou ficaram traumatizadas, ou artistas que morreram de fome, ou não sei o que mais,

⁶² A vastidão da natureza ou da nação seriam monstruosas sem uma correspondente vastidão e generosidade do espírito do cidadão. (Tradução nossa).

não puderam fazer isso, também. Isso meio que corta pelos dois lados. Há um elemento de humor aí (GINSBERG, 2013, p.489).

E, apesar de seu esquerdismo em tenra idade, como mostra Willer (2009), Ginsberg representou uma alternativa de pensamento que superava antinomias tradicionais a diversos níveis. No nível político não foi diferente. Crítico do capitalismo que consumia o espírito de seu país, fora expulso de Cuba e da Tchecoslováquia, o que mostra uma ruptura para com a polaridade de esquerda, reconhecendo que nenhuma orientação social ou econômica oferecia respostas para o homem. Escolheu, por outro lado, a ternura, a compaixão, o reconhecimento da própria vulnerabilidade e do próprio sofrimento como alternativas. Nesse sentido, estabeleceu uma aproximação para com filosofias individualistas em detrimento de reflexões quanto a modalidades sociais, lutas de classe, análise sócio-histórica.

Ginsberg (2013) estende esta noção de camaradagem para com a própria musa. Para ele, não deveria haver distinção entre aquilo que era dito aos amigos em uma agradável noite de conversas e aquilo dito, em versos, à musa. O compromisso com a literatura passava por essa autenticidade, honestidade, aproximação da vida e do texto. Kerouac e Ginsberg se juntaram nesse exercício, ampliaram sua percepção artística e seu alcance de observação. Introduziram-se no trabalho um do outro com doçura e camaradagem.

Allen's basement apartment was on Grant street in an old redbrick roominghouse near a church. You went down an alley, down some stone steps, opened an old raw door and went through a kind of cellar till you came to his board door. It was like the room of an old Russian saint. One bed, a candle burning, stonewalls the oozed moisture, and a crazy makeshift ikon of some kind that he made for the occasion. He read me his poetry. It was called "Denver Doldrums." Allen woke up in the morning and heard the "vulgar pigeons" yakking in the streets outside his cell; he saw the "sad nightingales" which reminded him of his mother nodding on the branches. A grey shroud fell over the city. The mountains---the magnificent Rockies that you could see to the West from any part of town---were "papier mache." The whole universe was crazy and cock-eyed and extremely strange. He wrote of Neal as a "child of the rainbow" who bore his torment in his agonized cock. He referred to him as "Oedipus Eddie" who had to "scrape bubblegum off windowpanes." He brooded in his basement over a huge journal in which he was keeping track of everything

that happened everyday---everything Neal did and said (KEROUAC, 2007, p.150).⁶³

Aqui, durante o primeiro ciclo de viagens de *On the Road*, Kerouac descreve Ginsberg envolto por um quê de loucura e mistério. Porém, o interesse com que se colocava a observar os pensamentos, comportamentos e a alma do amigo são evidentes.

É importante ressaltar, entretanto, que, como mostra Charters (1990) Ginsberg nunca fora um personagem muito desenvolvido na narrativa de Kerouac. Nunca fora um personagem de seus romances como herói romântico, da maneira que foram Snyder, Burroughs e Cassady. A vivacidade com que descrevia tais heróis e a habilidade em poetizar suas ideias e feitos fez com que se tivesse a falsa impressão de que o próprio autor personificasse o pensamento representado através de suas criações.

On the Road tivera, como mostram Morgan e Stanford (2012), como um dos objetivos a descrição e a análise da geração do escritor americano. Tanto que o romance chegara a levar o nome da geração em uma de seus primeiros esboços. Em *On the Road*, Kerouac voltou seus olhos para os personagens de sua geração de forma empática, compreensiva. Whitman (1938) queria que a investigação de homens, mulheres e da terra fosse feita com candura e doçura. Não uma cruel análise psicológica das fraquezas humanas, mas, como se deu no romance de Kerouac, um olhar participativo e imersivo para o sofrimento.

Dou graças a Deus por conhecer Lou, Neal e Allen. Eu olho para eles em busca de todo o conhecimento de que agora preciso. Sempre irei amá-los, cada um & todos juntos.

⁶³ O apartamento de porão de Allen era em Grand street em uma casa de tijolos vermelhos perto de uma igreja. Você descia em um beco, em uns degraus de pedra, abria uma porta velha e bruta e atravessava um tipo de adega até que você chegava em sua porta de entrada. Era algo como o quarto de um santo russo. Uma cama, uma vela ardendo, paredes de madeira que gotejavam umidade, e um ícone improvisado louco de algum tipo que ele havia feito para a ocasião. Ele me leu sua poesia. Era chamada "Calmarias de Denver". Allen acordou de manhã e ouviu os "pombos vulgares" tagarelando nas ruas fora de sua cela; ele viu os "rouxinóis tristes" que o lembravam de sua mãe acenando nos galhos. Um invólucro cinza caiu na cidade. As montanhas---os magníficos *Rockies* que você poderia ver no Oeste de qualquer parte da cidade---eram "*papier mache*." O universo inteiro era louco e absurdo e extremamente estranho. Ele descreveu Neal como uma "criança do arco-íris" que carregava seu tormento em seu pênis agonizante. Se referia a si como "Édipo Eddie" que tinha de "raspar chiclete de vidraças." Ele refletia em seu porão sobre um gigantesco diário em que ele estava mantendo registros de tudo que acontecia todos os dias---tudo que Neal dizia e fazia. (Tradução nossa).

Só espero ter deles admiração e respeito. Confio neles. Não são maus porque conhecem o mal tão bem. São meus irmãos. Não teria vivido se não os conhecesse. Eu gosto demais deles, vou guardá-los para sempre como um tesouro, acredito neles. Fico admirado quando eles se viram e veem que estou ali e pedem que eu fale. Quando eu falo, acho estranho que eles tentem compreender o que digo e prestem tanta atenção à minha alma (KEROUAC, 2012, p.297-298).

Aqui, em um trecho de seu diário, Kerouac reflete sobre a importância de seus amigos em seu desenvolvimento pessoal. Desde 1944, o escritor se vira rodeado do grupo de intelectuais com o qual estaria em contato pelo resto de sua vida, e que seriam responsáveis pelo florescimento espiritual e intelectual que teria. Burroughs fora uma influência literária e filosófica, introduzindo Kafka, Spengler, entre outros ao grupo. Ginsberg seria influência poética direta para Kerouac (e vice-versa). Neal ofereceria involuntariamente figura heroica e voz poética para a concretização da obra de Kerouac. Em uma carta a Ginsberg, Kerouac afirma:

No meu Berkeley Blues encontrei o seguinte haiku: “Flores / miram tortas / a morte reta”, que acho é melhor do que “chuva forte correndo para o mar”...e a razão pela qual você nunca o mencionou é porque você secretamente o plagiou no seu poema da flor torta sem lembrar de onde tinha tirado. Mas você sabe o que acho, enquanto dei a você “América”, que finalmente você curtiu no tipo de América em Visões de Neal, você na verdade me deu o estilo de prosa de Visões de Neal, ele não veio só da carta de Neal, mas também de suas cartas corridas e loucas saltitantes de não me importo que vieram todos esses croquis, isso me arrancou de meu formalismo à la Wolfe. Então todos aprendemos uns com os outros e gritamos juntos (MORGAN & STANFORD, 2012, p.337).

Além do mais, o próprio Ginsberg (2013) reiteradamente afirma encontrar em Kerouac ideal estético e influência. Seja passando por seu diálogo com o jazz, suas elucubrações religiosas, sua vivacidade enérgica de esportista encarnada no texto (lado este que Ginsberg teve certa dificuldade em estabelecer em seus textos), todos os atributos de Jack Kerouac acabaram por influenciar Ginsberg. Este era sempre um dos primeiros a ler os textos de Kerouac, e vice-versa. Aconselhavam-se mutuamente por cartas quanto a arte, poesia, vida. Ginsberg contribuíra diretamente para mais de uma publicação do amigo.

To recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before you speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in naked and endless head, / the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here what might me left to say in time come after death, / and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered the cities down to the last radio (GINSBERG, 1959, p.20).⁶⁴

A passagem acima, de *Howl*, fala de um *beat* angelical no Tempo que recriou a sintaxe da “pobre prosa humana”. Aqui, permitimo-nos conjecturar que se trate do trabalho de Kerouac, que instituiu uma nova voz para comunicar e exteriorizar. Quanto a rejeição, é fácil estabelecer a relação com Kerouac enquanto escritor, pois que, quando “Uivo” fora escrito em agosto de 1955 Kerouac tinha uma coleção de trabalhos rejeitados, como o próprio *On the Road*, *Doctor Sax*, *Book of Dreams*, *Maggie Cassidy*, *The Subterraneans*, *Some of the Dharma*, *Wake Up: Life of the Buddha*, *Tristessa*, *Mexico City Blues*. A roupagem do jazz também permite a associação para com o *jazz*, mas também se pode associar a todos os homens e mulheres que de certa forma encontraram conforto e êxtase nas noites americanas de *jazz*.

Em Ginsberg (2013), ao ser questionado sobre uma alternativa para a adoração a Moloch, o poeta oferece como resposta apenas a simpatia, a candura e a compaixão. Em outras palavras, como possibilidade de escapar de

Moloch who entered my soul early! Moloch in whom I am consciousness without a body! Moloch who frightened me out of my natural ecstasy! Moloch whom I abandon! Wake up in Moloch! Light streaming out of the sky! / Moloch! Moloch! Robot apartments! invisible suburbs! skeleton treasures! blind capitals! demonic industries! spectral nations! invincible and mad! granite cocks! monstrous bombs! (GINSBERG, 1959, p.22).⁶⁵

⁶⁴ Para recriar a sintaxe e a medida da pobre prosa humana e ficaram parados à sua frente, mudos e inteligentes e trêmulos de vergonha, rejeitados todavia expondo a alma para conformar-se ao ritmo do pensamento em sua cabeça nua e infinita / o vagabundo louco e Beat angelical no Tempo, desconhecido mas mesmo assim deixando aqui o que houver para ser dito no tempo após a morte, / e se reergueram reencarnados na roupagem fantasmagórica rica do jazz no espectro de trompa dourada da banda musical e fizeram soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor num grito de saxofone de eli eli lam lama sabactani que fez com que as cidades tremessem até seu último rádio. (GINSBERG, 2010, p.33-34).

⁶⁵ Moloch que penetro cedo na minha alma! Moloch em quem sou uma consciência sem corpo! Moloch que me afugentou do meu êxtase natural! Moloch a quem abandono! Despertar em Moloch! Luz escorrendo do céu! / Moloch! Moloch! Apartamentos de robôs! subúrbios invisíveis! tesouros de

A alternativa oferecida para libertar-se era a compaixão e a atenção simpática demonstrada para com Carl Solomon. “Howl” é um poema de simpatia para com uma geração abalada pela guerra, abandonada a um sistema de valores ambíguo, a uma estrutura socioeconômica que exige sua individualidade e subjetividade dando em troca moedas e notas, lançada em um turbilhão materialista. Ginsberg (1959, p.28) conclui a nota de rodapé de seu poema com algo que ele acredita ser a resposta para todas estas questões que, como se sabe, ainda são contemporâneas. “Holy the supernatural extra brilliant intelligent kindness of the soul!”⁶⁶ A prioridade da alma sobre questões materiais e a empatia que só o fortalecimento do espírito pode trazer são as respostas para um mundo mais humano. Para ele, o rumo que vinha sendo traçado era fatal para a individualidade e a saúde psicológica de todos. Quando cooperação vira competição, algo deve estar fora do lugar. Talvez a brilhante bondade da alma!

esqueletos! capitais cegas! indústrias demoníacas! nações espectrais! invencíveis hospícios! caralhos de granito! bombas monstruosas! (GINSBERG, 2012, p.35).

⁶⁶ Santa a supernatural extra brilhante inteligente bondade da alma. (Tradução nossa).

4 ESTÉTICAS MIMETIZADAS: CONTINUAÇÃO DE HISTÓRIAS DESCONTÍNUAS

*“A chave de tudo é que estávamos de saco cheio.”
(HAL CHASE)*

"Depois de uma olhada neste planeta, qualquer visitante do espaço exterior diria "Eu quero ver o gerente."" (WILLIAM BURROUGHS)

As décadas seguintes àquela que se considerou o ápice da *Beat Generation* foram marcadas por movimentos que se quiseram devedores daquilo que os autores pensaram e produziram. Willer (2009) aponta que o movimento *beat* em si terminou no final da década de 50, quando o pensamento desses autores (e sua imagem) foi utilizado como ferramenta para uma agitação com maior alcance social. Poetas como Diane di Prima, ativistas culturais e leitores de poesia, e que tiveram relação com a *Beat Generation*, mas que também são pontes para o movimento *hippie*, representam o momento que marca a ruptura e o fim da geração. A partir daí ganha relevo o que se convencionou chamar de contracultura.

Segundo Pereira (1992), o termo contracultura, veiculado pelos meios de comunicação em massa na década de 60, e inicialmente caracterizado por sinais mais notórios como vestimenta, preferência musical, misticismo e uso de drogas, ganhou paulatinamente novas dimensões ao ser percebido, também, como uma nova maneira de pensar, se relacionar, se comportar em relação a si mesmo e a vida. Trata-se de um termo altamente sugestivo, e pode ser explicado como uma oposição (de diversas maneiras) à cultura vigente. Ou seja, uma cultura marginal, um movimento particular, com grande repercussão nas camadas médias da sociedade, e que questionava alguns valores centrais da cultura ocidental. Na década de 60 este movimento alcança seu momento auge, expressando-se no cinema, através da representação do rebelde sem causa, na música de protesto, baladas românticas e festivais, e na atividade *hippie*.

Lemas como “faça amor, não faça guerra” e “paz e amor”, que pretendiam contestar os conflitos bélicos, eram amostras da intenção da contracultura enquanto tentativa de revolução dos costumes, aceitação de novos padrões de comportamento e

pensamento. O fato de a camada média da sociedade perceberem-na como sendo, de certa forma, uma sociedade patológica, contribuiu com a difusão da filosofia utópica *hippie* e a cultura *underground*. Essa revolta pessoal ganha cunho social, político e místico, e a liberdade individual possibilitou a concepção de mudança como movimento de dentro para fora.

Para Goffman & Joy (2007) a contracultura aconteceu em todos os tempos, causando rupturas e turbulências através da arte, das ideias e imagens, estimulando a liberdade e as mudanças. Ainda antes dos anos 60, na década de 50, baseada em valores como liberdade de comunicação, individualismo e diversidade, os contraculturalistas praticaram a “transvalorização dos valores” pressuposta por Nietzsche. O racionalismo cartesiano, os avanços de Newton, as ideias positivistas, os avanços de compreensão linguística proporcionados pelo estruturalismo e a antropologia estrutural, a liberdade de interpretação preconizada pelos desconstrucionistas foram molas iniciais para o pensamento contracultural da época proposta. Foram ferramentas e facilitadores da emancipação de pensamento que deram vida ao movimento.

Na década de 60, a contracultura ganhou forma devido aos sentimentos apocalípticos corroborados pela Guerra Fria e a ansiedade nuclear. O sentimento do fim iminente tornou vazia a ideia de respeitabilidade e da construção de um futuro profissional. Dessa maneira, os chamados *hipsters* encontraram uma justificação para habitar o agora (preceito budista que guia práticas meditativas) e, ao mesmo tempo, instituir novos valores.

On the Road tornou-se célebre por tornar pública, não pela primeira vez (John Clellon Holmes já publicara um livro sobre a *Beat Generation*, chamado *Go*), uma geração contracultural que já estava em cena, como foi mostrado, desde a década de 40 e viria se estender até o fim da década de 50. *Howl* tornara-se célebre por olhar com empatia para os personagens decaídos e anti-heróis da sociedade americana, por questionar e demonizar valores mantenedores do sistema vigente, por divinizar personagens e, conseqüentemente, o pensamento da geração que ganhava visibilidade através do poema. Todo o tumulto judicial de *Howl and other poems*, contribuíra para que Ginsberg e os artistas relacionados tivessem notoriedade tanto em São Francisco, onde o processo legal ocorreu, quanto em Nova York.

Através de *On the road*, Kerouac tornou-se, como mostra Willer (2009, p.30), o “personagem *beat* por excelência, responsável direto por sua popularização.” Mas a publicação de tal romance não se deu de forma simples, e 6 anos se passaram desde seu término até seu lançamento, refletindo uma transformação na liberdade de expressão empreendida pelos autores e uma vitória ganha pela *Beat Generation* contra a censura e o receio relacionado a temáticas como drogas e sexo. A liberdade de expressão foi um dos grandes legados de *Howl* e *On the road*. Expressão de um movimento geracional, contribuíram também para uma visão mais tolerante para com a diferença e a exceção.

Em Kerouac, além da busca de santidade e iluminação, também percebe-se a tentativa de superar antinomias e harmonizar a espiritualidade com prazer sensível e liberdade individual. Além da criação de mitos para uma geração, Kerouac contribuiu para estimular a criação, flexibilizar o mundo artístico para mudanças em ideais estéticos, demonstrar a profundidade de investigações religiosas e psicológicas. Em Ginsberg a poesia estava ali para, além de inovar a nível estético, retomando versos longos e abandonando estruturas de rima, também rejeitar a violência, o materialismo, a tecnocracia e a loucura em que se transformava a América.

The stakes are too great – an America gone mad with materialism, a police-state America, a sexless and soulless America prepared to battle the world in defense of a false image of its authority. Not the wild and beautiful America of the comrades of Walt Whitman, not the historic America of William Blake and Henry David Thoreau where the spiritual independence of each individual was an America, a universe, more huge and awesome than all the abstract bureaucracies and authoritative officialdoms of the world combined (GINSBERG, 2015, p.147).⁶⁷

Como fica perceptível no fragmento acima, a luta por um espaço que não sufocasse a individualidade com sua padronização e produção em massa, que não afogasse a espiritualidade em uma violenta torrente de materialismo foi uma das grandes

⁶⁷ Os riscos são muito grandes – uma América enlouquecida pelo materialismo, uma América que é um estado policial, uma América sem sexo e sem alma preparada para enfrentar o mundo em defesa de uma falsa imagem de sua autoridade. Não a América selvagem e bela dos camaradas de Walt Whitman, não a América histórica de William Blake e Henry David Thoreau onde a independência espiritual de cada indivíduo era uma América, um universo, mais gigantesco e incrível que todas as burocracias abstratas e oficialismos autoritários do mundo combinados. (Tradução Noossa).

preocupações de Ginsberg. A energia empregada no sentido de dissolver as visões estereotipadas do que deveria ser arte, das minorias, do uso da linguagem e que insistiram na espiritualidade não ortodoxa e não institucional, na ternura e na camaradagem fora reutilizada na agitação contracultural. Tanto que Pereira (1992) confirma o fato de que o espírito e a atitude libertária que questiona a racionalidade ocidental e a tecnocracia, que constituiu marca característica dos movimentos de contracultura, foram legados diretos da *Beat Generation*.

Os escritos de Kerouac e Ginsberg vieram a público efetivamente no final da década de 50 e, individualmente, os dois tiveram diferentes respostas para esta utilização de suas obras com intuito de transformação social e reinterpretação da sociedade. Também viveram de forma oposta a experiência da fama.

Kerouac enfrentou-a com sofrimento, reacionarismo e reclusão. Sua constância produtiva foi consideravelmente reduzida. Houve uma torrente de livros escritos antes da fama, entre 1950 e 1957, que incluem *The Town and the City*, *On the Road*, *Doctor Sax*, *Book of Dreams*, *Maggie Cassidy*, *The Subterraneans*, *Some of the Dharma*, *Wake Up: Life of the Buddha*, *Tristessa*, *Mexico City Blues*, *Visions of Gerard*, *Old Angel Midnight*, *The Scripture of Golden Eternity*, *Desolation Angels*, *The Dharma Bums*. Depois disso, entretanto, de 1957 até sua morte em 1969 escreve com dificuldade *Lonesome Traveler*, *Book of Dreams*, a segunda parte de *Desolation Angels*, *Big Sur*, *Vanity of Duluoze* e *Satori in Paris*. Morgan e Stanford (2012) mostram que a agitação gerada pela publicação de *On the Road* acabou por fazer com que Kerouac perdesse a capacidade de reflexão e a possibilidade do isolamento anônimo que mantiveram seu espírito romântico aceso e produtivo por diversos anos. Os compromissos com entrevistas o incomodavam, a publicidade tirava sua paz, eventos sociais eram demais para sua personalidade tímida e observadora. O alcoolismo acabara por se tornar um fantasma a quem Kerouac recorreria com cada vez maior frequência, e o fato de ter seus pensamentos deturpados e distorcidos contribuiu decisivamente para isso.

Ginsberg, por sua vez, tornou-se porta voz de movimentos de protesto pacífico, começou um extenso ciclo de palestras e continuou a escrever poesia. Continuou a aconselhar os amigos e ajudá-los a nível editorial e pessoal. Em Ginsberg (2010) é notável o esforço que o poeta fez para perpetuar os valores poéticos, estéticos e

espirituais que a *Beat Generation* destacava. A continuação da apreciação do Jazz, o contato estabelecido com a música através do rock (em especial os *Beatles* e Dylan, com quem Ginsberg se relacionou diretamente), a profundidade da busca religiosa e a relação com religiões orientais, a aproximação empática para com os desamparados, a denúncia da impessoalidade do sistema socioeconômico, a estrada com temática central, as drogas enquanto elementos de expansão e compreensão da mente.

Ginsberg analisa a continuidade das ideias e o papel de Kerouac na década de 60 da seguinte maneira:

Primeiramente, não foi tanto o caso de eu ter evoluído, foi mais o fato de que finalmente havia gente consciente o suficiente para formar um grupo, não só uns poucos – dez, vinte pessoas em correspondência. Aí, você pode começar a pensar em como vamos nos unir e como vamos mudar as coisas? O que é que nós queremos e o que formulamos? O que é que realmente queremos da América? Qual a porcentagem do suprimento da energia americana que a indústria siderúrgica pega? Não verdade, um terço. E o Pentágono? Na verdade, 40%. Agora podemos ter pesquisa de verdade, e elas podem ser disseminadas. Então não foi possível realmente ser político até que tivéssemos pessoas o suficiente para formar uma nova nação. Também, quando alcançamos aquela época, Kerouac tinha sofrido ataques e insultos de todos os lados, esquerda e direita, particularmente da esquerda em termos da venenosidade disso, e tinha ficado tão emaranhado em problemas pessoais com a mãe e, acima de tudo, tinha ficado tão doente fisicamente com o alcoolismo, que não estava em condições de sair encarando muito o mundo (GINSBERG, 2013, p.309)

Primeiramente, traça um paralelo entre a disseminação de pesquisas e informações políticas para com a participação ativa das pessoas. A atividade política e sua efetividade dependiam de um certo número de pessoas que tinha acesso a informações e que, a partir de tais informações, elaborava um tipo de pensamento e de ideais. Kerouac, por sua vez, acumulou problemas e dificuldades após a popularização de suas obras. Entretanto, o escritor nunca fora inclinado a participar de movimentos populares. Preferia frequentar ambientes anônimos, com pessoas sem importância social. Preferia a riqueza humana à luta de grupo. Preferia o contato com o patrimônio espiritual que reivindicações para o patrimônio público. Kerouac fora um filósofo da alma, para ele a condição humana era o único interesse de análise.

No meio artístico, ainda traçando paralelos com a *Beat Generation*, Bivar (1984) observa que Burroughs teve contato direto com David Bowie, *The Police* e Laurie Anderson. Além do mais, sabe-se da proximidade de Ginsberg com Bob Dylan, Patti Smith e *The Beatles*, como citado anteriormente. A nível de movimentos, a linha que se estende a partir dos *beats* passa por seus supostos sucessores, os *hippies*. Então, continua tracejando uma febre de zen e orientalismo, a experimentação psicodélica, o *hell's angels* e a revolta Punk, em 1976.

Entretanto, é importante notar que esta influência se deu de forma direta através de Ginsberg, porém, a contracultura em si representa a ruptura de vários valores da *Beat Generation*. A aceitação da pluralidade, a proximidade com a música em suas novas manifestações, o amor pela viagem, o uso de drogas com funções expansivas, o culto de figuras heroicas e a simpatia e amizade, como apresentados no capítulo anterior, foram transmitidos dos *beats* para seus sucessores contraculturais da década de 60. No entanto, como observa Willer (2009), a contracultura jovem do período em questão acabara por se tornar uma cultura de estereótipos. As indumentárias, que declaravam a ideologia, as longas barbas e o capote militar se tornaram marca registrada de uma geração que idealizava a subjetividade e a individualidade.

Mas a contracultura também se desagregou por suas contradições: desde o início, juntava tendências incompatíveis, de hippies a maoístas, unidas por uma difusa perspectiva apocalíptica. O ano de 1968 foi o ano do seu apogeu, no mundo todo, e também da sua crise. Sintoma dela, o “racha” do SDS entre pacifistas e adeptos da luta armada, que formariam os Weathermen, responsáveis, logo a seguir, por atentados a bomba em centros de pesquisa de universidades que colaboravam com o esforço armamentista (WILLER, 2009, p.108).

Kerouac, como Snyder, via no *drop out* a melhor forma de lidar com movimentos de massa. Em outras palavras, cair fora. As discussões encabeçadas pelos movimentos em massa da época eram uma repetição da batalha verborrágica das décadas de 30 e 40. Não é necessário lembrar no que desembocou a guerra retórica dos movimentos sindicais e do trotskismo. Aqui, a *Beat Generation* é bem mais individualidade. Se Breton e os surrealistas queriam plasmar o “mudar a vida”, de Rimbaud e o “transformar o mundo”, de Marx, os *beats* foram muito mais dados à poesia. Quando preso em 1944 Lucien Carr carregava “Uma temporada no inferno” debaixo do braço. O flerte *beat* com

Rimbaud foi bem mais profundo. Tanto que Hal Chase aconselha Cassady a se dedicar a poesia, e afirmava que essa é maior que a filosofia.

Ginsberg fora o mais inclinado a participar de quaisquer movimentos em massa, mas sempre com a intenção de propagar o pacifismo, a compaixão e a camaradagem. Nunca apoiou atitudes violentas, a nível verbal ou físico. Ginsberg (2010) mostra como, em um protesto contra a visita da Senhora Nhu, esposa do chefe da polícia secreta do Vietnã, o poeta tenta transferir ao movimento os princípios de demonstração de ternura de Whitman. Para ele, a hostilidade direcionada para imagens públicas carregadas de desafeto acaba por gerar violência e impossibilitar qualquer tipo de diálogo. Mais uma vez a visão *beat* aparece: as polaridades não são distâncias de dois pensamentos diametralmente opostos, mas de duas versões que se recusam a dialogar.

Caveney (1999) mostra que Ginsberg se interessou pelas experiências encabeçadas por Timothy Leary em Harvard, concernentes a drogas psicodélica no início da década de 60. Isso demonstra a continuidade do interesse do poeta pelas experiências oferecidas por determinadas drogas. Além do mais, por esta época viajou para a Índia acompanhado de Peter Orlovsky, onde conheceram o Dalai Lama, que lhes apresentou técnicas de meditação. Nas décadas que se seguiram, transitou pela Europa e Ásia, viajou com Snyder para o Himalaia. Participou de um dos trabalhos de Andy Warhol. Acompanhou Mick Jagger e os *Stones* em uma apresentação da música *We Love You*. Encontrou Ezra Pound em Milão. Se engajou em movimentos pacifistas, como o *Youth International Party*, o *Human Be-In*. Protestou contra o conflito armado no Vietnã. Participou da convenção democrata em Chicago com Jean Genet e Burroughs. Acompanhou Bob Dylan em turnês. Protestou em Tel-Aviv contra o tratamento dos palestinos nos territórios ocupados. Teve participação ativa no ambiente artístico e cultural do país.

Falece em 1997, comovendo a comunidade leitora norte americana e recebendo inúmeras homenagens póstumas, como a de Johnny Depp, Gregory Corso, Robert Hass, Patti Smith. É participativo até seus últimos anos, mesmo após o enfraquecimento da contracultura.

O fim da euforia contracultural não fez com que a atuação pública de Ginsberg, McClure, Ferlinghetti ou Snyder parasse. Todos estiveram

presentes para protestar contra o recrudescimento, nas últimas décadas, do espírito da Guerra Fria. Importa, porém, que as obras deles estão aí para estimular a criação, ampliar a consciência e, de modo muito coerente com o espírito beat, oferecer exemplos, lições de vida e matéria para reflexão (WILLER, 2009, p.111).

A contracultura acaba por perder sua força em 1968, por diversos fatores que não nos compete analisar aqui. A partir de então, os movimentos se dão mais em prol de afirmações regionais e interesses de setores específicos. Houve uma visível fratura da cultura jovem em punks, góticos, neo-hippies, etc. No entanto, a *Beat Generation*, enquanto conjunto de realizações artísticas, não refluíu com o movimento contracultural. Kerouac falece no fim da década de 60, mas continua a ser lido, traduzido e analisado. Poetas como os citados no trecho acima continuaram a participar ativamente do mundo literário e social e, o mais importante, a produzir literatura.

A má interpretação e o foco em obras específicas da *Beat Generation* acabaram por oferecer a impressão errônea de que constituíra um acontecimento comportamental, um fenômeno sociológico muito mais que literário. Jack Kerouac sabia que não este era o caso bem antes de popularizar sua literatura através de *On the Road*. Evitara todo tipo de terminologias e afastava-se da classificação bem antes de tornar-se triste representante de um grupo com o qual não se identificava. Ainda em 1949 fraturava e rompia a casca de qualquer terminologia que poderia cercear sua individualidade.

Concluí que não sou um dos *hipsters*, portanto sou livre e penso sobre eles com objetividade para escrever sua história. Tampouco sou Red Moultrie, então posso me afastar para examiná-lo. Não sou sequer Smitty, nenhum deles. Estou apenas descrevendo um fenômeno evidente apenas em nome de minha salvação pessoal nos trabalhos, e a salvação e valorização da vida humana segundo minhas próprias intenções. O que mais pode existir de verdade? (KEROUAC, 2012, p. 285).

Nessa época, escrevia uma das primeiras versões de *On the Road*. Smitty e Moultrie eram os dois personagens viajantes das primeiras versões do romance. Tentava desde já escapar das amarras preparadas por fatores externos que limitariam sua obra a personagens criados por sua mente inquieta. Por vezes, queriam que ele fosse Dean Moriarty, o motorista frenético e conquistador do romance. Alguns aceitavam que ele fosse Sal Paradise, personagem que o representa na versão de 1957 de *On the Road*. Poucos, no entanto, queriam conhecer profundamente suas obras. Elas acabaram por

não existir isoladas de seus personagens. A conduta de suas criações era do que se falava, o que interessava uma geração solicitando itinerários comportamentais. A figura bastava. E seu peso era insuportável.

4.1 Morte por complicações incompreendidas

Não ligue para o que as pessoas dizem; a coisa mais importante nisso tudo (na publicidade) é que temos uma chance de semear nossos sonhos no mercado e muitas almas vão ler. (ALLEN GINSBERG).

Esse negócio de fama nos faz mais lamentar do que exultar, não é mesmo? (JACK KEROUAC).

Kerouac morreu por incompreensão. Ninguém queria conhecer Jack Kerouac enquanto artista (em outras palavras, sua obra). Tornou-se uma figura desdobrada para servir de eixo de crítica estigmatizada por parte da mídia ou para confirmar ideais de um movimento por parte da contracultura. O ataque de Norman Podhertz, por exemplo, como mostrado em *Charters* (2001), que começara em 1948, fora direcionado a uma espontaneidade ingênua e sem profundidade intelectual. A uma boemia rasa e primitiva. No fim, para Podhertz, a ética *beat* desemboca em violência, crime, vício e insanidade. Além disso, Kerouac é criticado por ser pobre em sua capacidade de expressar-se, pois utiliza reiteradamente os mesmos adjetivos para explicar seus sentimentos, mesmo os mais complexos. *Mad, crazy, wild*.⁶⁸ O escritor não possui, segundo o crítico, a capacidade de expressar coisa alguma através da linguagem. A pobreza aqui não é apenas na capacidade de expressar, mas também uma ausência patética de qualquer riqueza de sentimentos. A incapacidade de pensar e refletir de forma racional e intelectual nos *beats* acaba por tornar-se ódio voltado contra todos aqueles que o conseguem, de acordo com a crítica de Podhertz.

As críticas vieram de toda parte, mas o fato de Kerouac ter definhado é bem mais profundo do que apenas fragilidade psicológica a críticas especializadas. Sua história pessoal e seu momento psíquico não eram propícios para qualquer tipo de

⁶⁸ Maluco, louco, selvagem. (Tradução nossa).

enfrentamento, em 1957. E sua estabilidade psicológica vinha sendo minada desde tenra infância, fragilizando-o.

Gifford e Lee (2013) relatam da morte de Gerard, irmão mais novo de Kerouac, quando este último contava apenas quatro anos. Sua proximidade para com o irmão mais velho, que acabara por falecer de febre reumática aos nove, o marcou profundamente. As freiras da escola em que estudavam e a mãe de Kerouac começaram a tratar Gerard como um menino santo após sua morte, o que contribuiu para povoar ainda mais a mente do pequeno Jack de figuras católicas. Encontrara a morte cara a cara em tenra idade, e a reencontraria algumas vezes no decorrer da vida. O grande amigo de infância Sebastian Sampas falece durante a Segunda Guerra, em 1944. A guerra em si o impele a deixar a universidade, pois que a seriedade do conflito bélico parece tirar o peso e a importância da atividade acadêmica para Kerouac. O pai falece quando o autor tem 24 anos, em 1946, desaprovando suas confusas decisões sobre deixar Columbia e questionando abertamente sua capacidade de sustentar a mãe com seus esforços literários.

A publicação e o tímido sucesso de seu primeiro romance em 1950 não o fizeram exatamente duvidar de sua capacidade enquanto escritor e de seu talento, entretanto as contínuas rejeições o tornaram habituado à ideia de que talvez nunca fosse ser um autor conhecido ou mesmo publicado em vida. Quando *On the Road* fora finalmente aceito pela *Viking Press* em 1957, a quantidade de rejeições acumuladas e romances não publicados serviriam para deprimir o mais otimista e confiante dos artistas. *Doctor Sax*, *Book of Dreams*, *Maggie Cassidy*, *The Subterraneans*, *Some of the Dharma*, *Wake Up: Life of the Buddha*, *Tristessa*, *Mexico City Blues*, *Visions of Gerard*, *Old Angel Midnight*, *The Scripture of Golden Eternity*, *Desolation Angels*, *The Dharma Bums* eram os manuscritos praticamente prontos. A inacreditável multiplicidade de estilos e temáticas dos romances dificulta o crédito na ideia de que foram todos escritos por um único autor. Essa diversidade e abundância pode ser explicada por uma desesperada busca por uma voz e uma forma que fossem aceitas aos olhos de editores. O desejo de ser publicado constituía uma tal energia que intensificara a produção e a tornara heterogênea e rica. O que há de comum em todos os trabalhos de Kerouac é o olhar atento para os mais

ínfimos detalhes, o zelo descritivo, o lirismo de sua prosa e a obsessão para com questões existenciais, principalmente a transitoriedade e a mortalidade.

A mortalidade, em especial, é um tema que aparece e reaparece com frequência nas páginas de seus romances, mas surge com maior violência após seu abandono do budismo. Principalmente em *Big Sur*, publicado em 1962 sobre um período de reclusão (em uma cabana de um amigo, em 1960). Após três anos de sofrimento com a fama, a violência do tema da morte é evidente. Está em toda e cada página. A pulsão de morte pulula nas linhas. Seu gato Tyke, um rato na cabana, o pequeno Elliot. Morte, morte, morte.

Seu encontro com o budismo, ainda em 1954, fora profundo e apaixonado. O afincamento com que se dedicara a leituras demonstra que houve um quê do budismo que o comovera vivamente.

Nos seis anos que se passaram até Jack publicar *On the Road*, ele escreveu doze livros, de modo que não passou aqueles anos apaticamente. Mas, em 1953, depois de escrever *The Subterraneans*, ele entrou numa fase diferente de sua vida, seu período mais melancólico. A furiosa energia dispendida em *Visions of Cody*, *Doctor Sax*, *October in the Railroad Earth*, *Maggie Cassidy* e *The Subterraneans*, encontrou por algum tempo uma nova válvula de escape. Foi a descoberta do budismo, um entusiasmo que começou no início de 1954, num período em que ele se sentia mais perdido e sozinho (CHARTERS, 1990, p.162).

É importante ressaltar mais uma vez a força da educação católica que Kerouac recebeu, e o fato de que nunca realmente a abandonara. Com o Budismo, apenas encontrara novas figuras para seus sentimentos religiosos, que nunca deixaram de ser presentes em seus diários e escritos. Fora um estudante autodidata de Budismo. O desgosto e a angústia gerados pela rejeição de seus romances foi o ponto pessoal que atraía Kerouac para a filosofia que coloca o sofrimento como o primeiro fato inescapável da vida humana. Em 1954, em um período em que viveu em São Francisco, o autor se aproxima de Gary Snyder, estudante de Zen Budismo, com quem escala montanhas e, através deste, se aproxima ainda mais da filosofia oriental.

Quando *On the road* foi finalmente aceito, em 1956, e começou a ser editado, Kerouac trabalhou como vigia de incêndio durante sessenta e três dias em uma montanha no estado de Washington, perto da fronteira com o Canadá. Morara em uma

pequena cabana de madeira contemplando a vastidão solitária das redondezas e das estrelas sobre seu teto. Procurara incêndios nas florestas, mas acima de tudo, procurara por um incêndio em sua própria alma: uma visão de Deus, uma iluminação. Durante pouco mais de dois meses ficou completamente sozinho, a não ser por ocasionais fantasmas e animais que o visitavam. Tentou praticar meditação e preceitos budistas, mas tudo o que encontrava era a si mesmo.

Ele fora para o alto da montanha esperando, na solidão, encontrar-se face a face com Deus e, em vez disso, vira-se face a face consigo mesmo: “nenhuma bebida, droga alguma, sequer a mínima chance de escamotear isso, mas sim face a face com o velho Detestável Duluo Eu.”

Na realidade, Kerouac estabelecera para si um teste duro demais. Dois meses na repentina solidão forçada constituíram como diria Snyder, uma “experiência de dobrar a mente” para qualquer homem; ficar totalmente sozinho e sem drogas no primeiro período longo de sua vida em que isso acontecia, no meio de um cenário assustadoramente vasto e impessoal de montanhas, penhascos, rochas, lagos e vales (CHARTERS, 1990, p.235).

A carência de contato com a vida humana lhe perturbara sobremaneira, de forma que quando desceu a montanha e subiu a bordo do barco para voltar para a cidade, sentia-se pouco mais que um fantasma. Seu estado de espírito pelos próximos meses foi fortemente influenciado pela melancolia e tristeza ocasionadas por esse período em *Desolation Peak*. Fora como que uma fratura na medula de sua filosofia budista.

Quando viajou para o Marrocos, alguns meses mais tarde em 1956, para visitar William Burroughs e ajudá-lo a datilografar *Naked Lunch*, viveu mais uma vez um período de extrema melancolia. Mesmo durante esse período, no início de 1957, que antecederia diretamente a publicação de *On the Road* e que sucedera sua lúgubre experiência nas montanhas, Kerouac previra o que estava para vir na América. Ainda em Tânger, no Marrocos, teve tal percepção.

Com um pressentimento quase desesperado, sentiu que seus livros logo se tornariam uma coqueluche entre a “massa da juventude da classe média...” Sentado em festas monótonas em Tânger, escutando os hipsters conversarem, gemeu: “Tudo isso estava prestes a brotar na América inteira até o nível da escola secundária e a ser atribuído, em parte, ao efeito do meu trabalho” (CHARTERS, 1990, p.248).

Fora preciso em sua previsão. Quando voltara para a América, ele sabia já não ser o Sal Paradise de *On the Road*, mas um homem de 35 anos que não se considerava mais um *bhikku* budista, e que apenas queria uma casa tranquila para morar com sua mãe. O livro fora um sucesso e estivera entre os best-sellers por cinco semanas consecutivas.

A conturbação não demorou a chegar. Kerouac não esteve presente na festa dada por seu resenhista do *New York Times*. Gilbert Millstein havia escrito uma admirável resenha ao autor na edição do jornal do dia seguinte à publicação do livro. Além do mais, mesmo sem conhecer Kerouac pessoalmente, Millstein dera uma festa para ele em homenagem ao lançamento do romance. Kerouac, já nos primeiros dias, parecia não suportar o que viria a acontecer nos meses e anos subsequentes. Naquela mesma noite, John Clellon Holmes o visitou no apartamento de sua namorada, após avisar gentilmente a Millstein que Kerouac não poderia fazer-se presente na festa.

Tinha sido demais para ele. Sério, não era o álcool. Ele tinha bebido muito. Mais tarde ele viveria um estado de embriaguez absoluta, mas ainda não era o álcool. O que aconteceu foi que ele fora entrevistado por um povo da televisão umas cinco ou seis vezes, gente de jornal. Ele não sabia quem era quem, só estava assustado. Ele estava ali na cama, segurando a própria cabeça.

A maioria dos livros lançados interessa por si. Ou seja: “Eu quero ler aquele livro”. Mas o que aconteceu quando *On the Road* saiu foi: “Eu quero conhecer aquele homem”. Não foi o livro tanto quanto o homem. Ele ficaria ainda mais confuso logo depois (GIFFORD; LEE, 2013, p.255).

Entre 1957 e 1958, os três livros que formaram sua imagem pública foram lançados. *On the Road*, *The Dharma Bums* e *The Subterraneans*. Os dois primeiros eram romances de viagens, enquanto o terceiro, o mais próximo da maneira de Kerouac levar a vida, por seu desespero e fragilidade psicológica, fora o menos célebre. O livro era sobre um romance com uma mulher negra e noites com seus amigos em Nova York. O título do livro era inspirado em “Notas do Subterrâneo”, de Dostoievski. Kerouac fora constantemente confundido com Dean Moriarty, o herói enérgico e motorista hábil de seu segundo romance. A imagem do viajante hedonista e cheio de fôlego e vida fora formada, e foi tão sufocante que não deu ao escritor a chance de explicar sua incoerência e imprecisão. A coroação já estava concluída e, de cima de seus cabelos, com tufos

grisalhos aqui e ali, brilhava uma coroa com um peso insuportável. Nela se lia: *Rei dos Beats*.

4.2 Um minuto de réplica para o réu

Na boa, essa fama, esses socos, eu sou um cordeirinho e as pessoas me chamam de leão terrível. (JACK KEROUAC).

Perguntei a Jack: “Bem, como é a fama?” Ele responder: “É como jornais velhos soprados pelo vento na Bleecker Street.” (IRENE MAY).

Ginsberg (2010) enfatiza o fato de que a terminologia *beat* fora criada por Kerouac, mas não com o intuito de nomear, mas de desnomear. Ou seja, quando perguntado sobre a relação de proximidade para com a *Lost Generation* do início do século respondeu que a sua geração era apenas uma geração vencida, batida, exausta (*beat*). Quanto a si mesmo, a relação que estabeleceu com a palavra *beat* sempre foi mesmo a de beatitude. Quando cita a crítica de Podhertz, supracitada, Ginsberg defende Kerouac no sentido de afirmar que o escritor não era um delinquente ou um criminoso ignorante, mas que era um religioso ligado ao Cordeiro e à mente espontânea do budismo. Ao apontar Kerouac como Rei e mentor da geração da década de 60, acabou-se por relacionar diretamente os comportamentos da segunda em relação aos trabalhos do escritor, como ele bem previra ainda antes de acontecer.

Ginsberg notara a inépcia perceptiva daqueles que mais criticavam os trabalhos de Kerouac. E, quando analisamos as correspondências que os dois trocaram, percebe-se que ambos sabiam da limitação do alcance perceptivo dos críticos, entretanto, por alguma razão, Kerouac acabou por sofrer mais com isso.

Estou criando uma espécie de halo de isolamento. Além disso, só o que me interessa é o paraíso, que evidentemente é uma recompensa por toda a gritaria e sofrimento que estão acontecendo. Cuidado em NY desta vez, você sabe que fui quase morto quando fui surrado bêbado pelos inimigos de Henri Cru e há pessoas que escrevem nas paredes dos banheiros do Village “Kerouac, vá embora”...isso não me deixa muito estômago para lidar com a mesma merda com que eu lidava anos atrás, cara. Eu estou

voltando para o silêncio da meia-noite, e o frescor matutino, e as nuvens à tarde, e o meu próprio tipo de vida de menino em Lowell (MORGAN e STANFORD, 2012, p.401).

Na passagem acima, de uma carta de Kerouac para Ginsberg, datada de 2 de julho de 1958, percebe-se um afastamento progressivo do primeiro para com o ambiente social. Retrai-se e visivelmente estabelece uma regressão a estados infantis ao voltar a viver com a mãe, perder-se no vício da bebida, chegando mesmo a ligar para Ginsberg algumas vezes ofendendo-o. A amizade se manteve pelo fato de Ginsberg relevar algumas das coisas que Kerouac fazia sob efeito do álcool.

Em Gifford e Lee (2013) percebe-se a razão pelas quais Kerouac acabou por efetuar o movimento de retração. Boa parte das entrevistas dadas por Kerouac eram feitas em tom hostil e distorcidas em sua publicação. Fato que irritava o escritor grandemente. Outro fator que o incomodou foi que seu conjunto antológico, que ele afirmava ser uma lenda, a “Lenda de Duluoaz”, não fora comprada pelas mesmas editoras. Pelo menos três editoras publicaram diferentes livros seus, pois não se interessavam pela diversidade de estilos que compunha a obra de Kerouac. O interesse econômico e editorial acabara por mutilar a obra.

As próprias leituras para as quais o autor era convidado, fosse em programas de TV ou leituras ao vivo em Nova York, eram situações em que Kerouac se embriagava. Sua timidez não permitia que fosse diferente. A bebida o deixava mais à vontade nos ambientes para fazer suas leituras. A bebida também o afastava da angústia de ter sido estigmatizado como figura caricata.

Ele ficava arrasado que seus livros fossem ignorados e jogados às traças como coisa insequente. Que todo aquele lance sobre ser o rei dos beatniks era um rótulo manufaturado para criticar todo mundo que não quis se casar com os netos e netas de Eisenhower. O rótulo “beatnik” nada tinha a ver com ele nem com nenhum de nós. A palavra entrou no vocabulário muito tempo depois de termos formado nossas vidas (GIFFORD; LEE, 2013, p.379-380).

No relato acima, feito por David Amram, amigo de Kerouac, compositor e crítico social, nota-se um descontentamento quanto ao reducionismo estereotipado que não era exclusivo a Kerouac. Ginsberg soube usar da visibilidade proporcionada pelas críticas e pela repetição histórica do termo em jornais e revistas para promover as obras e ideias

do grupo. Entretanto, também tinha perspicácia suficiente para compreender que o rótulo trazia consigo mais vulgaridade que clareza, mais futilidade que liberdade.

As tentativas de defesa de Kerouac se deram com textos em que ele tentava explicar o que realmente ele interpretava como sendo a *Beat Generation*. Em um deles, chamado "*Lamb, no Lion*", que apareceu na revista *Pageant* em 1958, ele afirma:

The Beat Generation is no hoodlumism. As the man who suddenly thought of that word "beat" to describe our generation, I would like to have my little say about it before everyone else in the writing field begins to call it "roughneck", "violent", "heedless", "rootless". How can people be rootless? Heedless of what? Wants? (KEROUAC, 2007, p.562).⁶⁹

O autor vai adiante e afirma que, em um sistema em que a loucura dos milhões e dos cifrões impera com larga vantagem, a sinceridade, bondade e alegria de espírito são valores que se colocam além do entendimento e da assimilação. Para ele, o meio que os julgava estava pautado nos valores de uma *Lost Generation* cínica e niilista, que se engajara em uma destruição paulatina de valores e se afastara da espiritualidade, que era exatamente o que os *Beats* tentavam reanimar. Quanto ao esforço crítico que dispndia grande quantidade de energia e páginas a tentar difamar e interferir com o que os *hips* tentavam fazer, Kerouac responde que o aspecto mais forte de seus contemporâneos era o fato de não fazerem esforço algum para interferir na vida de pessoas que não se interessavam no que eles estavam fazendo. Na realidade, a não interferência era a mais geral. Por tal razão Kerouac não se envolvia com protestos de massa, movimentos ativistas, *hippies*.

Seu objetivo não era, através de uma atividade em bloco transformar a sociedade, mas através de seu trabalho literário preservar poeticamente os valores que lhe eram caros, e que foram discutidos no capítulo dois do presente trabalho. Por isso, teve desentendimentos com Ginsberg, Por acreditar que ele apoiava um tipo de movimento contrário ao que havia de elementar no pensamento *Beat*. Uma das ponderações essenciais da defesa de Kerouac não é a de que não houvessem agitações na direção

⁶⁹ A Geração Beat não é nenhum gângsterismo. Como o homem que repentinamente pensou na palavra "beat" para descrever nossa geração, eu gostaria de dar minha versão antes que todos no campo da escrita comecem a chamá-la "desordeira", "violenta", "negligente", "desenraizada". Como alguém pode não ter raízes? Negligente a quê? Desejos? (Tradução Nossa).

de um tipo diferente de hipsterismo, com forte envolvimento com drogas, manifestações violentas (se não físicas, mas a nível simbólico) e que desafiava valores caros para o convencionalismo exigido por uma sociedade em período de Guerra Fria. Por diversas situações o autor admitiu que havia um alvoroço que se esforçava por transformar o pensamento americano em um sentido que não era necessariamente bem-vindo. Seu verdadeiro ponto é que, em nenhum momento o pensamento *Beat* havia dado apoio intelectual para aquele frenesi.

Morgan e Stanford (2012) revelam o impressionante conjunto de correspondências trocadas por Kerouac e Ginsberg nos anos imediatamente após a explosão de *On the Road* (1957). Ginsberg já ganhara notabilidade em 1956 com *Howl and other poems*. Nestas cartas, Kerouac se lamenta, primeiramente pelo fato de ter de responder a compromissos editoriais, entrevistas e formalidades que eram extremamente complicadas para um homem tímido e retraído por natureza. Em segundo lugar, queixa-se do compromisso estabelecido indiretamente com uma geração de leitores entusiastas que compreendiam mal suas obras. Em outras palavras, lamentava profundamente a adulteração da sabedoria que seu próprio sofrimento e busca pessoal lhe haviam garantido. Em resumo, esta foi a equação trágica imposta a uma alma instintivamente melancólica e uma psique já fragilizada.

After publishing my book about the Beat Generation I was asked to explain beatness on TV, on radio, by people everywhere. They were all under the impression that being beat was just a lot of frantic nowhere hysteria. What are you searching for? They asked me. I answered that I was searching for God to show his face (KEROUAC, 2007, p.563).⁷⁰

A afirmação acima evidencia a preocupação de Kerouac com a incompreensão voltada para suas ideias de *Beat Generation*. Kerouac discordava da conduta de Ginsberg e sua mistura a movimentos. Fato que denuncia o fato de a Geração ter sido um fenômeno com desencontro de tendências desde sua fundação. Burroughs nem ao

⁷⁰ Depois de publicar meu livro sobre a Geração Beat, fui convidado para explicar *beatness* na TV, no rádio, por pessoas em todos os lugares. Estavam todas com a impressão de que ser beat era um tipo de desenfreada histeria sem sentido. O que você busca? Eles me perguntaram. Respondi que estava buscando que Deus mostrasse sua face. (Tradução Nossa).

menos se via como um *Beat*. A amizade entre Kerouac e Ginsberg se manteve, relativamente enfraquecida e débil, até o fim da vida de Jack Kerouac.

Kerouac teve provas dos sentimentos de Ginsberg por ele com a dedicatória de *Howl* e Allen foi, sem dúvida, o amigo que lhe demonstrou maior compreensão, além de seu mais forte aliado literário nos últimos anos, mas Jack suspeitava da “onisciente mania de imagem” de Allen, de suas atitudes políticas, de seu judaísmo, e o chamava de lobo em pele de cordeiro. Em geral, Kerouac mostrava-se ríspido ao falar no assunto. Uma vez, quando um repórter da *Nugget* perguntou-lhe porque Ginsberg nunca fora modelo para personagem central de seus livros, Jack respondeu com um tom de desprezo: “Ah, porque ele não é um personagem que me interesse. Não faz outra coisa a não ser falar” (CHARTERS, 1990, p. 316).

Em vários sentidos Allen Ginsberg parecia confirmar as denúncias de críticos e colunistas, porém o ódio voltado para Kerouac era maior, devido à circulação de *On the Road* e ao entusiasmo dos jovens para com seus personagens. Mas débil também foi sua defesa, uma resposta enfraquecida e sufocada para o que ele acreditava que fosse uma descaracterização de seu trabalho. Em 1959 já estava sem energias espirituais para continuar a produzir e escrever, e afirma:

Vi uma foto tirada de mim recentemente e pude ver com meus próprios olhos o que essa bosta de importância social está fazendo comigo: está me matando, e rápido. Tenho que fugir para não morrer, entende? Não posso ficar assim tão preso a nada, A NADA, neste momento (MORGAN e STANFORD, 2013, p.433).

Quão rápido? Em 1969, como mostra Charters (1990), o autor falece tristemente em St. Petersburg, na Florida. Morava com a esposa Stella, irmã de seu amigo de infância Sebastian Sampas e com a mãe, já em idade avançada e profunda tristeza. Sua morte fora acelerada pela ingestão descontrolada de bebida que atacara inclemente sua inteligência e poesia, além de seu corpo, outrora forte e atlético. Fora enterrado em Lowell, e lá permanece. Em partes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho gravitou em torno de métodos estéticos e literários de dois autores norte-americanos, no sentido de esclarecer os principais preceitos norteadores de sua atividade. De que forma serviram estes princípios como guia na construção de uma obra? Concretamente e através de exemplos, tentou-se demonstrar suas materializações no romance *On the Road* e no poema "Howl". Por fim, acaba por englobar indiretamente questões sociológicas referentes a interação entre os métodos e as disposições sociais, econômicas e ideológicas. Quer dizer, a análise dos ideais estéticos foi precedida de um relato documentado de antecedentes históricos a nível macro (a sociedade norte-americana), e a nível micro (a história pessoal dos autores) com intuito de explicar as origens e a formação de seus métodos e dar substancialidade ao desenvolvimento. Por fim, continua-se com uma análise de como os valores *Beat* foram compreendidos nas décadas seguintes, e as reações de cada autor para com a apropriação de suas obras. Estes três momentos, em quatro capítulos, contêm em si uma ideia implícita de que o método é consequente de uma estrutura exterior, mas também é capaz de transformar disposições de consciência e pensamento.

Nos momentos finais se fala das agitações sociais de contracultura, evento marcante na agenda da década de 60. O movimento em questão fora apoiado por um dos autores e rejeitado por outro. Um deles o desapojava abertamente enquanto o outro dele participava com frequência. Diferença de temperamento ou diferença de percepção intelectual e espiritual? É difícil estabelecer exatamente esse liame, mas os dois fatores parecem contribuir.

E se Kerouac estabeleceu um movimento regressivo, ao voltar mais uma vez a morar com a mãe e buscar a solidão das cidades interioranas, Ginsberg regride no sentido de retornar para o ativismo de seus pais. Sua mãe tivera fortes tendências comunistas e levava o pequeno Allen Ginsberg para reuniões do partido, como ele relata no poema *Kaddish*, oferecido a ela. Sua primeira opção acadêmica fora Direito Trabalhista, com o intuito de minimizar a exploração de classes menos privilegiadas. As atividades desenvolvidas depois de sua notoriedade se deram em sentidos semelhantes.

Quanto ao trabalho de investigação das estéticas particulares, as principais temáticas que se abordam na aproximação das obras são:

- a memória enquanto esforço para recapturar a vida e traduzi-la em literatura. Não se pode deixar de mencionar que, enquanto forma de narrar fatos, a memória não pode deixar de ser unilateral e falha;

- a prosódia que foi influenciada abertamente pela linguagem oral do americano comum, com o intuito de aproximar a literatura da experiência da vida. A profusão de personagens comuns, pobres, viajantes, artistas sem recursos dá aos trabalhos uma noção de simplicidade e honestidade no movimento da comunicação;

- a multiplicidade, que está presente em todos os elementos do trabalho, mantém coesa a ideia do artista que foge ao tradicional. Um artista que se aproxima de Rimbaud, um viajante desafiando as formas tradicionais. No caso de Kerouac, um esportista marinho viajante. No caso de Ginsberg, um guru poeta ativista;

- a estrada, representante polissêmico de um ideal humano profundo, como a mudança, a transformação, a possibilidade infinita, é forte na estrutura do romance de Kerouac. Em Ginsberg aparece de forma simbólica, mais voltada para empreendimento pessoal;

- a musicalidade, que pode se plasmar na ideia da prosódia, mas também a escapa. Aqui, a proximidade com o Jazz ganha espaço central, tanto a nível de conteúdo quanto de forma. Em outras palavras, o método de composição musical ganha representante no estilo composicional dos autores, enquanto teoria de composição espontânea e com frases mais longas. As frases ganham mais fôlego;

- os personagens que, principalmente em Kerouac, são o que mantém a coesão da estrutura do romance. Em Ginsberg, os personagens servem como inspiração e se manifestam nos versos como elementos simbólicos, mas não são o nó dos poemas. A força dos personagens e a qualidade admirável de sua representação, nos dois artistas, são ingredientes diferenciais para seus trabalhos;

O aporte teórico para o presente trabalho foi o da Literatura Comparada, no sentido de comparar ideais compartilhados por artistas com uma grande proximidade e intimidade, mostrar através de trechos das obras analisadas o sincronismo temático. Pode-se ressaltar, no final, como a compreensão da aplicação desses ideais acabara

divergindo, não a nível artístico, mas a nível social. A utilização de sua obra como instrumento de crítica ou como confirmação abusiva de um comportamento foi deveras penoso para Jack Kerouac. Tal é o tema final do presente trabalho: a dor narcísica de Kerouac ao ver suas obras sendo usadas como suporte e justificativa para uma geração de agitadores que tinham dificuldade de compreender o espírito retraído e contemplativo de seus livros. Nesse duelo entre um escritor já debilitado por suas experiências de vida e as exigências da sociedade e da fama, Kerouac foi facilmente vencido. Entregou-se, confuso e triste. Seu brilhantismo foi barrado pela banalidade de sua vida após a fama, e seu pensamento obliterado por longos e amargos goles.

Após o término da dissertação em si há um apêndice. Neste, dois trabalhos ocupam as páginas seguintes. O primeiro, um poema chamado "Wail", influenciado pelos ideais de Ginsberg, observados no capítulo três. Trata do ostracismo em que se encontra a poesia em nossos dias. Em seguida, um texto em prosa chamado "On the Rail". Este último conta, baseado nos ideais do *The Original Scroll*, sobre uma viagem empreendida pelo autor da dissertação para o Norte dos Estados Unidos em busca do fantasma de Jack Kerouac. Nesses dois trabalhos, buscou-se ao máximo colocar em prática o que se estudou desde o início da dissertação em nível estético e poético. Tentou-se englobar os elementos do capítulo três plasmando-os à voz original do autor dos textos. A imitação literária é sempre uma limitação literária, por isso não se deve esperar um sucesso absoluto em tal empresa. Além do mais, o talento para se escrever como Kerouac e Ginsberg não é tão comum assim.

REFERÊNCIAS

BIG sur. Direção: Michael Polish. 3311 Productions, Troy entertainment, 2013. 1 DVD (90 min) NTSC, color. Título original: Big Sur.

BIVAR, Antônio. Alma Beat, anos 80. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p.119-139.

BRINKLEY, Douglas. Introdução. In: KEROUAC, J. *Diários de Jack Kerouac*. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 9-29.

BRUSTEIN, Robert. The Cult of Unthink. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 49-58.

BUENO, Eduardo. Beats e a Estrada. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 85-102.

CAVENEY, Graham. *Hurler de joie: la vie d'Allen Ginsberg*. Verona: Arte Grafica, SpA, 1999.

CHARTERS, Ann. Introduction. In: KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Penguin Classics, 2003. p.7-29

CHARTERS, Ann. *Kerouac: uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

CHARTERS, Ann. *The Portable Jack Kerouac*. London: Penguin Books, 2007.

CHARTERS, Ann. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001.

CUNNELL, Howard. Fast This Time: Jack Kerouac and the Writing of On the Road. In: KEROUAC, J. *On the Road*. New York: Viking Penguin, 2007. p. 1-52.

EMERSON, R.W. *The American Scholar*. In: EMERSON, R. W. *Essays and Poems by Ralph Waldo Emerson*. New York: Barnes & Nobles Books, 2004. p. 50-66.

EVERSON, William. Dionysus and the Beat Generation. . In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 151-161.

FROÉS, Leonardo. *Cenas e Sonhos da vida Beat*. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 11-26.

GIFFORD, Barry; LEE, Lawrence. *O livro de Jack: Uma biografia oral de Jack Kerouac*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2013.

GINSBERG, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1959.

GINSBERG, Allen. *Mente espontânea: entrevistas 1958-1996*. São Paulo: Novo Século, 2013.

GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2010

GINSBERG, Allen. Meditation and Poetics. In: SCHUMACHER, M. *The Essential Ginsberg*. New York: HarperCollins, 2015. p. 203-215.

GINSBERG, Allen. Statement of Allen Ginsberg, Poet, New York City Hearings Before a Special Subcommittee of the Committee of the Judiciary – U.S. Senate. In: SCHUMACHER, M. *The Essential Ginsberg*. New York: HarperCollins, 2015. p.171-187.

GINSBERG, Allen. Poetry, Violence, and the Trembling Lambs or Independence Day Manifesto. In: SCHUMACHER, M. *The Essential Ginsberg*. New York: HarperCollins, 2015. p.145-147.

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

KEROUAC, Jack. *On the Road*. New York: Viking Penguin, 2007.

KEROUAC, Jack. *Big Sur*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. Lambs, no Lions. In: CHARTERS, A. *The Portable Jack Kerouac*. London: Penguin Books, 2007. p. 362-365.

KEROUAC, Jack. Beatific: the Origins of the Beat Generation. In: CHARTERS, A. *The Portable Jack Kerouac*. London: Penguin Books, 2007. p. 265-273.

KEROUAC, Jack. The Journal of and Egotist. In: Kerouac, J. *The Sea is My Brother*. Boston: Da Capo Press, 2011. p. 171-189.

KEROUAC, Jack. *Visions of Cody*. New York: Penguin Random House Inc., 2015.

MAILER, Norman. Hipster and Beatnik. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 328-332.

MALCOLM, Douglas. Jazz America: Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*. In: *Bloom's modern critical interpretation*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. p. 93-114.

MARSHALL, Ian. Where the Open Road Meets Howl. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 343-355.

MCCLURE, Michael. *A nova visão de Blake aos Beats*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MELZER, David. Poetry & Jazz. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 397-406.

MORAES, Reinaldo. Beats e drogas. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 57-67.

MORGAN, Bill; STANFORD, David. *Jack Kerouac & Allen Ginsberg: as cartas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MOURATIDIS, George. Into the Heart of Things: Neal Cassady and the Search for the Authentic. . In: KEROUAC, J. *On the Road*. New York: Viking Penguin, 2007. p. 69-82.

MUGGIATI, Roberto. Beats e Jazz. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 71-84.

OATES, Joyce Carol. Down the Road. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 415-424.

PÉ na estrada. Direção: Walter Sales. American Zoetrope, MK2, Film4, France Télévisions, Canal+, Cine+, France2 cinéma, Vanguard films, 2012. 1 DVD (124 min), NTSC, color. Título original: On the road.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 8.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. 97p.

PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento: a língua como uma janela para a natureza humana*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

REHLAENDER, Jamie L. *A Howl of Free Expression: the 1957 Howl Obscenity Trial and Sexual Liberation*. In: Young Historians Conference. Paper I. 28 de abril de 2015.

SNYDER, Gary. The New Wind. In: CHARTERS, A. *Beat Down to Your Soul*. New York: Penguin Books, 2001. p. 521-524.

SNYDER, Gary. Observações Sobre as Tendências Religiosas. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p.116-118.

UIVO. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Werc Werk Works, 2010. 1 DVD (85 min), NTSC, color. Título original: Howl.

VERSOS de um crime. Direção: John Krokidas. Killer films, Benaroya pictures, Future film, 2013. 1 DVD (104 min), NTSC, color. Título original: Kill your darlings.

VLAGOPOULOS, Penny. Rewriting America. In: KEROUAC, J. *On the Road*. New York: Viking Penguin, 2007. p. 53-68.

WHITMAN, Walt. Preface to Leaves of Grass. In: Prefaces and Prologues to Famous Books. New York: P.F Collier & Son Corporation, 1938. p. 388-409.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILLER, Claudio. *Beat e Tradição Romântica*. In: BIVAR, Antonio, et al. *Alma Beat: ensaios sobre a Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 29-47.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, A. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2010 p. 7-17.

WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press, 1993.

APÉNDICE A – WAIL

Oh to be a fool full of hopes in a world of liars and thieves where sleeves are too short and I'm cold oh melancholy mother lay me on my crib I will die where I shall rest in peace finally at least

Oh to be fresh and flesh in a world of dollars and lands where my toes will never touch and such hearts will never whisper oh melancholy father I just want to be a poet

Oh to be lost in my own heart to sleep in the silence of my mind I will never leave you brother I will break hell lose I will free a million poets from Bastille in Heaven

Oh to be forgotten in the gaps of time where tiny angels roam no home no love no money no pockets all is lost all is past future has no pages for poetry I would rather flinch and fly the ground is no place for a poet my soul was sold to the sky I admit

Oh to be drowsy in the mornings of life oh to be awoken in the threshold of death our crawling is painful our hands are full of blood our blood is full of tears oh gods illuminate my soul I am not an intruder I am simply a wanderer a stranger smiling between rain and rainbow feel my pain and bend humans have a million things to be adored too

Oh to be mad thrown in a gold house where suns don't burn and moons don't cry words oh planets turn oh universe stop this game my heart can never reach you I know this is not home dance your gravitational waltz around our common lunacy naked eyes don't need glasses naked souls don't need classes all the answers are here

Oh to be followed by steps and lights ghosts visit my house at night where I dream of bodies in bars and behind bars they are all the same in a jail of mind we are all the same

Oh to be haunted by the blank spaces crossing my lines billions of words I should have said poets dead roses red cigarettes bed love hatred happy or sad it's all a confusion of intelligences guided by lightning that words can't follow or past beguiling tomorrow burn ashes crash and burn reborn reburned

Oh bodies rotten breath inside lungs gods inside tongues stars that burn songs everything I know happening in pale blue beauty and truth and yet they will blow up the skull of this lullaby nobody can look too long in the eyes of their own death cause death is self death is dark and true death is blue

Oh to be a story teller in a blank page a clown in an empty stage stars in silence and void and voice in ears that don't hear hearts that don't feel what is wrong with me mother my soul can't make sense of all this I am a timeless soul lost in a second of this mad world a syllable in a word a delusional hiatus amidst absent spirits called poets they are here all mute in my century of fear

Oh life drifting in avenues naked under rain reason in pain my brain is a grain of sand adrift under
immense oceans space cards spades lay your breath oh sad robbers called lovers who stole all my hearts
I lost the will to lie about love about life I am petrified I am scared I admit but nobody else does and thus
I lie silently

Oh my companions of folly why do you carry dollars on your back ransack empty bags why do you give
yourselves to distractions we are not attractions to no god we are alone oh we are utterly alone we are
together in this loneliness so why don't you hold my hand tenderly and let go of all this indecent fantasy
of numbers and numbness and noneness we are holy already

Oh sex is holy in our rooms don't hide your faces in blue screens look up you are not crows hunting
crumbs and rests in burning gravel you are humans sin is holy loony bins are holy everything's holy every
second's eternal coffins hold bones only

Oh my generation you are not coward just deceived just a little silly with your ideals and lights days and
nights loveless eyes and screens kids parading in Plato's dreams of technology caves psychology
psychopathology thou art not sick you are lost in virtual death wake up life is drifting in avenues naked
under rain cover her feeble back pet her hair wet dry her legs love her she will always love you back in
tragedy and boldly

Oh our one chance to solve this mystery sculptural shapes of liberty in the middle of our global city
screaming decipher me or I will devour you and we snap photos and devour ourselves in our own
forgotten riddle called time called nothing nameless numb less that nothing seconds minutes credit
debit death a bit of death wall street is just a wall hiding our eyes while we burn our souls in a world
where souls are not admitted

I saw the best minds of my generation riding their bikes home no fruits in their pockets just apples their
brains are squirming their souls are sold their souls are old there is no future for poetry oh father I will
be a poet and sing of the death of all beauty oh mother I will die I have no money so I think it is hell for
me what will god say when he knows I buried my money?

What will Moloch say when he knows his spirit is bleeding inside me under a pile of stones?

What will Moloch do when he looks at these words coming from my heart at the start of dawn when he
knows my words are true and beautiful?

I saw the muse coughing spitting blood in the mud in subways no love no life for poetry

I am sorry Allen for the death of muses for wars for silence in your grave for noise in Plato's cave my
tired mind lays and lies to finally rest in peace before Moloch swallows my bones

I saw the best minds of my generation

They were dancing in a shallow pool they were hollow they were cool they were burning pages they
were in a funeral smoking choking on silence

Poetry is dying SOS oh to be a fool full of hopes in a world of Joseph K in a castle oh to be a poet in a
world of numb tears blind ears there is a curtain covering the window of your very soul

I saw the best minds of my generation destroyed by madness

SOS this is a wail the nightingale spent a night in jail weeping for eternity the mighty whale wailed when

I waved goodbye to waves and left, left me

Carrying

My

Words SOS – Save our Souls

I weep too for serenity and truth

I mourn for poetry

Goodnight mighty muse I can still hear you whisper

Touch my ears with your lips wake me ignite all my muscles

I mourn for poetry alone on shore the whale wails and I wail

Goodbye poetry your cemetery green is visited by ghosts

APÉNDICE B – On the Rail

Lackadaddy. I was alone again in the middle of the station sitting in a bench listening to Coltrane and wondering what wonderful things the road promised ahead. A family of Mexicans across from my bench, a hot lady at her forties watching her husband playing with their little boy aged 7 maybe; I dunno. It's almost time for my train, my cousin left and the last I saw him he turned left and disappeared with his Mustang going back to Lakeland and leaving me in Tampa Union Station with my bags and thoughts. I've just spent Christmas with my family in Florida eating and drinking and going to beaches and all those Florida things and I couldn't wait to see the North finally. Kerouac awaits who cares and Thoreau awaits through rough weather. But I am still innocent of all the crazy things I will live and all the beautiful people who will cross my path spreading light and darkness. I am light and darkness. The Station is light and darkness as the families start to move get their suitcases and kids and cigarettes and go down the stairs towards the yards and the rail; I follow, what can I do besides follow? My suitcases are inside the train already – two huge suitcases full of books mostly – heavy, mean, red. They will be the death of me, they will crack and gnash and be wet and frozen. I will crack and gnash. More about them later. All I have to eat now is M&Ms bought in a snack bar at the station and I fell I will be hungry before Orlando, damn I am hungry already. My money is few, my hunger is not. Gotta save gotta save, hot dogs save my life! A long line is formed, the Mexican family is just in front of me and I watch popeyed the big Latina butt in front of me and I say "Ooooooh, excuse me". A cute seventeen year old girl just arrived tears in her eyes probably because she left her University of Tampa football quarterback of a boyfriend in the campus and she is going home in South Carolina or somewhere, anywhere for the rest of the holiday where her young grandmother will cook apple pie and her uncle will take her fishing. "Hello, sir. Seat thirty four" a big black voice awakes me from my reverie, I hop up the train it whistles twice before I put my backpack under my boots and sit. Worst place in the cart. This is the only seat with no windows and to get worse this bald guy is sitting on the window seat by my side eating lasagna and killing me with my M&Ms. Turns out he's going to Washington and no thank you he doesn't want to trade seats he's been waiting for this for a long time (whatever he means by that). That

is my first trip by train. I demand to see the American landscapes and wolf fights in the night. I've been looking forward for this. The bastard wolfs down his lasagna and turns on his laptop and watches a movie. But he wants the damn window seat for a reason. The train is moving for a while now while I try to see the Tampa houses going by and now the wild trees and industries in the outskirts of the city. I should be drunk and sleep or try to find a decent seat. So I get up and look for an Amtrak employee around the train and where should he be but in the front seat of my cabin. Everything gets better as he finds a nice place for me on a window seat, thank you. "You've saved my trip, sir. Thanks". "Sure" says he in a low voice smiling kindly and going back to his seat where he has to find new places for a huge family that is known to be coming up in Orlando. I don't care. I have my landscape and wolves and my Kerouac "The sea is my brother" elegant edition to read all the way from Tampa to Penn Station, NY. It's a smooth trip over the rails. Outside poles by the rail spit a dim light that shines and lays a luminous naked body over gravel and cement. Water puddles, a shop with an open sad neon light in the middle of the American night, beaten down hotels with gloomy facades, gray green buildings breathing and feeding on the soul of America. It's just past Christmas, the first day of 2017 to be more precise and I'm moving placidly through tunnels of time and concrete. I'm alone after the holidays, three weeks actually and that means I meet my own confused self again after the numb joy of family and beer. I wonder how Jack felt when he sat on dirty train seats 67 years ago whispering poetic spells to his own brain reading books and landscapes. *Beaux rêves de ti Jean. Les rues pleines de phantômes.* I first met Jack not long after I left my parents' house for the first time. Life was still a tiny silly playground for a childish mind. I come to think isn't it still?! Words came to me about Jack through a musical concert where this singer who was also a surfer read a part of *On the Road* and I was in ecstasy. I was much younger back then and I would have never thought words could have such a huge weight over someone's ever romantic mind and life. And then, after reading *Big Sur* and *On the Road* I started to shamble after the crazy people, the mad ones, mad to live and talk and be saved and burn. Those who never yawn or snore. Those for whom life has no answer but its own peculiar brilliance and intelligence and kindness and indifference and quintessential movement. Life is like a train my poor soul is the rail. Night flew by my window with its dark blue wings and feathers tickled my

dreams. I slept all the way through Florida and Georgia and South Carolina since we departed Tampa by the early Mexican Gulf nightfall. When I woke up it was morning, a dark gray sorrowful morning outside my window and a soft drizzle. A young black guy is sleeping in the aisle seat by my side and I have to jump over him to walk to the cart in the back and get something to eat. The café cart is an eight table cart with some blue pillow benches to seat and enjoy some coffee and read some book. That's what I do with my M&Ms reading some letters by Kerouac to Sampas and thinking of my friend Remi who will meet me in Boston. More about Remi ahead. Truth is I spent most of the trip in that café reading and eating M&Ms. As we pass through Selma, NC I remember reading in Kerouac about a place with the same name and try to look for some hoboes in the yard but all I see are raindrops and emptiness, America has changed. I look for Selma's water tank but we go through too fast and I lose Kerouac's ghost just before my eyes. *Putain, ça va être difficile comme ça!!!* The train moves on and I move on and the whole world moves on. Everyone's sad and lost but try to prove they're not. That's all a confusion of thoughts and minds and Newton laws. We move on. Time moves on and we moan. We moan and groan under clouds of endless tears. From there it's Wilson, NC and then Rocky Mount, NC and as we approach Peretsburg, VA I give up on my M&Ms and spend 18 dollars in a hot dog and some beer. Amtrak wants to kill me. I was eating my hot dog and delighting when a fat bearded man sits on my table, just in front of me, facing me and smiling and I think "That is it for me, a redneck ready to scare the Brazilian outta me." But turns out all he wants is to talk and he is the first friend I made on the road in this trip. His name is Ray and he tells me all women love him but all he is is a lonely man who lives with a dog who seems to be the only creature that loves him in the whole solar system. He begs to be listened. I drink my beer and offer my ears and he pays me another drink for which I thank him a lot and since my stomach is still empty I get dizzy drunk and actually enjoy the crazy things he has to tell me. "You know, my sister's friend is completely in love with me. But there is no way in this earth I'm staying with her because she has this drug addict for a son who steals all her furniture to buy drugs. He was in rehab but his mom took him out and he is in a hospital now because he says he's too damn weak to work. TOO WEAK" he shouts and spits all over the table, everyone looks at us. I pretend I see nothing. "MAN UP, mother*****. I am 64 and carry bricks all day

long. Too weak my ass.” And when we stop by Petersburg he is saying the city is broke because of the lazy butts and blacks that control it and by then I just wanna change the topic and start asking about his dog and his friends and his barbecues in his home in Richmond. The trees outside are dead brown and the few leaves left in the claws turned skyward are falling over frozen swamps now. Ray shows me pictures of his trailer, where he lives with his dog Spyke with whom he is completely in love. When we arrive in Richmond I am drunk as a horse and all thanks to Ray’s stories and Spyke his dog. I say goodbye to that sad creature and watch as he puts on his jacket and runs to his Spyke and misery. Poor soul. Poor all of us. Oh world, you kept my love so young. *And time after time you hear me say that I am so lucky to be loving you.* The train goes on like it should, whistling as I whisper and despair over the fact that I am alone in the middle of America and everyone that I know or have ever known is hundreds of miles away from me. I am always afraid to be sick when I take the road by myself but I never do. By Fredericksburg, VA I felt something changing in the air. The cold weather surrounded the train and the first snowflakes were seen falling graciously outside as people walked calmly on the streets of that 28.000 people town just down south of Washington, DC. Named after a prince of Wales, some streets still bear names of royal figures, as I observed as cars stopped by to wait till the huge Amtrak monster would pass. The fertile soils of river beds around the city were spots for tobacco plantations in the seventeenth and eighteenth century. The inspection sites for the tobacco culture ended up forming a number of small towns in Virginia. In 1608 there were already accounts of European exploration along the Rappahannock River, where captain John Smith encountered indigenous Native American settlements. I can’t help but ask myself how it must’ve been for captain Smith exploring this beautiful area four centuries ago when nature was still wild and aggressive and a rich and poetic Indian culture was all around with their sounds and languages and bows and fire. The native people named the Rappahannock, which means “river of quick, rising water”. Chesapeak bay was just some miles East. I was dreaming of the American Revolution and 1781 and George Washington as we approached the Potomac River and went upwards to Alexandria, VA. Bearing the name of an ancient tribe – Potowmack or something – , we met the riverbed time after time until we made it to Alexandria. By then I went back to my seat just to find out the black guy had left and instead a woman so old

I could swear she wouldn't be able to even move her closed eyelids. Instead she stood up politely and gave way for me to sit at my place. Not only that, but she also showed to be so lucid that she made me questions on my masters project and got interested in Kerouac and Ginsberg. Her name was Lizzie and she was a much better talker than Ray. I found out she was visiting her son in North Carolina, she worked for the American elections since Abraham Lincoln – we laughed at this joke, I should've known – and she was strongly interested in Brazilian culture and traveling. She lived in the Brooklyn for some fifty years now and could not imagine her life anywhere else. Lizzie had traveled a great deal around Europe and told me some of her adventures in Austria with an Austrian soldier with whom she was in love. "I could have stayed in Austria by the fifties. I was very young by then and I think my life would have been much different. Better, maybe." "So why did you come back?" I asked, eating some M&Ms. "Well, I had a husband back here. He died just some years after I came back." "And then why didn't you go back to Austria?" something about my question made her lower her head. She was lost in her thoughts for about twenty long seconds in which I could swear on the Bible she wept. The sadness of life and the tragedy of chance frightened me in that moment as never before. I tried to imagine 20-year-old Lizzie in Austria falling in love with a charming soldier in uniform and mustache. "I never got to find him. I tried." She said finally. We were in Washington as that melancholy stroke and a woman was screaming on the phone in the back and, believe or not, she shouted to someone in that goddamn phone from Washington to Baltimore where she finally left. By then not only me and Lizzie but the whole cart and maybe even god in heaven wanted to send some powerful lightning right over her head and give us some peace. Lizzie slept and told me stories, and fast enough we were in Philadelphia where I went back to the café to get some lasagna and spend some 20 dollars but this time I had no beer. I ate and relaxed as the 25-hour trip came to its end as we approached Newark and I went back to my seat and promised Liz I would help her with her bags. New York was close. Adventure. I was seeing America for the first time since I always stayed in Florida the seven previous times I've been here. New York, Jack Kerouac. Jack lived here for a long period of his life, and now the shape of his ghost could be seen around poorly illuminated corners of nakedness and loneliness. New York,

skyscrapers skyscraping the ceiling of earth. I would scrape the mysteries of life. The train stopped by Penn Station. That – Was – It.

PART II

NY is mad. The first sentence had to be short. Don't think too much NY city is as mad as a bum seraphim and the bop apocalypse. I've got nothing else to say. Penn Station was packed with confused faces looking everywhere looking lost looking...Different languages being spoken everywhere. I was in a whirlwind of excitement. Everything was happening right there. My two heavy suitcases were there in a room in the station and I had to carry two extra bags to Liz. Everyone was looking at the bellboy in the middle of the station walking after an old lady that looked like Queen Elizabeth and that bellboy was me. Outside it was cold and damp and dark, but all around gigantic buildings observed me right in the center of Manhattan and delirium. Hobos here and there asking for money and mercy. My first taxi ride was a great disaster tho, as you will see. Liz and I shared a taxi and I kinda expected she would pay for my ride for my kindness and gentleness but she didn't. But this is what happened...I put our heavy bags in the trunk and squeezed in the front seat with my backpack shivering cause my jacket was inside my suitcase. I gave the driver my address, Amsterdam Avenue 891. Lizzie was silent in the back lost in her own thoughts about Austrian soldiers and last century martinis. I felt lost. I felt million different things. I was digging every corner and traffic light and car and horn. The traffic is aggressive and crazy. The taxi driver was a guy from India that had a heavy accent and turns out he was a jackass too. Suddenly he stopped in the middle of a street and told me to step down which I innocently did. I shook hands with Lizzie as he took my suitcases out of his trunk and zooooom they left. I was alone. I was in the wrong address. There was no hostel anywhere to be seen just cars and lights and neon and Boston Market and my suitcases. My heavy red suitcases. I asked a woman if I was in Amsterdam and she said we were not. That was 10th street that would become Amsterdam Avenue up ahead at about 59th street. I was about to run after the taxi driver and tell him things we should tell no living creature when a guy left Boston Market to smoke. He laughed at my situation and told me to get another taxi. So there goes extra

20 dollars I shoulda never spent. In the middle of that maze of cold and excitement I was received by an indifferent taxi driver who said things I didn't understand the least and probably neither did he about economics and prices and inflation and an Irish executive called Trump who was the main subject in NY by then. I didn't care. I just needed a warm place and a shower and some nice faces to look at. It started raining as I struggled to drag my suitcases into the hostel and finally check in at about eight P.M. The lobby is a little room with some couches and posters on the wall inviting guests to all kinds of expensive shows and tours. Korean people everywhere, some cute girls checking in. One of them is Australian and I try to be nice and talk to her but she is a complete bore. I try to be charming but I can't cause I smell Amtrak, taxi drivers and M&Ms. So I check in and see a meeting going on in one of the rooms inside. Well dressed people talking and drinking so I rush upstairs, 3rd floor, leave my things in the bedroom and go take a quick shower so I can meet new people down in that agreeable meeting. When I go down the meeting is over, some people sit reading unknown books and talking and playing pool in a corner. I go back up. Some people are asleep in the bedroom. Darkness is complete. I get my wallet because I am crazy to go out and check the shaking shining soul of this city with the sole of my boots – streets are alive but quiet. Across Amsterdam Avenue there is a little dirty market where I buy a toothbrush and a pack of Marlboro for an absurd price. Amsterdam Ave is a long street that becomes Fort George Ave close to Harlem Drive and Harlem River up towards Hudson Heights but if you go down towards Hell's Kitchen it becomes 10th street at 59th as I explained before. Lots of bars and churches are in this Avenue, and Columbia University, too. I turned right in the corner of 113th street and where am I if not in Broadway hungry and inflamed and who can tell what wonderful things I will see in this city before this story ends. I had some terrible dinner in a bar in Broadway where a Chinese waiter was serving French people in a corner. There is a fat French guy talking in a table just beside mine. I order a bacon sandwich that costs me 12 dollars. I am horrified with the prices of things and with the bad mood of everyone. Suddenly, while I eat I worry I didn't send my mother a message and think Oh, how Gabrielle Kerouac must've worried through long nights of insomnia and TV. *T'es où ti Jean, ta sorcière s'inquiete de toé!!!* Christmas lights mix up with cold and rain when I left the bar, and I walk hands in my pockets and head down. I walked a little bit to see what's going on and

smoke a cigarette but I felt so tired that on 110th street I turn around and go back to the hostel. I went back to my warm bed. Gotta sleep gotta sleep. Tomorrow awaits.

PART III

I woke up early the next day because I had arranged to have breakfast with Sophie, I beautiful Swiss girl I had met in Canada when we both lived there to study French some years ago. She was this beautiful nice intelligent girl who was studying medicine in Geneva, who had a French mom and a German dad. We travelled to Niagara Falls with a mad group of four German speaking people – one boy and three girls – and me, and I have to say my notion of German is as limited as you get. So most of the time they spoke English, so that I would not feel uncomfortable. Another important thing about Sophie is that she looks so sweet but is the greatest beer drinker in the world. She beat the German guy in a beer drinking competition drinking a pint before you could say Niagara. So I was really excited when I woke up and got dressed when suddenly a slim red haired guy came to me and said hi. His name was Sebastian and he was from Chile. A soccer player, he told me, for a team I actually knew. So I invited him to come and have breakfast with me and my friend because, as far as I could remember she was bringing someone over as well. A Swiss friend or something. So we went out and headed towards Broadway to the subway station at 113th street under a sheet of gray crying clouds – just a freezing drizzle. I paid for a week ticket and got into the train area downstairs but when I look behind I didn't see the guy. He vanished. I went back upstairs to check what was going on and there he was smiling and saying he forgot his subway pass at the hostel. I waited for him in a bench by the rails watching as people came and went with their worried faces and I smiled. It was just the beginning of what was to be the craziest trip of my life. He came back in ten minutes and we hopped on and moved towards endless lights at Times Square. I was amazed by the lights, by the life, by everyone walking around amazed by the lights and life. I was amazed by the fire in people's eyes, tourists trying to forget how trivial life gets sometimes...oh sweet kids of this planet. And there she was!! Sophie was smiling in front of Tim Horton, a place we used to go eat back in Montreal. We hugged and Sebastian stared shy and glad and Sophie hugged him, too. The café was empty,

the only place in Times Square where we could hide from the lights and talk and remember the great times we had back in Canada, like when I left her behind in a Haunted Maison in Niagara falls where people dressed as monsters tried to scare the souls out of us and I ran for my life. She told me about her life in Geneva, her family, her plans and I explained all about Kerouac and Ginsberg and the enlightened poet I was trying to become. Sebastian listened and politely made questions about Canada and literature. I had a delicious glazed donut and a hot chocolate and delighted in the chance to have such great people with me in that place sharing life. Happiness is only real when shared, someone said. Not only was she the sweetest girl with both of us but she also insisted to pay our bills, which she did despite our protests and everyone was kind and gentle the way everyone should be in this way too derailed planet of ours. We roamed around Times Square before saying farewell for Sophie and her friend were leaving back to Switzerland and then there we were again under earth and feet watching a million different faces experience life and love in a whole different fashion. Unimaginable different realities parading just before my inquiring eyes digging everything. When we went back to the upworld rain had got thicker and we were in Staten Island Ferry. I smoked a cigarette under a sheltered place by the side of the subway door peacefully puffing and watching rain falling smoothly and blessing the earth. The Statue of Liberty just ahead lifting the torch to a low sky. The trees were sad. The rain was sad. Everyone was sad in that lonely January experience as smoke got lost in the breeze of morning. Sebastian was telling me about his family and his life back in Chile and the best moments of his life. As for me I told him about my dad and mom, my family in Florida, my train trip across America and our words got mixed in the impertinence of existence and the sound of rain got mixed with the voice of the Hudson River. Peace. Peace of mind. I don't need millions of dollars I need millions of interesting people explaining me what they think about this mysterious experience we call life but nobody really knows what it is. What is it? What – is – it? What is life all about Hudson? Why are we here Statue? What is love dear frantic man selling tours around the Brooklyn Bridge? We ran to the Staten Island Ferry and made ourselves comfortable for the round trip. And there she is. The cutest girl in the whole New York city ten meters across sitting and checking her phone and she couldn't care less about me. About the fact that I was instantly in love with that little face and ponytail. I didn't even get

up to check on the Statue by the glass window, instead I stared at her wondering about the sad circumstances that separated us and when I woke up from that good-for-nothing reverie we had to move and change ferries to go back to Manhattan. It was painful to say goodbye. There is nothing more painful than the death of a beautiful thing. Next stop. Our next stop was heartbreaking. 9/11 memorial. Sad and thunderous landscape that day when clouds covered the sky up above and some spectral police officers moved about in the mist with their shotguns and dogs. The two towers gave way to a broad hole in the ground full of tears and blurred names in the face of black rock and rain. Sebastian wasn't really aware of what was going on but I could feel heartache and grief and hatred multiplying and incinerating hearts to destruction. We opened our umbrellas but the problem was not rain or dampness. We just wanted to leave and cheer up a bit so what we did was we went up toward Wall Street and stopped by some Italian pizza place to grab something to eat and escape the cold wind blowing our faces cold burning our very toes and so when we went inside the pizza place things were better. We ate three gigantic slices of pepperoni pizza each and talked about our own lives and families back home. He was really attached to his mom and relatives, no dad in the story as far as I could get it, just a sweet family whose youngest boy was traveling to NY trying to find out what people think about this wild experience called life called love and universe. So I summarize my views of god and nothingness and illuminations to which he stares at me popeyed and not understanding a bit I would say. People seem to not want understanding; what everyone wants somehow is just confirmation of their own thoughts and ideas. We wheeled through the full wet streets of the Big Apple looking for a bull monument with gigantic balls. Unable to find it we move on to the subway. In Canal Street we decided to dig the Brooklyn Bridge and watch the tired sunset from there, so we caught the subway and raced to Fullton Street where we changed lines and went inside the Brooklyn neighborhood discussing soccer players and Champions League history. When we came down and climbed the steps the rain was thicker and we opened our five dollars umbrellas bought at Times Square from a bored salesman. So he checked his map and we wounded around the neighborhood in the wrong direction twice before finally finding our way towards the soft whisper of the Hudson. Suddenly I thought of a story by Washington Irving about a guy that slept for some twenty years and wakes up in a different world. A

little bit like us in this fast planet. Sebastian was dreamy after he briefly mentioned a girl he loved, and his shyness and her intelligence. I tried to convince him to give a call right there in the middle of New York and say something nice to her but he obviously refused. I don't think I would do it either, or maybe I would but for that moment I had no girls in my mind...just adventure. So we crossed the bridge down under and most likely because of the rain falling down the city was silent and relatively empty, so when we arrived in the carousel by the bridge there is just a Brazilian family taking pictures and discussing their next stop. As soon as I sat down and got my pants wet and tries to light a cigarette protecting it from the water drops I realized how much I was to love that place. The ghost of Kerouac was nowhere to be found, but it was actually everywhere, in every little feeling or excitement or pleasure or sadness and sorrow. I was carrying his ghost in my pocket and in my perception. Sebastian sat by my side and talked and talked and talked. He opened part of his soul, he mentioned some of his most cherished memories and the girl he loved again and I talked about a girl I loved long ago. The only girl I have ever loved and suddenly the voice of water was muted and the sun shone behind clouds and glass and Manhattan. We were invaded by some kind of peace too deep and unimaginable to explain. All smiles we moved back to the neighborhood looking for a place to get some coffee before the walk we would make over the bridge and the Hudson. But it was not an easy task to find the staircase leading up the bridge. We even considered taking the same way as the cars but thank god I was wise enough to turn around and continue looking just to find we had passed right in front of it twice on our roaming. I had dried my hot chocolate by the time we climbed the steps and met the stunning view of a lit up city on the other shore of the river. Crossing that bridge was a hell of an experience, getting closer to that night madness and it seemed that night came exactly in the measure that we approached Manhattan and when we stepped on its first sidewalk searching for a subway entrance the sky was timidly dotted with shining celestial bodies amidst cluttered misty shapes. After that everything we could think of was food food food...so we took the subway upwards to Times Square and found a restaurant that didn't look that expensive. Pasta and meat and some rice but nothing really special about that. I called my dad in skype and also said hi to my family back in Florida before we left and had the greatest and dumbest idea. "Hey, man. Why don't we go back home crossing the whole damn Central

Park right now.” “Why not? I mean, it cannot be too long.” But it was and also we got lost once or twice in those twisting ways and trees and bridges. It took us three hours or something. During those hours we talked mostly about God and our future and what we would do after we went back to our homes. He wanted to find a job and finance his studies in Canada, I wanted to finish my Master’s degree and go for my Doctor’s and travel everywhere, man. We talked about our most idolized delusions and desires and sadly knew that some of them – maybe most of them – would never come true. The night was soft and not so cold and tender as we treaded along ghostly leafless trees talking their woodish language and spreading a sweet scent of life in the air. I was tired. I was so tired I would lay down and rest right there under that famous bridge I saw on TV in that Home Alone movie when I was little. But we were almost crossing the Park so I gathered my energies and went on. Sebastian told me he was not tired and I said. “Of course, you are a soccer player running every day going thru physical tests and playing the best game in the universe. I am a teacher that is lost in an intellectual perennial maze of thought. I am dead tired.” He laughed. “C’mon, Sam. You can do it. You are also a soccer player and a damn good one for what you told me so stop moaning already.” The rest of the way we were both quiet, distancing ourselves to the different paths the morrow saved for each of us. Sebastian was going back to Chile first thing in the morning and I was going to Columbia University. A delicate breeze followed us the rest of the way to the hostel. When we arrived he stayed downstairs talking to a Mexican guy he knew and I heaved my heavy heart to a war shower and bed. I was so exhausted I was sleeping before I knew. I never said bye to poor Sebastian. I really hope he will talk to that girl someday. I wonder if he will.

PART IV

So when I woke up the next day Sebastian was gone and I was alone again. Being alone always makes me melancholic and perceptive and sensitive. I changed clothes and left the hostel lighting a cigarette and walking the wrong direction for some good thirteen blocks before finally turning around and heading towards Columbia University where Kerouac studied for some years in the forties before the war. I flashed past some mysterious buildings and a marvelous stone Cathedral. I decide I want to come back later and peek into the interior of this church. For that time being I moved on and at 114th street

I had the first glimpse of Columbia University WOOOOOW and I thought of Leo Kerouac suffering in his last days and his son leaving the university to visit his brother the ocean. The central space of Columbia consists of a corridor cutting East-West: right in the middle of it there is a cylindrical monument, some fenced gardens and some hedges here and there; southwards you can see a magnificent Greek style building with the names of Homer, Herodotus, Sophocles, Plato, Aristotle, Demostenes, Cicero and Vergil carved on the rock above the columns; northwards there is a huge staircase taking you past the severe Alma Mater. It is Athena sculpted by Daniel Chester French in the beginning of the XX century. Kerouac and Ginsberg contemplated the same relentless face. Behind Athena's open arms and scepter you will find the Library of Columbia University. I went inside this library but I found no books or traces of Kerouac, only some Chinese and Korean expositions. Very beautiful and interesting but not what I was looking for. So after taking some pictures I went southwards to the other building trying to at least see some of Kerouac's original documents but I was hampered by a lady who told me I have to be a student or schedule a visit to be accepted inside. I imagined the intricate Kafkaesque movements of bureaucracy it would take me to even use the restroom of that library, and with that discouraging thought in mind I left and had some donuts and hot chocolate in a dark café by the Morningside Heights Campus. After reading a little by those famous staircases of Columbia and taking a look at their bookshop in Broadway and not finding Kerouac at all, I moved back to 111th street to pay a visit to the Cathedral I mentioned before. It was called Cathedral Church of St. John the Divine and it was huge and peaceful and absolutely divine indeed. The most beautiful and sublime church I had ever been in. The dome was high up above full of light gray and golden converging lines and stained glass windows spreading a sparkle of the divine inside of me. Oh how peaceful it was, how beautiful to be touched by that reverent silence. And here, I am not even talking about a Christian god or any religion whatsoever. I am talking of transcendence that can be related to no human current of thought simply a feeling present inside of us since the first delusional human beings crossed ice and flames and met intelligence somewhere. I sat on a bench in one of the innumerable small chapels beside the nave. I know why Kerouac loved Christian faith and churches so much. The distant domes up above offer a visual and an acoustic sensation you will find nowhere else. The sadness in the different

shades of stone and shadow and dim light darkness. My illumination would come abruptly if I stayed inside that place for too long so I just left and shuddered. I caught the subway by Broadway and 110th and advanced to 5th Avenue and the New York public library. I said hi to the lions by the entrance and followed some tourists inside, where I saw expositions of Thoreau, Irving, Oscar Wilde and others. It was difficult to find my way up through strange dark corridors but I finally found a broad room full of people studying and asked a library employee if I could take a quick look at Kerouac's documents. They were not exposed and you cannot imagine how frustrated I was when she said I couldn't see them if I hadn't scheduled a visit. I walked inside the library crestfallen. When I went out the deep feeling of the Cathedral had got mixed with my resigned frustration and all I wanted to do was write. So I went to a bookstore and purchased two little notebooks and walked on too St. Patrick's Cathedral. There, I sat on a staircase by the side of the gigantic building and wrote, watching an old lady feeding a thousand frenzied absurd pigeons. And this is what I wrote:

Sitting by St. Patrick's
Cathedral

If the body is transient
then
we're all just ghosts
sole of the soul shoe
 pray through words
 curse on streets
 AMEN
bells toll steps stops go
 I float like a dreamer
 but not in a dream
 like a dancer
 bless my spectator soul
 I am a theater of

terror
a play with one
actor
a whisper
forgiveness
alone
I throw my thoughts
from tops of
buildings
then fly like a bird
mate lay down
in wee nests
and die
My youth is a white soft
feather
lost to time
in stillness
and past
All I am is future
bless my
heart
So that it beats
till it
stops
No soul has ever been immune
to existential pain
and that binds us
You
and
Me
We are one

river. So I went out the station and noticed and accepted I knew nothing, I was lost. The faces were different everywhere I looked. No tourists around just busy people walking home from work or work from home or anywhere really. I was in the Spanish Harlem, and I didn't know that by then. I just knew I was lost. I went down the station again and checked a map on the wall trying to find the direction of Central Park. From there it would be easy to get to the hostel. But the problem was finding the way to Central Park. Took me twenty minutes of roaming and moaning and cursing before I remembered I spoke English, and so did everyone in that area. So what I did was I went inside a grocery store, took directions, thanked the guy behind the counter, turned right and went down 110th street, then right again and in some minutes I could see Central Park for the delight of my soul. I was starving by then, but I only found a place to eat when I crossed the whole Central Park and it was already 7 PM and I was weak. I ate some terrible sandwich in a snack bar close to the Park and proceeded back to the hostel. I was so tired and sad that I went up the bedroom. When I opened the door there was a new guest in our bedroom – important info, eight people shared the same bedroom in that hostel in NY – a tall German guy called Michael, long hair, goat beard and for some seconds I could swear that was Zlatan Ibrahimovic. But of course it was not. And he looked at me and said the most cliché thing a German guy could ever say to you: “do you know a place where I can drink around here?” I couldn't help but laugh and introduce myself. I wasn't in the mood for alcohol but I was still very hungry so we just went to Dominoes and ate a huge pizza and talked. He was coming from San Diego, where he was studying engineering and learning to surf and digging the graceful suntanned slim Californian girls. When we went back to the hostel we met some Australian girls and played pool with them and talked and laughed. I was glad after all. I couldn't go to my Jazz Jam but everything was alright. Next day was my last one in NYC, and I had a friend to follow me around and have a blast and fight with seagulls as I will tell you. Next day we woke up at nine and stretched and had some breakfast near the hostel. After that we took the same Broadway subway and went downtown to examine Wall Street and find the bull I couldn't find with Sebastian. We moved about the whole morning, and it was a nice morning too, we talked about his parents and his plans of life back in Germany and I told him about Jack Kerouac and my own family in Brazil and my family in Florida as well. He was going to Florida himself after

NYC so I presently advised him to go see Clearwater beach and surroundings. As we talked about Florida we saw the Bowling Green, one of the oldest areas in the city, going back to when its name was New Amsterdam and it was still Dutch property. It's a little circular park all sad and dead now because of winter but still a sweet place and when we crossed this cute little park what do we see but a huge line of tourists waiting for their chance to touch the balls of the famous Charging Bull. Michael and I stare at that scene, shocked, dumb. "Do you wanna go for a photo?" I asked, sardonically. "Let's get outta here before I say yes." And that we do, discussing the monuments we already know around this pale blue dot and the ones we want to see. "Oh yeah" I say "I really wanna see the Stonehenge, in Wiltshire, England." "Really, but why do you wanna see that?" "Well, man" I say, excited like I always am when I talk about these kinds of things "I just wanna know what the feeling is. Here" so I stop in the middle of Manhattan and look for a corner, stop with my back against the wall and invite him to do the same. He looks at me suspiciously but follows my move. So I said "every place has a soul. What I like is exchanging glances with the soul of all places, including the wild intense stone empire called New York. So what I always do is I close my eyes in the middle of a street or a place or anywhere." And I closed my eyes and diverted my conscious attention from all visual stimuli and focused on sounds, smell, tactile feelings of the city. I communicate. I talk and don't utter a single syllable. I just open my heart to the city and it talks back with its noises and smell and urban verbs and everything. When I opened my eyes Michael was looking at me inquiringly and starting to question if he made the right decision following me. But I chuckle and prove him I am not that crazy and we just go through Wall Street taking pictures in front of The Trump Building and the Stock Building. From there we walked down to the Battery Park because Michael was hungry and he wanted to get some sandwich down the Battery. There was a snack bar close to Castle Clinton, a circular monument right where the city began which is a symbol of welcoming to immigrants and travelers. But the seagulls were not so welcoming, and when Michael unwrapped his sandwich a group of some twelve seagulls attacked him and tried to steal his lunch. That was the funniest and most tragic scene going on in all the city at that time I have no doubt on that. A tall guy being bit by seagulls who already had managed to make him drop one of the halves of the sandwich and another guy with an umbrella, trying

to send the birds away. Michael could only save half of his sandwich by running inside the Clinton Castle, I followed. After that he threw rocks at each and every seagull he saw in NY and I bet he still chases German seagulls with rocks and sticks. But anyways, we were both hungry then and I wanted to go to Greenwich Village because of Kerouac and also Bob Dylan. So we took the subway again and headed towards the 7th ave and the Village. There are a lot of nice bars and expensive restaurants in the Village. It is a fancy and expensive hipster place nowadays. The little bookstores are charming and full of the most amazing literature. I bought a lot of Kerouac and some Virginia Woolf before lunch, and the employee of the store took me to a session full of Kerouac on sale. That saved me some dollars for the night ahead and some Hemingways, as I will tell you. After buying Visions of Cody and Doctor Sax Michael and I moved on to a quaint dainty little restaurant with round tables and a beautiful street view. The waitresses were sweet and smiling and we were glad and hungry and still scared some seagulls would ravage the whole place and steal our delicious macaroni and cheese with some bacon coming fresh from the kitchen. But they didn't, instead we had a pleasant meal and at the end, when we left the restaurant after an hour listening to Sinatra and Jazz there was this little 5 year-old girl eating a cupcake, her cheeks covered with chocolate, she didn't give a slight shit to the fact that everyone was looking at her and laughing and having a good time. She was having a good time herself and nothing else mattered in the world. So after that, our afternoon plans were simply to play some pool at the hostel and wait till nightfall when we would drink in a bar. It was me, Michael and Philip, a German friend of Michael's who had just arrived in NYC. We went to a bar in Amsterdam Avenue and I almost got free drinks because it was a literary bar and everyone whose birthday was in the same day as a writer's would get some alcohol. I missed Virginia Woolf for one day. It was hard to find a place to sit. We found a table in the back of the bar, which was a narrow corridor with some tables and Tvs and drunk people having a good time in that American night. The boys drank some beer while I got a drink called Ernest Hemingway and spent some good money on getting myself tipsy. Philip was a nice guy but I didn't have the time to really get to know him. We just drank and discussed soccer and life and NYC, which is indeed a furious place to ignite romantic souls and send boys to heaven. This time I did say goodbye to my friends, after a long night doing the laundry in the hostel's laundromat.

The greatest and most incredible trip of my life was about to come. I was to depart to Massachusetts first thing next morning. I had a meeting with some ghosts.

TO BE CONTINUED...