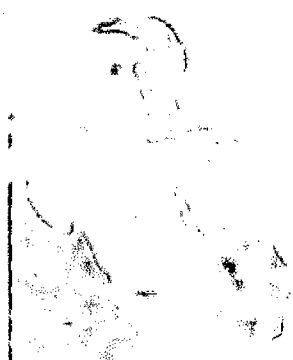


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

JACK KEROUAC



ON THE ROAD

**LITERATURA E CONTESTAÇÃO SOCIAL: O
ROMANCE ON THE ROAD DE JACK KEROUAC**

ON THE ROAD



ANDRÉA CRISTINA DE OLIVEIRA



**EDITORA DE LIVROS E REVISTAS
FEBRERIO EDITORA**

**NATAL/RN
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**LITERATURA E CONTESTAÇÃO SOCIAL: O
ROMANCE ON THE ROAD DE JACK KEROUAC**

ANDRÉA CRISTINA DE OLIVEIRA

NATAL/RN

2005



ANDRÉA CRISTINA DE OLIVEIRA

**LITERATURA E CONTESTAÇÃO SOCIAL: O
ROMANCE ON THE ROAD DE JACK KEROUAC**

**Monografia apresentada à disciplina
Pesquisa Histórica II, ministrada pelo
professor Raimundo Arrais, do Curso de
História da Universidade Federal do Rio
Grande do Norte, sob a orientação do
professor Raimundo Arrais.**



**NATAL/RN
2005**

AGRADECIMENTOS

Certa vez um repórter perguntou sobre o que os *beats* desejavam, sobre qual seria seu verdadeiro objetivo, o que eles tanto buscavam e Kerouac respondeu: “eu quero ver o rosto de Deus”. Lamento que ele tivesse precisado ir tão longe para ver isso. Eu agradeço por conseguir ver isso bem claro quando olho para as pessoas que me ajudaram e contribuíram muito para que eu realizasse esse trabalho.

A

Deus por ter mudado tanto a minha vida e por ter me feito perceber o quanto ele é importante na minha vida.

A minha mãe sempre tão paciente e carinhosa que procurou me ajudar mesmo sem saber como poderia fazer, mas fazendo do jeitinho dela.


A minha família, meu pai, minha tia e aos meus irmãos: Glaucio, Renata e Anderson.

Ao meu sobrinho Gabriel que na sua inocência soube entender quando eu não podia lhe dar atenção, porque, estava sempre pesquisando para escrever minha monografia.

A Sérgio que me fez descobrir o mundo dos sonhos quando a realidade ficava difícil de suportar.

Ao professor Raimundo Arrais que teve tanta paciência diante da minha indisciplina e preguiça.

Mas, que me orientou com muita atenção, mesmo quando estava muito cansado e com pouco tempo. Reconheço a sua importância e sensibilidade enquanto pessoa e educador.

A professora Paula Pires considerada por mim um patrimônio histórico que deve ser preservada com muito carinho pela nossa instituição de ensino, sempre tão cuidadosa, tão atenciosa e amável comigo. Obrigada! 

A Letícia que entrou na minha vida como um anjo e esteve sempre presente para me dar forças na hora certa, em meio a todo meu negativismo ela foi a única coisa positiva que sempre me dizia tudo vai dar certo. E deu!

As amigas de trabalho Socorro, Milena e Rosilda que tiveram tanta paciência comigo e por terem cedido seu local de trabalho para que eu pudesse continuar a escrever no momento em que todos os computadores me deixaram na mão quando mais precisei, inclusive o meu.

Aos meus poucos e verdadeiros amigos sempre tão amáveis e atenciosos comigo.

E a você meu amor pela ajuda técnica, pela tua paciência, pelo teu carinho, pela tua simplicidade e pelo teu sorriso que me deixa feliz e me faz ver o mundo com os olhos do coração. Eu sei que Deus ainda vai te abençoar grandemente.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A CONTRACULTURA E A SOCIEDADE NORTE-AMERICANA.....	5
2. LITERATURA E HISTÓRIA: PERSONAGENS NA ESTRADA.....	18
3. LITERATURA E ESPAÇO EM <u>ON THE ROAD</u>	31
CONCLUSÃO.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	41
ANEXO.....	43

INTRODUÇÃO

Na década de 1950 os Estados Unidos estavam entrando no ápice de um frenético consumismo que, por fim, tomaria conta do país. Neste cenário, os *beats* eram os deslocados. Gente como Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti, Burroughs e Neal Cassady. Homo e bissexuais, drogados amantes de um estilo de vida que o *american way of life* não conseguiria comportar. Talvez seja neste ponto que jovens como Kerouac tenham encontrado a “saída” em seus romances e em suas viagens, tanto espaciais quanto mentais. *On the road*¹, a busca de experiências humanas e estéticas profundas.

O livro retrata quatro grandes viagens que Kerouac fez procurando a verdadeira América. Logo no começo somos apresentados a Dean Moriarty, rebelde, louco, anarquista, amante da vida e preso por várias vezes. O livro conta as aventuras destes dois amigos e mais tantas pessoas que eles encontraram em seus caminhos, pelas estradas da América. O mais impressionante é a vitalidade da literatura aliada à vontade de viver e de estar na estrada, em movimento. Como o próprio Kerouac escreve nessa passagem de *On the road*:

[...] lá vamos nós! Inclinou-se sobre o volante e deu a partida; estava de volta a seu elemento natural, qualquer um podia perceber. Ficamos maravilhados, percebemos que estávamos deixando para trás toda a confusão e o absurdo, desempenhando a única função nobre de nossa época: *move-se* (p.170).

É um modo de viver e de escrever que se baseia no movimento, no não se estagnar, no buscar algo novo sempre, mesmo não sabendo exatamente o que se está procurando – simplesmente indo.

O crítico Gilbert Millstein, no artigo publicado pelo *Times* destaca que

On the road, o segundo romance de Jack Kerouac, tornou-se um evento histórico, na medida em que o surgimento de uma obra de arte concorre para desvendar o espírito de uma época. É a mais belamente executada, e se constitui na mais importante manifestação feita até agora pela geração que o próprio Kerouac, anos atrás, batizou de *beat* e da qual o principal personagem é ele mesmo (p. 7).

¹ A edição de *On the road*, de Jack Kerouac, utilizada e citada no decorrer deste trabalho, é da Editora L&PM, publicada em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 2004.

On the road tornou-se um mito em vários sentidos da palavra: 1) por ser um relato passado de geração em geração; 2) por desenvolver uma narrativa no sentido figurado, uma narrativa imaginária; 3) por ser uma afirmação inverídica, mas que não deixou de demonstrar os aspectos sócio-culturais, políticos e econômicos de seu tempo.

Kerouac empenhou-se em inventar uma nova prosódia, capturando a sonoridade das ruas, das planícies e das estradas dos EUA. Ele estava disposto a libertar a literatura norte-americana das amarras acadêmicas, e de um certo servilismo, predominante nesse período, a fórmulas européias que condicionavam a escrita a um certo rigor gramatical; no entanto o autor jamais vivia suas histórias, pois elas eram apenas imaginadas.

Seu plano era deixar o próprio personagem expressar-se livremente num fluxo livre de consciência, entregando-se à descrição detalhista da melancólica paisagem suburbana americana, mas que era facilmente compreensível por quem desfrutou de alucinógenos como maconha, mescalina e peiote.

Em certo sentido, Kerouac não estava impondo, nem mesmo propondo, uma total inovação, mas a retomada de uma trilha americana já percorrida por uma linhagem de autores que ele admirava, como era o caso de Jack London, Mark Twain, Herman Melville, John dos Passos, mas principalmente Walt Whitman. (KEROUAC, 2004, p. 11).

Seu livro foi duramente criticado, além de ser taxado de obra pornográfica por tratar de assuntos como sexo, drogas e adultério de forma tão natural ante todo o conservadorismo que caracterizava a sociedade norte-americana. Sua obra também é acusada de servir de fundamento às brigas e rebeldias da explosiva juventude norte-americana da década de 1950. E recebe ainda uma crítica visceral do escritor Truman Capote, para quem o que Kerouac faz é datilografar e não escrever. Contudo, *On the road* transformou-se em um tipo de “bíblia hippie” (p. 8), sendo vinculado, desde o surgimento daquele movimento, aos mais variados e desvairados desatinos cometidos na década de 1960.

Embora fosse um sucesso no mundo inteiro, *On the road* demorou quase trinta anos para receber uma edição em português. O escritor Eduardo Bueno, depois de fazer uma viagem que lhe permitiu percorrer alguns caminhos percorridos por Kerouac, traduziu *On the road* para o português. Porém, a princípio, nenhuma editora se mostrou disposta a publicá-lo.

As opiniões sobre o livro, aqui no Brasil, eram das mais diversas, como a que julgava o livro fora de moda; que a história daquela viagem era uma grande bobagem; ou ainda que os *beats* estavam fora de moda e que já era hora de dar um basta àquele texto de “subliterato”.

Contudo, em 1984, foi publicado a primeira versão de *On the road* em português pela editora Brasiliense e posteriormente pela L&PM.

O presente trabalho propõe-se a mostrar, baseando-se no estudo do livro *On the road* de Jack Kerouac, alguns pontos que são fundamentais para se entender a relação a ser analisada entre Literatura e História. Num primeiro momento é apresentada uma breve contextualização da sociedade norte-americana na década de 1950, e o impacto provocado com o relato de *On the road* enquanto um modelo de vida que vai se tornar referência também para outros países, e a mudança de comportamento da juventude, nos Estados Unidos, que estava insatisfeita com esse novo estilo. Posteriormente, trabalhamos algumas passagens do livro para fazer um paralelo entre História e Literatura e mostrar que, mesmo sendo um romance, *On the road* apresenta aspectos relevantes para se entender o comportamento das pessoas, principalmente dos jovens desse período, o florescimento industrial que possibilitou o aumento de empregos e mão-de-obra, e paralelo a isso, um consumo sem precedentes. Além disso, no que se refere à historiografia literária americana, a realização do livro dá continuidade a uma tradição que vem desde o Romantismo. Por último procura-se demonstrar a relação entre Literatura e Espaço – relacionadas intimamente na obra de Kerouac –, em passagens que destacam a relação indivíduo/espaço e o nomadismo, marcados pela forma irreverente de escrever de Kerouac, sem rigor gramatical.

Mesmo sendo uma obra de ficção, a importância do livro reside na veracidade do relato e na vivência de seus personagens: a forma como eles se sentiam, as angústias, as frustrações por não conseguirem encontrar sentido para suas vidas e de se sentirem completamente à margem desse novo modelo social em que se tornou a América do Norte na década de 1950.

Os personagens são construídos a partir das pessoas e experiências que Sal Paradise vai descobrindo no decorrer de suas viagens. O livro começa quando Sal Paradise conhece Dean Moriarty e juntos decidem viajar pelas estradas da América em direção à Costa Oeste. Eles saem pelas estradas: sem destino, sem dinheiro, de carona, sempre à procura de alguma coisa que desse sentido às suas vidas. Viajavam a pé, em caminhões, em trens de cargas, conhecendo e compartilhando a vida com todo tipo de pessoas que encontravam pelo caminho, de homossexuais, prostitutas, imigrantes, a negros, músicos de jazz, todos personagens de uma sociedade que não aceitava esse comportamento desregrado, essa vida desenraizada. Mas, mesmo criticados, eles experimentaram tudo que a vida na estrada podia

oferecer, indo das viagens com o pé na estrada às viagens que só as drogas podiam proporcionar.

Para entender o livro *On the road*, objeto desse trabalho, e abordar as questões mencionadas anteriormente, este estudo tem por base uma bibliografia fundamental. Pretende-se, a partir daí, entender a repulsa da sociedade norte-americana por esses jovens escritores e poetas incompreendidos e inconformados, que expressavam nessa “rebeldia” as emoções e sensações comuns a todo indivíduo, seja ele de qualquer etnia, classe social ou sexo; mas que externavam, também, seus medos e angústias, experiências e ideologia, para se sentirem vivos dentro de uma sociedade sufocante. Finalmente, pretende-se mostrar como a Literatura pode auxiliar a pesquisa científica para a reconstrução e entendimento de fatos históricos.

1. A CONTRACULTURA E A SOCIEDADE NORTE-AMERICANA

Nos anos de 1950, havia um certo sentimento de insatisfação entre os jovens. Os Estados Unidos, a nação mais próspera do mundo, espalhava o seu *way of life* pelos quatro cantos do planeta. Contudo, nem todos estavam dispostos a assumir papéis já costumeiros dentro daquela sociedade. Mais especificamente, uma parte dos jovens não tinha interesse em dar continuidade ao estilo de vida de seus pais, tido como superficial, no qual a aquisição de coisas desnecessárias era a razão da existência. Eles estavam em busca de uma verdadeira liberdade, de emoções diferentes, sensações novas.

Esse *american way of life*, caracterizado por uma economia crescente e baseado no consumo, era o modo de vida considerado ideal pela maioria dos norte-americanos. Sua expansão se deu depois da Segunda Guerra Mundial, quando os salários aumentaram demasiadamente, proporcionando um acúmulo nas contas de poupança.

Naquele momento, as indústrias tecnológicas, têxteis e alimentícias também cresceram rapidamente, e esse crescimento gerou carências por praticamente tudo: casas, automóveis, roupas, sapatos, alimentação e o que havia de mais moderno em eletrodomésticos.

Além das indústrias mais antigas, como as de carvão e têxteis, outras, principalmente as de aço, cresciam ininterruptamente. As indústrias voltadas para a construção civil, de automóveis e aviões expandiam sua produção de forma positiva, como também as de produtos químicos (incluindo plásticos e bens sintéticos), aparelhos elétricos e eletrônicos (rádios, gravadores de fita, toca-discos e televisão) cresciam com facilidade, deixando os empresários cada vez mais otimistas.

Novas instituições surgiram para atender às necessidades desses novos consumidores: supermercados, shoppings centers e cartões de crédito. Os padrões de consumo variavam com o estilo de vida de cada um, pois havia opções e volume de bens para satisfazer a todos os gostos. *Freezers* e aparelhos estereofônicos eram tidos como necessidades, enquanto as mercadorias direcionadas ao consumo dos jovens, antes inexistentes, transformaram-se em negócio lucrativo. Na década de 50 houve o *boom* das indústrias especializadas na produção de discos, cosméticos, pranchas de surf, refrigerantes, roupas, cinema, comida rápida e motocicletas. E a grande loja de venda a varejo de comida tornou-se a inveja do mundo:

um templo espaçoso e reluzente à abundância norte-americana, onde compradores empurravam carrinhos inoxidáveis, transbordantes de pacotes, entre fileiras de gôndolas de produtos bem expostos e alimentos higienicamente acondicionados em caixas de papelão, latas ou embalagens congeladas. (SELLERS, MAY, McMILLEN, ([s. n. t.], p.389).

Para a maioria dos norte-americanos, a cultura de consumo constituía o êxito supremo da economia mais vigorosa do mundo. Os autores chamam a atenção para o fato de que isso ficou tão evidente que aparece até nos discursos políticos, como o do então vice-presidente Nixon, em 1959, em que ele menciona os novos modelos de eletrodomésticos, para contestar os movimentos que se opunham a essa grande sociedade de consumo, e em clara provocação aos comunistas mencionados nesse mesmo discurso. Enquanto isso, outros observadores dessa mesma cultura menosprezavam essa política de acumulação e lamentavam o aparecimento de uma “psicologia da abundância”. (p. 389).

Um dos símbolos principais da prosperidade no pós-guerra foi o crescimento demográfico, que acarretou o aumento da procura de bens e serviços, levou à geração de mais emprego e estimulou a prosperidade.

Assim, entre as preocupações da crescente família norte-americana destacava-se a de um melhor lugar para viver, o que fazia aumentar as exigências de moradias. Em consequência, novos projetos se expandiam rapidamente, e os construtores e incorporadores de casas de baixo custo produzidas em massa criavam vilarejos completos com igrejas, meios de recreação e *shopping centers*.

Contudo, os projetos que foram desenvolvidos para essas famílias não passavam de centros homogêneos de embrutecedora vida em comum: eram as habituais idas e vindas de pais-viajantes, em trens de subúrbio, para o trabalho; de lares dominados por mães que tinham como preocupação cuidar da casa e dos filhos; de consumidores que compravam a crédito e nervosamente acumulavam engenhocas e eletrodomésticos.(SELLERS, MAY, McMILLEN, ([s. n. t.], p. 387).

Insaciável em seu consumismo, a sociedade do pós-guerra, sustentada por salários em elevação constante e crédito acessível, era alvo fácil do bombardeio publicitário de campanhas de vendas. Assim, os norte-americanos transformaram desejos em necessidades e se presenteavam com uma grande quantidade de objetos variados.

Segundo o filósofo Herbert MARCUSE (1964, p.15), que escreveu sobre as relações dos

indivíduos com as transformações da sociedade norte-americana, a administração científica das necessidades instintivas converteu-se em fator vital na reprodução do sistema. A mercadoria que tem de ser comprada e usada traduz-se em objeto da libido; e o inimigo nacional, que tem de ser combatido e odiado, é distorcido e inflado a tal ponto que pode ativar e satisfazer o inconsciente.

Com isso o autor quer dizer que essa “democracia” permite às pessoas não só escolherem seus próprios senhores e amos, como também permite aos senhores e amos desaparecerem por trás do véu tecnológico do aparelho produtivo e destrutivo que eles controlam, e esconderem o preço humano (e material) dos benefícios e conforto concedidos àqueles que colaboram. O povo, eficientemente manipulado e organizado, é livre; a ignorância e a impotência são o preço de sua liberdade.(p.15).

Nesse momento, o sonho de consumo de quase todo mundo era o automóvel, um meio utilizado não só para a mobilidade espacial, mas também social.

O aparelho de televisão, apesar de ser considerado ainda uma raridade, tornou-se o meio dominante de divertimento e publicidade de massa nos Estados Unidos. Rádio e cinema perderam seus lugares dominantes no campo do entretenimento. Revistas de circulação em massa acabaram tendo que fechar as portas. Isso porque os novos membros das famílias norte-americanas que cresceram com a televisão interessavam-se mais pela programação exibida no vídeo do que pela palavra impressa. Em contrapartida, alguns otimistas destacavam os benefícios de um meio de divulgação que permitia que todos os norte-americanos, quaisquer que fossem sua raça, classe ou região, recebessem em suas casas as mesmas imagens visuais e auditivas.(SELLERS, MAY, McMILLEN, ([s. n. t.], p. 388).

Assim, os meios de comunicação em massa, as mercadorias, casa, alimento e roupa, entretenimento e informações, trouxeram consigo atitudes e hábitos pré-estabelecidos, e ao ficarem esses produtos à disposição de um maior número de indivíduos e de classes sociais deixaram de ser só publicidade e passaram a ser um estilo de vida.

H. MARCUSE (1964, p. 29) assinala que nos defrontamos aqui com um dos aspectos mais perturbadores da civilização industrial desenvolvida: “o caráter racional de sua irracionalidade”. Sua produtividade e eficiência, sua capacidade para aumentar e disseminar comodidades, para transformar o resíduo em necessidade e a destruição em construção, o grau com que essa civilização transforma o mundo objetivo numa extensão da mente e do corpo humanos tornam questionável a própria noção de alienação: as criaturas se reconhecem

em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, nas casas em patamares, nos utensílios de cozinha. O filósofo conclui que, dessa forma, o próprio mecanismo que ata o indivíduo à sociedade mudou e o controle social ficou ancorado nas novas necessidades que ela produziu.

C.SELLERS, H. MAY e N. R. McMILLEN ([s. n. t.], p. 389), autores de crítica social desse período, descrevem o homem norte-americano do pós-guerra como “o homem de terno que circulava perdido pela multidão de solitários, onde a integração, a ética da empresa e a vida voltada para os outros eram mais altamente apreciadas do que valores tradicionais como poupança, individualismo e autoconfiança”.

Dessa forma, os Estados Unidos se transformaram numa grandiosa produção. O país espalhava seu modo de vida para o mundo inteiro, e dentro do país todo esse desenvolvimento passou a ser visto como ação e comunicação simbólica. M. BERMAN ([s. n. t.] p. 273):

Tudo foi concebido e executado não apenas para atender as necessidades econômicas e políticas imediatas, mas, pelo menos com igual importância, para demonstrar ao mundo todo o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida.

Entre os muitos símbolos e imagens com que os Estados Unidos contribuíram para essa nova cultura, foi a imagem da ruína e da devastação que mais se destacou. Os principais exemplos foram: a destruição de alguns bairros e a propagação da violência, das drogas, quadrilhas, incêndios propositais, assassinatos, terror e milhares de prédios abandonados e muitos bairros destruídos.

No decorrer da década de 1950, muitas famílias negras e hispânicas vão imigrar para as cidades norte-americanas. Mas, ao contrário das oportunidades obtidas pelos antigos imigrantes, muitas delas viram-se pobres, desempregadas, sem perspectivas ou esperanças. Em tais condições, não era de espantar que o desespero e a violência disseminassem como praga e que centenas de bairros, antes estáveis, fossem destruídos por todos os Estados Unidos. Assim vivia parte da população norte-americana: com indivíduos mal-alojados, já nascidos geralmente em condições de privação. Os pobres acabavam se instalando em cortiços urbanos, em campos de imigrantes e vilarejos rurais. Foram ignorados em meio à prosperidade satisfatória da década de 1950.

As conseqüências das transformações desse período atingiram a população de diferentes modos. Grande parte da sociedade manteve-se indiferente, fechando os olhos para o caos que dominou muitos bairros norte-americanos. Foi o caso da classe média, particularmente, que procurava não se preocupar quando tinha de construir uma nova via expressa, desalojando os moradores, entre eles operários, gente de baixa classe média, imigrantes e negros. Essa população pobre era expulsa ou obrigada a abandonar rapidamente de seus lares, e assistiam à demolição das casas em prol de uma nova obra grandiosa.

Nesse momento, o dinheiro e a energia eram direcionados para as novas auto-estradas, novos parques industriais, shopping-centers e projetos habitacionais, tudo interligado por novas rodovias.

Contudo, a década de 1950 se caracterizou não só pelo crescimento econômico norte-americano, mas também pelas questões sociais que afloraram em meio a todas as mudanças ocorridas nesse período. Dentre essas questões encontra-se a luta dos negros contra a segregação racial. Este veio a se tornar o mais importante movimento em busca de direitos sociais do período, e surgiu por iniciativa dos afro-americanos.

O racismo foi um dos maiores problemas internos que os norte-americanos tiveram de enfrentar. A eliminação de barreiras raciais na educação pública se tornou o ponto de partida para um amplo ataque a todas as formas de discriminação racial. A integração de alunos nas escolas públicas destinadas aos brancos foi uma tentativa de traçar o início deste movimento e revelar a crise de direitos civis que a nação enfrentava. Em 17 de maio de 1954, a Corte Suprema declarou inconstitucional a segregação racial nas escolas públicas e ordenou que se procedesse a dessegregação. Essa decisão foi uma das grandes vitórias obtidas pelos negros na história dos Estados Unidos. Contudo, deu início a um período de resistência de parte expressiva da população branca e de tensão para a população negra, vitimadas inúmeras vezes pela violência.

A segregação já havia se espalhado rapidamente abrangendo hotéis, restaurantes, bares, salas de espera, bebedouros, bibliotecas, igrejas, parques, hospitais, orfanatos, prisões, asilos, todos os lugares de reuniões públicas, quase todos os setores de emprego industrial, e até empresas funerárias, necrotérios e cemitérios. Como os recursos dos próprios negros e as instalações e oportunidades que lhes restavam eram escassas, a segregação geralmente significava exclusão. (MUSE, ([s. n. t.]

Em 1955-1956, o pastor negro Martin Luther King Jr. liderou um boicote para acabar

com a segregação nos ônibus da cidade. Campanhas semelhantes não-violentas realizadas por negros e ativistas brancos pelos direitos civis obtiveram, finalmente, algum progresso. Com o resultado de votações realizadas em lugares públicos, conseguiram que o governo aprovasse programas de habitação para a população discriminada. Contudo a mudança só ocorreu lentamente.

Os negros conseguiram uma pequena influência nos assuntos nacionais através de uma organização de protesto conhecida como Associação Nacional para a Melhoria das Pessoas de Cor. Nesse momento, diversos fatores contribuíram para aumentar o respeito pelo negro e lançar sobre a segregação o desprezo da nação, de um modo geral. Apesar de serem inferiores às instalações educacionais para os brancos, as escolas e faculdades para negros se multiplicavam. Apesar das desvantagens que o oprimiam, o negro realizou progressos significativos.

Para a maior parte dos norte-americanos o obstáculo essencial era o simples reconhecimento do fato de que os negros eram cidadãos dos Estados Unidos. Benjamin MUSE ([s. n. t.]) define aqui dois motivos que fizeram com que o medo estimulasse, com mais teimosia, a oposição à integração: o temor do comunismo, com o qual se acreditava que a luta pelos direitos do negro estivesse ligada de alguma maneira; e o horror à integração. Havia um temor de que a mistura de crianças brancas e negras nas escolas públicas levasse a casamentos inter-raciais. Esse foi, talvez, o fator mais insistente na hostilidade para com a decisão da integração.

Mas foram os jovens norte-americanos que compreenderam com mais lucidez que, com tantos fatos acontecendo (como a industrialização, o crescimento econômico, a injustiça racial e a pobreza existente), procuraram se opor a uma sociedade moralista, racista, consumista e tecnocrata. Este último aspecto se apresenta como conseqüência do processo de industrialização pelo qual o mundo estava passando. Theodore ROSZAK (1972, p. 19) explica esse quadro como sendo o de "um modelo social no qual uma sociedade industrial atinge o seu ápice com sua integração organizacional". É o ideal de controle que se pode exercer numa sociedade industrial capitalista que vai da política à educação, ao lazer, ao entretenimento, à cultura como um todo, até mesmo ao protesto contra o próprio sistema – tudo se torna objeto de exame e de manipulação. Manipulação essa que exerce influência até mesmo sobre os aspectos pessoais da vida: comportamento sexual, educação dos filhos, saúde mental, recreação, entre outros.

Com efeito, uma das características da tecnocracia consiste em fazer-se, ideologicamente, invisível. Herbert MARCUSE, em *O Homem Unidimensional* (1964, p.15), também trata dessa questão técnica em que se transformou a sociedade norte-americana e propõe que o progresso técnico nada mais é do que “um sistema de dominação e coordenação, que cria formas de vida e de poder que parece reconciliar as forças que se opõem ao sistema e rejeitar ou refutar todo protesto em nome das perspectivas históricas de liberdade de labuta e de dominação.” Ou seja, um método que serve para instruir novas formas de controle e coesão social.

Marcuse faz ainda outra consideração sobre essa sociedade tecnológica ou o que ela representa para o indivíduo no que se refere à sua liberdade, a qual agora perde o seu sentido lógico e conteúdos tradicionais. Ou seja, liberdade de pensamento, liberdade de palavra e liberdade de consciência foram idéias essencialmente criticadas, destinadas a substituir uma cultura material e intelectual antiquada por outra mais produtiva e racional (p. 23). A independência de pensamento, a autonomia e o direito à oposição política estão perdendo sua função crítica básica numa sociedade que parece cada vez mais capaz de atender às necessidades dos indivíduos através da forma pela qual é organizada.

Dentro desse quadro, os jovens desse período se tornaram a mais importante fonte de inconformismo e de inovação cultural. Eles provocaram uma revolução cultural nos modos e costumes, principalmente quando começaram a se expressar, como foi o caso da geração *beat*.

À medida que os filhos da classe média se desencantavam com o novo quadro social e econômico estabelecido, as críticas se tornavam mais evidentes e o comportamento do corpo social era mais afetado. Baseando-se em parte na “*geração beat*” não-conformista da década de 1950, as gerações seguintes de jovens norte-americanos vão ser os promotores da “*contracultura*” na década seguinte, motivados ainda pela rejeição aos valores dessa cultura.

Aqui, o que o termo *contracultura* sugere é o abandono da tradição de intelectualismo secular, cética, a fim de promover um equilíbrio de emergência para as distorções dessa sociedade tecnológica – um equilíbrio baseado numa cultura não-violenta. No caso da geração *beat*, baseada no budismo e em drogas. Theodore ROSZAK (1972, p. 144) define esses termos como sendo os principais aspectos da *contracultura*.

Movido pelo desejo de se expressar, um pequeno grupo de jovens buscou uma linguagem que pudesse dizer de sua insatisfação. Contudo, essa linguagem acabou originando um

movimento cultural e literário que se tornou um estilo de vida, com formas de resistência, modelo de provocação, de valores e contra-valores, de crenças, de mitos, gerando uma relação bastante problemática com os valores dominantes. Tal movimento agrupou, desde logo, um conjunto de pessoas que estavam igualmente submetidas à mesma forma de pressão social, moral e política.

Estar em movimento, viver a própria poesia, buscar alguma coisa que desse sentido às suas vidas que não fosse o consumismo desenfreado que tomava conta de sua geração. Eis os principais objetivos da Geração *Beat*, grupo de jovens intelectuais americanos que resolveram, ao ritmo do jazz, sexo livre e pé-na-estrada, fazer sua própria revolução cultural através da literatura. Eles se tornaram as vozes solitárias no percurso dos anos 50, verdadeiros semeadores/disseminadores da contracultura norte-americana, que explodiu em um movimento a favor da liberdade e contra o conservadorismo.

A música foi também uma forma de protesto, mais precisamente o jazz tocado entre 1941 e 1949, considerado como manifesto de revolta. A batida essencial do jazz tornou-se mais facilmente identificável do que nos anos de 1950. Isso se deve, em parte, à contínua evolução do jazz, no que se chamou de estilo *cool* daquele período.

Sobre a música, ou melhor, sobre o jazz – um ritmo de origem negra –, o escritor Eric HOBSBAWN (1989, *-História social do jazz-* p. 127) comenta as novas variações de estilo que surgiram nesse período. Segundo este historiador, o estilo *cool* foi o ponto extremo até hoje alcançado na evolução do jazz. O jazz do passado era, pela sua própria natureza, *hot*, sensual, emocional, físico – e “sujo” – pois era emocionalmente expressivo. O jazz *cool* buscava um ideal até então irrelevante de pureza musical, o que quer dizer, em muitos aspectos, uma reversão total da maioria dos valores do jazz.

O *cool jazz* dominou todo o jazz do início dos anos 50. Os músicos dessa variação jazística queriam afastar a idéia de que essa música era fria, racional e sem emoção; pretendiam mostrar um estilo natural de música que permitia improvisações. E que tocar *cool* podia ser também com emoção.

Kerouac vê no jazz objetivos quase-religiosos, uma espécie de fuga para o místico ou para mundos distantes. Essa tentativa de distanciamento da realidade se nota não só no apego de muitos músicos ao jazz, como também às drogas e às ervas.

A atmosfera que envolve o jazz é carregada de emoção, o que torna difícil explicá-la em termos puramente musicais. O jazz era efetivamente detestado por muitos e estava sujeito aos

ataques mais violentos e severos. Era antipatizado porque tocava emocionalmente as pessoas, mais do que outros tipos de música. Isso acontecia porque não era simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música que se prestava a mensagens de protesto e rebelião.

O jazz era originalmente uma música para ser apreciada pelos menos intelectuais ou especialistas, pelos menos privilegiados, menos educados ou experientes tanto quanto por outras pessoas; era uma música para expressar fortes sentimentos e por isso despertava antipatias. Também se destinava a ser tocado por pessoas sem formação musical elaborada. Mais ainda: o jazz era um manifesto musical de populismo.

Criado, principalmente, nos bairros menos abastados e nos grandes guetos negros da região norte, o jazz se prestava ao máximo de expressividade emocional; era ainda um canal para os protestos das classes oprimidas. Desse modo aparece em algumas passagens de *On the road* como uma espécie de desabafo em forma de música:

E enquanto eu estava sentado ali ouvindo aquele som noturno que o bop viera representar para todos nós, pensei nos meus amigos espalhados de um canto a outro da nação e em como todos eles na verdade viviam dentro dos limites de um único e imenso quintal, fazendo alguma coisa frenética, correndo dum lado para outro. (p. 32).

Muitas vezes, principalmente entre os integrantes das classes médias e superiores, o jazz tomou a forma mais complexa de uma espécie de idealização parcial de grupos sociais que eram, em outros aspectos, odiados, desprezados e oprimidos: trabalhadores, camponeses, mulheres e párias sociais, como criminosos e prostitutas, povos oprimidos como negros e ciganos. A tendência emocional, e muitas vezes irracional, em favor dos negros e da vida da escória dos negros sempre se mostrou extremamente forte entre os amantes sérios do jazz.

Todavia, a fase inicial do jazz é, por certo, a música socialmente mais bem ajustada que já surgiu entre os negros americanos, produto de uma sociedade cruel e injusta. Era, porém, no espaço dessa esfera musical que o negro encontrava considerável segurança e certeza emocional, desde que ficasse no seu lugar: dentro do gueto, onde tocava para outros negros.

Mesmo sendo um tipo de música do povo comum, apresentava elementos de protesto que não ficaram restritos ao povo negro. Não é apenas o seu tipo de música que fala diretamente

de e para o homem ou mulher não educado, no qual as pessoas tocam como se fala, como se ri ou como se chora, apenas de maneira mais contundente. É qualquer música feita e voltada especialmente para pobres, por menor que seja a intenção de protesto político.

As raízes do jazz estão plantadas em meio a pequenos agrupamentos pobres que, embora extremamente oprimidos, são menos dados à organização coletiva e à conscientização política, e que encontram a sua “liberdade” se esquivando da opressão e não fazendo frente a ela: são os trabalhadores pré-industriais sem qualificação. Sendo pobres e oprimidos, eles cantam e tocam músicas que tratam da pobreza e da opressão como coisas corriqueiras. Em certo sentido, a força das favelas, dos bordéis, dos *music halls*, enquanto berçário de artes populares, vem do fato de aqueles que ali vivem ou freqüentam esses lugares não terem outra válvula de escape para suas tristezas se não o fazer e viver impressões estéticas, “*living for kicks*” – viver de curtição, como diz a expressão. (HOBSBAWN, 1989, p. 276).

Possuindo uma linguagem muito própria, o movimento *beat* se ancorava na experiência individual que, via de regra, ignorava a não aceitação da crítica oficial do sistema, e gerou um estilo de literatura caracterizado por uma maneira solta de escrever, ignorando regras, usando gírias e criando novos termos.

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Laurence Ferlinghetti, William Burroughs, Gregory Corso, escritores *beat*, desempenharam papel importante na promoção desse novo estilo. Todavia, eles não eram vistos com bons olhos nessa sociedade conservadora, porque suas ações soavam como rebeldia social da geração mais jovem que não se ajustava à cultura dominante.

A poesia *beat* apresenta-se como um estilo improvisado, criativo. A intenção do poeta *beat* em meados da década de 50 era, como frisou GINSBERG (apud ROSZAK, 1972, p. 134), “apenas escrever... soltar a imaginação, descerrar o segredo, anotar as linhas mágicas saídas de minha mente real”.

A poesia *beat* se diferenciou por retratar o cotidiano desses escritores em suas aventuras pela estrada, nas ruas, nos bares, nas cidades, nos encontros com as pessoas, na rotina do dia-a-dia, da ida ao metrô até as suas paixões.

Para a geração *beat* o que importava era afastar-se da cultura dominante, a fim de encontrar o espírito para seus poemas. Eles buscavam inspiração na natureza, preferiam pegar carona ou se refugiar no campo para descobrir o real sentimento pela vida, longe das convenções. Era isso que dava um sentido à existência infinitamente maior do que todo

aquele materialismo que dominava a sociedade.

Kerouac empenhou-se em criar um novo cenário, capturando a sonoridade das ruas, das planícies e das estradas dos EUA, disposto a libertar a literatura norte-americana de determinadas amarras acadêmicas. Na opinião de Reinaldo MORAES (1984, p.59) tratava-se de “Acabar com a representação no texto, tipo escritor de roupão e pantufas de lã no gabinete matinal de trabalho, forrado de livros, escrevendo aventuras que não viveu”.

Os poetas *beats* tiveram influência dos autores da década de 1920. Um dos exemplos dessa influência foi Walt Whitman, autor do livro *Leaves of grass*, que já havia escrito uma poesia longe dos padrões oficiais de literatura. Para ele, na observação de B. BROCA (1998, p.32),

A poesia tinha que ser o reflexo do homem. Os versos tinham que ser libertos de todas as leis para reproduzir diretamente o curso do pensamento e da emoção. Essa liberdade, que no homem é uma necessidade vital, na poesia torna-se circunstância imprescindível para identificação da arte com a vida; nada de artificios, de arranjos ou de estilização. Os versos devem fluir como o próprio sangue e possuir a moldagem da própria carne.

Jack Kerouac foi consagrado o poeta mais importante da geração *beat* e celebrizado por seu livro *On the road*, onde relata as suas aventuras e de seus amigos, em uma viagem que cruza a América de costa a costa.

Para Kerouac, o termo *beat* estava ligado à estrada, à poesia, à música, às experiências vividas. Segundo Leonardo FRÓES (1984, p. 13),

Todos os beats falam com simplicidade e talento do que vêm surgir à sua frente, seja a Estátua da Liberdade, o fantasma de Walt Whitman ou um girassol decrépito, e são movidos por um mesmo desejo de restituir à poesia uma qualidade sanguínea. O homem presente, com seus impasses e agonias, seus deslumbramentos e achados, é o tema que serve às mais diversas cabeças para destruir de um só golpe dois desvios costumeiros da literatura acadêmica: as generalizações taxativas, e a elegante linguagem de punhos moles, que deixa de dizer coisas úteis ao excluir de seu limite os desatinos verbais do inconsciente que berra.

Leonardo Fróes quer dizer que essa prática literária parte da realidade concreta do

indivíduo, onde não é possível escrever sobre poesia sem falar sobre o poeta. Escrever sobre o que ele viveu enquanto homem comum, inserido em um período, em um contexto histórico, social, cultural, e não escrever apenas analisando friamente, de longe, como se estivesse escrevendo sobre outra pessoa ou uma outra época. O poeta aqui escreve sobre o presente, sobre o agora, já. Escrever sobre si mesmo foi o que moveu os criadores da época. E é dentro deste quadro que a geração *beat* despertou o modelo de literatura que ficou esquecido nos anos de 1920 com autores como Walt Whitman, Ernest Hemingway, Henry Thoreau, escritores que escreviam sobre as experiências de seu tempo.

E como qualquer outro movimento de contestação que abala os alicerces de uma cultura dominante, a geração *beat* foi duramente criticada. Tudo isso por terem seus participantes vivido intensamente, não só por terem experimentado drogas, álcool, e tido vida sexual desregrada, mas, principalmente, por terem tratado abertamente de tudo isso nas suas obras e fora delas também. De acordo com Cláudio WILLER (1984, p. 29),

O que a crítica acadêmica não perdoa neles, o que realmente não consegue engolir não são as transgressões no comportamento, a admissão explícita do uso de drogas, a pederastia, a errância aventureira; e nem as ousadias no plano da criação, o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacademicismo e aparente antiintelectualismo. O mais difícil de aceitar é que, sendo tudo isso, tivessem dado certo, produzindo uma enorme influência literária comportamental.

A narrativa *beat* é feita do registro de vivências, de alucinações, filosofias e poesia. E sob este aspecto – entre outros –, o trabalho dessa geração se constituiu em fato inteiramente novo na história da literatura. Contudo, o serviço histórico mais significativo que os *beats* realizaram através de sua obra foi justamente revelar o modelo vazio, de aparências, em que se tornou a sociedade norte-americana.

A essência da geração *beat*, a princípio, não está relacionada diretamente com a política, a revolta, a revolução, a selvageria, os cabelos compridos, a loucura ou homossexualismo. Para o crítico Pepe ESCOBAR (1984, p. 165), “A geração *beat* é espiritual, apaixonada, sentimental, poética. A geração *beat* é juventude, denúncia, desilusão de um sonho, iluminação, testemunho de honra e respeito”.

Eis o que os *beats* buscavam em sua peregrinação: visões da América ao longo dos

caminhos, estradas e trilhas.

É dentro desse quadro que a geração *beat* desencadeia uma ruptura na literatura norte-americana, no que diz respeito ao novo modelo de sociedade capitalista e industrializada, ao mesmo tempo em que dá continuidade a uma modalidade de literatura estabelecida desde o romantismo. Retomando o autor Cláudio WILLER (1984, p.37) Seu impacto e sua ascensão como fenômeno de massas pode ser explicado, em parte, pela presença de um *establishment* literário conservador. Isso como parte do quadro político da época, com o qual a situação cultural mantém uma íntima relação.

A geração *beat* está ligada não só aos poetas da década de 20, como Walt Whitman, mas também apresenta características do Romantismo – movimento artístico do começo do século XIX que reagiu contra os modelos clássicos e cultuou o individualismo, o subjetivismo e a fantasia, os temas nacionais e populares – e passa a confundir-se também com a trajetória desses poetas. Como observou Cláudio WILLER (1984, p. 32), essa ligação está representada na história de derrotas e fracassos, de poetas em choque com a sociedade e por isso na miséria, vivendo os mais diversos dramas pessoais, desprezados pela crítica e freqüentemente passando por manicômios e prisões.

2. LITERATURA E HISTÓRIA: PERSONAGENS NA ESTRADA

Dentre as muitas formas que assume a produção discursiva, a que nos interessa aqui, a que motivou este trabalho foi a literatura. Nicolau SEVCENKO (1983, p. 20) a literatura constitui a porção mais reduzida, o limite mais extremo do discurso, o espaço onde ela se expõe por inteiro, visando reproduzir-se, mas expondo-se igualmente à infiltração corrosiva da dúvida e da perplexidade. É por onde o desafiam também os inconformados e os socialmente mal-ajustados. Essa é razão por que ela aparece como ângulo estratégico notável, para a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes em uma determinada estrutura social. Tornou-se evidente a afirmação da interdependência estreita existente entre os estudos literários e as ciências sociais.

A exigência metodológica que se faz é a de que se preserve toda riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social. Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam.

O estudo da literatura na pesquisa historiográfica preenche-se de significados próprios. Ou seja, mais do que o testemunho da sociedade, ela traz em si a revelação dos seus focos de tensão e o que estas tensões representam para quem as viveu.

De acordo com SEVCENKO (p. 20), enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser. Portanto, o historiador ocupa-se da realidade, enquanto o escritor é atraído pela possibilidade. Assim, a literatura fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre a possibilidade, sobre os planos que não se concretizaram. *

O professor de literatura Flávio Loureiro Chaves, no artigo intitulado *A História vista pela Literatura*, parte de quatro componentes para a relação entre História e Literatura. O primeiro deles é a imaginação, que faz com que a arte seja necessária, e é uma força que nos permite indagar sobre a sua verdade. Quando lemos um romance, estamos tratando com criaturas que não são reais. No entanto esses personagens se impõem a nós e participam da nossa visão de mundo como se fossem reais. Aqui a verdade da ficção, ou da Literatura,

como em qualquer campo do imaginário, reside na sua possibilidade de convicção. (CHAVES, p. 9).

No segundo momento o autor fala sobre o compromisso. Um compromisso não com a temporalidade, ou seja, com o tempo histórico em que os escritores viveram e produziram seus textos. O resgate desse tempo depende da eficácia do seu significado e da força de convicção presente em diferentes momentos históricos. Literatura não é História; no entanto ao nascer numa dada circunstância, implica sempre uma referência à História. “A sua problemática essencial reside justamente aí; está na distinção entre a circunstância e a historicidade do texto, que a ultrapassa para desenhar uma visão do mundo.” (CHAVES, p. 12). Um texto literário pode conter elementos que nos permitirão perceber fatos históricos que muitas vezes não nos damos conta.

Assim, as relações entre História e Literatura não podem se dispensar uma à outra, pois estão na base do compromisso entre o autor e seu tempo. Loureiro escreve ainda que, tratando-se de Literatura, nela não devemos buscar a História, e, sim, temos de encontrar a sua historicidade. Por um lado ela dá conta da visão do mundo que o texto contém e, por outro lado, assegura sua validade na experiência de diferentes leitores em diferentes momentos. *

Por último, a estética da recepção e a semiótica são os últimos elementos propostos por Flavio Loureiro para compor essa relação entre Literatura e História, pois, ao valorizarem a multiplicidade de significados instaurados pelo texto literário, mostram a função do leitor como agente. O compromisso diante da História e do mundo é menos um compromisso do leitor que, respondendo às sugestões emitidas pelo texto, está constantemente atualizando sua consciência e seu mundo na decifração do imaginário. (CHAVES, p. 17).

Contudo, é importante esclarecer que a atividade artística não possui nenhum compromisso com o vigor do registro científico. Ela se descompromete com a exatidão dos acontecimentos que a inspiram, misturando fatos históricos com acontecimentos fictícios. A sua pretensão não é a de formular um conhecimento objetivo, como acontece com a História, pois, como afirma Peter GAY (apud CHAVES, 2004, p. 61) “a verdade é um instrumento opcional da ficção, não sua finalidade essencial”.

A obra literária (especialmente o romance) e o relato historiográfico aproximam-se porque ambos têm a forma de uma narrativa em que os eventos só adquirem sentido e só são compreensíveis no interior de um enredo. Enfim, a historiografia e o romance são modos de narrar eventos humanos com o objetivo de extrair os seus significados.

Loureiro Chaves analisou ainda a seguinte opinião do historiador Edgar de Decca: “Tanto a ficção quanto a historiografia, ao se debruçarem sobre o passado, buscam basicamente a mesma coisa, encontrar o sentido da experiência humana que é histórico, por excelência, não obedecendo a qualquer sentido de ordem transcendental”. Segundo CHAVES (p. 62) o autor quer dizer que



uma teria compromisso com a verdade científica e com a objetividade do método, enquanto que a outra acreditaria mais na força da imaginação e da subjetividade. Essa diferença foi pioneiramente apontada por Aristóteles, em sua Poética, ao afirmar que, enquanto a Literatura se ocupa com o verossímil, com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, a historiografia se volta para o acontecido, para o ser das estruturas sociais. Hipoteticamente, de acordo com esse pensamento, o escritor não tem nenhum compromisso com a verdade histórica, podendo, pela imaginação, inventar uma realidade (uma supra-realidade), desde que respeite os princípios da verossimilhança interna. Já o historiador, nessa perspectiva, tem diante de si uma cadeia de fatos passados que aguardam uma explicação lógica e coerente.

O certo é que tanto a História como a Literatura são produtoras do conhecimento verdadeiro. De um lado, a Literatura defende-se utilizando a justificativa de que, assim como a História, ela (na figura do autor) elege o assunto a ser focado, mas o narrador conduz a construção verossímil do discurso. A História, por sua vez, ao escolher o fato que será narrado, possui, muitas vezes, o acontecimento limitado de uma batalha, uma morte ou a assinatura de um tratado. A diferença está em o narrador-historiador procurar desaparecer, dando ao seu texto um cunho científico e, portanto, verdadeiro. O que nos interessa aqui é demonstrar como o historiador pode utilizar o texto literário como fonte para a pesquisa historiográfica, propondo um modelo de análise.

Ainda na opinião de Loureiro Chaves o olhar do historiador sobre a Literatura deve ter presente que a obra literária é capaz não só de exprimir o homem, sintetizando e projetando as suas experiências, mas também de atuar de modo subconsciente e inconsciente sobre ele, inculcando determinados valores. O historiador precisa observar, ainda, que a Literatura pré-forma a compreensão do leitor e repercute em seu comportamento social, levando-o a uma percepção do seu universo. Nesse sentido, a arte literária faz história porque participa do processo de pré-formação e motivação do comportamento social do leitor, passando-lhe

normas que são padrões de atuação ou modelos de ação. Em suma, a Literatura influencia o destinatário, porque pode criar ou veicular normas, reproduzir ou reforçar padrões vigentes e, inclusive, antecipar-se à sociedade inovando e rompendo com os códigos consagrados. Tanto a Literatura como a História guardam a memória coletiva de um povo, a qual também traz consigo relações sociais e de poder. (CHAVES, p. 65).

São essas relações que vão nos interessar aqui, pois nelas encontra-se também o deslocamento espacial. E em *On the road*, esse deslocamento está representado nas viagens feitas pelos personagens.

Quando nos referimos à palavra “viagem” pensamos logo nas viagens turísticas destinadas a visitas a pontos turísticos com todo o conforto, horários marcados, hospedagens reservadas, onde tudo é previsível. Mas as viagens que nos interessam aqui são as realizadas pelos personagens de *On the road*, e que diferem completamente das viagens turísticas.

Os viajantes de *On the road* não viajam só fisicamente, eles também buscam nas drogas a satisfação de uma viagem mental. O viajante aqui é como um *flâneur*, cujo objetivo é corrigir a realidade. Ele faz isso numa peregrinação pela cidade, de um canto a outro; é uma espécie de detetive que decifra pela fisionomia a história de vida de cada pessoa que circula pelas ruas. Contudo, é preciso esclarecer que o *flâneur* não depende de incentivos químicos. O incentivo vem da própria cidade.

As drogas, para os poetas da geração *beat*, funcionavam como garantia de espontaneidade. Eram uma espécie de passaporte para as suas viagens mentais, onde estavam os músicos negros de jazz, os vagabundos que atravessavam o país bebendo uísque ordinário, os mexicanos pobres que ofereciam maconha e mulheres aos forasteiros.

Alguns poetas da geração *beat*, como Gary Snyder, adepto da religião zen-budista, redigiu uma nota sobre as tendências religiosas dos *beats* em que especificou o uso de drogas. Ele admite as vantagens da marijuana e do peiote como auxiliares da imersão do poeta no espírito, e dessa forma poder passar para seus poemas a sensibilidade de percepção da natureza e da sociedade. (BIVAR, p. 16).

O fascínio pelos alucinógenos aparece como denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Nos anos 50 todos os caminhos levavam aqueles poetas à experiência com as drogas, tornando-se um elemento importante que sustentava a rejeição dos jovens à sociedade adulta.

Para Theodore ROSZAK (1972, p. 1719), essa experimentação, vista como projeto

intelectual, transformou-se numa forma de pesquisa psicológica. As drogas se constituíram em um meio de explorar a sabedoria, uma fonte de estudo e elaboração estética. Eles não eram apenas jovens viciados, no entanto a sociedade norte-americana, tentava ativamente dar às drogas e a seu uso a responsabilidade de toda uma cultura.

Para os jovens contemporâneos, a droga adquiriu uma sabedoria mística. A viagem através dos alucinógenos era como uma peregrinação religiosa. (ROSZAK, p. 171). O efeito da droga era uma espécie de êxtase espiritual. Coube à droga mostrar que a sociedade tecnológica não tinha solução para todo problema humano.

A viagem, ou melhor, o nomadismo, a aventura, a recusa da abundância norte-americana eram formas de contraposição às gerações maduras. Diferente das viagens turísticas do século XVIII, a viagem aqui não tinha um objetivo preciso, era apenas uma mudança de lugar no espaço, pela qual as pessoas passavam tempo juntas, reviam os amigos, se lembravam do passado. De acordo com Sérgio Paulo ROUANET (1993, p.13):

A viagem desperta angústia associada ao prazer de viajar, tem a ver com a característica essencial da viagem: deixar a casa paterna. É uma experiência assustadora, porque significa enfrentar perigos desconhecidos, é uma fonte de remorso, porque implica o desejo culpado de libertar-se de uma vida de família vivida como insatisfatória.

A procura de um lugar leva o indivíduo a partir, ir cada vez mais longe. Desterritorializar-se. O reencontro de si mesmo só pode se fazer através de uma viagem. É preciso estar distante para ser alguém. Não ter casa para estar mais consigo mesmo. O viajante vai sempre optar por não viver onde estiver morando. A busca de um lugar passa pela recusa de ter um lugar. Para se encontrar, ele tem de ir embora e não morar em lugar nenhum.

Para o viajante, identidade significa não ter casa. Assumir essa inquietação como constitutiva de seu modo de ser e viver em hotéis, em motéis de beira de estradas. Num lugar qualquer. Em locais em que se fique por pouco tempo, em que não se deixem rastros, dos quais não se guardem lembranças.

Na visão de Nelson Brissac PEIXOTO (1987, p.82), cruzar fronteiras permite uma nova percepção das coisas: negar-se todo o tempo, romper permanentemente com o que se é, voltar sempre ao zero. Viver perigosamente. É preciso se colocar à beira do abismo para se apagar, sumir, virar outro. É preciso mudar sempre.

O viajante tornar-se desconhecido, desaparecer, partir para longe ou se perder na própria cidade é, para Brissac Peixoto, a verdadeira forma do movimento, da viagem. Ser sempre alguém diferente. Buscar saídas, criar válvulas de escape. Partir sem rumo traçado, parar por pouco tempo nos lugares, nunca mais voltar. Viver na superfície, não se apegar a nada nem a ninguém, não criar raízes. Não ter casa, não ter memória, não ter para onde ir. (p. 82).

Incapazes de levar uma vida sedentária numa cidade qualquer, eles estão sempre na estrada. *On the road*. Não procuram um lugar preciso, mas uma vida em movimento, a amplidão e selvageria dos grandes espaços. Saem em busca das planícies, dos desertos, das terras que estão sempre mais além, da fronteira. Eles querem ir para o Oeste, seguir só as grandes linhas vermelhas que cruzam o país, as auto-estradas, para ir direto, a toda velocidade, sem parar. Ir para o Oeste significa viver na estrada. Sem saber direito onde está, longe de casa, num quarto de hotel barato, como um estrangeiro. Perdido bem no meio do país, na linha divisória entre o leste e o oeste, entre o passado e o futuro. “É uma aventura no espaço”. (PEIXOTO, 1987, p. 46).

Como fazia Dean Moriarty, personagem de *On the road*, sair sempre às pressas, dirigir sempre correndo, a ponto de quebrar o velocímetro, atravessando o país em menos de um dia. Para, às vezes, mal tendo chegado, voltar tudo outra vez. No maior frenesi. Chegar em um lugar, arranjar onde ficar, encontrar os amigos, ver as mulheres que deixaram por lá, roubar um carro e fazer a ronda dos bares, arrumar dinheiro e partir novamente, ou seja, não se pode ficar um minuto parado.

Brissac Peixoto faz referência também a outro tipo de sensação que a viagem provoca nesses viajantes: em cada lugar que param é o mesmo vazio e solidão. Tudo é decepção no fim do caminho.

A metrópole, onde acaba a viagem, é para eles o lugar dos sonhos frustrados e das expectativas jamais cumpridas. Ao invés de começar vida nova nas grandes cidades, eles vão sempre tentar ficar longe delas, entre elas, no caminho. (PEIXOTO, 1987, p. 85).

A “pureza” da estrada se contrapõe ao caos e à decadência urbana, terra dos exilados, dos fracassados, dos perdidos. Todos aqueles que vieram para vencer, perderam; todos aqueles que pararam, tornaram-se personagens de uma melancolia de fim de continente, de fim de

viagem. Tão logo passa a euforia das novidades e das bebedeiras, a cidade os deixa sozinhos e vulneráveis.

Para os personagens de *On the road*, viajar não significa chegar a algum lugar, mas deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável. O Oeste é o fim do continente, o fim de todas as dúvidas e preocupações, o não-lugar, a viagem.

As grandes distâncias americanas, os pores-do-sol, o ritmo do jazz, os salões de bilhar, as mulheres e os encontros ocasionais são um parêntesis no modo de vida vivido por Kerouac em suas viagens pelas estradas da América. Os lugares, as pessoas, as paisagens vão despertando sensações no personagem que recorre às cores e aos sabores para viver a fantasia, proporcionando uma experiência singular para o poeta:

O sol rubro se punha lentamente... logo veio o crepúsculo, um crepúsculo cor-de-vinho, uma penumbra púrpura dispersa sobre arvoredos de tangerina e extensas plantações de melão; o sol estava com a mesma cor de uvas esmagadas, misturado com Borgonha tinto; os campos possuíam a mesma tonalidade dos amores e mistérios espanhóis. Botei a cabeça para fora da janela e aspirei profundamente o ar perfumado. Foi o mais sublime de todos os momentos. (KEROAUC, 2004, p. 108).

A estrada correspondia a uma atitude mística: representava o caminho, a viagem, a busca por todas as vias possíveis, mesmos as perigosas (no caso das drogas) até as menos religiosas. Essas experiências eram uma espécie de território desconhecido para os personagens que desejavam atingir uma espécie de satisfação. O que eles buscavam era uma definição para a falta de perspectiva que viam e sentiam ao seu redor.

Em 1952, John Clellon Holmes, autor do livro intitulado *Go*, resumiu a postura dos que optavam por botar o pé-na-estrada:

Embora saíssem às tontas, sob qualquer pretexto, procurando emoções pelo caminho, sua verdadeira viagem era para dentro; e, se pareciam transpor muitas fronteiras, legais e morais, era apenas com a esperança de no outro lado encontrar alguma crença. (HOLMES, apud BIVAR, 1984, p.87).

Desde a sua origem, o homem está sempre se deslocando. Esse deslocamento foi muito importante no processo de colonização e de conquistas espaciais. O homem, enquanto viajante, está sempre rompendo fronteiras e vínculos, seja com a mãe, a partir do nascimento, com a família, quando se torna “independente”, até mesmo com o seu país, definitivamente ou não. (ROUANET, 1993, p. 8).

A viagem pode possuir vários momentos. Ela pode ser uma viagem de autoconhecimento, uma forma de experiência espiritual, uma viagem apenas de deslocamento espacial, ou um simples passeio turístico. Porém, todos esses momentos adquirem um caráter distinto.

No entanto, é importante mostrar o significado de cada uma dessas viagens. Por exemplo: no século XVIII os motivos que levavam os filhos da aristocracia a enfrentarem tantos desafios em suas viagens era o gosto pela arte e arquitetura dos antigos, o culto à ruína e os valores estéticos sublimes na contemplação da paisagem. (SALGUEIRO, 2002, p. 1).

No final do século XVIII esse tipo de viagem foi conquistando mais adeptos e se estabelecendo também para os filhos da classe média urbana melhor situada, formada por burgueses prósperos, emergentes dos serviços da indústria. Para as pessoas comuns o mundo, nesse século, era isolado, e se elas se locomoviam, isso era feito na maioria das vezes a pé ou então em carroças. (HOBSBAWN, 1989, p. 25).

Esse tipo de “turismo” era uma prática exclusiva dos ricos. Contudo, eles experimentavam todo tipo de surpresas – na maioria das vezes desagradáveis –, para superar as distâncias dos lugares, pois os meios de transportes eram muito precários. Enquanto hoje as distâncias são vencidas com rapidez e facilidade, no século XVIII os viajantes tinham que vencer as distâncias no lombo de mulas, e em carroças desconfortáveis. As acomodações eram as piores possíveis. Na maioria das vezes os próprios viajantes tinham que fazer sua comida, ou mesmo pernoitar em estábulos junto aos cavalos que os conduziam; não havia distinção de classes sociais e, quando se hospedavam em casas de famílias, tinham de se misturar com pessoas de classe social inferior e ficar acertando valores para tudo que quisessem fazer. Na maioria das vezes tinham sua bagagem roubadas e muitos deles eram mortos.

Contudo, mesmo com essas dificuldades, as viagens não deixavam de ser prazerosas para o *Grand Tourist*, pois não possuíam apenas caráter investigativo. Também tinham por objetivo ampliar o conhecimento sobre a história dos antigos. Muitas delas tinham seu ponto alto na oportunidade de adquirir conhecimento de arte, parte essencial na viagem tanto no que

se refere ao culto quanto à reprodução posterior desse conhecimento. Em geral as viagens tinham registro em diários, com ilustrações, e posteriormente eram publicados, despertando, assim, o interesse de outras pessoas por uma vida de aventuras.

Enquanto esses viajantes tinham que enfrentar toda atribulação para superar as longas distâncias entre os lugares, os personagens de *On the road*, mesmo vivendo em meados do século XX com toda industrialização, tecnologia e imersos num capitalismo crescente, preferiam colocar a mochila nas costas e o pé na estrada, pegando carona, viajando de ônibus ou de trem, sem dinheiro ou com o mínimo possível e sem planejar nada, diferentemente das viagens atuais baseadas quase que exclusivamente no consumo.

O pólo de deslocamento destes personagens era a Costa Leste da América do Norte. Nesse período, 1950, o rumo tomado era a Costa Oeste, como a Europa foi para o *Grand Tourist* do século XVIII. Não que eles fossem em busca das grandes obras arquitetônicas dos povos antigos como era o caso do *Grand Tour*. Mas porque queriam viver experiências para retratá-las em suas obras, por acreditar que não se podia separar a vida da obra. Era, enfim, uma tentativa de fuga da realidade na qual estavam inseridos.

É preciso lembrar que não era só se deslocando fisicamente de lugar que o homem podia viajar. Podia-se viajar também sem sair do lugar, como nas viagens que eram feitas pelos personagens de *On the road*, quando buscavam iluminações para escrever seus romances e poesias, aditivados por altas doses de alucinógenos. Eles não só buscavam inspirações para escrever; aqui a viagem assumia um caráter de fuga. Fuga do seu país, fuga do modo de vida que seus pais levavam, fuga da escola, da família e até de si mesmos.

Ainda em fins da década de 40, Kerouac partiu, de férias, para o que seria a aventura de sua vida: viajar de uma costa a outra da América do Norte, apenas utilizando meios de transporte baratos: trens de carga, caminhões e carona. As rotas percorridas pelos personagens de *On the road* podem ser vistas no mapa no final do trabalho (em anexo) e permitem ilustrar o deslocamento constante desses personagens. Foram essas viagens que permitiram a Kerouac escrever *On the road*.

Essa cultura, ou contracultura, *beat* retomou o mito americano do viajante, do errante, do vagabundo, do conquistador, que ultrapassava mesmo as fronteiras (físicas, interiores e mentais).

Ao levar essa literatura para a estrada, Kerouac vinculou-se à tradição dos “romances em movimento”, como o Dom Quixote de Cervantes, esforçando-se para capturar o espírito

nômade dos pioneiros americanos.

O contexto histórico da picaresca clássica espanhola abrange, no mínimo, a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII. Na sociedade espanhola desses séculos, o modelo social era o cavaleiro e o modelo econômico, seu modo de acumulação de riquezas pela conquista. Diminuíam, assim, as possibilidades de que a nova classe emergente na Europa, a burguesia, tivesse reconhecimento social. Dessa maneira, valores exaltados pela burguesia como mecanismos de ascensão social, como o trabalho e a especulação, foram excluídos. Fazia-se necessário, então, outros caminhos de ascensão social para os menos abastados. É aí que o pícaro histórico procura aproveitar as fendas do sistema para tentar subir na escala social. Essa tentativa de melhorar sua condição dentro da sociedade se torna o elemento principal do romance pícaro.

O romance picaresco se apóia num tripé: o anti-herói denominado pícaro, seu aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso. Em *A saga do anti-herói*, Mario Gonzáles procura mostrar que o sucesso desse tipo de narrativa está não apenas no idealismo amoroso, mas também, no fato de exaltar a figura do cavaleiro e na crítica social implícita em sua narrativa:

O romance picaresco limitar-se-ia à crítica social e à denúncia dos sintomas, sem se permitir jamais uma explícita discordância com o modelo imposto pelo sistema. Assim, mostraria em profusão os caminhos desviados do pícaro e levaria ao auge o papel protagônico do anti-herói, mas jamais apontaria as falhas básicas de um modelo que, ao enrijecer a sociedade estamentária, impedia o desenvolvimento da mentalidade burguesa. (GONZÁLES, 1994, p. 65).

Assim como os personagens de *On the road*, o pícaro começa por romper com seu lugar de origem, como a família e com os valores que a ele possa significar. Ele é uma primeira manifestação do individualismo que se traduz na procura de um espaço próprio, procura que termina na solidão e não resulta em qualquer projeto social.

O pícaro opta por caminhos que lhe proporcionam liberdade; o que ele faz nessa procura é fingir ser “ritualista” para na verdade ser apenas um realista, a quem só interessam os objetos propostos aos indivíduos dessa mesma sociedade, que passa por cima de qualquer regra. O pícaro é, assim, um caso típico de desigualdade e desvio social estimulados pela existência de uma etapa de expansão social, durante a qual diminuiria a exclusão dos pobres

em relação ao acesso aos bens. O pícaro se vale de recursos próprios apoiados basicamente na astúcia. Seu objetivo é a usurpação dos símbolos que identificam os superiores, ou seja, da ostentação que o caracteriza. Um desses recursos é o ócio, abstenção do trabalho que substitui a ocupação guerreira e que era o primeiro signo de distinção social da nobreza. (GONZÁLES, 1994, p. 72).

Assim, o romance picaresco é a representação de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, que narra suas aventuras; estas, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representa uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista.

Embora seja uma obra de ficção, todos os personagens e acontecimentos de *On the road* existiram de fato: Carlo Marx, por exemplo, é o poeta Allen Ginsberg, autor de *Uivo* (1956) nascido a 3 de junho de 1926, em Paterson, Nova Jersey, onde freqüentou a escola até os 17 anos; depois foi para universidade de Columbia, de onde foi expulso, e onde conheceu Kerouac. Trabalhou na Marinha Mercante, foi datilógrafo, lavou pratos, foi revisor, trabalhou em pesquisa de mercado por três anos na Costa Oeste. Em *On the road*, Carlo é amigo de Sal Paradise e posteriormente se torna amigo de Dean Moriarty, e juntos decidem viajar em direção à Costa Oeste.

Old Bull Lee é William Burroughs, autor de *The Naked Lunch* (O almoço nu). Burroughs foi o papa junky do grupo beat. Seu primeiro livro intitulado *junky* (1953), relata o memorial de ex-drogado e de suas experiências com alucinógenos, em suas viagens a Nova York, New Orleans e México City. Em *On the road*, Old Bull Lee é amigo de Sal Paradise que costumava se corresponder com ele e com Carlo Marx para contar sobre suas experiências com os alucinógenos como: kiff (uma espécie de maconha árabe), haxixe, maconha, heroína, morfina e outros tipos de drogas.

Burroughs nasceu no dia 5 de fevereiro de 1914, numa grande cidade do meio Oeste (St. Louis). Era bem nascido. Desde criança queria ser escritor. Quando adolescente freqüentou uma escola moderna. No colégio lia muitos livros de escritores como Oscar Wilde, Anatole France, Baudelaire e Gide. Entrou em Harvard, onde se graduou em literatura inglesa por falta de interesse em outro assunto. Odiava a universidade e a cidade onde morava. Foi para Europa, em 1936. Na volta foi dispensado do exército por esquizofrenia. Durante a Guerra tornou-se viciado em heroína. Nos anos 50, mudou-se para Tanger, Marrocos, onde virou escritor profissional.

Dean Moriarty é Neal Cassady, autor de *The First Third* (1971). É o herói insano de *On the road*, talvez o mais genuíno *beat* de todos os tempos, pois estava sempre em movimento, na estrada, um dos *beats* que nunca saiu dela – desde o seu nascimento, quando seus pais estavam viajando a caminho de Los Angeles, até a sua morte no México, depois de ingerir uma grande quantidade de drogas. Ele viajava o tempo inteiro e viveu sua vida toda de um lugar para outro. É o mais notável entre todos os personagens: ladrão de automóveis, bissexual, saído do reformatório, e que decide ir para Nova Iorque para aprender a escrever.

Camille é Carolyn Cassady, mulher de Neal, amante de Kerouac e autora do livro de memórias *Off road*.

Sal Paradise é o próprio Jack Kerouac, autor e personagem de *On the road* e de vários outros romances. Nasceu em 12 de março de 1922, em Massachusetts. Como jogador de futebol ganhou uma bolsa para a Universidade de Columbia, em Nova Iorque; em seguida, trabalhou na Marinha Mercante. Aos 25 anos, abandonou a universidade. Recém-curado de uma doença séria e com sentimento de que tudo estava morto, Kerouac encontrou pela primeira vez Neal Cassady, então com 21 anos, na época um delinqüente juvenil recém-saído do reformatório e que tinha larga experiência pelas estradas da América. É a partir de suas conversações nas ruas de Nova Iorque, que explode em Kerouac o desejo de finalmente cair na estrada. Assim, em julho de 1947, com 50 dólares no bolso, Kerouac botou literalmente o pé na estrada em direção à Costa Oeste.

Em abril de 1951 ele se sentou diante da máquina e começou a escrever: datilografou 100 palavras por minuto, produzindo as 175.000 palavras de *On the road* em 20 dias. O que o autor pretendia era que suas idéias fluíssem diretamente da cabeça para o papel, sem interrupções. Segundo Eduardo BUENO (2004, p. 12),

Foi o fôlego narrativo avassalador, o frescor libertário, o fluxo ininterrupto de sua avalanche de palavras, imagens, promessas, ofertas, visões e descobertas que acabaram por tornar *On The Road* exatamente aquilo que o chavão define como a bíblia de uma geração.

Foi sem dúvida a espontaneidade de Kerouac que deu importância ao movimento *beat*, na coragem de ter rompido velhos padrões e modelos, introduzindo emoção na literatura, preferindo o sentimento ao intelectualismo. Foi ele quem criou a mística literária da estrada e

a incorporou à narrativa *beat*.



3. LITERATURA E ESPAÇO EM *ON THE ROAD*

Uma das formas de expressão utilizada por essa geração de 1950 foi a poesia, que trouxe de volta um gênero literário que eclodiu num movimento de resistência aos valores estabelecidos pela sociedade norte-americana. Esse movimento resultou em grandes obras escritas por jovens poetas, nas quais eles externavam angústias, anseios, dramas, alegrias, relacionamentos, experiências.

De alguma forma eles foram inovadores literários. Alguns foram boêmios, outros marginais, outros aventureiros; todos foram personalidades pouco usuais, com um estilo de vida bem diferente do escritor acadêmico, do intelectual típico de gabinete.

A contribuição literária *beat* pode ser mais bem entendida se a imaginarmos como uma mistura de tradição e contemporaneidade. Os *beats* foram inovadores não por serem repetidores dos autores que eles apreciavam e com os quais se identificavam, mas por criarem uma literatura que incorporava o momento que eles estavam vivendo. Os *beats*, olhando para o texto, diriam: “só vale o que foi vivido” (BIVAR, 1984, p. 60).

Para os *beats* a compreensão clara da natureza íntima de suas experiências produzia mais saber do que teorias e filosofias aprendidas nos bancos universitários, por onde, aliás, quase todos passaram. A literatura *beat* começa na hora em que uns garotos brancos de classe média e alta, saídos das universidades e pouco dispostos a encarar o mercado de trabalho regular, burocrático, se lançam ao mundo do desejo, da vontade, das paixões.

Ao escrever, Kerouac entregava-se a longos períodos descrevendo suas viagens, suas fantasias, sua vida na estrada. A busca da espontaneidade era uma das obsessões dos *beats*. Em abril de 1951, ele sentou-se diante da máquina de escrever, colocada sobre a mesa da cozinha do seu apartamento na Rua 20 Oeste, e começou a escrever. A idéia de Kerouac era que suas idéias fluíssem diretamente da cabeça para o papel, sem interrupções. “Comparando mais uma vez com o músico de jazz: como o saxofone para o jazzman, a máquina de escrever se tornava uma extensão do seu próprio corpo”, como frisou ainda BIVAR (p. 76).

Com *On the road*, Kerouac desenvolveu seu estilo – o estilo *beat* – espontâneo, repleto de sonoridade, de gíria. Seu plano era deixar o próprio personagem expressar-se livremente, entregando-se à descrição detalhista da paisagem suburbana norte-americana.

Foi, sem dúvida, a espontaneidade de Kerouac que deu importância ao movimento *beat*, na coragem de ter rompido com velhos padrões e modelos, introduzindo emoção na literatura,

preferindo o sentimento ao intelectualismo. Foi ele quem criou a mística literária da estrada e a incorporou à narrativa *beat*.

Em *On the road* o personagem está o tempo todo escrevendo sobre como ele se sente na América da década de cinquenta, expondo a visão da sociedade urbana, alienada, enfocando o desencantamento dos imigrantes que tentavam melhores condições de vida, mas que descobriam que a América promissora não passava de ilusão.

De repente, lá estava eu na Times Square. Tinha viajado doze mil quilômetros pelo continente americano e estava de volta à Times Square; e ainda por cima bem na hora do *rush*, observando com os meus inocentes olhos de estradeiro a loucura completa e o zunido fantástico de Nova York com seus milhões e milhões de habitantes atropelando uns aos outros sem cessar em troca de uns tostões, um sonho maluco – pegando, agarrando, entregando, suspirando, morrendo, e assim poderiam ser enterrados naquelas horrendas cidades-cemitério que ficam além de Long Island. As elevadas torres da nação – o outro limite do país, o lugar onde nasceu a América das Notas Promissórias. (p.140).

Em suas viagens, o personagem Sal Paradise vai descrevendo como são seus dias na estrada. Em uma passagem do livro, o autor descreve suas angústias a ponto de, por um breve instante, não saber quem ele é. Essa crise de identidade, produzida pela ausência da referência espacial, faz com que o personagem se lance numa aventura à procura de si.

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era outra pessoa, um estranho, e toda minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andando entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito.” (p. 36).

Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard, discutindo a relação entre indivíduo e sociedade, afirma que, mesmo partindo da psicologia, a transferência das impressões psicológicas para a expressão poética é por vezes tão sutil que somos tentados a atribuir uma realidade psicológica à realidade espacial, física ou mesmo material. E cita autores e exemplos de literaturas a respeito das sensações e referências espaciais. Autores como Théophile Gautier, que traduz como poeta suas impressões de fumador de haxixe. Escreve T. GAUTIER (apud BACHELARD, 2000, p. 183): “Minha audição desenvolvera-se prodigiosamente, eu ouvia o barulho das cores; sons verdes, vermelhos, azuis, amarelos chegaram aos meus ouvidos em ondas perfeitamente distintas”. Essa sensação é produzida pelo efeito que o haxixe provoca em quem o utiliza e não seria percebida por leitores que não estivessem sob o efeito da droga, se não fosse por meio dos recursos de poeticidade trabalhadas pelo autor.

C. J. Long
Solf.,
L
Gautier

O deserto é outra forma de expressar essas categorias sensoriais e espaciais. A imensidão do deserto vivido repercute com intensidade no íntimo do ser. Como diz Philippe DIOLÉ (apud BACHELARD, 2000, p. 211): “para o viajante cheio de sonhos, é preciso viver o deserto tal como ele se reflete no interior do vagabundo”. E Diolé nos convida para uma meditação em que poderíamos viver uma *concentração do nomadismo*. E completa ainda que “essas montanhas em farrapos, essas areias e esses rios mortos, essas pedras e esse sol escaldante, todo esse universo que tem o signo do deserto está anexado ao espaço interior”. Ou seja, como um espaço a ser preenchido, construído como uma forma de suprir seus anseios em busca de um prazer, uma satisfação.

Em considerações sobre este tema, Michel MAFFESOLI (2001, p. 21) contribui para o entendimento da necessidade de movimentação. Para ele, nomadismo é

O desejo da errância como sede do infinito, nos quais o que está em estado nascente tem muita dificuldade para se afirmar diante dos valores estabelecidos. As pessoas se adaptam à riqueza ostentada e à miséria exibida. O oposto da securitização crescente é um difuso sentimento de insegurança. O teatro do mundo, ao lado dos números circenses e outros divertimentos semelhantes, desfia diariamente as diversas crueldades, epidemias, catástrofes e outras tragédias que são a parte que cabe à natureza humana. Em breve, quando não houver fome, vai-se morrer de tédio ou desespero.

Por esse motivo, mesmo que isso perturbe nossas certezas ou nossas convicções, é melhor saber pensar nisso, ou correremos o risco de apenas sofrer. Maffesoli destaca que esse é o paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que se considera perfeita e “plena”, expressa-se a necessidade do vazio, da perda, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia de cifra.

Tudo isso por enquanto é alusivo, mas indica, sem dúvida, a tendência geral de uma época que, por volta cíclica dos valores esquecidos, mas não menos presentes nas estruturas antropológicas do imaginário, antes se liga a uma contemplação daquilo que é. A errância, desse ponto de vista, seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos.(p. 29)

De resto, é a rebeldia que sempre foi o índice mais claro de uma energia ativa, de um poder vital se opondo ao poder mortífero das diversas formas de imposição, de repressão. Assim, contrariamente ao que prevaleceu na sociedade norte-americana e no mundo próprio do individualismo burguês, ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros. É essa transgressão que dá sentido aos “êxtases”, de qualquer ordem que sejam: técnicos, culturais, musicais, afetivos, sexuais, e reafirmam o desejo do direito de ir-e-vir. Ou seja, o desejo de errância é um dos pólos essenciais de qualquer estrutura social. Segundo MAFFESOLI (p. 29),

é o desejo de rebelião contra funcionalidade, contra divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o necessário ócio, a importância da vacuidade e do não-agir na deambulação humana.”

A poesia *beat* se diferenciou por retratar o cotidiano desses escritores em suas aventuras pela estrada, ruas, bares, cidades, os encontros com as pessoas na rotina do seu dia-a-dia, desde a ida ao metrô até as suas paixões. O personagem de Kerouac está freqüentemente retratando em suas passagens suas visões da América, sobretudo a América pobre dos imigrantes apanhadores de algodão, a América do jeans e de viajantes sem destinos:

A América dos dias puros: nem úteis, nem inúteis. Revivida na América industrial, guerreira, imperialista, consumista. Sexo, drogas, jazz negro.

Alegria e tormento. A mente deixada à deriva na noite do corpo. Altos e baixos na pauta da vida. Pé na estrada. (p. 60).

Os traços de atividades, as frases em movimento são característica de uma escrita utilizada por estes poetas *beats*, conhecidas já na obra de Rimbaud como *Walk Writing*. No livro *Rimbaud na América e outras iluminações*, Maurício Salles VASCONCELOS (2000, p. 51). chama a atenção para frases como: “rodopiei até ficar tonto... pensei que cairia... pensei nisso..., combinam-se com frases que traduzem a postura passiva do tipo: sentirei um frescor ... deixarei o vento banhar.... É o autor que nos fala”. (VASCONCELOS, p. 52) Dessa forma, produz-se em sua poesia o efeito da caminhada, ou seja, o que pode ser considerado como o contato com um mundo eternamente nascente. Seus poemas, originados de uma vontade, apresenta em sua muito significativa brevidade o aspecto de anotação direta, de captação do gesto do autor submetido à ordem natural, a um só tempo agente e paciente de uma caminhada, que é também atividade poética. O autor esclarece ainda que

o que faz do poema uma experiência impressionante de proximidade entre as sensações e as coisas reveladas à primeira pessoa, sempre em ação, diz respeito ao corpo. Por meio dele, a sensorialidade contagiante do texto torna possível atualizar o tempo e o espaço nos quais o poeta/caminhante transmite a inteireza de um contato. Tal inserção do corpo parece como própria e bastante especial dentro da literatura. Aqui o criador, como transmissor de uma experiência, é transformado pelo que se objetiva na paisagem: caminhada, trânsito do sujeito para fora de seus domínios racionalizados. (p. 56).

O narrador se posiciona como personagem deslocado, marcado pela perda, desprovido de um lugar na ordem do mundo. Uma literatura do “desterritorializado”, daquele que está sempre em movimento, sempre em busca do novo a partir de uma subjetividade, sobre territórios, sobre o espaço social ou físico, formulada no sentido de estabelecer paralelos entre o que o autor escreve a realização de percursos.

A “sensação”, transformada em acontecimento, não ocorre como recordação de um esforço originário da improvisação poética, em correspondência com a força da relação eu/natureza. O poeta não se prende às sensações, nem ao tempo, nem ao modo como se dará o convite ao natural, pois no mesmo instante em que os define já se põem em ação. Ele não está louvando ou contemplando a natureza, mas experimentando-a. Assim, a relação existente

entre autor e caminhada, poeta e natureza, se dão como posse, o eu se deixa contaminar, sendo possuído pelo movimento e pela paisagem.

Para Kerouac, essa literatura estava ligada à estrada, à poesia, à música, às experiências vividas. Principalmente experiências vividas por Dean Moriarty, que aparece no livro como um dos personagens mais representativos da chamada juventude transviada.

No livro, o personagem Sal Paradise, vivido pelo próprio Kerouac, queria conhecer Dean Moriarty não apenas como um escritor que precisava de novas experiências, mas porque, de alguma forma, apesar das suas diferenças de caráter, ele o fazia lembrar um irmão há muito esquecido:

a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, com longas costelas, seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da sua infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e reenclausuras do rio Passaic em Paterson. Na sua maneira vibrante de falar Sal escutava outra vez as vozes de velhos amigos e irmãos agrupados sob as pontes, ao redor das motocicletas, entre os varais da vizinhança, nos sonolentos degraus do fim da tarde, quando garotos tocavam violão enquanto seus irmãos mais velhos trabalhavam nos moinhos. (p. 29).

Todos os seus amigos de então eram intelectuais. Mas Sal Paradise via em Dean Moriarty uma inteligência muito mais interessante, formal e completa, sem nada daquela intelectualidade que ele descreve como tediosa. E a criminalidade de Dean não era algo enfadonho ou escarnecedor, mas uma vibrante e positiva explosão de alegria americana. Além disso, todos os seus amigos nova-iorquinos estavam naquele pesadelo negativista de combater esse novo modelo tecnocrático, consumista, capitalista que se tornou a sociedade norte-americana, baseados em suas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade “faminto de pão e amor, e ele estava pouco se lixando pra tudo isso” (p. 28).

Para a geração *beat* o que importava era afastar-se da cultura dominante, a fim de encontrar o espírito para seus poemas. Suas obras eram baseadas nas suas experiências de vida e com as drogas.

A utilização da droga como meio para afastar-se do real, em busca de inspiração, não está restrita a esses poetas. Na década de 1920, Aldous Huxley, em *Las puertas de la percepción*, já escrevia, em parte, sobre sua experiência com drogas, principalmente a mescalina e o

peiole, e sobre como ela atua na mente. As sensações, os sentimentos, as intuições, imaginações e fantasias são assim sintetizadas:

A mudança que efetivamente se produz não é de modo algum revolucionária. O outro mundo que a droga lhe permite enxergar não é o mundo das visões; existe ali mesmo, no que se pode ver com olhos abertos. A grande mudança que ela produz se dá no campo objetivo. O universo subjetivo é que necessita de importância. (HUXLEY, 1997, p. 19).

Dessa forma, podemos tentar entender o que acontecia com os personagens de *On the road*. Escreve Huxley que o verdadeiramente importante não eram as relações espaciais. Por exemplo, estamos acostumados a nos preocupar com problemas como “Onde?, A que distância?, Qual é a situação a respeito de tal ou qual coisa? Na experiência com a mescalina, as perguntas implícitas são de outra ordem” (p. 22). O que Huxley pretende com isso é demonstrar que a mente passa a se interessar primordialmente não pelas medidas e as colocações, mas sim pelo ser e o significado. O espaço continua existindo, mas perde o seu domínio.

Huxley esclarece ainda que as pessoas, sob o efeito da mescalina, apresentam percepções extras sensoriais (p. 29). Algumas delas descobrem um mundo de beleza visionária. A outras se revela a glória, o infinito valor e plenitude do sentido da existência nua, do acontecimento tal qual é à margem do conceito.

Todos os caminhos levaram poetas da geração *beat* à experiência com as drogas. O fascínio pelos alucinógenos aparece como denominador comum das muitas formas tomadas pela contracultura. As drogas se constituíram num meio de explorar a sabedoria uma fonte de ciência, estudo e elaboração estética. A sensibilidade que a droga proporcionava permitia a esses poetas maior liberdade de expressão literária.

O caráter criativo e improvisado da poesia *beat* levou Kerouac a criar um novo cenário literário:

Lá estava o Pacífico, apenas umas colinas mais adiante, azulado e vasto com uma imensa muralha branca avançando desde a lendária plantação de batatas onde nascem as neblinas de Frisco. Uma hora mais a neblina fluiria através da Golden Gate para recobrir de branco a romântica cidade e um rapagão seguraria sua garota pela mão e subiria lentamente por uma

calçada clara com uma garrafa de Tokay no bolso. Isso era Frisco; e lindas mulheres paradas nos halls de entrada, nos umbrais cristalinos aguardando por seus homens. (p. 107).

Também existe nele a imaginação romântica, uma espécie de nostalgia que em alguns momentos o faz sentir saudades de casa, da família, dos amigos que ficaram para trás. Afinal, sua viagem nunca é sem volta.

Essa prática literária parte da realidade concreta do indivíduo, de experiências vividas. Kerouac foi um especialista em registrar essa realidade, mesmo quando o fazia através de metáforas como nesta passagem:

nessa época Dean e Carlo andavam pelas ruas como peões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver o brilho azul e intenso até que todos “aaaaaah! (p. 25).

Como retomada a uma tradição, os poetas *beat* acabam se comparando a autores como Rimbaud, que reconhece a importância da poesia através da atitude vivencial. Isso decorre possivelmente da relação entre obra e vida, do ir-e-vir fundamental a uma poesia que se traduz por meio da experiência.

Este impulso tomado rumo à experimentação, em busca do novo, não se completa apenas com a afirmação escrita por meio da inquietude e de provocação juvenis. Ele está inserido na experiência, e busca a expressão da subjetividade e do corpo como elementos primeiros da prática poética.

A reflexão sobre a presença da poesia de Rimbaud como elemento criador para a poesia *beat* concentra-se no desregramento, na “viagem” tanto psicodélica quanto real. Ele aparece como pesquisador das relações entre palavras e imagens, visando o surgimento de formas literárias geradas pelas possibilidades de contato entre o acaso e os níveis menos imediatos da inteligência e da sensibilidade.

Maurício Salles VASCONCELOS (2000, p.143), esse método ficou conhecido como *cut-up* e foi bastante utilizado nas obras de autores como William Burroughs, Allen Ginsberg e o próprio Kerouac. O método dos *cut-ups* representa um avanço nos métodos de leitura e da escrita, pois seu objetivo é produzir um pensamento efetivado por imagens, por processos analógicos, e não mais pelo circuito lógico-sintático imposto como primeira instância reflexiva da linguagem. Esse método está retratado aqui no poema de Allen Ginsberg, traduzido por Cláudio Willer, intitulado *América*. (em anexo).

O autor esclarece que a feitura dos *cut-ups* não atende simplesmente à justaposição ocasional de palavras, mas intervém na ordem da percepção e também da imaginação. O escritor torna-se mais próximo de seu meio de expressão, pondo-se em uma comunicação viva, tátil, e não mais indireta, como aquela oferecida pela linguagem em suas abstrações, sua “prisão” de palavras.(p. 143).

O paralelo que podemos fazer aqui entre a obra realizada pelos poetas *beats* e a obra de Rimbaud está no percurso em que se combinam drogas pesadas e um renovado interesse pela ciência, pelo desenvolvimento de novas alianças entre arte e sociedade, entre invenção e técnica. Para Maurício Vasconcelos trata-se de

Obra-vida que cria a imagem, a palavra e o corpo/rosto do autor o ícone da América underground e profunda, trazida luz do dia em artes performáticas e plásticas, assim como no terreno das culturas emergentes. Em uma espécie de codificação antimoderna de poeta/homem e sobrevivente. (p. 23).



CONCLUSÃO

Kerouac não foi o mais estradeiro da geração *beat*, mas suas viagens permitiram que ele escrevesse *On the road*. Isto possibilitou, de certa forma, compreender a relevância deste livro na sociedade norte-americana da década de 1950. Mesmo tendo sido proibida sua publicação e a obra sido taxada de pornográfica pelos críticos da época, a conseqüência foi sua consolidação enquanto manifestação de recusa a um modelo imposto às novas gerações. *On the road* tornou-se um marco da literatura, um divisor de águas, e nesse sentido deu fundamento às posteriores manifestações de contestação por parte dos jovens nas décadas de 1960 e 1970, como aconteceu na França em 1968 e nos Estados Unidos com o movimento *hippie* em 1970. ?

O espaço na obra de Kerouac se traduz não só pelas distâncias percorridas, mas também está ligado ao interior do indivíduo. Sua sensação de liberdade, e ao mesmo tempo de aprisionamento, foi externada por ele através do deslocamento, do desenraizamento, da errância. Nisto está a reconstrução da figura do anti-herói, principal personagem da literatura picaresca. ?

Em *On the road* os personagens procuram o tempo todo negar os valores americanos determinados por esse *american way of life*. A importância do livro reside na negação a essa nova cultura de consumo, a essa superficialidade, que tomou conta da América do Norte na década de 1950 e que acabou se tornando modelo de vida para os demais países do mundo. Foi a forma que eles encontraram para contestar. Os *beats, poetas e personagens*, buscaram na poesia uma forma de aliviar toda a angústia, toda a decepção, toda a frustração que era viver nessa sociedade norte-americana.

Este trabalho revelou a complexidade de sua análise, e ~~deixou~~ muitos pontos a serem fechados. Contudo, fica a certeza de que o tema Literatura e História, tratando como objeto de estudo o livro *On the road*, merece uma busca mais minuciosa que enfoque os valores comportamentais, sociais, culturais, políticos e econômicos. Somente assim teremos um trabalho bem fundamentado, completo, e que possibilite a aceitação não só da Literatura, mas também de outras fontes, como a fotografia, que podem ajudar o historiador a responder e desvendar as questões que ainda permanecem obscuras na História. ?

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

BIVAR, Antônio et al. **Alma Beat**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1984.

BERENDT, Joachim E. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1985.

BROCA, Brito. **Americanos**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (Org.). **Cultura regional: língua, história, literatura**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004.

COSTA, Flávio Moreira. **Os subúrbios da criação**. São Paulo: Ed. Polis, 1979.

DAVIS, Mike. **Cidade de Quartzito: escavando o futuro em Los Angeles**. São Paulo: Ed. Scritta, 1993.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 1991. ↗

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

HOBBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.

HOBBSBAWN, Eric. **A era das revoluções**. São Paulo. [s.n.t.].

HOBBSBAWN, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1989.

HUXLEY, Aldous. **Las Puertas de la percepción**. Barcelona: Ed. Edhasa, 1997.

KEROUAC, Jack. **On the road**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2004.

KOTHE, Flávio R. (Org.). **Sociologia: Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

LASCH, Christopher. **A rebelião das elites e traição da democracia**. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 1995. ↘

MACFARLANE, Alan. **A cultura do capitalismo**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1987. ↖

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1964.

MUSE, Benjamin. **A luta do negro americano: dez anos de integração racial-desde a decisão de 1954 da corte suprema dos Estados Unidos da América do Norte.** Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1966.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura.** Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão nômade.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

SALGUEIRO, Valéria. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p.1-17, 2002.

SELLERS, Charles et al. **Uma reavaliação da história dos Estados Unidos.** [s.n.t.].

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil e outros ensaios.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1968.

VASCONCELOS, Maurício Salles. **Rimbaud da América e outras iluminações.** São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000.

ANEXO

POEMAS DE ALLEN GINSBERG TRADUZIDOS POR CLAUDIO WILLER**América**

América eu te dei tudo e agora não sou nada.
América dois dólares vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956.
América não agüento mais minha própria mente.
América quando acabaremos com a guerra humana?
Vá se foder com sua bomba atômica.
Não estou legal não me encha o saco.
Não escreverei meu poema enquanto não me sentir legal.
América quando é que você será angelical?
Quando você tirará sua roupa?
Quando você se olhará através do túmulo?
Quando você merecerá seu milhão de trotskistas?
América por que suas bibliotecas estão cheias de lágrimas?
América quando você mandará seus ovos para a Índia?
Eu estou cheio das suas exigências malucas.
Quando poderei entrar no supermercado e comprar o que preciso só com minha boa aparência?
América afinal eu e você é que somos perfeitos não o outro mundo.
Sua maquinaria é demais para mim.
Você me fez querer ser santo.
Deve haver algum jeito de resolver isso.
Burroughs está em Tanger acho que ele não volta mais isso é sinistro.
Estará você sendo sinistra ou isso é uma brincadeira?
Estou tentando entrar no assunto.
Eu me recuso a desistir das minhas obsessões.
América pare de me empurrar sei o que estou fazendo.
América as pétalas das ameixeiras estão caindo.
Faz meses que não leio os jornais todo dia alguém é julgado por assassinato.
América fico sentimental por causa dos Wobblies.
América eu era comunista quando criança e não me arrependo.
Fumo maconha toda vez que posso.
Fico em casa dias seguidos olhando as rosas no armário.
Quando vou ao Bairro Chinês fico bêbado e nunca consigo alguém para trepar.
Eu resolvi vai haver confusão.
Você devia ter me visto lendo Marx.
Meu psicanalista acha que estou muito bem.
Não direi as Orações ao Senhor.
Eu tenho visões místicas e vibrações cósmicas.
América ainda não lhe contei o que você fez com Tio Max depois que ele voltou da Rússia.
Eu estou falando com você.
Você vai deixar que sua vida emocional seja conduzida pelo Time Magazine?
Estou obcecado pelo Time Magazine.
Eu o leio toda semana.

Sua capa me encara toda vez que passo sorrateiramente pela confeitaria da esquina.
Eu o leio no porão da Biblioteca Pública de Berkeley.
Está sempre me falando de responsabilidades. Os homens de negócios são sérios. Os produtores de cinema são sérios. Todo mundo é sério menos eu.
Passa pela minha cabeça que eu sou a América.
Estou de novo falando sozinho.
A Ásia se ergue contra mim.
Não tenho nenhuma chance de chinês.
E bom eu verificar meus recursos nacionais.
Meus recursos nacionais consistem em dois cigarros de maconha milhões de genitais uma literatura pessoal impubescível a 2.000 quilômetros por hora e vinte e cinco mil hospícios.
Nem falo das minhas prisões ou dos milhões de desprivilegiados que vivem nos meus vasos de flores à luz de quinhentos sóis.
Aboli os prostíbulos da França, Tanger é o próximo lugar.
Ambiciono a Presidência apesar de ser Católico.
América como poderei escrever uma litania neste seu estado de bobeira?
Continuarei como Henry Ford meus versos são tão individuais como seus carros mais ainda todos têm sexos diferentes.
América eu lhe venderei meus versos a 2.500 dólares cada com 500 de abatimento pela sua estrofe usada.
América liberte Tom Mooney
América salve os legalistas espanhóis.
América Sacco & Vanzetti não podem morrer
América eu sou os garotos de Scottsboro
América quando eu tinha sete anos minha mãe me levou a uma reunião da célula do Partido Comunista eles nos vendiam grão de bico um bocado por um bilhete um bilhete por um tostão e todos podiam falar todos eram angelicais e sentimentais para com os trabalhadores era tudo tão sincero você não imagina que coisa boa era o Partido em 1935 Scott Nearing era um velho formidável gente boa de verdade Mãe Bloor me fazia chorar certa vez vi Israel Amster cara a cara. Todo mundo devia ser espião.
América a verdade é que você não quer ir à guerra.
América são eles os Russos malvados.
Os Russos os Russos e esses Chineses. E esses Russos.
A Rússia nos quer comer vivos. O poder da Rússia é louco. Ela quer tirar nossos carros das nossas garagens.
Ela quer pegar Chicago. Ela precisa de um Reader's Digest vermelho. Ela quer botar nossas fábricas de automóveis na Sibéria. A grande burocracia dela mandando em nossos postos de gasolina.
Isso é ruim. Ufa. Ela vai fazê os Índio aprendê vermelho. Ela quer pretos bem grandes. Ela quer nos fazê trabalhá dezesseis horas por dia. Socorro!
América tudo isso é muito sério.
América essa é a impressão que tenho quando assisto à televisão.
América será que isso está certo?
É melhor eu pôr as mãos à obra.
É verdade que não quero me alistar no Exército ou girar tomos em fábricas de peças de precisão.
De qualquer forma sou míope e psicopata.
América eu estou encostando meu delicado ombro à roda.

MAPA DAS ROTAS REALIZADAS PELOS PERSONAGENS DE ON THE ROAD DURANTE A VIAGEM PELAS ESTRADAS DA AMÉRICA DO NORTE

