



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A CONTRACULTURA DO SEGUNDO PÓS-GUERRA:  
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A POESIA MARGINAL DE  
JACK KEROUAC E NICOLAS BEHR**

MARIA CLARA DUNCK SANTOS

BRASÍLIA  
2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A CONTRACULTURA DO SEGUNDO PÓS-GUERRA:  
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A POESIA MARGINAL  
DE JACK KEROUAC E NICOLAS BEHR**

**MARIA CLARA DUNCK SANTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Schwantes

Área de concentração: Crítica da História Literária

BRASÍLIA

2012

# **BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Cíntia Schwantes**  
Presidente  
Universidade de Brasília (TEL-UnB)

---

**Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto**  
Suplente  
Universidade de Brasília (TEL-UnB)

---

**Prof. Dr. Edvaldo Bérغامo**  
Membro interno  
Universidade de Brasília (TEL-UnB)

---

**Prof. Dr. Jorge Alves Santana**  
Membro externo  
Universidade Federal de Goiás (FL-UFG)

Aprovada em 16 de julho de 2012.

Dedico este trabalho aos meus pais, Sueli e  
Válter, pelo apoio incondicional.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília que, direta ou indiretamente, me ajudaram a concluir mais essa etapa acadêmica.

À minha querida orientadora, Cíntia Schwantes, pelo profissionalismo e pela dedicação.

Aos meus colegas de curso, em especial a Tainá Thies, pelos momentos compartilhados que se transformaram em amizade.

## RESUMO

O advento da Segunda Guerra Mundial trouxe consigo grandes mudanças no cenário artístico global. Para a compreensão da literatura produzida nesse período, é necessário tratar da Contracultura, um movimento contestador que faz oposição à cultura dominante. Esta, de caráter conservador e elitista, serve à indústria cultural, como um importante veículo de propagação e manutenção do *establishment*. Apesar de apoiada por uma minoria, a Contracultura é fundamental para a compreensão da literatura contemporânea, visto que, ao se popularizar, contribuiu para a formação da dominante cultural do século XXI: a pós-modernidade. Este estudo compara duas literaturas contraculturais: uma norte-americana da década de 1950, conhecida como geração *beat*, e outra brasileira da década de 1970, chamada de geração mimeógrafo. Afirma-se que a brasileira é epígona da norte-americana. E para contrapor tal assertiva, esta pesquisa vale-se da Teoria dos Polissistemas, aliada à análise semiótica da poética de Jack Kerouac, no caso da geração *beat*, e da poética de Nicolas Behr, da geração mimeógrafo.

**Palavras-chave:** Contracultura; poesia marginal; pós-modernidade; Teoria dos polissistemas; geração *beat*; geração mimeógrafo; Jack Kerouac; Nicolas Behr.

## ABSTRACT

The advent of Second World War brought relevant changes in the global art scene. For understanding the literature produced during this period, it is necessary to study the Counterculture, a movement that opposes to the dominant culture, which serves the Culture Industry as an important vehicle for the propagation and maintenance of the conservative and elitist establishment. Although the Counterculture is supported by a minority, it is fundamental to the understanding of contemporary literature because its posterior popularity contributed to the formation of the dominant culture of the twenty-first century: the postmodernity. This study compares two countercultural literatures: an American in the 1950s, known as the Beat Generation, and another, Brazilian, in the 1970s, called *geração mimeógrafo*. It is said that the Brazilian counterculture literature is an epigone to the U.S. To prove this assertion, this research uses the Theory Polysystem allied to a semiotic analysis of the poetry of Jack Kerouac, in the case of the Beat Generation, and the poetry of Nicolas Behr, of the *geração mimeógrafo*.

**Palavras-chave:** Counterculture; marginal poetry; postmodernity; Theory Polysystem; beat generation; *geração mimeógrafo*; Jack Kerouac; Nicolas Behr.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 APORTE TEÓRICO .....</b>	<b>14</b>
1.1 Pós-modernidade e indústria cultural .....	17
1.2 Teoria dos polissistemas .....	25
1.2.1 Teoria sincrônica <i>versus</i> teoria diacrônica .....	25
1.2.2 Teoria dos sistemas .....	27
1.2.3 Teoria dos campos de poder .....	29
1.2.4 Polissistema literário .....	31
1.2.5. Literatura comparada: influência <i>versus</i> interferência .....	35
<b>2 A GERAÇÃO <i>BEAT</i> E A POESIA DE JACK KEROUAC .....</b>	<b>39</b>
2.1 Cultura norte-americana do Segundo Pós-Guerra .....	39
2.1.1 Conflito de gerações ( <i>Generation Gap</i> ) .....	40
2.2 Contracultura norte-americana do Segundo Pós-Guerra .....	42
2.2.1 <i>Hipsterism</i> .....	44
2.2.2 Boemia existencialista .....	46
2.2.3 Geração <i>beat</i> ( <i>Beat Generation</i> ) .....	46
2.3 Jack Kerouac .....	48
2.3.1 A poesia de Jack Kerouac .....	58
2.3.1.1 <i>Book of sketches</i> .....	62
2.3.1.2 <i>San Francisco Blues</i> .....	69
2.4 A lenda Jack Kerouac e a popularização da geração <i>beat</i> .....	73
2.5 A geração <i>beat</i> no Brasil .....	79
<b>3 A GERAÇÃO MIMÉOGRAFO E A POESIA DE NICOLAS BEHR .....</b>	<b>80</b>
3.1 Cultura brasileira do Segundo Pós-guerra .....	80
3.1.1 Regime militar .....	82
3.2 Contracultura brasileira do segundo Pós-Guerra .....	86
3.2.1 CPC .....	88

3.2.2 Tropicália .....	89
3.2.3 Anos 1970 .....	92
3.2.4 Geração mimeógrafo .....	95
3.2.5 Poesia marginal .....	99
3.3 Nicolas Behr .....	110
3.3.1 A poesia de Nicolas Behr .....	117
3.3.1.1 Poesia <i>fast-food</i> .....	118
3.3.1.2 Brasília: a cidade-musa <i>versus</i> Braxília: a cidade-mito .....	121
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>135</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>142</b>

## INTRODUÇÃO

O estudo da literatura produzida no século XX propicia uma visão geral das perspectivas históricas, filosóficas, políticas e culturais que vigoram contemporaneamente. O advento da Segunda Guerra Mundial traz consigo grandes mudanças no cenário artístico, marcando profundamente a literatura do período, pela relação conturbada do ser humano com o mundo que o circunda, este último como espaço de acontecimentos imprevisíveis e muitas vezes catastróficos.

Uma pesquisa sobre as origens da literatura contemporânea teve início na Graduação, com a elaboração de um projeto de iniciação científica (PIBIC) intitulado “O mito, o imaginário e o absurdo na obra de Albert Camus”, e do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) denominado *O romance de Albert Camus e a literatura do segundo Pós-Guerra*.

Este último é um apanhado da literatura produzida no período do segundo Pós-Guerra, cujo *corpus* é constituído dos três romances mais importantes do escritor argelino, quais sejam, *O estrangeiro*, *A peste* e *A queda*. A pesquisa empreendida foi determinante para a compreensão do contexto histórico da Europa e da formação da cultura vigente numa época em que, segundo o historiador Eric Hobsbawm, ocorreram as mais extraordinárias transformações da vida humana registradas até o momento.

Para um estudo mais abrangente da literatura do segundo Pós-Guerra, foi necessário proceder a uma investigação acerca da literatura europeia – esta feita na Graduação –, que se caracteriza pelo discurso filosófico, político e existencial, extremamente reflexivo e compromissado, exemplificando o pensamento da maioria dos intelectuais da época. O passo seguinte, como apresentado neste estudo, foi tratar da literatura contracultural, uma literatura que é descompromissada e *outsider*. Produzida por uma minoria, ela é fundamental para a compreensão da literatura contemporânea, visto que, ao se popularizar, contribuiu para formação da dominante cultural do século XXI, conhecida como pós-modernidade.

Desenvolveu-se, assim, um estudo comparativo entre literaturas marginais – uma norte-americana da década de 1950, conhecida como *geração beat*, e outra brasileira da década de 1970, chamada de geração mimeógrafo. Alguns críticos afirmam que a segunda é epígona da primeira. E como não se encontram trabalhos que tenham se debruçado sobre essa questão, sentiu-se a necessidade de investigar as razões dessa

frequente alusão. Some-se a este dado o fato de inexistir uma fortuna crítica mais especializada sobre a leitura da geração *beat* feita no Brasil, principalmente na academia.

Nos anos 1990, a geração *beat* caiu nas graças dos leitores, com o *boom* editorial de traduções desse tipo de literatura e biografias de seus escritores. Isso, no entanto, não foi suficiente para que os brasileiros passassem a contar com a contribuição intelectual dos críticos, desinteressados que estavam com o que chamavam de “subliteratura”.

Diante disso, crê-se na necessidade de levar o estudo da geração *beat* à academia, com o intuito, sobretudo, de contribuir para que o ensino superior definitivamente se consagre como um espaço aberto às mais diversas discussões e continue cumprindo o papel de apoiador e disseminador de pluralidades. Não se pode ignorar a atual tendência das ciências humanas em dar voz e espaço para a palavra aos detentores de pontos de vistas antes subjugados, por não pertencerem a uma elite social.

A escolha do *corpus* também não foi obra do acaso. Jack Kerouac e Nicolas Behr protagonizam a pesquisa, pela importância que assumem nas literaturas a que pertencem, principalmente pela qualidade de seus poemas. Entretanto, a seleção do objeto de estudo não se atém ao já consagrado, pois que a busca é por um ineditismo na seleção dos poemas de Kerouac. *Book of sketches* e *San Francisco Blues* são obras ainda pouco divulgadas e possuem uma escassa fortuna crítica. A escolha por Behr, poeta pertencente à geração mimeógrafo, deve-se ao fato de sua popularidade não se estender ao restante do país, apesar de ser figura bem conhecida em Brasília.

Desse modo, no desenvolvido deste trabalho, é seguida uma estruturação cronológica, de modo que inicialmente se trata da geração *beat*, em seguida da geração mimeógrafo e, por último, da relação entre as duas literaturas.

O Capítulo 1 traz o aporte teórico utilizado e o recorte histórico estudado. Para tanto, registram-se as principais causas e consequências da Segunda Guerra Mundial, ressaltando as que mais influenciaram na reordenação da cultura ocidental. Nesse momento, os historiadores Tony Judt, Wu Ming e Eric Hobsbawm documentam os acontecimentos mais importantes do período. Em seguida, explicitam-se os conceitos fundamentais numa discussão sobre a contemporaneidade, a saber: cultura de massas, indústria cultural e pós-modernidade. Nesse sentido, Fredric Jameson, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Umberto Eco, Abraham Moles e Jean-François Lyotard fornecem os pontos de vistas mais representativos.

Ainda no aporte teórico, descreve-se o método de estudo escolhido para esta pesquisa. Trata-se da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar, que leva em consideração uma análise semiótica para explicar a relação entre o sistema literário e outros sistemas, sem negar a especificidade do campo literário. Cabe, nesse sentido, destacar que a sobrevivência de um sistema depende de uma tensão entre seus vários componentes, posto que o objeto de estudo do analista não se restringe exclusivamente ao texto literário, tendo em vista as interações com outros integrantes do polissistema. Além de Even-Zohar, contribuem para auxiliar a satisfatória aplicação dessa teoria os ensinamentos de Ferdinand de Saussure, Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum, René Wellek e Pierre Bourdieu.

O Capítulo 2 examina mais apuradamente o contexto histórico do segundo Pós-Guerra, em especial os acontecimentos que contribuíram para a formação da cultura e da contracultura norte-americana. Peter Stine, Peter High, Jeff Nuttall, Ken Goffman, Dan Joy e Gregory Stepheson tratam do fim da Segunda Guerra Mundial e do advento da Guerra Fria, apresentando os grupos contraculturais anteriores à geração *beat* e a contribuição desses grupos para a formação da geração *beat*.

Para um cruzamento entre a história da geração *beat*, a biografia e a poética de Jack Kerouac, autores como Antonio Bivar, Claudio Willer, André Bueno, Fred Goes, Emilio Cordeiro, Sergio Cohn, Fredrick Feied e Marcos Almeida permitiram fazer apontamentos pertinentes sobre particularidades da geração *beat* e a importância que Kerouac assumiu no movimento. Posteriormente, traça-se um panorama da produção bibliográfica de Kerouac e, logo após, analisam-se seus poemas. O capítulo é finalizado retomando o período de popularização da geração *beat*, em que se aponta a sua disseminação no restante do mundo.

O Capítulo 3 aborda a geração mimeógrafo, destacando o considerável lugar que nela ocupou o poeta Nicolas Behr. Inicialmente verifica-se como se deu a formação da cultura brasileira no período do Pós-Guerra, principalmente no que diz respeito às apropriações que os brasileiros fizeram da cultura norte-americana e ao contexto histórico que justifica esses empréstimos. Nesse momento, os estudiosos Paulo Sérgio do Carmo, Sérgio Caparelli e José Luiz Braga fornecem os subsídios históricos para a investigação. Logo em seguida é esmiuçado o contexto em que surgiu a contracultura brasileira e *pari passu* se apresentam suas principais características, segundo os estudos de Antônio Carlos de Brito, Carlos Messeder Pereira, Silviano Santiago, Heloisa

Buarque de Hollanda, Tereza Cabanãs, Daniela Maria Barbosa, Cíntia Schwantes, Vitor Cei Santos e Pilar Lago Santos.

O Capítulo 3 ainda traz à cena a produção poética de Nicolas Behr, relacionando-a à sua biografia e à postura que o poeta assume como disseminador da poesia marginal. A análise de seus poemas evoca recursos utilizados por outros escritores da geração mimeógrafo, além de inovações próprias da sua poética. Nessa parte da pesquisa, contou-se com os estudos de Ana Miranda e Carlos Marcelo.

Para encerrar o trabalho, pontuam-se os principais resultados obtidos durante a pesquisa, enfatizando a relação de interferência entre a geração *beat* e a geração mimeógrafo, além da apropriação do repertório literário da literatura-fonte pela literatura-alvo, exemplificada com base nos recursos literários compartilhados entre Jack Kerouac e Nicolas Behr. Aí então torna-se possível afirmar ou negar a geração mimeógrafo como epígona da geração *beat*.

## 1 APORTE TEÓRICO

Um dos capítulos mais marcantes da história da humanidade foi o advento da Segunda Guerra Mundial, iniciado oficialmente em setembro de 1939 com a invasão da Polônia pelas tropas alemãs do general Adolf Hitler. Humilhada com a derrota na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha levantou-se nacionalista e desejosa de se recuperar.

Com a duração aproximada de seis anos, a guerra foi marcada por combates civis e militares que atingiram todo o mundo. A ocupação nazista, a maior marca do conflito, assolou lugares por onde passou, buscando impor um conceito de raça superior e, assim, o Estado pôde lucrar à custa das vítimas. A expansão econômica e territorial utilizou-se da opressão social e atribuiu um caráter peculiar à guerra, transformando-a num conflito primordialmente civil, como afirma Tony Judt (2007, p. 30):

Sob o ponto de vista dos contemporâneos, o impacto da guerra não foi aferido em termos de lucros e perdas da indústria ou valor líquido do patrimônio nacional em 1945 em comparação com o de 1938 [Primeira Guerra Mundial], mas em termos de prejuízos visíveis ao meio ambiente e às comunidades. É com essas questões que devemos começar, se quisermos compreender o trauma que estava por trás das imagens de desolação e desesperança que atraíam a atenção dos observadores em 1945.

A experiência vivida por todas as nações, de forma direta ou indireta, eram os sentimentos universais de medo e privação. A violência tornou-se cotidiana, e viver na Europa dessa época significou uma constante busca pela sobrevivência.

Na sequência da Segunda Guerra Mundial, a perspectiva da Europa era de miséria e desolação total. Fotografias e documentários da época mostram fluxos patéticos de civis impotentes atravessando paisagens arrasadas, com cidades destruídas e campos áridos. Crianças órfãs perambulam melancólicas, passando por grupos de mulheres exaustas que reviravam montes de entulho. Deportados e prisioneiros de campos de concentração, com as cabeças raspadas e vestindo pijamas listrados, fitam a câmera, com indiferença, famintos e doentes. Até os bondes parecem traumatizados – impulsionados por corrente elétrica intermitente, aos trancos, ao longo de trilhos danificados. Tudo e todos – exceto as bem nutridas forças aliadas de ocupação – parecem surrados, desprovidos de recursos, exauridos. (JUDT, 2007, p. 27).

A Segunda Guerra Mundial teve seu fim oficialmente decretado em maio de 1945 com a rendição da Alemanha. Mas esse desfecho dependeu mais de países não

européus como os Estados Unidos da América (EUA) e a União Soviética (URSS), que entraram na guerra alegando que a Europa não soube barrar o expansionismo nazista por conta própria. O continente europeu pagou o preço de seu descontrole e foi deslocado do centro do mundo, dividindo-se em países do oeste – sob a influência dos EUA – e países do leste – da URSS. Para diminuir a crise na Europa, os EUA chegaram a depositar milhões de dólares na conta dos países do oeste, por meio do Plano Marshall, de 1947, e a URSS fez o mesmo com os países do leste, pelo Conselho de Assistência Mútua, de 1949.

A partir de então, formaram-se vários grupos que apoiavam a unificação dos países europeus, a fim de colocar um ponto final na oposição secular entre Alemanha e França, pregando que os países da Europa não deveriam mais se proteger uns dos outros e sim formar uma unidade econômica comum. Em 1947, ocorreu o Congresso da União Europeia dos Federalistas, voltado, sobretudo, para “[...] a constituição de um governo europeu responsável perante os indivíduos e os grupos e não perante os Estados federados, com a conseqüente transferência de soberania dos Estados para um organismo superior” (MALTEZ, 1998, s. p.).

A União Europeia, pensada principalmente pela Alemanha, Bélgica, França, Itália, Luxemburgo e pelos Países Baixos, buscou um denominador comum em relação às indústrias e aos mercados. Contudo, ao contrário do que muitos pensam, esse período não foi de tranquilidade total. O discurso de liberdade dos políticos engajados na unificação europeia tinha muitos outros interesses nos bastidores, como alerta Wu Ming (2005, p. 11):

Os tolos chamavam de “paz” o simples distanciamento do *front*. Os tolos defendiam a paz apoiando o braço armado no dinheiro. Atrás da primeira duna, os embates prosseguiam. Presas de animais imaginários cravados na carne, o Céu repleto de aço e fumaça, culturas inteiras extirpadas da Terra. Os tolos combatiam os inimigos de hoje alimentando os de amanhã. Os tolos estufavam o peito, falavam em liberdade, democracia, em nosso meio, comendo os frutos de invasões e saques. Defendiam a civilização contra sombras chinesas de dinossauros. Defendiam o planeta contra simulacros de asteróides. [...] Defendiam um simulacro de planeta. (Grifos do autor).

O fato é que os EUA e a URSS tinham objetivos comuns, mas em lados opostos: dominar mercados consumidores, principalmente na Europa e na América

Latina; criar zonas de influência, em especial na Ásia,<sup>1</sup> e conquistar a hegemonia mundial, formando um poderio econômico, político, ideológico e tecnológico. O que se pode afirmar do imediato segundo Pós-Guerra é que a formação de uma nova ordem mundial foi marcada por uma disputa geopolítica entre dois países de modelos econômicos antagônicos. De um lado os EUA, uma potência capitalista em plena expansão, impulsionada pelos lucros acumulados com a Segunda Guerra Mundial e pelo crescimento populacional, que aumentou o mercado consumidor. De outro, a URSS, socialista, que vinha passando por uma série de problemas político-econômicos, principalmente com países como Hungria, China e Tchecoslováquia.

Esse momento de conflitos indiretos e de disputa hegemônica entre os EUA e a URSS foi chamado de Guerra Fria. A origem do nome remete à constatação posterior de que não houve um embate direto entre as potências que mediram forças pela influência política, e não pela bélica. Havia uma distribuição global dessas forças entre as duas superpotências, mas a maioria dos novos Estados pós-coloniais era anticomunista em sua política interna. Para os EUA, a Guerra Fria baseava-se na crença de que o futuro do capitalismo mundial e da sociedade liberal não estava assegurado. Para Eric Hobsbawm (2008), cada superpotência representava uma ideologia, mas o fato de os EUA serem uma democracia tornou sua política mais perigosa, pois, para angariar votos dos eleitores assustados com o futuro de sua condição econômica, pregava um anticomunismo apocalíptico. Apesar de os Estados Unidos possuírem o monopólio de armas nucleares, as duas superpotências usavam a ameaça nuclear. Mas a postura da URSS era de defensiva, pois estava certa de que o capitalismo não se encontrava em crise após a Segunda Guerra Mundial.

Ao viver a catástrofe, a cultura ocidental sofreu uma grande revolução. O aprimoramento da experiência tecnológica na guerra transformou significativamente os meios de comunicação. Para Hobsbawm (2008), na segunda metade do século XX, as forças que determinavam o que acontecia com as artes ainda eram esmagadoramente exógenas, predominantemente tecnológicas e onipresentes. À medida que se passou a buscar nas culturas pré-modernas e primitivas uma recusa à modernização a qualquer preço e à padronização da arte, a sensibilidade artística do período do segundo Pós-Guerra sofreu transformações. Com o advento dessas transformações, Hobsbawm

---

<sup>1</sup>Por volta dos anos 1970 e 1980, com a divisão do bloco socialista – formado pelos países da Europa Oriental, parte da Ásia e Cuba, na América Central –, a China comunista chegou a aliar-se aos EUA para lutar contra a URSS.

(2008) declara a “morte do modernismo”, utilizando o termo “pós-modernidade”, que teria sido difundido na década de 1960 e “virado moda” na década de 1980.

### 1.1 A pós-modernidade e a indústria cultural

Ainda segundo Hobsbawm (2008), o pós-modernismo seria um rótulo que atacou estilos autoconfiantes e exaustos, adepto a um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, tendendo a um radical relativismo. O que o pós-modernismo teria produzido se resume a um fosso entre aqueles que se sentiam repelidos pelo que viam como uma frivolidade niilista de novo tipo e os que os achavam que levar as artes “a sério” era apenas mais uma relíquia do passado. Andreas Huyssen (1992) afirma que na configuração pós-moderna não houve somente a recusa de se cultivar asserções consideradas ultrapassadas, mas também que as questões que os modernistas de 1940 e 1950 haviam posto de lado começaram a ser rediscutidas.

Para Fredric Jameson (2004, 2006), o pós-modernismo, como dominante cultural do segundo Pós-Guerra, compreende uma série de características próprias. Dentre elas estão as reações específicas contra as formas estabelecidas do alto modernismo, considerando-se esse o modernismo que conquistou as instituições; a erosão da distinção anterior entre a alta cultura e a chamada cultura de massa ou popular, que incorpora a para-literatura à arte erudita, tornando a separação entre alta arte e arte comercial cada vez mais difícil; e o surgimento de novos aspectos formais na cultura, em virtude de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica: sociedade de consumo pós-industrial, sociedade da mídia e do espetáculo, capitalismo multinacional.

Assim, ainda de acordo com Jameson (2004, 2006), os modos pelos quais o pós-modernismo expressa a verdade interna da recém-surgida ordem social do capitalismo tardio seriam, por exemplo: 1) o pastiche: termo originário da linguagem das artes visuais que envolve o sentido de mímica de outros estilos, principalmente de seus cacoetes, imitação que zomba do original, revelando o ridículo de sua natureza e seus excessos e excentricidades; 2) a morte do sujeito: é o fim do individualismo enquanto tal, visto que os modernistas são conhecidos pela sua identidade particular e seu eu único. Hoje, as perspectivas distintas dos teóricos sociais, psicanalistas, linguistas etc. falam da morte desse conceito de indivíduo singular e defendem duas teorias: uma de que o individualismo acabou e outra de que o individualismo, de fato,

nunca existiu, um construto de mistificação filosófica e cultural. Não adotando nenhuma dessas teorias, Jameson trata de um dilema estético: não se tem mais clareza sobre o que se espera que os artistas do período presente façam.

Mesmo tendo listado uma série de fatores culturais da pós-modernidade que apresentam características diferentes um dos outros, Jameson sintetiza que todos eles mostram um ponto em comum: o fato de juntos constituírem um completo processo de modernização, em que a natureza se foi para sempre, ou, como diria Benjamin (1986), em que a “aura” da obra de arte se perdeu, e tudo aquilo que se refere à autenticidade e à materialidade se esvai no seu processo de reprodução, pois não é mais possível se distinguir o original da cópia. Aura é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais – a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. O declínio atual da aura é causado pela necessidade cada vez maior de fazer as coisas ficarem mais próximas.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia continuamente ser imitado por outros homens. Quanto à reprodução técnica da arte, esta representa um processo novo: a xilogravura, a litografia e finalmente a fotografia.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1986, p. 167).

Em relação ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual, além da possibilidade de colocar a cópia em situações impossíveis para o próprio original. Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer forma, o seu aqui e agora, afetando-a em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. Assiste-se, então, a uma série de imagens captadas em instantes fugidios que são reproduzidas e incansavelmente repetidas. A dessacralização da arte implica sua popularização: “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1986, p. 173). Nesse processo, toda a produção estética contemporânea é transformada em mercadoria no sistema do capitalismo tardio. Ernest Mandel (1982) utiliza o termo “capitalismo

tardio” para se referir a uma fase do capitalismo marcado por uma crise de reprodução do capital, pois o crescimento do consumo provocaria a exaustão dos recursos naturais. Esse novo momento tem a ver com o surto de crescimento do segundo Pós-Guerra, principalmente nos EUA, em que uma nova ordem internacional é instaurada.

Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) também atestam o fato de a cultura contemporânea se caracterizar pelo processo da reprodução em série, como um sistema que confere a tudo um ar de semelhança. Trabalhando o conceito de “indústria cultural”, em substituição ao antigo conceito de “cultura de massas”, eles desmitificam a ideologia dos países industriais liberais, os quais legitimam as produções artísticas, objetivando conquistar o mercado consumidor e lucrar cada vez mais. Assim, os monopólios culturais têm de dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas não seja submetida a uma série de expurgos. O fornecimento de cultura aos diferentes públicos se revela sempre a mesma coisa e cria a ilusão de concorrência e de possibilidade de escolha, mas ele tende cada vez mais a se uniformizar.

No ponto de vista radicalmente marxista, a televisão é eleita o triunfo do capital investido, pois integra todos os elementos da produção: imagem, palavra, música. Os grandiosos da cultura, então, seriam aqueles que produzem e reproduzem usando jargões com facilidade, espontaneidade, e tratam de reduzir a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana. A indústria cultural permanece a indústria da diversão: sua ideologia é o negócio e a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Colocando a imitação como algo absoluto, mas reduzida a um estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social: “O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo em que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO; MAX HORKHEIMER, 1985, p. 126).

A publicidade, que antes servia como orientadora e facilitadora de escolhas do consumidor, agora é o elixir da vida da indústria cultural. Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem, pois uma obra de arte é sempre propaganda de outra: a técnica se converte em procedimento de manipulação das pessoas, em psicotécnica. É importante salientar que a análise de Adorno e Horkheimer (1985) representa impressões apenas iniciais a respeito da pós-modernidade. Isso porque essa abordagem analisa os primeiros momentos do segundo

Pós-Guerra, não abarcando ainda, a totalidade das transformações por que passa o período.

Posterior aos filósofos alemães listados acima, Umberto Eco (1991, 2004), por meio de uma metacrítica, trata dos “apocalípticos” e “integrados”, conceitos genéricos (os chamados “conceitos-fetichê”), assim como do conceito de “cultura de massa”. Eles servem para designar duas correntes teóricas: os críticos de Frankfurt e os funcionalistas. Para Eco, os conceitos-fetichê “bloqueiam o discurso”, pois em alguns casos implicam discussões polêmicas e evasivas. Os apocalípticos seriam os críticos que sobrevivem de confeccionar teorias sobre a decadência da sociedade em função da indústria cultural e da cultura de massa. No entanto, esses mesmos críticos utilizam para difundir suas ideias os próprios canais e meios alienadores da sociedade. Já os integrados são os críticos que só veem a indústria cultural de forma positiva, o que também é prejudicial, visto que existe uma categoria de operadores culturais que produzem exclusivamente para as massas e que pode manipulá-las visando apenas ao lucro, privando-as de uma experiência crítica.

Ainda segundo Eco (1991, 2004), é importante levar em conta que a cultura de massa é percebida no momento histórico em que as massas são protagonistas e passam a interferir na sociedade de forma autônoma: “O acesso das classes subalternas à participação (formalmente) ativa na vida pública e o alargamento da área de consumo das informações criaram a nova situação antropológica da ‘civilização de massa’” (p. 27). Ele defende também que a cultura de massa nasce inevitavelmente em qualquer sociedade industrial, visto que a massa de cidadãos participa na vida pública com direitos iguais de consumo e de fruição da comunicação.

De acordo com esse pensamento, a cultura de massa não toma o lugar de uma cultura superior, mas dá às classes menos favorecidas a oportunidade de se aproximarem dela. Além disso, ela é um acervo de informação acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação, que, indiscutivelmente, sensibilizam o homem contemporâneo diante do mundo, propondo uma participação sensível da população de forma mais eficaz. A partir dessas reflexões, Eco (1991, 2004) lança uma questão pertinente: na verdade, o mais importante não é perguntar se a cultura de massa é boa ou má, mas qual é a ação cultural que permite aos meios de massa veicular valores culturais a partir do momento em que essa situação é inevitável.

Para se conhecer uma obra de arte, parte-se do princípio de que é necessária uma aproximação entre o analista e a obra, por meio da exploração pelo toque, pelo

olhar, pela audição etc. Além disso, se se leva em consideração a possibilidade de aquisição da obra, graças ao fato de a sociedade capitalista incentivar o consumo pela afirmação da liberdade do consumidor de adquirir tudo o que tenha vontade, o único modo possível de efetuar a aproximação ou de realizar o poder de aquisição seria através da existência de uma cópia artesanal ou em série do objeto artístico em questão. Quando determinada obra é serialmente reproduzida e suas cópias se tornam conhecidas por uma grande parcela da população, tal objeto passa por um processo de banalização e recebe o *status* de *kitsch*, como que pertencente a uma categoria de “mau gosto”.

O termo *kitsch* originou-se de *kitschen*, bem conhecido dos alemães, que significa “atrapancar”, ou “fazer móveis novos com velhos”, e *verkitschen*, que quer dizer “trapacear, receptar, vender outra coisa em lugar do que havia sido combinado”. Portanto, é um termo que carrega um valor estético pejorativo, de negação do que é autêntico, de falsidade. Para Abraham Moles (1975, p. 10), *kitsch* é um termo próprio da literatura científica:

Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.

E é no auge da expansão burguesa (1889-1914) que se reflete o auge do ideal *kitsch*, constituindo um sistema centrado entre Paris, Londres e Munique, seguindo a ascensão de outras capitais como Berlim, Milão e Düsseldorf. A arte moderna, que surgiu nesse momento de expansão burguesa, é uma reação violenta contra a própria burguesia que a originou. Ainda segundo Moles (1975), além da estética *kitsch*, está em jogo o problema das relações do homem com as coisas, o problema da sociedade de consumo. O estudo do *kitsch* é o estudo dos reflexos mais visíveis da sociedade moderna em sua alienação ao objeto. O modernismo e suas vanguardas, com sua vontade de rigor, de aceitação do objeto ou do produto técnico como ele é, queriam a todo custo evitar a banalização da arte. A ideia do *kitsch* era uma afronta às belas-artes, à arte considerada culta.

Broch (apud ECO, 2004) afirma que sem o *kitsch* não existe a arte e que essa “falsa representação do mundo” é na verdade aquilo que satisfaz a exigência de ilusão que o homem nutre, pois produz efeitos nos momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, gozar efeitos. Ao contrário da modernidade, a

pós-modernidade explora o mau gosto em suas mais variadas acepções. Isso porque o *kitsch*, em sua incontrolável imanência, permite que o artista fuja do senso-comum de sua qualidade pejorativa, como destaca Eco (2004, p. 127):

Hoje, a cultura de vanguarda, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do *Kitsch* os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos da indústria publicitária e os transforma em objeto de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem e citando-a no quadro de uma obra de galeria. (ECO, 2004, p. 127).

É desconstruindo valores preconcebidos, verdades absolutas e reinados culturais, que o pós-modernismo aos poucos se edifica. Heloisa Buarque de Hollanda (1992, p. 8) corrobora essas ideias acima quando afirma que,

de forma geral, a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionando não só o papel do iluminismo para a identidade cultural do Ocidente, mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na teoria política modernas.

Traçando um panorama mundial das discussões a respeito da pós-modernidade, a pesquisadora destaca o trabalho de Jean-François Lyotard, ao afirmar que sua teoria trata com otimismo a queda de narrativas mestras como o marxismo e o liberalismo. De fato, a visão do estudioso francês a respeito do pós-modernismo fornece um importante esclarecimento sobre a carga significativa do termo.

Segundo Lyotard (1986), a palavra “pós-moderno” é usada para designar o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. As transformações ocorreram em virtude do conflito entre as ciências e o relato. O primeiro sofreu uma crise com a ciência empirista, afirmando que a fonte de todas as fontes chama-se informação e que a ciência, como qualquer modalidade de conhecimento, nada mais é do que um modo de organizar, estocar e distribuir certas informações. O segundo, quando não se limita a enunciar regularidades úteis e busca o verdadeiro, deve legitimar suas regras do jogo, exercendo sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, a que se convencionou chamar de filosofia.

Quando este metadiscorso recorre explicitamente a algum grande relato, decide-se chamar de “moderna” a ciência que a isto se refere para se legitimar.

Legitima-se, então, o saber por um metarrelato, que implica uma filosofia da história. A legitimação é um processo pelo qual um legislador é autorizado a promulgar uma lei como norma, uma questão que se encontra desde Platão. De fato, a sociedade tecnocrata, que surgiu após a revolução industrial, elegeu a ciência como mecanismo legitimador do governo. A título de esclarecimento, Roszak (1972) conceitua a tecnocracia como uma forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que se tem em mente quando se fala de modernização, atualização, racionalização, planejamento etc.

De acordo com a sociedade tecnocrata, o conhecimento seguro é aquele cientificamente correto, pois é na ciência que o homem moderno procura a explicação definitiva da sociedade. E o que caracteriza esse conhecimento científico é a objetividade, como uma descrição verificável da realidade, independente de qualquer consideração puramente pessoal. O especialista se torna aquele que cultiva uma consciência objetiva. Chega-se, então, ao mito da consciência objetiva quando se sonda a tecnocracia à procura da força peculiar que ela exerce sobre a sociedade, que se afirma isenta de todo envolvimento pessoal:

O que todos os sistemas culturais não-científicos tiveram em comum foi a tendência de tomar suas mitologias como afirmações literais sobre a história e o mundo natural – ou, pelo menos, a tendência de articular categorias mitológicas naquilo que a mente científica confunde por proposições assertivas. (ROSZAK, 1972, p. 214).

Segundo Lyotard (1986), é justamente contra a sociedade tecnocrata e seu princípio mecanicista, autorizado pelos especialistas, legitimado pela ciência e seu metarrelato, que o pós-modernismo se impõe. Esse processo de deslegitimação é fruto da corrosão dos dispositivos modernos de explicação da ciência. Essa corrosão fez surgir novas linguagens que escapam às determinações teóricas dos dispositivos modernos e aceleram sua própria deslegitimação. Conclusão: considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos, o que implica uma crise da filosofia metafísica.

Nasce, desse modo, uma sociedade que se baseia mais numa pragmática das partículas de linguagem, pois as novas regras do jogo referem-se, principalmente, à heterogeneidade dos elementos. A lógica é a do melhor desempenho do sistema, a fim de garantir sua eficácia. Isso porque as regras dos jogos de linguagem não possuem legitimação nelas mesmas, constituindo-se objetos de um contrato entre jogadores. Na

ausência de regras, não existe jogo. E todo enunciado deve ser considerado como um “lance” feito num jogo (LYOTARD, 1986).

Assim, as instituições operam de forma a exercer pressões a fim de que os enunciados sejam declarados admissíveis em seu espaço. Essas pressões operam como filtro sobre os poderes de discursos, interrompendo conexões possíveis sobre a rede de comunicação, privilegiando certos enunciados em detrimento de outros, cuja predominância caracteriza o discurso da instituição: “A burocratização é o limite extremo desta tendência” (LYOTARD, 1986, p. 32). O traço surpreendente do saber pós-moderno é a imanência a si mesmo do discurso sobre as regras que o legitimam. E a tensão entre o poder tecnocrata e a recusa de uma sociedade mecanicista, tal qual idealizavam os modernistas, seria a base do pós-modernismo.

A chamada pós-modernidade é uma questão que ainda se encontra em ampla discussão. As teorias aqui expostas lançam impressões iniciais sobre o que se convencionou chamar de pós-modernismo e ainda há uma série de teorias que poderiam ser analisadas. Por ora, o mais importante é deixar registrado que, após a Segunda Guerra Mundial, transformações significativas aconteceram na sociedade, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento tecnológico aprimorado na indústria bélica e à conseqüente formação da tecnocracia, que revolucionou os meios de comunicação. Tal revolução garantiu o advento da cultura de massa e da indústria cultural, que modificaram completamente o modo de produzir e de se estudar a arte, assim como a literatura, que aos poucos viu desmoronar as fronteiras e os limites do que, por centenas de anos, haviam sido consideradas regras inquestionáveis.

Torna-se importante, então, o que afirma Jameson (2004, 2006, p. 41) a respeito da análise dessas transformações:

Rupturas radicais entre períodos em geral não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, ao contrário, a reestruturação de certos elementos já dados: aspectos que em um período ou sistema anterior eram subordinados agora se tornam dominantes, e aspectos que tinham sido dominantes tornam-se agora secundários.

O estudo da evolução da literatura que a teoria literária engendrou através dos séculos, como um pouco explanado aqui, identifica que há uma mobilidade de regras e conceitos entre as grandes dominantes culturais. Estas, em diferentes épocas da história, tendem a aglomerar características próprias que definem, por exemplo, que aquilo que era repudiado em uma época pode se tornar clássico em outra. Neste

trabalho, para analisar tal mobilidade e suas implicações na literatura, foi escolhida a teoria dos polissistemas.

## 1.2 A teoria dos polissistemas

A teoria dos polissistemas (Polysystem Theory ou Polysystem Studies) foi proposta pelo israelense Itamar Even-Zohar no início da década de 1960 e ao longo da década de 1970, a partir da necessidade de solucionar um problema específico relacionado à teoria da tradução e à estrutura histórica da literatura hebraica. Essas teorias haviam sido solidamente construídas com base no formalismo russo, escola crítica que surgiu nos anos 1920. Essa escola, que se esforçou em criar uma ciência da literatura autônoma e concreta, elegeu como essencial o problema da literatura como objeto de estudo. Como atesta Toledo (1973), a literatura é considerada, nesse sentido, uma matéria com significações intrínsecas que nada deve a outros sistemas. Logo, a literatura deve ser analisada independentemente dos problemas da estética, das artes e da história em geral.

Na verdade, a abordagem funcional nunca foi completamente unificada. *Grosso modo*, dois programas diferentes e incompatíveis foram difundidos. Para Even-Zohar (1990), a incapacidade de distinguir esses programas não só deu a ideia errada sobre seus respectivos conteúdos, como dificultou apreciar o que cada um era fundamentalmente destinado a realizar.

### 1.2.1 Teoria sincrônica *versus* teoria diacrônica

Os programas difundidos pelo formalismo russo se baseiam em teorias divergentes. A primeira, a teoria sincrônica, é normalmente referida como os ensinamentos da Escola de Genebra a respeito da relação da língua com o sistema. A partir de uma análise estrutural, Ferdinand de Saussure, o teórico considerado fundador dessa escola, conceitua a linguística, ou seja, o estudo da língua, como parte integrante de uma ciência dos signos, a semiologia ou a semiótica. A linguística pode observar a língua sob dois diferentes eixos: o eixo sincrônico, o estudo da língua através de um recorte estrutural do presente, ou o eixo diacrônico, que leva em consideração a evolução histórica da língua.

Para Saussure (2001), observando o eixo sincrônico, também chamado de eixo das simultaneidades, é possível uma análise satisfatória da língua, visto que para o falante não importa a evolução da língua no tempo. Para os formalistas russos, ao contrário, a observação do eixo diacrônico é essencial. Roman Jakobson, por exemplo, trata dos conceitos de sincronia e diacronia de Saussure como uma dicotomia indispensável a uma análise linguística. Já o antropólogo Levi-Strauss concentra mais seus estudos em uma análise sincrônica dos sistemas e na investigação da suposta existência de leis particulares que deviam reger o sistema literário. O pressuposto de Levi-Strauss se aproxima mais da escola estruturalista, que foi amplamente influenciada pelos formalistas russos, mas que, ao longo do tempo, perdeu sua unidade de pensamento teórico, principalmente no que diz respeito às abordagens sincrônica e dinâmica.

Enfim, Even-Zohar (1990) lamenta que a noção de um sistema sincrônico/dinâmico oriunda do formalismo tenha sido ignorada pelos linguistas e apenas a abordagem sincrônica, mal interpretada, tenha triunfado. Isso porque há uma diferença entre a tentativa de explicar alguns princípios fundamentais que regem um sistema fora do reino do tempo e aquilo que pretende explicar como um sistema operando tanto na “estrutura” quanto “no tempo”. Uma vez que o aspecto histórico é admitido na abordagem funcional, várias implicações devem ser observadas.

Primeiramente, deve-se admitir que ambas – sincronia e diacronia – são históricas. Como resultado, a sincronia não deve ser confundida com a estática, já que, em qualquer dado momento, mais de um conjunto diacrônico está operando no eixo sincrônico. Portanto, por um lado, um sistema consiste em ambos – sincronia e diacronia –, por outro lado, cada um destes separadamente é, obviamente, também um sistema. Se a ideia de sistemicidade não precisa mais ser relacionada à ideia de homogeneidade, então um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura heterogênea aberta. Isso se constitui, assim, como um múltiplo sistema ou um sistema de vários sistemas que se cruzam entre si e se sobrepõem parcialmente, oscilando sincronicamente e diacronicamente, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990).

Além do problema de interpretação da teoria saussuriana, Even-Zohar destaca o quanto o estruturalismo atribuiu diferentes concepções para o significado de “literatura”, principalmente quando a palavra em questão é relacionada ao conceito de cultura. Para o teórico israelense, independentemente do conceito de literatura adotado

pelo estruturalismo ao longo das últimas décadas, a teoria dos polissistemas de Even-Zohar não considera o estudo da literatura confinada em si mesma. Isso porque parte do pressuposto de que a literatura não é uma atividade isolada da sociedade e regulamentada por leis exclusivas e inerentemente diferentes de todas as outras atividades humanas. A ciência da literatura não é, portanto, uma atividade cujo objetivo é observar o que certos pontos de vista dominantes (ideologias/conjunto de normas) na sociedade consideram ser “literatura”. Como em qualquer outra disciplina, o seu único interesse é operar em conformidade com certos procedimentos controláveis que são atualmente aceitos e reconhecidos como “as regras do jogo” da atividade intelectual.

A ideia de que fenômenos semióticos como a cultura, língua, literatura, sociedade poderiam ser mais adequadamente compreendidos e estudados, se considerados sistemas ao invés de conglomerados de elementos díspares, tem sido um dos pontos principais do nosso tempo na maioria das ciências do homem. Assim, a coleta de dados positivistas, antes analisados com base na sua substância material, foi substituída por uma abordagem funcional com base na análise das relações.

A respeito do sistema literário, em especial, a pergunta que deve ser feita, segundo Even-Zohar, não é “o que é o sistema literário?” e sim “quais atividades são regidas pelas relações sistêmicas literárias?”. Como foi visto anteriormente, é impossível conceber a ideia de um sistema literário fora de um contexto de relações, pois do contrário não haveria observáveis participantes desse sistema a serem analisadas. Defender a inclusão ou a exclusão de certas ocorrências não é um problema da descrição sistêmica da literatura, mas um questão de maior ou menos sucesso que um procedimento pode alcançar em relação a outro, sob o ponto de vista da adequação teórica.

### 1.2.2 Teoria dos sistemas

Yuri Tynianov, importante membro do formalismo russo, elaborou premissas teóricas fundadoras da análise estruturalista. Apropriando-se do que Saussure diz sobre a existência de uma distinção entre sincronia e diacronia, Tynianov confirma a utilidade da teoria, no que diz respeito ao estudo da literatura e da linguagem, visto que separa os estágios de desenvolvimento desses campos e facilita sua observação. Mas a história da evolução dos sistemas é também um sistema, e cada sistema sincrônico tem seu próprio passado e futuro como parte de sua estrutura, e, portanto, essa distinção não

deve ser preservada em uma análise satisfatória. Além disso, a teoria de Tynianov concebe que o sistema literário deve sempre estar relacionado a outros campos, mas que, para isso, se devem estabelecer as leis estruturais do campo específico da literatura (TOLEDO, 1973). Essa última questão, junto ao problema da distinção entre sincronia e diacronia, que já foi comentado anteriormente, é o que teria provocado leituras equivocadas por parte dos estruturalistas (EVEN-ZOHAR, 1990).

Sujeita a equívocos, a teoria do sistema literário de Tynianov deixou o também teórico formalista Boris Eikhenbaum insatisfeito com as soluções propostas, julgando vagas as explicações de Tynianov, no que diz respeito às relações entre literatura e outros sistemas de cultura. O primeiro manifesto funcionalista, de 1926, coletado pelos alunos de Eikhenbaum e editado por ele mesmo junto com Tynianov, trata de aprofundar a análise anterior da literatura como sistema literário, reafirmando a ideia de que a literatura é autônoma e acrescentando sua qualidade heterônoma, visto que a literatura também é regulada e condicionada por outros sistemas, até mesmo de forma impositiva e involuntária (EVEN-ZOHAR, 1990).

Enfim, para Eikhenbaum, o sistema literário compreende uma gama muito maior de ocorrências/fatores do que é frequentemente aceito na norma dos estudos literários. Para o autor, não cabe falar sobre os famosos aspectos de “extrínseco” e “intrínseco” no sentido primeiro proposto por René Wellek, ligado ao Círculo Linguístico de Praga (EVEN-ZOHAR, 1990). Para Wellek, os vieses históricos, psicológicos, econômicos etc. são tomados como conhecimentos complementares, portanto extrínsecos à literatura, ao passo que a leitura estrutural deveria ser preservada, em virtude de seu aspecto intrínseco (WELLEK; AUSTIN, 1971).

A teoria dos *champs littéraire*, de Pierre Bourdieu, teria chegado a conclusões semelhantes à teoria dos sistemas, principalmente sobre a questão da heteronímia proposta por Eikhenbaum, isso tudo sem propriamente os estudos de Bourdieu terem tido uma conexão mais próxima com a dinâmica funcionalista. O teórico francês conceitua literatura como um agregado de atividades que se comporta como um todo de relações sistêmicas, mesmo que regido por regras diferentes de determinados sistemas, podendo, ao mesmo tempo, estar correlacionada a outros fatores. Com base na lei do sistema específico (conjunto de atividades para as quais sistemicidade pode ser hipótese), Bourdieu investiga a natureza e o comportamento do sistema literário, considerando a hipótese de que a produção de textos não é igual à produção de qualquer

outra coisa. Escritores, revistas literárias, crítica são fatores literários inseridos no sistema literário.

### 1.2.3 Teoria dos campos de poder

Bourdieu (1996), baseado no que ele mesmo chama de ciência das obras culturais, propõe um estudo do objeto artístico contrariando a crítica da época que se debruçava sobre a ideia de que cada objeto artístico possui sua lógica interna e, portanto, deve ser analisada de maneiras diferentes. Este último viés de estudo foi amplamente explorado pela escola estruturalista, que praticamente dominou a crítica literária do segundo Pós-Guerra, tendo alcançado seu ponto máximo por volta dos anos 1970. Bourdieu também deixa clara sua aversão aos estudos deterministas das obras de arte, afirmando que a utilização de teorias universais aplicadas ao juízo estético também deve ser abolida, contrariando todos os postulados clássicos da crítica e da história das artes.

Bourdieu, então, propõe um estudo das obras de arte com base em uma teoria relacional, reintroduzindo na análise literária o componente histórico, do qual a escola estruturalista havia se esquivado. A volta do componente histórico, todavia, é marcada por um ponto de vista rigoroso, em que a história deve ser relativizada de acordo com seus momentos particulares, visando à apreensão do contexto histórico exato, a alegação de que, se feito de outra forma, pode-se correr o risco de ser engendrado um estudo anacrônico. Essa análise histórica tem como principal pressuposto o fato de que não se deve ignorar a relação do artista com a sociedade em que ele se insere e as implicações provenientes dessa relação.

*A educação sentimental*, de Flaubert, fornece todos os instrumentos necessários à análise sociológica, pois a estrutura espaço-social da trama é também a estrutura espaço-social na qual seu próprio autor estava inserido. Toda a existência de Frédéric, protagonista do romance, organiza-se em torno de dois polos: de um lado, “a arte e a política” e, de outro, “a política e os negócios”, representados simbolicamente e respectivamente pelas famílias das personagens Arnoux e Dambreuse.

No sentido newtoniano, os dois polos do campo do poder exercem forças sociais de atração e repulsão, e encontram sua manifestação fenomenal sob a forma de motivações psicológicas tais como o amor ou a ambição. O campo do poder é também um campo de lutas econômicas e socioculturais, constituindo trunfos com poder de

comandar a maneira de jogar o jogo, ou seja, todo o processo de envelhecimento social que Flaubert chama de “educação sentimental”. Aí, a aposta é o domínio, que é preciso conquistar ou conservar. No campo de poder, há uma incompatibilidade entre os extremos, pois os apostadores não podem jogar com todas as possibilidades, sob pena de perder tudo querendo ganhar tudo (BORDIEU, 1996).

Entre os campos se operam trocas: os detentores de poder político visam impor sua visão aos artistas, e por seu lado, os artistas se esforçam em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado. A imprensa é por vezes censurada e, por outras, abre espaço para os folhetins. Cada campo, seja ele político, econômico, cultural etc., possui sua organização, com regras, princípios, hierarquias próprias, graças às tensões constantes entre seus membros e os limites de suas ações dentro dos campos. Portanto, o campo artístico possui particularidades, como, por exemplo, o fato de sua lógica ser constituída inversamente à lógica econômica (BORDIEU, 1996).

O campo artístico é um universo relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e ao campo político, em que sua lógica específica é fundamentada no valor simbólico e no valor mercantil. O campo cultural é o espaço da coexistência de dois modos antagônicos de produção e de circulação. De um lado está a lógica da “arte pura”, que condena os valores comerciais da obra, pelo menos em curto prazo. Do outro lado está a lógica das indústrias literárias, que confere ao comércio artístico o mesmo grau de importância dos demais produtos que atendam às demandas preexistentes do mercado de consumo:

Alguns escritores, como Leconte de Lisle, chegam ao ponto de ver no sucesso imediato “a marca de uma inferioridade intelectual”. E a mística cristista do “artista maldito”, sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é sem dúvida apenas a transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica de modo de produção que o artista puro visa instaurar. Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo).

Com base na teoria dos campos de poder de Bourdieu, fica clara a especificidade do comportamento do sistema artístico ou literário, sobretudo quanto à sua lógica inversamente proporcional à lógica do sistema econômico. Tais aspectos esclarecem a proposta da teoria dos polissistemas investigada adiante neste estudo.

#### 1.2.4 Polissistema literário

O termo “polissistema” é mais do que apenas uma convenção terminológica. Sua finalidade é fazer a concepção explícita de um sistema tão dinâmico e heterogêneo em oposição à abordagem sincrônica enfatizar a multiplicidade de cruzamentos e, portanto, a maior complexidade de estruturas envolvidas. Pode-se, naturalmente, reduzir a heterogeneidade da cultura na sociedade para as classes dominantes, mas só isso não é satisfatório, dado que o fator tempo – a possibilidade de mudança e seus mecanismos de governo –, é levado em conta. Dentro da esfera da literatura, por exemplo, isso se manifesta em uma situação onde uma comunidade possui dois (ou mais) sistemas literários, ou seja, duas “literaturas”, por assim dizer. A hipótese de polissistema, no entanto, foi concebido justamente para lidar com essas situações, bem como com as menos evidentes (EVEN-ZOHAR, 1990).

De fato, o termo “sistema”, tal qual se concebe hoje, é de difícil significação por causa de seus diferentes usos. Quando se trata do “sistema literário” ou do “sistema da literatura”, o vernáculo sistema aplicado a esses contextos é facilmente confundido com sua aplicação em diferentes noções como “sistema político”, “sistema financeiro” etc. Na teoria dos polissistemas, no entanto, o termo sistema está diretamente veiculado à ideia de uma rede de relações que pode servir de hipótese a um determinado conjunto de observáveis assumidas (ou ocorrências/fenômenos). Isso implica que esse conjunto de observáveis assumidas não é uma entidade independente, e sim dependente das relações que está disposta a propor (EVEN-ZOHAR, 1990).

Considerar a hipótese do polissistema é descartar quaisquer juízos de valor como critérios para uma seleção *a priori* dos objetos de estudo. Se se aceita a hipótese de polissistema, então é preciso aceitar também que o estudo histórico da literatura não pode se limitar às chamadas “obras-primas”. Nenhum campo de estudo com algum rigor científico pode selecionar seus objetos de acordo com as normas de gosto. A visão sincronística de sistema identifica apenas os fenômenos de estrato central, o que diz respeito à língua padrão e à literatura canônica, por exemplo, que são pautadas pela conduta das classes dominantes, e considera as periferias como extrassistêmicas. Como resultado, o valor de muitas unidades passa despercebido, e as transformações na literatura, por exemplo, são explicadas por influências ou criatividade dos escritores (EVEN-ZOHAR, 1990).

As tensões entre a cultura canonizada e não canonizada são universais. Sem a estimulação de uma forte subcultura, qualquer atividade canonizada tende a se tornar, progressivamente, petrificada. Para o sistema, petrificação é uma perturbação operacional: a longo prazo, não permite lidar com as necessidades de mudança da sociedade em que ele funciona. É o grupo que governa o polissistema que em última instância determina a canonicidade de um determinado repertório. Quando uma canonicidade é determinada, tal grupo adere às propriedades canonizadas por ele (que, subsequentemente, lhes dá o controle do polissistema) ou, se necessário, altera o repertório de propriedades canonizadas, a fim de manter o controle. No entanto, se malsucedidos, tanto o grupo quanto seu repertório canonizado são deixados de lado por algum outro grupo, que faz o seu caminho para o centro, para canonizar um repertório diferente. Aqueles que ainda tentam aderir a esse repertório canonizado deslocado raramente ganham o controle do centro do polissistema. Como regra, os encontrará na periferia dos canonizados, referidos (por parte das transportadoras da cultura oficial) pejorativamente como “epígonos” (EVEN-ZOHAR, 1990).

A hipótese do polissistema é capaz de dar conta não apenas dos seus próprios processos, mas também dos procedimentos, em nível de repertório – os processos de seleção, manipulação e eliminação –, que são possíveis no fazer literário que, por exemplo, tem lugar no polissistema, e são relevantes para a análise do produto. Além disso, o polissistema literário é um sistema estratificado, e o resultado disso é a existência de uma tensão permanente entre a cultura canonizada e a não canonizada. O conflito entre estratos provoca mudanças no cânone, empurrando o centro para a periferia modelos e normas legitimadas pela cultura oficial. Nenhuma cultura oficial sobrevive sem uma subcultura, de modo que a pressão exercida pelos sistemas periféricos constitui um efeito regulador necessário para a sobrevivência do sistema (EVEN-ZOHAR, 1990).

No polissistema, a canonicidade é mais concretamente manifestada no repertório. Enquanto o repertório pode ser canonizado ou não canonizado, o sistema ao qual pertence um repertório pode ser central ou periférico. O *status* de qualquer repertório literário é determinado pelas relações que obtém no polissistema. Portanto, segundo essa abordagem, a “literatura” não pode ser concebida como um conjunto de textos, um agregado de textos ou como um repertório. Textos e repertório são apenas parciais manifestações da literatura, as manifestações cujo comportamento não pode ser

explicado por sua própria estrutura. É no nível do polissistema literário que seu comportamento é explicável (EVEN-ZOHAR, 1990).

A condição de heterogeneidade cultural pressupõe sistemas alternativos de opções simultâneas. Estes sistemas não são iguais, mas hierarquizados dentro do polissistema. É a vitória de um estrato sobre o outro que constitui a mudança no eixo diacrônico. Os fenômenos são expulsos do centro para a periferia, enquanto, por outro lado, os fenômenos podem abrir caminho para o centro e ocupá-lo. No entanto, com um polissistema não se deve pensar em termos de um centro e uma periferia, uma vez que tais posições são hipotetizadas. Um movimento pode ocorrer, por exemplo, quando um determinado item é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do polissistema, e depois pode ou não passar para a centro deste último (EVEN-ZOHAR, 1990).

Do ponto de vista de Jakobson, em seu famoso esquema de comunicação e linguagem, o fato de que o remetente e o destinatário podem ter um código totalmente ou, pelo menos, parcialmente comum a ambos, é suficiente para uma compreensão do modo como eles se comunicam, no que diz respeito às restrições de instituições socioculturais e à natureza deste código. Isso porque, sem algum tipo de acordo, não há a hipótese de qualquer código comum, e nenhum acordo pode ser alcançado de forma exclusivamente individual, ou seja, sem a interferência de algumas instituições socioculturais. Para organizar os elementos que constituem o polissistema, Even-Zohar tomou emprestado o esquema de Jakobson e o adaptou ao caso da literatura. Seu esquema, embora permita lidar com qualquer troca literária individual, é projetado principalmente para representar os fatores macroenvolvidos com a função do sistema literário. Nele, a literatura não configura apenas um conjunto de textos acabados e encerrados em si mesmos, mas, antes, um agregado de atividades, que, como um todo, constitui um sistema que interage com outros sistemas.

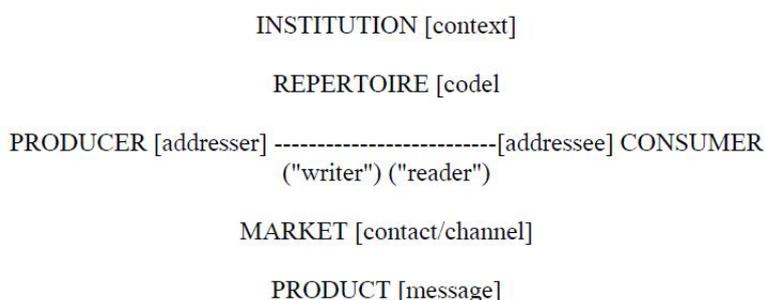


Figura 1. EVEN-ZOHAR (1990, p. 31).

O esquema proposto não requer uma hierarquia de valores entre os fatores. Basta conhecer que é a interdependência entre esses fatores que lhes permite função. Por exemplo, um mercado deve existir para que o produto possa ser transmitido. Nenhum dos fatores enumerados pode funcionar isoladamente, e nas relações que podem ser detectadas, existe a probabilidade de se cruzarem com todos os possíveis eixos do sistema (EVEN-ZOHAR, 1990).

No sistema da literatura, o “produtor” assume o papel de “escritor”. Segundo Even-Zohar, por séculos, os estudos literários registram a preferência da tradição cultural em elevar o escritor à função central da literatura. Posteriormente, surgiu o viés de análise interpretativo, em que os textos deveriam ser decifrados como enigmas, sendo importante a mensagem, que deveria ser captada “nas entrelinhas”. Assim, os textos não passavam de espelhos refletores de determinado discurso e do contexto histórico no qual estavam inseridos.

Já o termo “leitor” é substituído por “consumidor”. Há os consumidores diretos e indiretos. Em primeiro lugar, todos os membros de uma comunidade são, ao menos, considerados consumidores indiretos de literatura, visto que porções e fragmentos literários são reproduzidos por diversos meios culturais presentes no cotidiano. Já os consumidores diretos são aqueles que exercem atividades ligadas diretamente à literatura, seja através de suas profissões ou por diversos outros tipos de interesses.

A “instituição” é um conjunto de fatores ligados, cuja finalidade é garantir à literatura o exercício de sua atividade sociocultural, ainda que seja através da delegação e fiscalização do cumprimento de normas eficazes para a manutenção da atividade. Para Even-Zohar, a instituição inclui parte dos produtores: críticos, editoras, periódicos, grupo de editores, escolas, universidades, meios de comunicação etc.

O “mercado” tem a ver com a compra, a venda e a publicidade das obras literárias como produtos a serem consumidos. É materializado por bibliotecas, livrarias etc. A ideia de mercado pode também estar ligada à instituição, visto que ambos podem compartilhar do mesmo espaço. A escola regular, exemplifica Even-Zohar, é um membro de uma instituição, que pode servir de mercado, em virtude de sua capacidade de vender o produto aos estudantes, servindo o professor como mercador.

O “repertório” é o apanhado de regras, produtos e conhecimentos armazenados que organizam a criação e o consumo dos produtos literários. A estrutura de repertório pode ser definida em três níveis distintos: o nível dos elementos

individuais, a nível dos sintagmas e nível dos modelos. O nível dos modelos diz respeito a noções de gêneros. Even-Zohar considera que a concepção de que as produções literárias são dadas pelos tipos cotidianos de discursos contribui para a libertação do conceito romântico da “criação livre”. Usando os tradicionais termos linguísticos, um repertório é, portanto, uma combinação de “gramática” e “léxico” de uma determinada linguagem.

A respeito do “produto”, é questionada a ideia de o texto ser visto como manifestação única da literatura. Even-Zohar também considera produtos literários a voz e os sons, por exemplo. Além disso, conjuntos de signos realizados (ou realizáveis), resultantes de uma atividade literária qualquer, como as retiradas das obras ou referentes a elas – os resumos, resenhas, críticas, citações, referência, por exemplo –, também são produtos literários.

#### 1.2.5. Literatura comparada: influência *versus* interferência

Compreender as relações estabelecidas entre diferentes polissistemas literários e as diferentes seções de um polissistema, ou ainda entre sistemas culturais distintos, é função e tarefa realmente árdua da Literatura Comparada, que vem movimentando a crítica literária há muito tempo. De todas as investigações a respeito do assunto, são mais recorrentes aquelas que tratam do conceito de influência. Este conceito está vinculado à noção de hierarquia, pois compreende as noções de agente ativo e agente passivo, que exercem uma determinada ação sob o processo histórico-literário. Estes agentes podem ser sistemas literários, produtores ou consumidores literários diretos, que assumem seu caráter de atividade ou passividade de acordo com critérios valorativos de superioridade e inferioridade, de dependência e independência, anterioridade e de reprodução (EVEN-ZOHAR, 1990).

O conceito de influência pressupõe apenas dois sistemas estáticos de análise: partir, principalmente, de uma análise de indivíduos; posteriormente, aplicar as noções de hierarquia. Propõe-se, então, que a teoria dos polissistemas solucione o problema do reducionismo da investigação em apenas um nível, incluindo em suas investigações, em diferentes níveis literários, o conceito de interferência. Isto porque a interferência permite analisar as relações entre diferentes polissistemas literários, diferentes seções de um mesmo polissistema e ainda, entre diferentes polissistemas culturais. O fato é que a interferência não pode ser dissociada da história literária, uma

vez que é parte da existência histórica de qualquer sistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990).

Pode-se definir interferência como uma relação entre literaturas: é possível que certa literatura A (literatura-fonte) se torne uma fonte, direta ou indireta, de empréstimos para a literatura B (literatura-alvo). Esse empréstimo pode ser unilateral ou bilateral, ou seja, ser efetuado por uma ou por ambas. Pode funcionar para um setor do sistema, seja a partir do repertório, o que é mais visível, ou através de outros componentes do sistema. Para tanto, existem dois estados principais de sistemas literários. O primeiro estado é o de um sistema estabelecido, e relativamente independente, ao passo que o segundo é o de um sistema fora de si. Para que a interferência ocorra, um canal deve possibilitar o contato entre os polissistemas e a acessibilidade a um repertório disponível em um polissistema diferente (EVEN-ZOHAR, 1990).

Os canais de interferência são diversos e dependem principalmente se a interferência é direta ou indireta. No caso da interferência indireta, uma literatura-fonte está disponível e é acessada por agentes da literatura-alvo sem intermediários. Eles dominam a linguagem da literatura de origem e podem ter um acesso melhor aos seus recursos, do que no caso do segundo tipo. Neste segundo tipo, a interferência é intermediada através de alguns canais, como a tradução, por exemplo. Os procedimentos seguidos pelos agentes de transferência, em casos de contatos, são menos visíveis do que no caso de produtos traduzidos observáveis, que muitas vezes podem ser comparados com os textos originais. Mas também há exemplos de casos em que alguma literatura-fonte é acessada através de um terceiro – como uma terceira língua e literatura –, que filtra os modelos para o alvo (EVEN-ZOHAR, 1990).

Convidado por Frank Coppieters, em 1976, para formular algumas das hipóteses aceitas em vários campos de interferência, Even-Zohar esboçou uma série delas a que deliberadamente deu o rótulo de “universais”, reproduzindo o que acredita ser o que rege as leis de interferência. Três grupos puderam ser provisoriamente distinguidos:

1. General principles of interference
  - 1.1. Literatures are never in non-interference
  - 1.2. Interference is mostly unilateral;
  - 1.3. Literary interference is not necessarily linked with other interference on other levels between communities;
2. Conditions for the emergence and occurrence of interference

- 2.1. Contacts will sooner or later generate interference if no resisting conditions arise;
- 2.2. A source literature is selected by prestige.
- 2.3. A source literature is selected by dominance.
- 2.4. Interference occurs when a system is in need of items unavailable within itself.
- 3. Processes and procedures of interference.
  - 3.1. Contacts may take place with only one part of the target literature; they may then proceed to other parts
  - 3.2. An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions.
  - 3.3. Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 59).

Segue, em linhas gerais, acerca do que tratam tais leis de interferência:

1.1.3 Literaturas nunca estão em não interferência: um sistema literário sofre interferência permanente de outro sistema literário ou não literário, e tais interferências podem ocorrer de formas mais ou menos visíveis entre as periferias de um sistema-fonte e um sistema-alvo ou entre o centro de um sistema-fonte e um sistema-alvo. 1.2. A interferência é na maioria das vezes unilateral: não existe simetria no processo entre sistemas literários. Muitas vezes, um determinado sistema que é escolhido como fonte ignora completamente a existência do sistema-alvo, já em outros casos, a interferência mútua se dá em diferentes graus. 1.3 A interferência literária não está necessariamente ligada à interferência em outros níveis: comunidades contíguas, ou comunidades fronteiriças tendem a sofrer interferência mútuas em diversos níveis, não necessariamente no nível da literatura, pois há, nesses casos, uma mistura de culturas que incentiva o processo de interferência (EVEN-ZOHAR, 1990).

2. Condições para a emergência e ocorrência de interferências: 2.1. Contatos, mais cedo ou mais tarde, geram interferência, caso nenhuma condição resistente surgir. 2.2. A literatura-fonte é selecionada por prestígio: é quando a literatura-fonte é considerada um modelo a se imitar. Por exemplo, quando uma literatura de prestígio influencia literaturas de culturas minoritárias. 2.3. A literatura-fonte é selecionada por dominância: quando a literatura-fonte é dominante graças a condições extraculturais, por exemplo, por um poder colonial que impõe sua língua e seus textos a uma comunidade subjugada. 2.4. A interferência ocorre quando um sistema está necessitando de itens que estão indisponíveis nele mesmo: é o caso quando uma nova geração sente que as normas que governam o sistema não são mais eficazes e, portanto, devem ser repensadas. Se o repertório doméstico não oferece

nenhuma opção nessa direção, e um sistema acessível adjacentes parece possuí-las, a interferência muito provavelmente vai ter lugar (EVEN-ZOHAR, 1990).

3. Processos e procedimentos de interferência: 3.1. Contatos podem acontecer com apenas uma parte da literatura-alvo e vir a originar contatos para outras partes. Nesse caso, a ocorrência da interferência não se dá necessariamente em todas as seções do sistema alvo. Mesmo em casos de interferência em grau elevado, algumas seções do sistema permanecerão intocadas e outras serão literalmente criadas por apropriação: ou seja, seções antes inexistentes passam a fazer parte do sistema alvo. 3.2. Um repertório apropriado não necessariamente mantém as mesmas funções da literatura-fonte: qualquer item apropriado a partir de uma literatura-fonte pode assumir, tendo em vista a superioridade das restrições nacionais, uma função diferente dentro da meta. 3.3 A apropriação tende a ser regularizada, esquematizada e simplificada: atividades periféricas que utilizam um repertório secundário tendem a regularizar os padrões que são relativamente variados em uma determinada fonte.

As premissas básicas de Even-Zohar, a respeito dos polissistemas, vêm sendo amplamente aprofundadas por uma série de outros estudiosos, constituindo o que se denominou “grupo da teoria dos polissistemas”. Fazem parte desse grupo Gideon Toury e Zhar Shavit, junto a outros colaboradores do Porter Institute for Poetics and Semiotics da Universidade de Tel-Aviv, em Israel, além de Susan Bassnett, no Reino Unido.

Segue esta exposição sobre os conceitos de pós-modernidade e indústria cultural e da teoria dos polissistemas – e seu conceito de interferência como metodologia de trabalho – para as análises das obras dos poetas Jack Kerouac e Nicolas Behr.

*I want to be considered a jazz poet blowing a long blues  
in an afternoon jam session on Sunday.*

Jack Kerouac

Foram os Estados Unidos que mais obteve lucros com a Segunda Guerra Mundial. O país assumiu o controle do mundo capitalista e defendeu a mentalidade burguesa do *American way of life*, que influenciou o comportamento dos norte-americanos no século XX e foi amplamente reafirmada na Guerra Fria. Segundo Stine (1995), as grandes corporações industriais, tão onipresentes durante os anos 1950, seriam apenas a ponta visível do *iceberg* de tudo de ruim que a sociedade norte-americana pregava na época. Dentro do sistema estava todo o complexo da indústria de guerra, o poder da elite econômica e o mais perigoso de tudo: o *establishment*.

De fato, o crescimento econômico e populacional, a consequente expansão do mercado consumidor e a defesa da democracia foram bens preciosos para os Estados Unidos, de modo que uma atmosfera de otimismo passou a tomar conta dos grandes centros urbanos. Por conseguinte, os Estados Unidos tornaram-se o centro do mundo e sua cultura influenciou sobremaneira o comportamento mundial. Segundo Goffman e Joy (2004), na sociedade dos anos 1950, a América branca compreensivelmente empurrou a ansiedade nuclear para longe, comprando novos e brilhantes bens de consumo.

### 2.1 A cultura norte-americana do Segundo Pós-Guerra

Além da transformação nos meios de comunicação, na segunda metade do século XX houve o despontar das artes de entretenimento, afirma Hobsbawm (2008). Foi decisivo para a cultura do século XX o surgimento de uma revolucionária indústria de diversão popular, voltada para o mercado de massa. Tratava-se de uma cultura comum de qualquer país urbanizado de fins do século XX, baseada na indústria da diversão de massa, da qual participava a elite e à qual os intelectuais deram um toque cerebral para torná-la adequada a um suposto “gosto refinado”.

Na literatura, os livros comerciais alcançaram grande produção. A cultura pós-moderna foi dominada pela indústria cultural, produto de países industriais liberais,

como os Estados Unidos. A satisfação de necessidades iguais legitimou a ideologia democrática como desculpa para a produção em série. A violência da sociedade industrial aniquilou o indivíduo e tratou de compor a sociedade como uma massa que deve consumir de forma desenfreada, mesmo que inconscientemente. Para a sociedade dominante pós-moderna, a arte é uma importante arma do sistema de controle social, em que o *outsider*, aquele que rejeita as normas, é visto como o vilão, e cujos ideais eram propagados pelo cinema, pelo rádio e pela literatura.

Além da indústria do entretenimento, no Segundo Pós-Guerra, houve uma larga escala de produção de “war novels” (HIGH, 1986, p. 175), de toda a sorte de qualidades. Segundo High (1986), os melhores romances foram escritos por William Faulkner e John dos Passos, que se preocuparam em mostrar o horror da guerra de forma realista. São considerados naturalistas, pelo estudo realizado sobre as consequências do conflito aos soldados e aos civis. Mesmo se posicionando contra as guerras, nenhum desses romancistas se interessou pelos ideais esquerdistas difundidos na primeira metade do século XX, que raramente objetivaram refletir sobre a formação de uma consciência política.

Ainda de acordo com High (1986), a respeito do que era considerada uma “boa literatura”, ou seja, aquela que se opõe à literatura popular e a uma suposta subliteratura, no período do imediato Segundo Pós-Guerra não houve grande experimentalismo estilístico. A inovação ficou a cargo da exploração de novas temáticas, principalmente aquelas relacionadas à Segunda Guerra Mundial.

Já na considerada subliteratura, surgem alguns escritores inconformados com a mentalidade burguesa dominante. A Guerra do Vietnã alavanca a rebeldia jovem e dissemina movimentos contra uma política conservadora: “Em vez de kamikazes, os indivíduos norte-americanos passam a enfrentar a própria sociedade [...]. E a literatura, com sua diversidade de novas vozes, passa a representar esse novo mundo estadunidense que trava uma guerra ideológica dentro de si mesmo” (FROTA, 2007, p. 44).

### 2.1.1 O conflito de gerações (*Generation Gap*)

As décadas de 1950 e 1960 abrigaram a geração adolescente dos *baby boomers*, advindos do *baby boom* do imediato Pós-Guerra. O *establishment* afetava diretamente a vida desses adolescentes: as corporações pertenciam ao *establishment*, e

consequentemente seus fornecedores de empregos também. Não só os políticos faziam parte desse sistema, mas também os professores, os médicos, os repórteres, militares, polícia etc. (STINE, 1995).

O lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki dividiu as gerações. Aqueles que até esse momento eram crianças e não tiveram uma preocupação direta com a Guerra, cresceram e descobriram, posteriormente, que seus pais haviam mentido acerca da perpetuação dos conflitos internacionais – sobre o futuro incerto que os aguardava –, tudo isso sob as máscaras de uma sociedade repressora. É quando surge a *Generation Gap*, marcando as diferenças comportamentais de uma geração em relação à outra: “Papai era um mentiroso. Ele mentiu sobre a guerra e mentiu sobre o futuro. [...] O chamado ‘conflito de gerações’ começou aí e vem se mantendo desde então” (NUTTALL, 1971, p. 20, traduzido do original). A essa nova geração viria pertencer à cultura expoente denominada *Bomb Culture*.

Para a geração anterior, seus hábitos, seus ideais, suas carreiras e sua confiança em relação às autoridades etc. estariam garantidos após a guerra: “As pessoas que atingiram a puberdade na época da bomba se achavam incapazes de conceber a vida sem um futuro” (NUTTALL, 1971, p. 20, traduzido do original). A esses jovens adultos, na faixa dos 20 aos 30 anos, pertenceu a cultura de massas, da qual consumiam os filmes de Hollywood e os quadrinhos de super-heróis. Na sociedade da primeira geração, as mulheres se portavam como damas, intocáveis e inalcançáveis. Suas roupas deixavam transparecer pouca pele.

Já a geração seguinte – a dos adolescentes – encarava a cultura dominante como uma fábrica de máscaras. Tudo parecia artificial. A moda, os filmes, as músicas e a literatura não refletiam aquilo que incomodava essa geração. Na procura por se diferenciar do que era vivenciado pela cultura popular, essa geração excluía-se dela e, consequentemente, se agrupava àqueles que compartilhavam do mesmo pensamento. Não havia garantias, para essa geração, de um futuro para a humanidade.

Alguns adolescentes dessa geração expoente, chamada de *pampered adolescents* – ou seja, filhos de pais complacentes, de boa situação financeira –, passaram a considerar o *establishment* norte-americano, a tecnocracia e a indústria cultural como lixo. Para eles, tudo isso os fazia sentir parte de uma sociedade manipuladora, pessoas moldadas para serem como seus pais, mantenedores e, ao mesmo tempo, explorados pelo *american way of life* (STINE, 1995). Tal geração não se mostrou convencida do clima otimista propagado pela elite social, visto que, para ela, o

momento de conflitos e de disputa hegemônica entre os Estados Unidos e a Rússia, chamado de Guerra Fria, deixava margens para um tipo de pensamento apocalíptico.

Antes do fim da Guerra Fria, a iminência de uma Terceira Guerra Mundial passou a assustar a geração que acreditava em batalhas nucleares que poderiam devastar toda forma de vida. Como afirma Hobsbawm (2008, p. 224), a Guerra Fria “[...] baseava-se numa crença ocidental, respectivamente absurda, mas bastante natural após a Segunda Guerra Mundial, de que a Era da Catástrofe não chegara de modo algum ao fim”. Para Goffman e Joy (2004), após a bomba de Hiroshima, o Holocausto foi tecnicamente superado no teatro da consciência humana, pela impressão de que um holocausto global impessoal e instantâneo poderia estar logo depois da esquina. Nesse período o discurso intelectual e a mitologia popular se concentraram na aniquilação em massa e no niilismo inevitável.

O contexto da Guerra Fria estendeu o sentimento de desprezo pela humanidade que existia desde a Primeira Guerra Mundial. Por conta disso, na segunda metade do século XX, ainda resistia uma atmosfera reflexiva e intimista característica de períodos entreguerras: “É na América, nesse peculiar nexos de niilismo e jovialidade, [...] que começa a história da Contracultura” (GOFFMAN; JOY, 2004, p. 251). A cultura branca conformista dominante, que pregava a imagem da família, da religião, da moralidade e do consumismo, desagradava aos ideais libertários dos adolescentes inconformados. Ainda segundo Goffman e Joy (2004), a cultura dos Estados Unidos foi durante muito tempo submetida a uma dialética entre as posturas puritanas de seus colonos rurais e o liberalismo cultural de seus fundadores revolucionários mais urbanos. Além disso, a sensibilidade de muitos milhões de ex-escravos e seus descendentes começou a exercer um impacto na cultura americana como um todo no início do século XX. Os africanos não estavam carregando um legado de mil anos de vergonha do corpo, e constituíam uma contrapartida à antissexualidade judaico-cristã.

## 2.2. A contracultura norte-americana do Segundo Pós-Guerra

Para se entender a ampla formação artística da arte contracultural do Segundo Pós-Guerra, Nuttall (1971) traça um importante panorama histórico da literatura através dos séculos. De início, faz-se *mister* entender que até o fim do século XVIII a arte era domínio da Igreja, que pregava a moralidade e a submissão. A partir do Iluminismo, o homem ocupa uma posição central, graças à contribuição humanista de

artistas como Rousseau, Hugo, Lamartine, Delacroix, Chopin etc. A política então ganha força, mas abusa do poder e da violência e oprime a sociedade. Posterior às revoluções burguesas e seus assassinatos em massa, os artistas perceberam que, de acordo com suas propostas, as mudanças ocorridas não se coadunavam ao que era idealizado por eles.

O Romantismo, com suas ideias menos políticas e mais metafísicas, com base no entendimento de que o homem é parte importante da entidade Natureza e da energia orgânica, teve representantes nacionalistas que faziam propaganda do Estado, assim como acolheu alguns poucos artistas que pregavam uma agressiva amoralidade boêmia. A figura polêmica de Marquês de Sade, por exemplo, dava crédito ao impulso assassino do homem, por ser algo relativo à sua natureza, e abominava a superficialidade do Estado, que promovia execuções em nome de uma justiça inventada. Chamada de tradição irracional, essa teoria filosófica, pautada na ideia de uma imoral força natural, influenciou artistas como Nietzsche, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, Picasso etc. Por exemplo, Apollinaire, durante a Primeira Guerra Mundial, chegou a promover festas, em Paris, nas quais deveria ser aplicado o espírito sadista. Para ele, a moralidade é a obstrução da inocência. A permissividade de Sade ajudaria, por conseguinte, a dissolver a estrutura moral das artes e a tornar acessível o que é considerado absurdo, declarando que, de fato, é natural a supremacia do espírito (libido, êxtase) sobre o material (NUTTALL, 1971).

Para os norte-americanos, seu Marquês era Walt Whitman. Este considerava o homem como um microcosmo do universo. No início do século XX, a cultura norte-americana sofre dois tipos de influência: do Oriente, principalmente nos artistas da Costa Oeste do país, como Morris Graves e Mark Tobey; e a *hipster*, cujo criativo pragmatismo de improvisação perpassou a excursão surrealista dentro do subconsciente. Após a Segunda Guerra Mundial, uma vasta rede de pequenas galerias surgiu por todas as capitais do Ocidente e a arte abstrata passou a ganhar investimentos. Pouco a pouco esses artistas se aliaram a outros pertencentes à cultura dominante e passaram a incorporar técnicas associadas à cultura de massas (NUTTALL, 1971).

É nesse contexto heterogêneo, de drástica divisão entre as gerações, de terror propagado pela ameaça da bomba atômica e de influência vanguardista, que se formou uma expoente cultura, chamada de *underground*. Esse termo é utilizado para designar um ambiente que recusa as normas comerciais e padronizadas do espaço social

majoritário. Segundo Nuttall (1971, p. 165), a palavra *underground* passou a ser usado nos Estados Unidos por volta de 1964:

Duas atividades principais definiram o *underground*: revistas e filmes. Ambos foram chamados de *underground*, pois eram totalmente divorciados dos canais de comunicação do *establishment* e pelo fato de estarem intensamente relacionados ao uso da obsessão sexual e religiosa como armas contra a falência espiritual que gerou a bomba. (Traduzido do original).

E seriam os chamados *hipsters* os primeiros exemplares de uma cena declaradamente *underground*.

### 2.2.1 O *hipsterism*

O termo *hipsterism*, de acordo com Stephenson (1990), deriva das palavras *hip* or *hep*, que significam conhecimento ou consciência. Os *hipsters* ou *hep-cats* surgiram por volta dos anos 1930 em meio à cultura do *jazz* e seus ritmos derivados. Advindo do *blues* – que se popularizou na década de 1910 como uma linguagem folclórica popular de comunidades rurais negras, com forte influência religiosa –, o *jazz* se inspirou em rituais que buscavam êxtase espiritual, agregado a elementos da música clássica e da música popular branca. Essa última sofreu influência do ritmo da vida urbana na virada do século, o que intensificou uma interessante mistura entre religiosidade campesina afrodescendente e urbanização branca. Após o *jazz* apareceu o *swing*, nos anos 1930, um ritmo mais quente que, com o fim da lei seca nos Estados Unidos, se tornou popular nas casas de danças, graças à sua grande aceitação popular. E finalmente, o *bebop*, de 1940, um tipo de *jazz* mais pautado na improvisação, que dá aos músicos um maior poder de expressão pessoal.

Ainda segundo Stephenson (1990), nos anos 1940 o *hipsterism* sofreu algumas mudanças, tornando-se mais hermético e místico, vindo a angariar mais adeptos. O movimento passou, então, a influenciar diversos tipos de boêmios e outros grupos mais tradicionais. O *jazz* e seus ritmos derivados, propagados pelos *hipsters*, começavam a alcançar um público maior, visto que a música tratava de dor, confusão e hostilidade, sentimentos coerentes com a sensibilidade dos jovens na época. Além de cultivarem um particular estilo de vestuário, de linguagem, enfim, de comportamento

contracultural, esses jovens defendiam a liberdade política, sexual, faziam uso de drogas, eram conhecidos por adotar atitudes libertárias e por agirem instintivamente.

Os *hipsters* eram considerados marginais e, muitas vezes, criminosos, por grande parte da sociedade de sua época. Seus comportamentos eram típicos do hedonismo estoico, pois buscavam na experiência do *jazz* uma espécie de transcendência, de catarse emocional, de criação artística. Nuttal (1971) também identifica a presença de um estoicismo que influenciará toda a juventude do Pós-Guerra, traduzido por um comportamento de se agrupar em tribos. Apesar de os *hipsters* serem contemporâneos à chamada *Lost Generation*, em sua maioria, pertenciam à classe operária, ao contrário do segundo grupo, constituído, em geral, por artistas das classes média e alta. Portanto, seu senso de revolta contra a alienação da sociedade era mais visceral do que a de artistas e intelectuais.

Junta-se a condição de *pampered adolescents* à forte necessidade de negação do estilo de vida do *american way of life*, à energia juvenil, à sua situação de marginal e de renegado da sociedade, ao radicalismo. Tudo isso contribuiu para que alguns desses jovens revoltados partissem para a vida de criminalidade e delinquência. Benevides (2006) reconhece que a partir desse período a juventude passou a ser identificada como símbolo das relações sociais conflituosas, associada à ideia de transgressão, do ponto de vista da marginalidade à ruptura radical de hábitos institucionalizados.

Em 1953, em Claphan Common, na Inglaterra, foi registrado o primeiro assassinato, em uma série de episódios de violência entre gangues juvenis. Tanto o assassino quanto a vítima eram advindos de famílias pacatas e lares confortáveis. A intolerância e a excitação violenta marcaram a juventude da época. Na Inglaterra, esses delinquentes eram chamados de *teds*. Posteriormente, os *teddy boys* elegeram Elvis Presley e Marlon Brando como seus deuses. Elvis foi o maior *promoter* da cultura *hip*, além de representar o resgate das cerimônias dionisíacas e dos rituais orgásticos. Sua identidade *sexy* e rebelde representou a primeira grande e espontânea contribuição de uma nova sensibilidade. Em meados dos anos 1960 surgiram os Hell's Angels, um grupo de jovens da Califórnia que discordava dos ideais da sociedade padrão, se defendendo dela de forma agressiva. Mas os Hell's Angels não eram somente um grupo de delinquentes. Eram compostos por vários tipos de jovens rebeldes: "Aí, todas as gerações pós-Hiroshima estão representadas" (NUTTALL, 1971, p. 35).

### 2.2.2 A boemia existencialista

Ainda por volta da década de 1940, Paris passou a ser considerada a tradicional casa da boemia, em sua maioria constituída por estudantes de classe média que chamavam a si mesmos de existencialistas, sendo grandes admiradores de filósofos como Albert Camus e Jean-Paul Sartre. O visual boêmio era necrófilo, entediado e *blasé*. Diferentemente das tribos norte-americanas, os boêmios parisienses eram contra qualquer tipo de violência. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, um verdadeiro movimento antibombas foi estruturado se organizaram várias atividades. Comitês foram formados, apesar de a força policial os repreender veementemente. Esses comitês possuíam uma característica interessante: eram constituídos por artistas, e não por políticos (NUTTALL, 1971).

O existencialismo trouxe uma importante consciência política que influenciou os jovens parisienses na primeira metade do século XX na França. Com grande participação de artistas, principalmente escritores, a arte que desponta, nesse momento, vai ser a representante contracultural da arte europeia e influenciará grandemente a norte-americana do Segundo Pós-Guerra. Para Nuttall (1971), esta arte vai eleger como arqui-inimiga a arte que prega a moralidade.

Já no fim da década de 1940, alguns jovens se reuniram e compuseram um cenário artístico fora dos grandes eventos culturais da época, adotando, ao mesmo tempo, os ideais existencialistas dos boêmios parisienses e o comportamento *hipster*. A esse grupo foi dado o nome de geração *beat*. Os *beats*, jovens inconformados e interessados por artes, demonstravam gosto pela leitura, o que os tornaria escritores e críticos. Acostumados ao submundo das ruas, sua literatura trata de temas como filosofia, drogas, homossexualismo, política etc. Nos Estados Unidos da década de 1950 foram os *beats* que assumiram o controle da cena *underground*. Por meio da literatura e da música, desenvolveram nas artes características peculiares, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo de suas produções.

### 2.2.3 A geração *beat* (*Beat Generation*)

A chamada geração *beat* teria começado por volta de 1943 no apartamento da estudante de arte Edith Parker (Edie), na 118<sup>th</sup> Street, em Nova York. Nessa época, a boemia novaiorquina fervilhava ao som do *bebop*, ritmo musical que atraiu os jovens e

os tirou da segurança de suas casas, levando-os para as ruas, graças ao momento tranquilo vivido pelos Estados Unidos e à proliferação de casas noturnas iniciada com o fim da Lei Seca, em 1932. Muitos desses jovens se encontravam no Minton's Playhouse, um clube localizado na 52<sup>nd</sup> Street, no Harlem, bairro de Manhattan, onde se apresentavam artistas considerados fundadores do *bebop*, como Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

Nessa ocasião, Henri Cru, também estudante da Universidade de Columbia, apresentou a Edie seu ex-colega de escola e novo colega de faculdade, Jack Kerouac. A Henri, Edie e Kerouac juntaram-se, logo depois, Lucien Carr e Allen Ginsberg, ambos calouros da Universidade de Columbia, e William Burroughs. O grupo de amigos passou a se encontrar no apartamento de Edie para jogarem conversa fora, discutirem diversos assuntos, festarem e consumirem drogas. Aos poucos, o espaço foi se tornando uma república, pois muitos desses jovens saíram da casa dos seus pais, para estudarem nas universidades da megalópole. A partir da formação desse grupo, a chamada geração *beat* começou a ganhar vida.

A geração *beat*, que atravessou aproximadamente duas décadas sobrevivendo no submundo das ruas de Nova York, chegou aos anos 1960 alcançando uma extraordinária fama. Seus artistas alcançaram o *status* de ídolos entre os jovens da época. Entre eles, certamente, Jack Kerouac é o primeiro nome a ser lembrado quando se fala em geração *beat*, pois emprestou o seu carisma e sua vida dedicada à literatura para dar “cara” ao grupo.

Para analisar a obra de Jack Kerouac, é impossível separar sua vida pessoal de sua produção bibliográfica. A geração *beat* sempre se esforçou em preservar as experiências pessoais dos escritores e deu um alto grau de importância ao que chamava de “escrita honesta”, de proporção inédita na história da literatura. Portanto, a análise que segue agora é pautada em um entrecruzamento da biografia de Jack Kerouac com a de outros importantes escritores da geração, além de relatos críticos de seguidores, admiradores e participantes da fraternidade *beat*, e ainda outras informações relevantes.

### 2.3 Jack Kerouac

Jean-Louis Lebris de Kerouac nasceu no dia 12 de março de 1922, em Lowell, no estado do Massachussets. Esse mesmo ano, segundo Bivar (2004), é considerado o marco internacional da eclosão do movimento modernista, da publicação

de *Ulysses*, de James Joyce, dos *Contos da era do jazz*, de Fitzgerald, de *O quarto de Jacob*, de Virginia Woolf, e ano em que Kafka escrevia *O castelo*.

Os antepassados de Jack Kerouac emigraram das regiões da Bretanha e da Normandia, na França, para o Canadá. O primeiro foi o Barão Louis Lebris de K  rouac, por volta de 1750, que se instalou em Quebec. Seus antecedentes se casaram com  ndias. O primeiro a se mudar para os Estados Unidos, em New Hampshire, foi seu avô paterno, Jean-Baptiste K  rouac. Do lado materno, Kerouac afirmou saber apenas que sua mãe tem nome normando, L'Evesque. Ao pesquisar sobre a origem de sua família, chegou a encontrar ramifica es irlandesas e celtas por parte do pai e até um suposto elo com Napoleão Bonaparte por parte da mãe (BIVAR, 2004).

Jack Kerouac aprendeu primeiro francês, e s  dominou o inglês por volta dos onze anos. Aos quatro, seu irmão Gerard, de nove anos, morreu de febre reumática. Gerard teria influenciado Kerouac quanto ao interesse pelo imaginário católico, por conta dos passeios que faziam pelos monumentos religiosos da cidade. Por temer dormir sozinho, desde muito novo Kerouac tinha o hábito de dormir na cama da mãe. Sendo ela uma católica fervorosa, colocava na cabeça de Kerouac que seu irmão Gerard havia sido um verdadeiro santo. Em 1956 ele escreveu *Visions of Gerard*, inspirado pelo saudoso irmão, publicado apenas sete anos depois. A irm a Caroline, chamada de Nin, três anos mais velha, levava Kerouac às matin s nos sábados. Entravam de graça, pois seu pai era linotipista no Cine Royal. Aos domingos, ia com a mãe   igreja, estando desde cedo acostumado ao confessionário (BIVAR, 2004).

Aos dez anos, Jack Kerouac era um menino tímido, recluso e de natureza nostálgica. Aos onze, um dos colegas de classe lhe apresentou as histórias de quadrinhos, que vieram a influenciar seu gosto por literatura. Na adolescência derreteu-se pela feminilidade de Mary Carney (MC), uma garota de origem irlandesa, que desejava se casar e viver em Lowell para sempre. De sua parte, Jack Kerouac planejava sair, viajar e se tornar escritor. Mesmo com a impossibilidade do relacionamento, MC foi sempre o ideal feminino sonhado por ele, e serviu de inspira o para seu romance *Maggie Cassidy*, escrito em 1953 e publicado em 1959 (BIVAR, 2004).

Por ter se destacado no futebol, aos dezessete anos Kerouac ganhou uma bolsa de estudos, podendo escolher o Boston College ou a Universidade de Columbia. Optou pelo segundo, como queria sua mãe, M m re. Tendo precisado de um ano de prepara o antes de entrar na universidade, foi para a Horace Mann School for Boys, considerada a melhor escola particular de Nova York na época, concretizando sua

primeira experiência de morar sem os pais. Instalou-se no Brooklyn, na companhia da madrasta de sua mãe. Aos catorze anos começou a escrever um diário, hábito que manteve até a morrer (BIVAR, 2004).

Já em Columbia, chegou a ser considerado um dos melhores jogadores do time, mas logo em um dos primeiros jogos quebrou a perna. Sua vida no colégio deixou-o frustrado. Posteriormente se alistou na Marinha. Com a demora para ser convocado, arranhou um emprego na Marinha Mercante, como lava-pratos na cozinha do navio S. S. Dorchester. Em julho fez sua primeira travessia do Atlântico, embarcando no S.S. George Wems, um navio que transportava bombas, rumo a Liverpool, Inglaterra. No dia 23 de julho, após cumprir suas tarefas, tomou o trem para Londres. Foi quando Jack, aos vinte anos, decidiu provar toda a oferta de drogas e experiências sexuais (BIVAR, 2004).

De volta à Universidade de Columbia, entrou em contato com as pessoas e o ambiente que deram origem à geração *beat*. Kerouac viveu um tempo no apartamento de Edie. Formaram um casal famoso na movimentação boêmia de Nova York. No outono de 1943, chegava Lucien Carr, estudante de 19 anos, do Missouri. O jovem tinha uma boa formação escolar e dominava Shakespeare, Flaubert e Rimbaud. Acabou levando muita leitura estrangeira ao grupo. No inverno do mesmo ano, chegava Allen Ginsberg, um garoto judeu de 17 anos, calouro da Universidade de Columbia. Magrela, orelhudo e de óculos, pretendia colocar sua vida a serviço da classe operária americana. Tinha fortes ideias revolucionárias. Pouco tempo depois Ginsberg conheceu William Burroughs – alto, magro, 30 anos (BIVAR, 2004).

Burroughs era uma figura peculiar, uma espécie de mestre para Kerouac e Ginsberg. Possuía uma renda familiar que lhe permitia morar bem e cultivar sua paixão pela leitura e compartilhar suas experiências acadêmicas. Formou-se em universidades consideradas as melhores do mundo. Seus estudos eram influenciados por poetas simbolistas franceses, como Baudelaire e Rimbaud, e o visionário inglês William Blake, famosos pela busca incessante do prazer de viver e pelo estilo de vida decadente em oposição ao *background* burguês-católico. Burroughs contava histórias de sua vida marginal. Envolvia-se com drogas, armas de fogo, criminosos etc. Kerouac e Ginsberg se tornaram seus maiores discípulos literários (BIVAR, 2004).

Kerouac se casou com Edie, a fim de cumprir um acordo que fizera com os pais da moça, que em certa ocasião haviam pagado a fiança para libertá-lo da prisão, por ajudar um amigo foragido da polícia. Com o casamento, a cena mudou de endereço.

Todos passaram a morar no apartamento da amiga Joan Vollmer Adams, na Rua 115 Oeste. Juntou-se a eles, posteriormente, Ginsberg, que foi expulso da universidade acusado de escrever obscenidades na janela de seu quarto, e Burroughs. Além de uma ruiva chamada Vickie Russell, e Hal Chase, um estudante de antropologia do Colorado. Levaram uma legítima vida *punk*, com direito a alto consumo de drogas e visitas frequentes de marginais que lá escondiam objetos roubados (BIVAR, 2004).

A catálise da formação do que será depois considerado geração *beat* aconteceu com o advento de Hebert Huncke na cena, que em vários romances *beats* aparecerá como personagem. Huncke, 30 anos, bissexual, usuário de drogas e ladrão, vai despertar a atenção de todos pela sua legítima vida marginal. Foi de sua boca que Kerouac ouviu pela primeira vez a palavra “*beat*”, uma gíria ligada à batida do *jazz*, mas usada para expressar “vencido”, “caído”, “derrubado”, “exausto”: “Man, I’ *beat*” (BIVAR, 2004). Kerouac foi quem pela primeira vez imprimiu a palavra *beat*, encontrada em seu livro *The Town and the City*, significando o que aprendeu com Huncke. Posteriormente, o termo *beat* passou a ser utilizado em vários outros contextos, aglutinando diferentes significados. Willer (2009) associa a gíria *beat* a outro sentido muito utilizado por Kerouac, beatitude.

Para Kerouac o termo *beat* passou a significar um sentimento que caracterizava todas as pessoas com as quais se identificava, ou seja, aquelas que tinham sido abatidas, vencidas e relegadas à margem da sociedade: os pobres, os drogados, os malucos, os esquisitos que circulavam em Nova York. Esses eram para ele, ao mesmo tempo, a escória e a salvação. Rejeitavam o *american way of life*, pois acreditavam que uma nova ordem da vida poderia surgir assim que a aparência superficial dos valores civilizados fosse desmascarada. A geração *beat*, por assim dizer, acreditava que essas pessoas eram seres reveladores e sagrados que agiam como verdadeiros santos, com uma espécie de missão superior.

Em 1945, Kerouac é apresentado a Neal Cassady, um sujeito que, apesar de ter tido uma infância em cortiços e em becos de ruas, era um devorador de livros. Vai ter uma profunda relação amistosa com Kerouac, em virtude de suas afinidades. Ambos eram heterossexuais, grandes leitores, ansiosos por aventuras, amantes dos esportes e originários da classe operária. Em 1946, a república da Rua 115 chegava ao fim, degenerando-se com uma série de mudanças, prisões, abuso de drogas e visitas de marginais. Nessa época, Kerouac torna-se usuário de drogas, o que o obrigou a ser hospitalizado diversas vezes. Ainda nesse ano seu pai morria de câncer em seus braços,

razão por que passou a cultivar sentimentos sombrios de desânimo, medo da morte e solidão. Nesse estado de espírito escreveu *The Town and the City*, romance baseado em sua vida, de Lowell a Nova York (BIVAR, 2004).

Em dezembro de 1946, em Nova York, Kerouac se encontrou com Neal, recém-casado com Luanne. O encontro deixou uma impressão relevante na vida de Kerouac, a ponto de este afirmar que a partir daí tem início a parte de sua trajetória que ele chama de “vida na estrada”. Neal Cassady é o personagem Dean Moriarty, a grande inspiração e o *leitmotiv* de sua obra mais conhecida, *On the Road*:

Dentro do esquema de fraternidade masculina, de verdadeiro Clube do Bolinha que foi o de toda a Geração *Beat*, fica ainda mais nítida a liderança, o carisma e a força de Cassady, mesmo do Cassady absolutamente porralouca e irresponsável com os próprios amigos. [...] De qualquer forma, a importância de Neal Cassady para a Geração *Beat* é enorme: ele era o cara que fazia tudo aquilo que alguns *Beats*, ainda presos à família e à escola, no começo das viagens, gostariam de ser e fazer. (BUENO; GOES, 1984, p. 34-36).

A *Beat Generation* era centrada em um modo de vida nômade em torno da Costa Oeste dos Estados Unidos. Viveram como *hippies*, experimentaram diversos tipos de drogas e relacionaram seu uso às suas observações inteligentes e suas conseqüentes descobertas, lembra Nuttall (1971). O que foi chamado de “vida na estrada” (BIVAR, 2004) diz respeito a uma das atividades preferidas de toda a fraternidade: as viagens, as perambulações, as aventuras fora de casa. Segundo Bivar (2004), Kerouac passou quase uma década cruzando os Estados Unidos, com várias investidas no México, algumas poucas na Europa (Paris, Londres) e no norte da África (Marrocos).

Almeida (2007) lembra que Jack Kerouac soube muito bem se utilizar de dois aspectos importantes da tradição literária americana: a estrada e o Oeste. Em *On the Road*, baseado nas experiências do próprio autor nas muitas viagens que ele fez pelo país, o narrador descobre a estrada como possibilidade de libertação das amarras que uma sociedade ligada à casa, ao trabalho e à responsabilidade pode ter. Na estrada, o personagem-narrador do livro encontra energia, intensidade, liberdade e originalidade, valores combativos à morosidade do *american way of life*.

Uma interessante análise da “vida na estrada” é feita por Cordeiro (s.d.), que destaca a particularidade do tempo da viagem em contraste ao tempo das metrópoles industriais. Para ele, o segundo é um tempo tirano, mecanizado, burocrático,

disciplinado, planejado e vigilante. Já o primeiro, o tempo descoberto pelos *beats* na estrada, tem a medida do homem:

O tempo da estrada é o tempo da espera por carona, da conversa tranqüila com desconhecidos, de descobertas, dos bares. Na estrada, nem o futuro nem o passado são uma preocupação. Dinheiro é uma preocupação apenas quando ele acaba. Uma boa quantidade pode ser gasta numa noite em um bar ou com uma mulher. Na estrada ou no Leste, o dia é trocado pela noite. Nada é planejado, os jovens não sabem o que querem ou o que buscam. [...] A improvisação do jazz é o equivalente da maleabilidade e da espontaneidade na vida que os *beats* buscam. (CORDEIRO, s.d, p. 3-4).

Vivendo em Nova York, em determinado momento Kerouac se sente sozinho e vai para Denver ao encontro de Neal. Passa por uma viagem atribulada e volta a Nova York por conta de uma tempestade. Vai de ônibus até Illinois, para em Chicago. De carona, parte de Chicago, pela rota 6. Encontra uma variedade de pessoas desconhecidas. Anota tudo o que vê em um bloco de papel. Essas informações, posteriormente, serão utilizadas em várias de suas obras. Nesse meio-tempo, quando o amigo de aventuras de Kerouac, Neal Cassady, volta a Denver, envia a Kerouac uma carta contando as aventuras sexuais que havia tido durante a viagem. Segundo Bivar (2004), a carta teria sido uma revelação para Kerouac, pelo estilo de prosa livre e sem certas formalidades da língua.

Em uma das várias festas que costumava frequentar, Jack Kerouac conheceu John Clellon Holmes, que se tornaria um importante cronista da literatura *beat*. Quatro anos depois ele publica na revista *The New York Times* o artigo intitulado “This is the Beat Generation”, usando pela primeira vez a expressão *Beat Generation*. O artigo repercutiu internacionalmente e ajudou de vez a eclodir a cena local.

Para Nuttall (1971), em 1952, quando Holmes apresentou o termo *beat* no *New York Times*, imprimiu ao termo o significado de uma espécie de desnudamento da mente: “Significa ser empurrado sem drama contra o muro do isolamento” (NUTTALL, 1971, p. 262). Segundo Almeida (2007), no mesmo artigo, Holmes afirma que a geração *beat*, como conceito, nasce antes como *zeitgeist*. Trata-se de um espírito de tempo perante o aparecimento de um sentimento de jovens (*beatness*) que questionam os valores da sociedade americana e buscam outros. Somente depois disso o termo se desenvolve como um movimento literário. O artigo deu uma enorme visibilidade à geração *beat*. Holmes não era bem um *beat*, mas um observador apaixonado, que

conseguia enxergar na geração *beat* um papel importante na literatura norte-americana.

O interesse de Holmes pela geração *beat* era tamanho que, em 1952, publica *Go*, seu primeiro romance que realmente apresenta a atmosfera e o estilo de vida da geração *beat*. Até essa época *On the Road*, hoje conhecido como a bíblia da geração, justamente por registrar com excelência seu *modus vivendi*, ainda não havia sido publicado. Kerouac, segundo Bivar (2004), chegou a ler o manuscrito de *Go*, apresentado por Holmes, e sentiu uma certa inveja por não ter conseguido lançar *On the Road* a ponto de ser pioneiro, mas, certamente, apesar das boas vendas, o pioneirismo de *Go* não chega aos pés da fama que conquistou *On the Road*.

Antes do lançamento de *Go*, alguns escritores da geração *beat* já haviam publicados seus trabalhos. Como *The Town and the City*, de Jack Kerouac, lançado em março de 1950, com direito a festas, coquetéis e noite de autógrafos. Bivar (2004) assinala que a publicação chegou a ser comentada no *The New York Times*, onde Kerouac tinha alguns amigos resenhistas. Mas o livro acabou não vendendo tanto quanto ele esperava. Pouco tempo depois, na companhia de Burroughs, no México, começa a escrever *Doctor Sax*, em que o protagonista é um misto de Burroughs e de um personagem de quadrinhos, o Sombra. Mas nenhum dos livros de Kerouac é considerado ainda uma escrita *beat*. Após *Go*, o segundo livro *beat* publicado foi *Junky*, de Burroughs, em 1953. O terceiro foi *Howl*, de Ginsberg, em 1956.

*Junky* é um romance escrito graças à insistência de Ginsberg e Kerouac para que Burroughs divulgasse suas histórias de vida, suas experiências e, principalmente, para divulgar sua habilidade com a escrita. O protagonista do romance, William Lee, é alter-ego de Burroughs. O personagem começa a narrar sua infância e a pacata vida que levava no interior do país. A narração deságua nos conflitos cotidianos de um viciado que se presta à marginalidade e ao submundo das ruas fétidas de Nova York para sustentar seu vício, principalmente o de heroína. Apesar de a obra tratar do cotidiano de Lee e suas dúvidas, incertezas, questionamentos e preocupações típicas da adolescência, suas experiências são nada banais, pois mostram os problemas enfrentados por sujeitos que batem de frente com o *american way of life*, abdicando de uma situação familiar confortável para serem perseguidos pela polícia sob a acusação de vadiagem e perturbação da ordem social.

Já *Howl* foi escrito por Allen Ginsberg, considerado o maior poeta da geração *beat* e frequentemente chamado de “Walt Whitman moderno” (HIGH, 1986, p. 12, traduzido do original), por conta do uso do verso livre para louvar do estilo de vida

livre. Esse poema longo foi lançado em 1956 e é a primeira obra de grande sucesso de vendagem da geração *beat*. Sua característica principal é o ritmo frenético e alucinante que suscita imagens violentas de obscenidade e marginalidade, por meio de uma linguagem crua e direta. A obra chegou a ser apreendida pela polícia de São Francisco sob a acusação de obscenidade, o que culminou na prisão de Ginsberg e de seu editor. Willer (1984) acrescenta que, sendo um sucesso editorial, teve a divulgação da grande imprensa, principalmente com tentativas de depreciação. Enfim, gerou uma polêmica no meio intelectual norte-americano, com uma crítica, de modo geral, muito desfavorável. Segue um fragmento do início do poema:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving  
hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry  
fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the  
starry dynamo in the machinery of night,  
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the  
supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of  
cities contemplating jazz,  
who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels  
staggering on tenement roofs illuminated,  
who passed through universities with radiant cool eyes hallucinating Arkan-  
sas and Blake-light tragedy among the scholars of war,  
who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes  
on the windows of the skull,  
who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in  
wastebaskets and listening to the Terror through the wall,  
who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt  
of marijuana for New York,  
who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or  
purgatoried their torsos night after night  
with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and  
endless balls. (GINSBERG, 1956, p. 3).<sup>2</sup>

Este trecho mostra o tom profético das visões do eu-lírico, como em “I saw the best minds of my generation destroyed by madness”, comentando sobre o futuro a que estão destinados alguns dos pertencentes à sua geração, que se findam em decadência, seja pelo excesso do uso de drogas, que provocaram toda a sorte de doenças físicas e psicológicas, ou pelas prisões e mortes ocasionadas pela vida de marginalidade

---

<sup>2</sup> Para uma leitura completa de Howl feita pelo próprio Ginsberg, ver:  
Parte 1. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MVGoY9gom50>>.  
Parte 2. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PJDV9z8XvEo&feature=related>>.  
Parte 3. Disponível: < <http://www.youtube.com/watch?v=FihYsCy9x8A&feature=related>>. Acesso em: 31 ago. 2011.

criminal. Ao mesmo tempo, apresenta certa nostalgia ao registrar experiências autobiográficas, como em “who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes/on the windows of the skull”, verso que se refere ao episódio em que Ginsberg foi diagnosticado como louco e expulso da Universidade de Columbia após escrever obscenidades na janela de seu quarto. Já o ritmo do poema é marcado pela repetição de palavras como “who”, no início dos versos, que são longos, para marcar uma leitura com poucas interrupções, o que dá espontaneidade e freneticidade ao poema.

*On the Road*, de Kerouac, lançado somente em 1957, passou por um longo processo de revisão e edições. O fato de durante a escritura de *On the road* Kerouac ter de trocar de página a cada trinta linhas o irritava, pois alegava que a pausa cortava o fluxo da escrita. Na época trabalhando como editor na United Press, Lucien Carr levou para Kerouac um rolo de *telex*, e este escreveu durante três semanas com esse rolo. A técnica de escrita de Kerouac se baseava na mesma do músico de *jazz*, a da improvisação. Jack Kerouac escrevia uma frase e seguia freneticamente, desconhecendo o resultado final (BIVAR, 2004). Sobre isso, Bueno e Goes (1984, p. 43) comentam:

Martelando freneticamente as teclas de sua máquina de escrever, com rolos imensos de papel, para não interromper o fluxo da narrativa, Kerouac estava na verdade querendo descongelar a linguagem, da palavra escrita, linearizada e convencional demais para o ritmo do pensamento do corpo em ação, em altíssima velocidade. Por isso, muitas vezes, é só lendo a prosa de Kerouac em voz alta, em voz bem solta, soltando o ritmo, que se poderá entender esse caminho, essa estética. Valendo o mesmo para grande parte da poesia da Geração *Beat*, toda ela feita pensando na palavra, na recuperação da palavra poética falada e cantada.

Sobre a técnica de Kerouac em *On the road*, Bueno e Goes (1984) falam de uma escrita automática, ao recordarem as tentativas do surrealismo europeu pela busca por uma literatura liberada do consciente, capaz de soltar as imagens do sonho, do inconsciente, em que os signos verbais vencem as barreiras impostas pela seleção racional: “Esse caminho, que já era forte em escritores como Henry Miller e J. D. Salinger, em Jack Kerouac vai ser muito mais acentuado, na tentativa de registrar o fluxo verbal e não-verbal que envolve situações concretas de fala” (BUENO; GOES, 1984, p. 42). E é Ginsberg quem resume muito bem o estilo narrativo de Kerouac: “uma prosódia *bop* espontânea, dentro de um extraordinário projeto que consistia no seguinte:

descobrir o ritmo da mente trabalhando em alta velocidade na prosa” (apud BUENO; GOES, 1984, p. 41).

Além da técnica da improvisação, *On the Road* inaugura a ideia do jovem rebelde como um *outsider*, que posteriormente será considerado herói nos filmes de Hollywood produzidos para os jovens. Segundo Almeida (2007), a figura do *outsider* tem suas raízes na literatura realista da década de 1930. Nela, porém, o *outsider* era normalmente alguém que não conseguia se inserir na sociedade, como um imigrante pobre ou um negro. Feied (1964) vê o *outsider* como um *hobo*, termo que corresponde ao “vagabundo”, a figura do sem-teto ou viajante que percorre as estradas do interior do país sem direção certa, seja por falta de outras perspectivas de sustento e de sobrevivência, ou apenas em busca de aventuras possíveis, levando um estilo de vida alternativo. Esse segundo combina com o propósito da geração *beat*.

Ainda em 1950, Kerouac foi morar com Neal Cassady e sua família em São Francisco. Nessa altura, Kerouac achava que ainda não havia atingido o nível de excelência literária do estilo da carta de Neal, que tanto o havia impressionado. Pensando nisso, escreve *Visions of Cody*, que só será lançado em 1960, cujo protagonista é Neil, assim como em *On the Road*, mas dessa vez sob o pseudônimo de Cody Pomeray. A título de curiosidade, Ginsberg considera esse o melhor trabalho de Kerouac (BIVAR, 2004). Em 1953, após passar um tempo na casa da mãe e ter trabalhado como garçom num navio que ia para a Coreia, Kerouac circulou por Greenwich Village e conheceu a jovem Alena, nascida e criada em Nova York, com quem se relacionou amorosamente por quatro semanas. Dois meses depois, sob o efeito de benzedrina, escreveu *The Subterraneans*, contando sobre seu caso de amor e a cena *beat* em Village. O livro possui sentenças mais longas e a pontuação é mínima. Alena não gostou do que leu no manuscrito, o que levou Kerouac a trocar o cenário – do Village para São Francisco – e mudar algumas descrições sobre Mardou, a personagem que representa Alena (BIVAR, 2004).

Com a técnica da escrita espontânea, Kerouac não buscava escrever bem, exatamente, mas sim fazer o que a geração *beat* chama de escrita honesta. Sobre isso, Ginsberg (apud COHN, 2010, p. 128-129) comenta:

E aí, o que acontece se você distingue o que fala com os seus amigos do que fala com sua Musa? A questão é acabar com essa distinção: se aproximar da Musa para falar tão abertamente quanto falaria consigo mesmo ou com seus amigos. Daí, conversando com Burroughs,

Kerouac e Gregory Corso, em conversas com pessoas que eu conhecia bem, cujas almas eu respeitava, comecei a perceber que o que estávamos realmente dizendo uns aos outros era totalmente diferente do que já existia em literatura. E essa foi a grande descoberta de Kerouac em *On the road*. As coisas que ele e Neal Cassady falavam, ele finalmente descobriu, era a matéria-prima para o que ele queria escrever.

Segundo Bivar (2004), a escrita honesta é a busca da desinibição do subconsciente, se despidendo do racional. Essa ideia se liga à leitura de Kerouac sobre a vida de Buda, em que o autor chega à conclusão de que só é feliz quem leva uma vida desprendida – viver o momento, abertamente, livremente, longe de basear suas vivências em expectativas –, filosofia de vida que casou muito bem com a levada pela geração *beat*. Buda dizia que o sofrimento humano vem da incapacidade de se desapegar das ilusões.

A maioria dos escritores da geração *beat* se interessava pelo estudo das religiões orientais, principalmente do Budismo. Ao buscarem um modo de vida alternativo – fugindo do comportamento padrão norte-americano que refletia os princípios materialistas e consumistas da sociedade da tecnocracia e se lançando à vida na estrada, percorrendo diferentes cantos do país e do mundo –, essas pessoas entraram em contato com culturas diferentes e descobriram novas crenças e mitos. Tudo de novo que vinha sendo descoberto era captado e passava a servir de matéria à literatura produzida. Sobre isso comenta o *beat* Gary Snyder (apud COHN, 2010, p. 196):

Uma das coisas mais interessantes que já aconteceu no mundo foi a descoberta no Ocidente de que a história é arbitrária e que as sociedades são humanas e não divinas, ou criações naturais – de que temos de fato a capacidade de fazer escolhas com relação aos nossos sistemas sociais. Esta descoberta chegou à Ásia apenas neste século. Nós, no Ocidente, temos uma história antiga em lidar com isso.

Assim como se interessavam pelas diferentes práticas religiosas, faziam uso do consumo de drogas para buscar novas experiências espirituais. A esse respeito, os *beats* Michael McClure e Ginsberg registram:

Em 1958 eu experimentei peiote pela primeira vez, o alucinógeno usado pelos índios norte-americanos. [...] Havia então uma curiosidade em relação às drogas, que eram tomadas por prazer, consciência, elevação espiritual ou aquilo que o poeta romântico Keats chamava de “a formação da alma”. Ele acreditava que não possuímos necessariamente um espírito, mas a propensão para criá-lo. Por isso,

considero cada espírito algo diferente, podendo haver uma diversidade infinita dentro da forma mais geral de consciência. (MCCLURE, 2005, p. 13-14).

Bom, resumindo, as drogas foram úteis para explorar a percepção, os sentidos, e explorar diferentes possibilidades e modos de consciência; e explorar as diferentes versões das *petites sensations*. E úteis para compor, às vezes ainda sob efeito delas. (GINSBERG apud COHN, 2010, p. 157).

A partir da influência do *beat* Gary Snyder, grande estudioso das línguas chinesa e japonesa, Kerouac pôde aprender bastante a respeito da cultura oriental. Foi quando entrou em contato com o *haikai*, estrutura poética de três versos, originária da cultura japonesa. Com essa experiência de leitura, Kerouac escreve *The Dharma Bums*, cujo protagonista, Japhy Ryder, representa Snyder, marcando o período de religiosidade mais intenso na vida do escritor.

Em 1955, Kerouac vai à Cidade do México. Por conta da sua recente conversão ao Budismo, procurou se afastar de prostitutas, mas não resistiu ao consumo de drogas e bebidas. Lá conheceu Esperanza Villanueva, viúva de um traficante de drogas conhecido de Burroughs. A imagem daquela mulher açoitada pela própria personificação da decadência, da forma como é escrita pelo biógrafo, desperta em Kerouac uma fascinação pela “morta-viva” (BIVAR, 2004, p. 73), pela mistura de olhos de Billie Holiday e o jeito resignado da Virgem Maria. Na melancolia da decadência e da fascinação escreve *Tristessa*, nome da personagem que dá título ao romance inspirado em Esperanza. Um ano depois, Kerouac volta à Cidade do México e ainda escreve *Desolation Angels*

### 2.3.1 A poesia de Jack Kerouac

É inquestionável que Jack Kerouac seja mais conhecido pelas suas narrativas que por sua poesia. Afinal, a espontaneidade e a oralidade presentes nos seus romances são a vitrine das grandes contribuições que a geração *beat* trouxe à literatura contemporânea. Mas Kerouac também escreveu poesia, sobretudo na década de 1950, produzindo em grande quantidade. Apesar do curto tempo de vida de Kerouac, sua produção foi significativa. Ele escreveu uma boa quantidade de livros de poesia, a maioria deles só publicados *post mortem*. O período de maior dedicação de Kerouac à escrita de poesia coincide com um momento conturbado de sua trajetória pessoal, em

que experimenta diferentes estilos de vida – da prática da religião budista à completa entrega ao abuso de drogas e às condições precárias de sobrevivência. Este texto segue com um breve panorama de sua produção poética.

Em 1954 Kerouac começa a escrever *San Francisco Blues*, seu primeiro livro de poesia. A versão final só ficou pronta em 1951 e foi publicada na íntegra em 1983. *San Francisco Blues* é um poema longo com oitenta cantos (*choruses*). A obra foi integrada na coletânea *Book of Blues*, organizada por Kerouac e publicada em 1995. A coletânea é uma homenagem ao *jazz*, e, além de *San Francisco Blues*, contém outros poemas que abordam semelhante temática.

*Scattered poems* é uma coletânea publicada em 1971, com poemas retirados de impressos da época, como “Chicago Review”, “Playboy”, “Metronome”, “Neurotica”, “New Directions”, entre outros, além de anotações encontradas em seus cadernos. Escritos entre 1950 e 1968, incluem a tradução do francês de um poema de Ginsberg, feita em 1945. Também faz parte da coletânea o poema “Pull my Daisy”, texto que Kerouac escreveu em parceria com Ginsberg e Cassady. A primeira estrofe foi musicada pelo jazzista David Amram, canção que abre uma curta-metragem homônima escrita e narrada por Jack Kerouac e dirigida por Robert Frank e Alfred Leslie.

O filme *Pull my Daisy* é estrelado pelos poetas *beats* Ginsberg, Peter Orlovsky e Gregory Corso, entre outros atores. O enredo é extraído do terceiro ato de sua peça *Beat Generation*, que só foi publicada em 2007, além de cenas improvisadas pelo autor. A peça é a representação do modo de vida levado pelos *beats*, tendo como protagonista Jack Duluoz, alter-ego de Jack Kerouac. As aventuras vividas pelas personagens, as bebedeiras, o rompimento familiar, a sobrevivência no limite, a quebra das regras sociais e a afirmação de que a trama fora escrito em apenas uma noite dão à peça um tom impetuoso.

*Book of Sketches*, também uma coletânea de poemas, foi lançado em 2006 e é dedicado a Caroline Kerouac Blake, irmã de Kerouac. Em nota introdutória, o autor afirma: “Book of Sketches (Proving that sketches aint Verse/ But Only What Is)”. Com isso, logo no início do livro, Kerouac intenciona desvencilhar seu texto do gênero poético preconcebido, o que dá maior liberdade de escrita e de leitura, tratando os versos como rascunhos. Os esboços foram produzidos entre 1952 e 1957, durante as viagens que fez por várias cidades dos Estados Unidos e do México, e recolhidos de quinze cadernos de anotações. Os textos de *Book of Sketches* apresentam versos curtos que, de certa forma, se diferenciam do tipo de verso que o tornou conhecido, os longos e

ritmados, mais encontrados em *San Francisco Blues* e em *Mexico City Blues*.

Homenageando mais uma vez a sua paixão musical, Kerouac escreve *Mexico City Blues*, uma antologia com 242 cantos, a exemplo de *San Francisco Blues*. Publicada em 1959, sua combinação de observações, memórias de sonhos e fantasias, tudo isso registrado durante o período em que o escritor visitou no México, permitiu a composição de uma obra sem igual, que, junto de *On the Road*, contribuiu para a consagração de Kerouac.

*Heaven & Other Poems*, também publicado em 1959, reúne cartas e poemas inéditos de Jack Kerouac. Alguns deles pertencem a *San Francisco Blues*, que ainda não havia sido publicado, e outros são poemas junto a cartas que durante três anos haviam sido enviados ao editor Donald Allen para serem publicados na *Evergreen Review*,<sup>3</sup> e na antologia *The New American Poetry*. Mas, em vez de publicar tais poemas, Kerouac e Don decidiram incluir nos projetos editados em 1959 trechos de *Mexico City Blues*.

Já *The Scripture of the Golden Eternity* é uma coletânea de cunho espiritual. Além de poemas, encontram-se meditações e *koans*, um tipo de narrativa muito comum na religião budista, que serve como manual para o aspirante a zen-budista. O *koan* é uma espécie de problema que deve ser respondido não pela lógica da razão, mas por meio de um intenso esforço intelectual. Publicado em 1960, *The Scripture of the Golden Eternity* foi escrito em 1956, quando Kerouac se dedicou bastante ao estudo do budismo, assim como outros escritores da geração *beat*.

Ainda em 1965, Kerouac começou a escrita de *Old Angel of Midnight*, um extenso poema em que registra a experiência de um processo de escrita experimental. A criação da obra se dá por uma técnica em que, com os olhos fechados, o poeta descreve os sons daquilo que ouve, relacionando-os mentalmente a diferentes elementos, materiais e sensações existentes no mundo. Tal experiência foi desenvolvida com base em *Finnegans Wake*, romance de James Joyce. Publicado em 1973, consta, no prefácio do próprio *Old Angel of Midnight*, a informação de que foi escrito apenas com um lápis e à luz de velas.

No mesmo ano da publicação de *Old Angel of Midnight*, foi publicado *Trip Trap: Haiku on the Road from SF to NY*. Com parceria de Kerouac, Albert Saijo e Lew Welch, os *haiku* que compõem a coletânea foram feitos segundo anotações do diário de uma viagem realizada em 1959, em que os três escritores partiram de São Francisco a

---

<sup>3</sup> Site da *Evergreen Review*. Disponível em: <<http://www.evergreenreview.com/>>. Acesso em: 31 ago. 2011.

Nova York. Os *haiku* abordam principalmente temas relativos às aventuras e ao peculiar modo de vida nômade que tanto fascinava Kerouac.

É interessante observar que os *haikus* se tornaram populares na geração *beat*. Muitos de seus escritores, envolvidos com a religião budista, escreveram esse tipo de poesia. O *haiku* deriva de um tipo de poesia japonesa antiga, mais produzida nos séculos IX e XII, denominada *tanka*. O *tanka* é composto de cinco a sete sílabas que tratam, principalmente, de temas religiosos ou assuntos ligados à corte. No século XV surgiram concursos de poesia *tanka*. Trata-se de um jogo de escrita de longos poemas, em que a primeira estrofe, composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente, era sugerida por um poeta e as restantes eram criadas por associação pelos demais poetas. Esses poemas eram chamados de *renga*. Posteriormente, a estrofe inicial de três sílabas acabou se tornando uma forma independente de poesia, recebendo a denominação *haiku* pelo mestre Masaoka Shili, no século XIX (FRANCHETTI, 1996).

*Poems All Sizes* também é uma coletânea de poemas compilados em 1960, pela editora City Lights, que lançou boa parte da obra de Kerouac ainda em vida. *Poems All Sizes* só foi publicado em 1992 e agrega quase todo o tipo de poema que Kerouac produziu, escritos entre 1954 e 1965. São poemas curtos, como os *haikus*, e poemas longos e extensos que tratam da vida na estrada, das viagens do México ao interior dos Estados Unidos, do registro do modo de vida levado pelos *beats*, da sua admiração pelo *jazz*, sua prática da religião zen-budista e sua formação católica. Tudo isso sempre levando em consideração seu estilo de escrita espontânea.

*Book of Haikus*, publicado em 2003, é outra coletânea de quinhentos poemas selecionados entre uma produção de mil *haikus* encontrados em seus cadernos de anotações.

Após essa pequena apresentação, é tempo de analisar a poesia de Kerouac de forma pormenorizada. Para tanto, foram selecionados *Book of Sketches* e *San Francisco Blues*, importantes produções do poeta *beat*. A primeira foi publicada *post mortem*, em 2006, e contribuiu para que a geração *beat*, esquecida pelos círculos de discussões literárias no fim da década de 1970, voltasse a impulsionar grandes vendas de livros. De fato, na medida em que a literatura contemporânea foi paulatinamente adentrando o universo acadêmico, textos que antes eram considerados sublitteraturas conquistaram o gosto de um campo da crítica literária e, conseqüentemente, alcançaram mais *status*.

*San Francisco Blues* também foi publicado *post mortem*, em 1983. Assim

como a obra *Mexico City Blues*, a coletânea apresenta o tratamento poético que influenciou uma geração de artistas, entre eles Robert Zimmermann, mais conhecido como Bob Dylan, que pautou boa parte de sua produção musical na estética dos versos de Kerouac. É fato que *San Francisco Blues*, durante muito tempo, esteve à sombra de *Mexico City Blues*, pela repercussão que a segundo promoveu. Mas o primeiro também se constitui de grande importância para a análise da poesia de Kerouac, sobretudo por permitir que o leitor mergulhe em um dos momentos mais angustiantes da vida do autor, transposto em matéria de poesia.

Após a análise de *Book of Sketches* e *San Francisco Blues* é possível compreender a singularidade da poética de Kerouac, bem como identificar as principais características da poesia da geração *beat*.

#### 2.3.1.1 *Book of Sketches*

Apesar do curto tempo de vida de Jack Kerouac, que faleceu aos 47 anos de idade, sua produção literária é vasta. Aliás, o lema da geração rebelde do segundo Pós-Guerra, conhecido como *live fast die young*, também se aplica à geração *beat*, tanto no que diz respeito ao seu estilo de vida alternativo quanto à sua literatura. Marcados pela espontaneidade, os escritores da geração *beat* não se empenhavam em edições e revisões exaustivas de seus textos, com o argumento de que tais mecanismos censores cortam o fluxo do que chamaram de escrita honesta e freiam a freneticidade que sua literatura sempre almejou. Kerouac partilhava desse ideal, o que recheou sua obra de toda sorte de qualidades. Ou seja, é possível encontrar, em suas produções, obras geniais e obras medíocres. Exemplo disso é *Tristessa*, que, segundo Bivar (2004), foi eleito por muitos como um dos piores romances de Kerouac.

Ao lado de *On the Road* e *Mexico City Blues*, dentre as produções mais prestigiadas de Kerouac, está *Book of Sketches*. Essa coletânea de poemas se desenrola por mais de quatrocentas páginas a partir de anotações feitas pelo autor durante aproximadamente seis anos e preserva suas versões originais. Escrito na fase de maior furor criativo de Kerouac – momento esse que contempla a década de 1950, antes de se isolar, nos anos 1960 – *Book of Sketches* reúne alguns poemas que poderiam ser mais bem caracterizados como recortes em versos, por seu caráter fragmentado. Isso porque a obra em questão explora, mais do que qualquer outro de seus trabalhos poéticos, a técnica de esboços.

A técnica de esboços consiste em capturar o máximo de espontaneidade possível das observações por meio de registros em tempo real. Isso é, qualquer pensamento que julgava interessante a respeito da realidade que experienciava, Kerouac imediatamente anotava em seus cadernos e depois reproduzia diretamente em seus manuscritos. Essa técnica está intimamente ligada ao ideal de escrita *beat*, que busca incansavelmente o diálogo entre a arte e a vida: “O jeito certo de escrever é com coisas reais e pessoas reais. De que outra forma você terá a verdade?” (KEROUAC apud COHN, 2010, p. 69).

Além da técnica de esboços, *Book of Sketches* revela o uso frequente de um artifício poético que influi na estrutura e na temática da obra: o jogo de oposições. A todo o momento o poeta se utiliza da comparação entre símbolos para compor sua poesia. Assim, propõe uma reflexão sobre temas universais e caros à humanidade como a fé, a passagem do tempo, a efemeridade das coisas, o sentimento amoroso, a bondade, o respeito ao próximo, a solidão e a liberdade.

O poema “Second book”, por exemplo, escrito em agosto de 1952, é baseado no registro de uma das frequentes visitas que Kerouac fez à irmã Carolyn, apelidada de Ti Nin, quando ela morava em Rock Mount, na Carolina do Norte. O fragmento que segue revela as observações do poeta que, na medida em que descreve aquilo que vê, elabora reflexões:

The table is of simple  
plytex red surface,  
with matching little  
chair covered in red plastic – But Oh  
the humanity in the souls of these chairs,  
this room – no words!  
No plastics to name  
it!

Carolyn has set out  
a little metal napkin  
holder, with green  
paper napkins, in  
the middle of her  
table. Nothing is  
provincial – there is  
nothing provincial in  
America – unless  
it is the radio, static-  
ing from late afternoon  
Carolina August  
disturbances – the  
vast cloud-glorious

Coastal Plain in its  
green peace –  
(KEROUAC, 2006, p. 37-38).

Na primeira estrofe é retratado o espaço da cozinha da casa de Ti Nin, feito a partir da descrição de alguns móveis. À primeira vista, o que chama a atenção do observador é a simplicidade e a artificialidade dos objetos que são feitos de plástico e que estão cobertos de adesivos (“The table is of simple/plytex red surface”, “chair covered in red plastic”). Mas, apesar de serem objetos industrializados, aparentemente estéreis, vazios de história e de significado, eles possuem almas repletas de humanidade, o que deixa o eu-lírico deslumbrado (“the humanity in the souls of these chairs/this room – no words!”). A humanidade contida nesses objetos, que preenchem todo o cômodo, representa a mesma humanidade que enxerga na própria irmã, a mantenedora daquele espaço (“Carolyn has set out/ a little metal napkin/ holder”), como pode ser confirmado no início da segunda estrofe.

Ainda na segunda estrofe, o eu-lírico reafirma a artificialidade dos móveis e dos utensílios domésticos por meio da negação de qualquer característica provinciana que possam ter. Partindo da observação de um microcosmo, representado no poema pela cozinha da irmã, o observador estende sua análise ao macrocosmo, ou seja, à América. Com isso, chega à conclusão de que não existe nada de provinciano em seu país, pois este já está tomado pelo sistema capitalista e seus objetos reproduzidos em série (“Nothing is/ provincial – there is/ nothing provincial in America”). Dessa forma, Kerouac tece uma crítica à sociedade industrializada em oposição à sociedade provinciana.

Entretanto, o observador novamente faz uma ressalva, ao afirmar que alguns elementos, apesar da artificialidade, trazem a província de volta, como aqueles que, em sua lembrança, se ligam à irmã. É o caso de alguns objetos em particular, elementos da natureza, determinados lugares e épocas (“– there is/ nothing provincial in/ America – unless/ it is the radio, static-/ ing from late afternoon/ Carolina August/ disturbances – the/ vast cloud-glorious/ Coastal Plain in its/ green peace –”).

Nota-se, portanto, que a estrutura de “Second book” é montada com base no jogo de oposição entre a artificialidade – os objetos industrializados – e a humanidade da irmã refletida sobre eles. Mas o jogo de oposições não serve apenas para marcar um contraste irreconciliável entre os símbolos. No poema em questão, o fato de a humanidade da irmã estar refletida nos objetos artificiais revela um caráter de

dualidade: graças à irmã, os objetos de sua casa ganham importância e valor além do capital. Assim, a província que parecia perdida entre a sociedade industrial ainda pode ser resgatada em sua memória pelos elementos que a simbolizam.

É certo que Kerouac escreveu uma série de poemas que criticam a política industrial norte-americana e os consequentes efeitos causados por ela. Como pode ser observado no poema “Second book”, a artificialidade dos objetos industrializados causa desconforto no poeta. Em “The things I like about”, Kerouac dá continuidade a esse dilema, mas dessa vez tratando de outras consequências da sociedade industrial: o inchaço urbano e a desigualdade social.

No final de “The things I like about”, Kerouac registra que o poema foi escrito em 1952, quando trabalhava em uma ferrovia, no momento em que estava todo coberto de fuligem. A anotação é de 1959 e, na oportunidade, pede desculpas à América pelo excesso de amargura contida no esboço, mas, como ele mesmo confessa, esse sentimento reina sobre si. De fato, em vários de seus poemas fica explícita essa revolta que chama de “americanismo”. Em “The things I like about”, tal sentimento se expressa na comparação entre dois típicos núcleos urbanos de Nova York: Chinatown e Manhattan.

Chinatown, you look around,  
you see that everybody has  
a vice, beautiful vice –  
whether it's O, or wine,  
or Cunt, or whiskey –  
you don't feel so isolated  
from man as you do  
in AngloSaxon Broadways  
of Glade & Traffic where  
people might be hung up  
on shouting preachers, or  
lynching, or baseball,  
on cars – Gad I hate  
America with a passion-  
ate intensity –  
(KEROUAC, 2006, p. 146-147).

As *chinatowns* são regiões urbanas com grande concentração de asiáticos fora da Ásia e que se sustentam basicamente por atividades comerciais e turísticas, portanto, são locais populosos e multiculturais. Na primeira estrofe de “The things I like about”, o eu-lírico julga as *chinatowns* como locais de vícios, seja de bebidas, drogas ou prostitutas (“you see that everybody has/ a vice, beautiful vice”). O inchaço populacional desses centros urbanos, aliado aos vícios que compartilham, faz com que

os seus frequentadores se aglomerem e se unam, não se isolando uns dos outros, ao contrário do que acontece na Broadway dos anglo-saxões, quando o eu-lírico se refere à luxuosa ilha de Manhattan, palco de apresentação dos grandes espetáculos de Nova York. Na Broadway, as pessoas jogam beisebol ou estão distraídas em seus carros, donas de seus próprios espaços, não compartilhando vícios e, conseqüentemente, não dividindo os mesmos lugares.

Ao final da primeira estrofe, o eu-lírico professa sua revolta contra a América com grande devoção. Mas, por meio de um trocadilho entre as palavras “passion”, “passionate”, “intensity”, “passion ate intensity”, revela, ao mesmo tempo, uma paixão nacionalista (“Gad I hate/ America with passion-/ ate intensity”), denotando, mais uma vez, a existência de uma dualidade em sua poesia. No caso de “The things I like about”, essa dualidade se expressa na relação de ódio-amor entre o poeta e seu país.

I'm going to excoriate  
the cocksuckers & save  
my heroes from its doom.  
It aint no atom  
bomb will blow up  
America, America  
itself is a bomb  
bound to go off from within – What  
monster lurks there, bald  
head, fat, 55, young wife,  
millions, Henry J Shmeiser  
[...]  
(KEROUAC, 2006, p. 147-148).

Nesse outro trecho do poema, o eu-lírico trata os “anglo-saxões da Broadway” como escória e puxa-sacos (*cocksuckers*). Para o poeta, estes já estão condenados com uma possível derrocada do país. Isso porque a América, produtora da bomba atômica, da ganância capitalista, ao lançar o projétil do qual tanto se orgulhava, explodiria tanto seus inimigos quanto a si mesma (“bomb will blow up/ America America/ itself is a bomb”), fazendo referência a uma provável Terceira Guerra Mundial, preocupação comum da época. Enquanto o país não se explode, dentro dele se escondem monstros, representados no poema como homens calvos, gordos, milionários, de 55 anos, com suas mulheres jovens, isso tudo compondo uma caricatura de políticos e aristocráticos.

O poema “The things I like about” faz, portanto, referência a uma série de

temas que permeiam a poética de Kerouac. Nele também pode ser encontrada a técnica de esboços, do verso livre e da escrita espontânea. Além disso, se observado nele o emprego da linguagem informal, sobretudo pela utilização de palavrões e gírias (“cunt”, “cocksuckers” etc.) comumente usadas pelos jovens das grandes cidades, o que representa a ideia de escrita honesta intencionada pela geração *beat*.

Ainda entre os poemas que condenam o americanismo ou o *american way of life*, com base nas observações do narrador sobre a organização do espaço que o cerca, há aqueles que fazem uma referência direta ao *modus vivendis* da geração *beat*. Em “The Mortal Ugliness” ou “The Mortal Story (Haunted Ugly Angles Mortality)”, um dos fragmentos do poema ilustra o pensamento de Kerouac a partir de seu estilo de vida alternativo:

The trouble with  
fashions is you want  
to fuck the women  
in their fashions  
but when the time  
comes they always  
take them off so  
they wont get  
wrinkled.

Face it, the really  
great fucks in a  
young man’s life was  
when there was no  
time to take yr.  
clothes off, you  
were too hot & she  
was too hot – none  
of yr. Bohemian leisure,  
this was middleclass  
explosion against,  
snowbanks, against  
walls of shithouses  
in attics, on sudden  
couches in the lobby –  
talk about yr. hot peace  
(KEROUAC, 2006, p. 106-107).

A partir desses versos, o eu-lírico propõe uma discussão sobre a ligação entre a moda e a juventude. Neles confessa que com aquilo que é considerado *fashion*, o eu-lírico não se agrada, pois as peças de roupas desfiladas nas passarelas representam o que não pode ser tocado, apenas visto. É uma crítica ao universo da moda, em que as

roupas são rebaixadas à mera questão de aparência, por não serem usufruídas no cotidiano.

Esse cotidiano ao qual o eu-lírico se refere se encontra nas experiências explosivas da massa jovem (*this was middleclass/ explosion against,/ snowbanks*”), ilustradas no poema na urgência de tirar a roupa durante o ato sexual improvisado, em cima dos bancos, contra a parede dos banheiros públicos, do sótão etc. (“when there was no/ time to take yr./ clothes off”). Tais experiências remontam ao cotidiano de Kerouac e a outros pertencentes à geração *beat*, que estão em constante movimento, vivendo a vida com intensidade, dormindo pela estrada em hospedagens improvisadas, passando as madrugadas fora de casa, sem dinheiro, mas com muita disposição para festas, consumo de drogas e experiências sexuais. Também revelam uma sexualidade explosiva, típica dos adolescentes, quando a urgência do sexo não deixa o tempo necessário para despir-se.

Para o eu-lírico, ao contrário de seu frenético estilo de vida, as peças de roupas que são impostas pela moda estão restritas ao ambiente dos desfiles e não servem para ser usadas no dia a dia. A indústria da moda, então, não convence o eu-lírico, pois ela não compartilha do cotidiano do jovem, seu principal público-alvo, representado no poema pelo prazer da explosão sexual.

A análise de alguns poemas de *Book of Sketches* permitiu reconhecer aspectos interessantes da poética de Jack Kerouac, como a técnica do esboço, a teoria da composição espontânea e a forte presença de elementos autobiográficos. Esses aspectos citados se relacionam à busca da escrita honesta, ideal perseguido por todos os escritores da geração *beat*. Além disso, foi observado que a poesia de Kerouac se utiliza de artifícios literários como o jogo de oposições, a presença de dualidades e a linguagem informal.

No período em que escreveu *Book of Sketches*, Kerouac levou uma vida errante. Segundo o prefacista do livro, George Condo (KEROUAC, 2006), além de Rock Mount, Kerouac se aventurou entre Saint Louis e Nova York, itinerário que permitiu passagem em várias outras cidades. Em 1953 esteve em Montreal, Canadá, na Califórnia, onde trabalhou na ferrovia San Luis Obispo, e também na ferrovia de Long Island, em Manhattan. Também esteve no México, aonde costumava ir com bastante frequência, e em San Jose, se hospedando por um tempo na casa de Cassidy. Os esboços de 1954 foram escritos em San Francisco. Já os esboços de 1957 foram escritos em suas viagens pela Europa e África, mais especificamente na França, na Inglaterra e

no Tânger.

*San Francisco Blues* também foi escrito durante suas andanças. Segundo Bivar (2004), em 1954, Kerouac se desentende com amigos e procura fugir para despistar os advogados de sua segunda ex-mulher, Joan Haverty, que cobravam o pagamento de pensão para sua suposta filha Jan, que só conheceria anos depois. Por conta disso, passa a se hospedar no Hotel Cameo, em São Francisco, um lugar de baixa categoria, onde já estivera outras vezes. Isolando-se na espelunca, Kerouac registra as observações das condições precárias do ambiente em que estava instalado, convivendo em meio a prostitutas, bêbados, perseguições policiais e consumidores de drogas. Todo esse material serviu para que Jack Kerouac se sentisse ainda mais inspirado a se dedicar à poesia.

#### 2.3.1.2 *San Francisco Blues*

*San Francisco Blues* é considerado o resultado direto de um período intimista da vida de Kerouac, em que ele permaneceu recluso em São Francisco e pôde observar bem de perto a rotina turbulenta do Hotel Cameo e do estilo de vida marginal das pessoas que lá se hospedavam.

San Francisco Blues  
Written in a rocking chair  
In the Cameo Hotel  
San Francisco Skid row  
Nineteen Fifty Four.  
(KEROUAC, 1995, p. 81).

*San Francisco Blues* trata de assuntos relativos à cidade de São Francisco, ao estilo de vida *beat*, à paixão de Kerouac pelo *jazz*, em forma de um poema longo que se divide em oitenta cantos (*choruses*). Uma estrutura literária em canto (*chorus*), em primeira instância, está diretamente relacionada ao elemento do “coro”, relativo ao teatro grego antigo. Segundo Gerd Bornheim (2004), o coro representa a opinião do povo, a voz do anonimato que se encarrega de dar vida à narração em meio ao diálogo. O termo *chorus* também se aplica à linguagem musical e diz respeito a um efeito de mais de uma fonte sonora, que dá corpo ao som, o que também se liga à ideia do coro da tragédia grega.

De fato, na poética de Kerouac, a estrutura em cantos remete tanto à ideia de

coletividade quanto à de musicalidade. Esses recursos poéticos estão em sintonia com a poesia primitiva surgida na Grécia Antiga, em que o canto ou o *epos*, do qual partiu a palavra épica, designa uma narrativa poética de substrato histórico. A função primeva da poesia está representada pela associação em que o gênero viveu com a música antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. Para Spina (2002), sendo de caráter coletivo, a poesia primitiva representa os anseios coletivos e está intimamente ligada ao *modus vivendis* de uma comunidade.

A poesia antiga possui eloquência, ou seja, é feita para ser lida em voz alta e direcionada para várias pessoas. Portanto, o tom, a cadência, o ritmo de leitura e a projeção da voz do leitor devem ser levados em consideração na criação poética. Não por acaso, a geração *beat* organizou vários recitais em que os poetas participantes liam seus poemas de forma apaixonada, resgatando por meio desse modo algo que há muito tempo não havia sendo feito em matéria de poesia. As livrarias que abrigavam esses recitais, a cada nova leitura, se enchiam de ouvintes ansiosos pela poesia que brotava da boca dos próprios poetas ao contar suas experiências. O poeta Gary Snyder (apud Cohn, 2010, p. 23) comenta a esse respeito:

A minha geração descobriu na marra, por dizer assim, que ter algo a dizer ajuda na criação de uma audiência para a poesia. É que, se não nos foi dada uma audiência naturalmente, podemos ir até lá e conquistá-la. Criar uma audiência por cair na estrada e usar sua voz e seu corpo para expressar seus poemas. [...]. Na era dos shows de luzes, das grandes telas de cinemas e dos grandes aparelhos de som, é notável que uma audiência ainda compareça para ouvir um simples ser humano usando nada senão sua voz e linguagem para se expressar.

Spina (2002) afirma que a poesia sempre esteve envolvida num halo de mistério e de poder mágico através das fórmulas de encantamento. Na poética de Kerouac, a estrutura em cantos também remete aos hinos entoados em rituais religiosos primitivos, que busca promover a comunhão entre os adoradores consigo mesmos e com a divindade que está sendo louvada: “O canto mágico será, então, entre os povos primitivos, o meio superior de ação humana sobre essas formas sobrenaturais que a imaginação do homem atribui à natureza” (SPINA, 2002, p. 33). A poesia de Kerouac possui essa mística, pois busca estabelecer vínculos constantes: entre o poeta e a natureza, o poeta e o leitor, a arte e a vida.

No prefácio da coletânea *Book of Blues*, o próprio Kerouac comenta sobre a estrutura em cantos, afirmando que, nesse sistema, os cantos de *blues* são limitados pela

pequena página de seus cadernos de bolso nos quais fazia suas anotações. Seus cantos são escritos conforme uma composição de *jazz*, de forma improvisada, e determinada, predominantemente, pelo tempo. A improvisação do texto, portanto, se harmoniza com a batida (*beat*) da música.

Em *San Francisco Blues*, Kerouac promove um retorno às noções básicas da poesia antiga e se utiliza do sistema de composição do *jazz*. Em “24th Chorus”, por exemplo, é possível identificar a importância que a oralidade e a musicalidade assumem na poética de Kerouac. O eu lírico canta São Francisco e o *jazz*, prestando a eles uma homenagem, contando os sentimentos e as impressões causadas pelo ritmo de vida da cidade e da música:

San Francisco is too sad  
Time, I cant understand  
Fog, shrouds the hills in  
Makes unshod the hills in  
Makes unshod feet so cold  
Fills Black rooms with Day  
    Dayblack in the White Windows  
    And gloom in the pain of pianos:  
Shadows in the jazz age  
    Filing by; ladders of flappers  
    Painter’s White bucket  
    Funny 3 Stooge Comedies  
    And fuzzy headed Hero  
    Moofle Lip suckt it all up  
    And wondered why  
    The Milk & cream of heaven  
    Was writ in gold leaf  
    On a book – big eyes  
    For the world  
    The better to see –  
(KEROUAC, 1995, p. 25).

Nesse canto, *jazz* e São Francisco se envolvem em uma só melancolia. A cidade é sentida pelo eu-lírico como a manifestação dos fenômenos meteorológicos, à semelhança da neblina nos altos das montanhas (“Fog, shrouds the hills in”) que se espalha pela cidade e preenche os espaços de luz ou de escuridão (“Fills Black rooms with Day/ Dayblack in the White Windows”). As diferentes manifestações do clima são sentidas e traduzidas na musicalidade do *jazz*, no ritmo melancólico que transmite dor e sombras (“And gloom in the pain of pianos/ Shadows in the jazz age”). A improvisação pode ser percebida pela sugestão de imagens aleatórias que parecem surgir na voz do poeta como que “de repente”, por meio de rápidas associações (“Painter’s White bucket/

Funny 3 Stooge Comedies”).

Em “36TH CHORUS”, um dos poemas mais belos de *San Francisco Blues*, pela liricidade nele encontrada, o eu-lírico também faz uma homenagem ao *blues*. Trata do ritmo musical que chega aos seus ouvidos de forma casual (“Falling off in Wind”), pois está envolto na atmosfera da cidade (“the San Francisco blues”). O nome *blues* se liga diretamente à expressão “in blue”, que na gíria inglesa significa melancolia, tristeza, abatimento. No poema, esses sentimentos estão presentes na sonoridade da música e acometem o poeta, pois o *blues* se revela tão triste quanto a miséria (“Bluer than misery”) e a angústia da eternidade (“Bluer than Eternity”). Ao final da primeira estrofe, o eu lírico confessa sua vontade de voltar para casa, de encontrar outra sanidade, de se restabelecer da melancolia.

Falling off in wind.

I got the San Francisco  
blues  
Bluer than misery  
I got the San Francisco blues  
Bluer than Eternity  
I gotta go on home  
Fine me  
Another  
Sanity  
(KEROUAC, 1995, p. 37).

Já na segunda estrofe de “36TH CHORUS”, o *blues* de São Francisco assume uma conotação sagrada (“Saint”). Ao invés de o *blues* se ligar ao “in blue”, ou seja, à tristeza, agora o *blues* se refere ao “azul” do céu (“Bluer than heaven’s gate”). Enfim, ao suscitar o aspecto espiritual da música, o eu lírico eleva o *blues* a algo além da medida terrena, dando à arte um caráter sobre-humano, e seu canto serve de elevação, glorificação, resgatando a mística da poesia antiga. Ao final do poema em questão, o eu-lírico comenta mais uma vez sobre seu retorno ao lar, lembrando sempre, por meio de repetições, que levou o *blues* de São Francisco consigo (“I got the San Francisco/ blues”). E essa presença é sentida pelo sono (“I better move on home/ Sleep in”), que recorda o mais valioso de seus sonhos: a cidade de São Francisco (“My golden/ Dream again”).

I got the San Francisco  
blues

Bluer than heaven's gate,  
mate,  
I got the San Francisco blues  
Bluer than blue paint,  
Saint, –  
I better move on home  
Sleep in  
My golden  
Dream again  
(KEROUAC, 1995, p. 37).

#### 2.4 A lenda Jack Kerouac e a popularização da geração *beat*

A inserção de Jack Kerouac na criação poética marca um momento de alta na produção de poesia em São Francisco. Em 7 de outubro de 1955, os escritores *beat* Ginsberg, Philip Lamantia, McClure, Snyder e Philip Whalen se reuniram pela primeira vez na Six Gallery, livraria localizada na 3119 Fillmore Street, para a leitura de suas obras. O evento é hoje conhecido como “The Six Gallery Reading” e inaugurou as manifestações públicas da geração *beat*. A partir daí, o espírito de liderança de Ginsberg se tornou notório e esse começou a organizar uma série de eventos que passaram a atrair cada vez mais público. Sobre isso comenta Snyder (apud COHN, 2010, p. 21):

Aquele evento que realizamos em 1955, num espaço emprestado de uma galeria de arte, foi um curioso ponto de mudança da poesia norte-americana. Foi um sucesso para além de nossos sonhos mais audaciosos. Nós estávamos apenas tentando reunir alguns amigos ou amigos em potencial, e também usamos a lista de convidados da galeria de arte para enviar uns duzentos convites. A poesia de repente pareceu possível em São Francisco na metade da década de 1950.

Em 1958, Holmes publica “Philosophy of the Beat Generation”, na revista *Esquire*, em um contexto muito diverso do já citado artigo “This is the Beat Generation”, de 1952, em que foi apresentada ao público a expressão *Beat Generation*. O artigo de 1958, segundo Almeida (2007), acabou se tornando uma espécie de defesa do modo de viver da geração *beat* e da nova cultura juvenil, em resposta ao grande número de críticas negativas que os livros recebiam de periódicos norte-americanos da época. Posterior a isso, a indústria cultural percebeu que havia surgido um novo mercado entre jovens e, portanto, aproveitou o momento de sucesso de vendagem que livros como *Howl* e *On the road* estava conquistando em meio aos jovens consumidores.

Segundo Bivar (2004), *On the road* recebeu críticas entusiasmadas apenas do *The New York Times*, ao passo que os outros jornais arrasaram o livro. Até Neal Cassady havia ficado ofendido por Kerouac deixar registrado na obra o que, segundo o próprio Neal, eram seus maiores defeitos. Mas o estranhamento provocado pela leitura de *On the Road* era, desde o começo, a intenção de Jack Kerouac. Ele queria imprimir uma prosa única que revelasse suas intenções literárias baseada na escrita espontânea que seu amigo Neil Cassady apresentava em suas cartas, e na técnica de improvisação dos músicos do *jazz* que tanto admirava.

Mesmo com as críticas negativas, após cinco semanas da publicação de *On the Road*, Kerouac se tornou celebridade nacional: “Embora o americano médio considerasse os *beats* uma aberração social (sabendo que usavam linguagem obscena, drogas proibidas, e eram sexualmente promíscuos), ao mesmo tempo via neles o *glamour* das rainhas do burlesco e dos gângsteres” (BIVAR, 2004, p. 86). Jack Kerouac passou, a partir desse momento, a ser considerado como a personalidade suprema da vida *beat*, transformando o movimento em uma obsessão de massa, sob os pilares da liberdade e da rebeldia. Em suma, passou a assumir o papel de protagonista de um estilo de vida que encantava os jovens, como afirma Willer (2009, p. 30): “Kerouac se destaca pela criação literária e por ter sido o personagem *beat* por excelência, responsável direto por sua popularização. Se Ginsberg foi um místico da *beat*, Kerouac encarnou essa mística”.

Em junho de 1958, Herb Caen, colunista do jornal *San Francisco Chronicle*, cunhou o termo “*beatnik*”, trocadilho ligando os *beats* e ao *sputnik* – satélite russo lançado ao espaço naqueles dias. Segundo Almeida (2007), desde que foi criado, o termo *beatnik* recebeu diversos significados. Inicialmente adquiriu uma enorme carga pejorativa quando utilizado por pessoas fora do movimento. Posteriormente, ao ser usado por pessoas inseridas no movimento, ele ganha significado positivos: “Talvez essa mudança se explique a partir da mudança de visão com que a sociedade americana de 60 observava a condição juvenil. [...] termos como ‘Delinqüência Juvenil’ estavam sendo substituídos por ‘cultura jovem’” (ALMEIDA, 2007, p. 20). Para o sociólogo Van Elteren (apud ALMEIDA, 1007), o *beatnik* seria o seguidor jovem da filosofia de vida *beat*, mas incorporando muito de como a mídia o representava.

Nesse momento de popularização da geração *beat* foram surgindo, em torno dos originais participantes, enclaves de boemia. Eram jovens que se identificavam com a forma de vida dos escritores, e com as críticas contundentes contra a sociedade

americana, que iam então se juntar aos originais *beats*. Segundo Almeida (2007), é por isso que a esse advento se dá o nome de geração e não de movimento.

Em 1962 publica *Big Sur*. Nessa época, Jack Kerouac já não estava bem. Bebia cada vez mais e os amigos percebiam que ele estava ficando paranoico (BIVAR, 2004). Para Stephenson (1990), o ano da publicação de *Big Sur* é considerado o fim da geração *beat*. Isso porque a partir daí foi feita uma série de propagandas pejorativas dos *beats*, ressaltando o caráter alienado desses jovens em relação ao advento da Guerra do Vietnã. Para Ginsberg, a geração teria durado até quando o termo *beat* se tornou nacionalmente popular, ou seja, no fim dos anos 1959, como lembra Willer (2009, p. 102): “A *beat* acabou ao se tornar coletiva; ao deixar de ser comunidade para transformar-se em sociedade”.

Em março de 1961, Kerouac e a mãe se mudam pra uma chácara em Orlando, na Flórida. Nem chegado aos quarenta, os anos de excesso já o castigavam. Psicologicamente, estava irritado, inquieto, ranzinza, e os amigos começaram a se afastar. Era constantemente expulso de lugares, por mau comportamento. Só conheceu a filha quando esta tinha dez anos. Nos anos 1960, em pleno auge do movimento contracultural, graças à abertura provocada pela geração *beat*, Neal e Kerouac tinham quase a mesma idade, mas aos 42 anos Kerouac já encarnava o velho rabugento. Já Neal, uma lenda viva, conduzia um ônibus de excursão, levando viajantes para a estrada e para o LSD, numa espécie de *happening on the road*, com direito a maquiagem psicodélica e figurino do início do desbunde *hippie* (BIVAR, 2004).

Em junho de 1965, Kerouac voou a Paris para fazer pesquisa sobre seus ancestrais franceses. Também visitou a Bretanha. Dessa viagem, resultou *Satori em Paris*, um livro curto, cheio de melancolia, que promove uma volta ao catolicismo. Em 1966, Kerouac desposa Stella Sampas, um casamento de conveniência. Eram amigos de longa data e ela, de certa forma, se ofereceu para cuidar de Kerouac, que nessa fase já estava com a saúde debilitada. Logo depois do casamento, Jack Kerouac compra uma casa grande em um bom bairro de Lowell, para morar com a esposa e com a mãe. Lá escreve *Vanity of Duluoaz*, narrativa em que trata de sua vida desde Lowell até a Universidade de Columbia. Em setembro de 1968, Kerouac, a mãe e a esposa se mudam para St. Petersburg, na Flórida. Ali retoma *Pic*, livro que havia começado a escrever em 1951 (BIVAR, 2004).

Em 20 de outubro de 1969, enquanto assistia televisão, Kerouac se sentiu repentinamente mal. Foi levado às pressas ao hospital e, no dia seguinte, depois de 26

transfusões de sangue, morreu de hemorragia nas varizes do esôfago, aos 47 anos (BIVAR, 2004).

De 1944 a 1959,<sup>4</sup> a geração *beat* é vista, simplesmente, como movimento literário de um grupo de amigos. É interessante notar que, apesar das diferenças de visões de cada um dos membros, acentuadas com o tempo, a amizade deles os manteve fiéis uns aos outros, como atesta Willer (2009, p. 19): “Movimentos literários têm plataforma. [...] Porém amizade e solidariedade foram maiores do que a plataforma ou programa”. E foi somente a partir dos anos 1960 que a *beat* começou a ser vista como algo além de uma irmandade, adquirindo, então, o *status* de geração.

Os *beats* trataram de temas como criminalidade, obscenidade, loucura, violação de limites e quebra de tabus, mas não só pelo simples ato de contestação à ordem vigente. Eles objetivaram, acima de tudo, buscar a transformação do poder dessas temáticas em energia literária, a captura da força poética e o registro dos estados da alma e do espírito:

Criminalidade, obscenidade e loucura foram, para os *beats*, fases necessárias para seu desenvolvimento pessoal, artístico e espiritual; e, em última análise, eles representaram um modo de se opor à criminalidade organizada e coletiva, à obscenidade e à loucura da guerra e a outras formas sociais de destruição humana. (STEPHENSON, 1990, p. 9).

Os *beats* foram a primeira contracultura semiótica, os exilados da cultura hegemônica por intermédio da arte, pois que eram ao mesmo tempo rebeldes e símbolos de uma forma de se vestir. Para Nuttall (1971), o significado cultural da geração *beat* chegou à sua apoteose nos anos 1990, por caracterizar um ponto da história em que denotar contracultura de forma inteiramente destituída de conteúdo se transformou em um rito de passagem para a maioria dos jovens. Esse fenômeno começou com os *beats*, como resultado da “capacidade da moderna cultura dos meios de comunicação de reproduzir os eflúvios de movimentos e valores culturais e transformá-los em diversão” (GOFFMAN; JOY, p. 272).

Hoje, leilões de pertences pessoais dos escritores *beats* faturam milhões, enquanto, dizem, Jack Kerouac morreu com US\$ 91:

---

<sup>4</sup> Vídeo gravado em 1959 mostra Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lucien Carr, entre outros, nos arredores do Harmony Bar & Restaurante, na 9<sup>th</sup> Street e 3<sup>rd</sup> Avenue, em Nova York. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=2NPdeJ\\_X0YU&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=2NPdeJ_X0YU&feature=related)>. Acesso em: 31 ago. 2011.

Kerouac, que tanto buscava a santidade, acabou virando outra espécie de santo: santo da mitologia pop. [...] Desde o Pós-Guerra, nenhum outro romancista americano estimulou tão vasto interesse e devoção, embora essa devoção esteja menos em sua obra e mais no mito – o estilo de vida beat e o apelo de sua imagem de bonitão. Se a imagem de Kerouac não fosse tão certa, nem ele tão fotogênico, não seria tão cultuado. [...] Kerouac já é uma indústria. (BIVAR, 2004, p. 103-104).

A indústria *beat* rendeu a abertura de milhares de cafés, a venda de *jeans* e outros artigos da moda *beatnik*. Também possibilitou a criação de filmes, músicas, homenagens, inauguração de parques com seu nome, como o Parque Kerouac, fundado por amigos, familiares, fãs, biógrafos e estudiosos da obra do escritor, em 25 de junho de 1988. Todo mês de outubro, acontece naquele parque a leitura de textos diferentes do homenageado. Ainda vivo, Stella teria proibido que muito dos textos de Kerouac fossem publicados. Com a morte dela, os irmãos Sampas passaram a cuidar do legado de Kerouac, e os irmãos vêm liberando os poucos o material. Em 1995, o volume de cartas dele, editado por Ann Charters, foi um *best seller* no gênero (BIVAR, 2004).

Nuttall (1071) lembra que os movimentos alternativos dos anos 1950 reforçaram todos os principais tropos contraculturais, pois que foram antiautoritários e mudavam muito de postura: a maioria dos jovens homens e mulheres de São Francisco que participaram do movimento *beatnik* logo retomaram a “normalidade” de suas vidas e alguns chegaram mesmo a se tornar conservadores. Mas um número significativo faria parte das tendências liberais no início da década de 1960. Em meados dessa década, a maioria dos jovens artistas, escritores, cineastas, cantores de *folk* etc. entrou em contato com a cultura *beat*.

Segundo Goffman e Joy (2004, p. 312), as “tendências soturnas contraculturais” dos anos 1950 evoluíram para um estilo mais alegre e absurdo; o *rock’n roll* estava entregue à mídia e o cinema ironizava a Guerra Fria. Em 1964, a beatlemania levou o *rock* inglês aos Estados Unidos. Em 1965, Bob Dylan criou um *rock* mais irônico e o grande consumo de LSD pelos movimentos contraculturais começou a chamar a atenção da mídia. É nesse ínterim que os *beats* se transformaram em uma tentativa de viver, no agora eterno, a busca pela autonomia da mente e do corpo, que “produziram um fragor de ação rebelde e uma violenta reação repressiva” (GOFFMAN; JOY, p. 272). A busca da expansão da mente, o surgimento de novas filosofias, as ações

de extremistas políticos, a emissão de vários mandados de prisão, o inconformismo e a busca pessoal de uma identidade, tudo isso se transformou em um movimento de massas, constituindo novas identidades grupais.

Por seus aspectos inovadores, a *Beat Generation* foi duramente criticada pela academia. Em plena década de 1950, os escritores dessa geração combatiam a histeria anticomunista, a guerra da Coreia e “o conformismo combinado com o materialismo crescente da sociedade afluyente americana” (GOFFMAN; JOY, p. 272). E por advogar mudanças no comportamento, eles eram, de fato, uma ameaça ao conservadorismo americano, “que ajudava a moldar a sociedade do anticomunismo e do conformismo” (GOFFMAN; JOY, p. 272). E é justamente por advogar mudanças que os *beats* diferem dos *hipsters* (ALMEIDA, 2007).

O que mais incomodou a crítica acadêmica conservadora, para Willer (1984), é aceitar que os *beats*, tão à contramão da sociedade, tenham conciliado o “maldito” e o “olímpico” de forma magistral. Junto a isso, tendo conquistado uma enorme influência literária e comportamental, constituem um fato verdadeiramente novo na história da literatura:

Nunca é demais insistir nesse assunto: a oportunidade excepcional da *Beat Generation* consiste em, pela primeira vez, a revolta, graças à multiplicidade dos seus ecos, ter volatilizado o círculo tradicional dos *happy few*, abalando os hábitos esterilizantes dos amadores solitários e suscitando reações de massa. (WILLER, 1984, p. 33-34).

Paul Bowles (apud Stephenson, 1990) defende que a geração *beat* é a nova *Lost Generation*, de que faziam parte escritores como Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos, Hart Crane, Harry Crosby e Eugene Jolas. Eram famosos pelas suas descrenças, resultado de suas participações na Primeira Guerra Mundial ou do choque psicológico que esta provocara. Eles consideram a si mesmos desiludidos, histórica e politicamente órfãos e rebeldes quanto ao comportamento e à moral da época, lançando novos valores e sendo pioneiros de novos modos de expressão (STEPHENSON, 1990).

É possível então traçar um paralelo entre a *Lost Generation* e a *Beat Generation*. Como a geração *beat* é produto da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, rejeita os valores sociais, políticos, religiosos e artísticos de sua época, lançando valores que deveriam substituir aqueles que considerava ultrapassados. Também há o registro, nessa época, de escritores como Crane, Crosby e Willian Seabrook que, assim como os *beats*, fizeram uso de drogas, tiveram uma movimentada vida sexual e

buscaram diferentes tipos de experiências extremas em relação ao comportamento em sociedade. Isso além do culto ao *jazz* e da radical experimentação literária, o que é um significativo estágio de continuidade entre as duas gerações (STEPHENSON, 1990).

O que realmente difere as duas gerações é que a geração *beat* teve um interesse muito maior pelos conteúdos metafísicos do misticismo e da espiritualidade. Também há traços dadaístas e surrealistas na geração *beat*. Os três movimentos foram artísticos-sociais, que através da criatividade protestaram e se rebelaram contra valores sociais e institucionais. Eram subversivos e revolucionários de senso cultural-filosófico-estético, e não fundamentalmente político.

## 2. 5 A geração *beat* no Brasil

A seguir será observado de que forma a literatura *beat* escapou dos círculos culturais norte-americanos e aportou em outras terras, abrindo espaço para que a contracultura se desenvolvesse no Brasil. Segundo Willer (2009), a geração *beat* não chegou ao país como notícia, nem matéria jornalística, mas como texto, intertexto, diálogo, relação no plano da ficção e por alguns intelectuais que traduziam e publicavam os textos aqui.

Enfim, para entender de que forma a contracultura desenvolvida pela geração *beat* norte-americana permitiu a formação da contracultura brasileira desenvolvida pela chamada geração mimeógrafo, no próximo capítulo é feito um retrospecto da literatura brasileira na segunda metade do século XX. Para tanto, foi selecionada, para análise, parte da produção de Nicolas Behr. Esse poeta brasileiro assume grande importância no período, pois é considerado um dos representantes da geração mimeógrafo e sua poesia encarna boa parte dos pressupostos literários do que foi amplamente conhecido como poesia marginal.

### 3 A GERAÇÃO MIMÉOGRAFO E A POESIA DE NICOLAS BEHR

*prefiro a poesia que pega fila em banco  
e reclama da vida fodida*  
Nicolas Behr

Na década de 1950, nos Estados Unidos e nos demais países da Europa a contracultura era construída com bases fortes, graças à revolução jovem, que permitiu a formação de diversas tribos, grupos e fraternidades como os *hipsters*, os boêmios e a geração *beat*. No Brasil dessa época, a formação de uma cultura *underground* ainda engatinhava. Conhecida como anos dourados, essa década, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, pode ser considerada um momento de paz política e crescimento econômico.

#### 3.1 A cultura brasileira do Segundo Pós-Guerra

A chegada da televisão, em 18 de setembro de 1950, inaugurava o florescimento da arte de entretenimento, impulsionada pelo surto industrial, que era incentivado por empresários e banqueiros em ascensão. O cinema, por exemplo, chegou a produzir mais de dezoito filmes em menos de cinco anos, principalmente os que valorizavam a cultura brasileira, como dramas históricos e comédias. Tornaram-se famosas as películas do cineasta Alberto Cavalcanti e do comediante Mazzaropi. Os anos dourados se consagraram em 1958 com a conquista da Copa do Mundo de Futebol pela seleção brasileira, que levantou o ânimo da população e contribuiu para que, pouco a pouco, o país se inserisse no panorama global.

O pacote ideológico propagado pelos Estados Unidos foi absorvido pela sociedade brasileira como resultado do processo de globalização oriundo do sistema capitalista. O Brasil constituiu-se nesse momento como um mercado consumidor em crescente expansão. A abertura ao capital externo incentivou a entrada da cultura norte-americana, com a absorção de muitos dos valores conservadores aos moldes do *american way of life*. Segundo Carmo (2000), na década de 1950, o Brasil respirava a cultura de entretenimento, importada dos Estados Unidos.

Fez parte dessa importação o *rock'n roll* mais comportado. Influenciados principalmente por Elvis Presley e pelo início da carreira dos The Beatles, a cantora

Celly Campelo e o grupo musical Jovem Guarda foram os artistas mais influentes para os jovens da década de 1950. Carmo (2007) assinala que Celly Campelo foi a primeira namoradina do Brasil, e se tornou sucesso ao cantar *rock'n roll* com letras em português que falavam de amor. A Jovem Guarda também esteve vinculada à televisão e a um esquema publicitário já premeditado, introduzindo o Brasil no mundo agitado da cultura *pop* e criando os primeiros ídolos jovens do país. Em resumo, a década de 1950 no Brasil esteve fortemente ligada à indústria cultural:

As baladas românticas, de letras fáceis, convidavam a garotada a festejar os novos tempos: era a emergência da sociedade de consumo trazendo a promessa de uma vida mais agitada. Puro entretenimento, a música, feita basicamente para cantarolar e dançar, caracterizava-se pela descontração. Não pretendia chocar com a temática violenta, rebelde. Se havia rebeldia, ela só podia estar nas roupas extravagantes, nos cabelos longos, na minissaia e na maneira de se expressar com o emprego de gírias (brasa, mora, carango, cuca, barra-limpa, papo-firme, etc.). (CARMO, 2007, p. 44).

A cultura brasileira do Segundo Pós-Guerra esteve, portanto, diretamente ligada ao contexto de ascensão das indústrias culturais. Para Caparelli (1989), há uma grande dificuldade em analisar as indústrias culturais fora do contexto político. No Brasil, por exemplo, a política do controle das telecomunicações do governo visava, entre outros objetivos, garantir que as indústrias culturais acelerassem o ciclo do capital através da publicidade, o que fazia dela uma nova oportunidade de reprodução do capital:

O crescimento do número de aparelhos de rádio e de televisão na América Latina e, posteriormente, a desaceleração desse crescimento, podem ser relacionados com os efeitos da crise econômica do modelo econômico. Essa mudança de modelo, que traz prejuízos às camadas populares e aos trabalhadores, provoca um reforço dos aparelhos repressivos de Estado. O autoritarismo torna-se assim o contexto onde os meios de comunicação se desenvolvem. (CAPARELLI, 1989, p. 16).

Perón, na Argentina, e Getúlio Vargas, no Brasil, optaram pelo controle dos meios de comunicação como instrumento de propaganda. Apesar de os governos militares terem usado essa mesma técnica, à diferença do populismo, os regimes autoritários participaram do crescimento de um novo e poderoso meio de comunicação – a televisão – e incentivaram a criação de um verdadeiro mercado de bens culturais:

No cenário político nacional, uma ditadura militar de extrema direita apropriou-se do poder Executivo em 1964, por meio de um golpe de Estado. Esta ação ocorreu dentro do contexto da Guerra Fria, no qual as relações de forças entre as nações impunham a filiação ou com o modelo capitalista norte-americano, ou com socialismo soviético. O Brasil permaneceu na zona capitalista. (SANTOS, 2008b, p. 41).

Em 1964, quando os militares assumiram o poder, o país vivia uma crise de hegemonia, pois a burguesia tradicional não conseguia vencer o desafio da reordenação econômica mundial. Inicialmente, os militares não tinham um projeto definido, e a burguesia, que apelava para o exército, imaginava que, uma vez restabelecida a ordem, livrando o país do populismo e da ameaça do comunismo, os militares voltariam aos quartéis e as classes dominantes retomariam a direção do país (Caparelli, 1989). Mas, de fato, não foi bem isso o que aconteceu.

### 3.1.1 Regime militar

Em 24 de agosto de 1954, o então presidente da república, Getúlio Vargas, se suicidou, dando fim a um período de quinze anos ininterruptos de governo, primeiro como chefe do Governo Provisório, depois como presidente da república do Governo Constitucional e, por último, como presidente da república do Estado Novo. Sua postura política populista, cheia de controvérsias, conhecida como “getulismo” ou “varguismo”, era baseada no intervencionismo estatal na economia, característica essa que dominou um grande período da política brasileira. Seu governo teve um controle firme da imprensa e das emissoras de rádio, especialmente após 1937, denuncia Caparelli (1989).

A era Vargas foi estruturada pelo choque entre duas correntes ideológicas influenciadas por ideologias europeias, conhecidas como Ação Integralista Brasileira (AIB) e Aliança Nacional Libertadora (ANL). A primeira, simpatizante da ideologia fascista, congregou as camadas mais altas da sociedade brasileira, como a Igreja e as Forças Armadas, por meio da ameaça do “perigo comunista”, bandeira que vinha se levantando cada vez mais forte na Europa. A AIB tinha como principal objetivo criar um Estado integral, ou seja, existir como o único partido político brasileiro, o que, conseqüentemente, significava a necessidade de eleger um chefe único para governar o país. De forte característica nacionalista, a AIB tinha como lema a máxima “Deus, pátria e família”.

Já a ANL se constituiu como um movimento de frente popular que, ao contrário da AIB, se posicionava contra o fascismo. De perfil misto, congregava desde membros operários a militares. Simpatizante comunista, a ANL tinha como presidente Luís Carlos Prestes. Entre suas propostas de governo estavam promover a reforma agrária, reduzir a dívida externa e nacionalizar empresas estrangeiras.

Segundo Caparelli (1989), a internacionalização do processo de produção industrial Pós-Guerra encontrou aliados tanto nos grupos dominantes ligados ao capital monopólico internacional quanto junto aos governos militares, sendo implantado, então, um novo modelo de acumulação capitalista. Traços desse modelo podem ser encontrados tanto no Brasil como na Argentina, no Chile e no Uruguai. A inserção dessa região no novo modelo de desenvolvimento desigual e combinado exigiu, no entanto, uma repressão sem precedentes nessas sociedades, visto que as massas trabalhadoras começaram a agir como atores políticos, aliando-se à burguesia. No Brasil, a intervenção do Estado assumiu uma importância crescente no setor econômico, regulamentando a atividade produtiva e estatizando setores de produção:

Essas mudanças têm profundas repercussões nas indústrias culturais desses países pelo caráter peculiar desse tipo de produto, participando, ao mesmo tempo, da estrutura e da superestrutura da sociedade. Da estrutura porque compõe, junto com outros produtos, um modo de produção capitalista, utilizando mão-de-obra física e intelectual e perseguindo a mais valia; da superestrutura porque circula em um mercado de bens simbólicos. (CAPARELLI, 1989, p. 8).

O poder de intervenção do Estado, cada vez maior, se intensificou em março de 1967, quando Costa e Silva foi empossado. Logo ele recebeu de seu antecessor uma nova Constituição, a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional, o que lhe dava poderes extensos para decidir os caminhos do país. Em 13 de dezembro de 1968 é promulgado o Ato Institucional nº 5, ampliando esses poderes até o nível do totalitarismo, afirmando que “não serão toleradas publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação” (BRAGA, 2007, p. 33). Posteriormente o Ato Institucional nº 7 suspende todas as eleições diretas para cargos executivos.

No dia 30 de outubro de 1969 o general Garrastazu Médici toma posse e cria a Operação Bandeirantes. Seu objetivo era combater os esforços da resistência armada à ditadura. Os *slogans* “Ninguém segura esse país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”

(BRAGA, 1991) eram usados para convencer os brasileiros de que o regime militar era uma boa forma de governo.

Em 1971 houve o endurecimento do regime. Braga (1991) registra que nesse momento muito se falou de uma “crise da cultura brasileira”, visto que nada de novo era feito, pois a censura tornou efetivos seus objetivos e procedimentos. A criação foi engavetada e degradada, pois não gerava discussão, revisão, nem recriação. O governo estava ciente de que retirar de circulação a produção inteligente favoreceria a redução desta e o crescimento de uma produção mais conformista.

Em 1972, ano do sesquicentenário da Independência, a Bolsa andava em baixa e a especulação começava a perder fôlego. Em contrapartida, o Brasil se tornou um país atraente para o investimento internacional, visto que recursos captados no exterior alimentaram projetos gigantescos de infraestrutura. Nesse momento a usina de Itaipu foi planejada e o crescimento da Petrobrás foi financiado, provocando uma estatização da economia sem precedentes, segundo afirma Braga (1991, p. 45). Nesse ínterim,

as classes médias urbanas são favorecidas pela situação econômica e o dinheiro do FGTVS, usado para a construção da casa própria, beneficia sobretudo as faixas de salários mais elevados. Os desníveis de renda, individuais e regionais, se acentuam. Inaugura-se a TV em cores. Estamos em pleno milagre brasileiro.

No governo de Ernesto Geisel (1974-1978), segundo Caparelli (1989), houve uma discreta abertura política, além de reivindicações populares dentro de um nível tolerado. Em 1974, no início do governo Geisel, houve um período pequeno de suspensão da censura prévia. Posteriormente, a lei voltou a endurecer: formou-se uma dura elite militar que funcionava independentemente do governo central, com o auge da violência em 1975, quando foram presos e torturados dezenas de jornalistas dos meios de comunicação mais importantes do país: “É por essa época que ocorre um recrudescimento nas atividades da censura – de livros, jornais, espetáculos, música popular. Mas mesmo antes já não estava pouco ativa” (BRAGA, 1991, p. 67). No governo do general João Baptista Figueiredo (1979-1984) verificou-se uma oscilação entre mobilização e desmobilização popular, bem como fluxos e refluxos da linha dura do Exército.

A sociedade civil, então, insatisfeita com os rumos do regime, pede o retorno às liberdades democráticas. Em 1976, o país entra em compasso de espera, na

expectativa das eleições do final do ano. Caparelli (1989) registra que, nesse momento, a postura partilhada pelo governo e pela grande imprensa pode ser definida pela expressão “não radicalizar”, e que 1976 é também o ano de um terrorismo de direita que procura abalar as frágeis capacidades de resistência das instituições que reivindicavam liberdade de expressão.

Após 1975, com o abrandamento da censura, a vigilância do governo continuou apenas na televisão, por sua distribuição massiva. A sociedade civil foi rearticulada em partidos. A abertura política iniciada por Geisel continuou no governo do general Figueiredo. Os quatro anos seguintes, de 1976 a 1979, para Caparelli (1989), correspondem ao que chama de “período de esforço liberal”. Trata-se de dois momentos nas tentativas da sociedade civil para recuperar as liberdades democráticas:

Na primeira fase a fala é mais cautelosa, o medo é grande e a nota dominante é justamente o exame das possibilidades de fala. [...] Na segunda fase, a sociedade civil já reivindica. Antes, na vontade de recuperar a voz, era sobretudo através de instituições que passava o esforço liberal: a imprensa (sobretudo nanica) e a Associação Brasileira de Imprensa, a Igreja, a Ordem dos Advogados do Brasil. Agora, desde maio de 1977, a rua retoma seus direitos: manifestações estudantis nas grandes capitais, reorganização sindical, movimentação política. (CAPARELLI, 1989, p. 65).

A retirada dos militares aconteceu de forma organizada e lenta, afirma Caparelli (1989). Os militares estavam acudados e pouco a pouco as mídias tomaram uma posição mais combativa com o afrouxamento da censura. A Emenda Dante de Oliveira, que estabelecia eleições diretas para presidente da República, mesmo sendo reprovada após votação, abriu espaço para uma discussão popular a respeito da função das mídias em uma sociedade democrática e sobre o papel dos meios de comunicação eletrônicos e seu controle pela sociedade civil.

Enfim, para Caparelli (1989), o Brasil é o exemplo mais acabado de uma entrega de poder permeada de negociações e de ressalvas, entre os políticos e os militares, visto que, apesar de as Forças Armadas entregarem o poder a um civil, exigiram a manutenção de seu direito de intervenção no processo político. Por exemplo, após a entrega do poder em 1984, a escolha de Antônio Carlos Magalhães como ministro das Comunicações significou a manutenção da política de comunicação iniciada nos anos do autoritarismo, em que as mídias passaram a ter uma função essencialmente econômico-comercial.

### 3.2 A contracultura brasileira do Segundo Pós-Guerra

A violenta repressão do regime militar em nome do crescimento do país a qualquer custo incomodou alguns brasileiros. Principalmente aqueles que tinham preocupações mais voltadas para a política social, como os intelectuais e os estudantes universitários que haviam entrado em contato com os ideais socialistas, que, aos poucos, tomavam conta da Europa e se espalhavam pelo restante do mundo. Diante de uma situação aparentemente sem saída, houve um levante contracultural sem precedentes na história do Brasil. Apesar das perdas civis e do direito à liberdade – corroborando a ideia de Reis Filho (2000) de que o regime foi cívico-militar, e não só militar, como é comumente referido –, o regime ditatorial brasileiro, inconscientemente, deu vazão à investida de uma série de produções e comportamentos contrários ao sistema em vigor. Sobre isso, comenta Caparelli (1989, p. 94):

Apesar da repressão, muita coisa havia mudado nessas sociedades sob governos autoritários, seja por uma resistência dentro dos macromeios não oficialistas, seja pelo aparecimento de micromeios de oposição com uma tendência alternativa, ou ainda, pela criação, reforço ou redirecionamento dos meios interpessoais de comunicação nos sindicatos, na Igreja ou em domínios tradicionais de cultura, com a música, o teatro e o cinema.

De fato, na década de 1950, o Partido Comunista já atuava no Brasil de forma intensa. Mesmo que clandestinamente ou camuflado atrás de atividades de protestos e greves. Nesse momento, o Rio de Janeiro, como capital federal, vivia e respirava política. Segundo Carmo (2007), na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) – entidade estudantil brasileira fundada em 1937, localizada na praia do Flamengo, com o objetivo de discutir temas políticos e sociais –, os universitários promoviam acaloradas discussões sobre os grandes temas nacionais.

No dia 1º de janeiro de 1959 foi anunciado o advento da Revolução Cubana, liderada por Fidel Castro. Este, liberado da prisão, organizou uma revolta, contando com a participação de jovens rebeldes com o apoio de grande parte da população, como camponeses, trabalhadores urbanos e outros setores da classe média. Em 1959, após a vitória da Revolução Cubana, Ernesto Che Guevara elaborou um manual de estratégia revolucionária, a guerra das guerrilhas, no qual professaria sua confiança na via armada

como veículo de transformação social. Houve forte identificação da juventude com a figura de Che, pois, para eles, o líder personificava o idealismo igualitário:

O ideal revolucionário deixado pela experiência cubana influenciou boa parte da juventude do chamado Terceiro Mundo, entre ela a brasileira, que, no final dos anos 60, criou um foco guerrilheiro no país. Ficou na memória a crença de que a tenacidade de um pequeno grupo guerrilheiro poderia derrubar a ditadura, conquistar independência econômica e política em relação aos Estados Unidos e implantar um regime que oferecesse melhor padrão de vida para toda a população. Na raiz da revolução, está a inconformidade diante da justiça. (CARMO, 2007, p. 37).

Encorajados pelos ideais libertários dos cubanos e pela infiltração da ideologia comunista importada principalmente da Europa, os jovens brasileiros começaram a se envolver em atividades políticas e levantar suas vozes contra a situação social em que se encontravam. Isso porque, para Carmo (2007), a maioria dos jovens insatisfeitos era de classe média, camada social que, a essa altura, se expandia rapidamente. Por conta disso, se a década de 1950 foi chamada de anos dourados, a década de 1960 ficou conhecida como os anos rebeldes.

A essa juventude inconformada uniu-se o *rock*, considerado o grito musical capaz de ser veículo de descontentamento com um toque de irreverência, expressando toda a desesperança que se instalava no ideário dos jovens, segundo Carmo (2007). Grupos musicais como Os Mutantes e os irmãos Arnaldo e Sérgio Batista queriam mais provocar do que agradar a sociedade, ao contrário de outros como a Jovem Guarda. A ostentação dos anos 1950 foi substituída pelo despojamento, dando início a comportamentos associados aos jovens conhecidos como *hippies*, descendentes diretos dos *hipsters* e dos *beatniks*. O movimento *hippie* adotou o comportamento libertário desses grupos, bem como os ideais socialistas.

Os *hippies* levantavam a bandeira do pacifismo e tinham como lema a frase “Faça amor, não faça guerra”. Compartilhando dessa ideia, eles foram às ruas protestar contra a guerra, promovendo passeatas pacifistas e incentivando a deserção: “Para os pacifistas [...] a Guerra do Vietnã refletia a ganância e a mentira de uma velha guarda engratada ou de uniforme militar que, em seus confortáveis escritórios, tomava decisões criminosas: enviar inocentes jovens para a morte” (CARMO, 2007, p. 49). De fato, a insatisfação contra a Guerra do Vietnã foi o principal fomento de sua rebeldia,

pois, pela primeira vez, as atrocidades cometidas pelo exército norte-americano vinham a público graças à popularização da televisão.

Os ataques juvenis às suposições culturais e às instituições políticas do mundo ocidental que ocorreram ao longo da primeira metade da década de 1960, segundo Goffman e Joy (2004), não fracassaram em provocar a ira do *establishment* e da maioria dos cidadãos comuns, e cada vez mais esses movimentos vinham sofrendo repressão. A contracultura do final dos anos 1960 foi empurrada para um padrão reativo e, de certa forma, essa foi uma grande época contracultural, já que um bom número de jovens berrava por libertação. A partir de 1969, a fusão do mundo *hippie* com a Nova Esquerda provocou a perda de rumo de parte de seu ímpeto criativo e expansivo na medida em que se reduziu a uma arma de ataque contra inimigos reais e imaginários. Chegou a estar em ação um programa secreto dos Estados Unidos para espionar, perseguir e assassinar radicais e/ou *hippies*.

De fato, o levante jovem dos anos 1960 abalou o *american way of life*. Carmo (2000) lembra que, diferentemente da prática política dos partidos tradicionais, uma nova forma de contestação e mobilização social permitiu que os jovens acreditassem na possibilidade de transformação do mundo, de vislumbramento de uma nova realidade. E parte disso vinha à tona por meio da promoção de atividades ligadas à cultura.

### 3.2.1 CPC

No Brasil dos anos 1960, houve uma expressiva movimentação cultural. Em 1961 foi criado o Centro Popular de Cultura (CPC) por um grupo de intelectuais ligados à UNE. O propósito do CPC era, principalmente, divulgar e incentivar produções artísticas, propondo uma arte revolucionária que levasse consciência política a toda a população por meio de música, poesia, cinema e teatro. O CPC foi criado por integrantes do grupo Teatro de Arena, quando este foi ao Rio de Janeiro apresentar a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O Teatro de Arena foi fundado em 1953 e era um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros. Promoveu uma renovação cultural ao oferecer espetáculos de qualidade a preço mais acessível, em uma época em que grandes produções estrangeiras faziam sucesso no país.

O CPC estabelecia certa barreira contra as produções artísticas estrangeiras, como o *rock* e o *jazz*, por exemplo. Carmo (2000) afirma que os intelectuais buscavam

difundir uma cultura nacional e autêntica que denunciasse os aspectos da vida social do país, condenando o artista que apenas tratasse, em sua obra, sobre seus problemas pessoais:

O CPC estava interessado em “salvar” as classes trabalhadoras da sua condição oprimida, através de um projeto cultural que influenciaria profundamente toda uma geração, que, na época, se constituía basicamente do público estudantil universitário e secundário do país. Parte significativa dos jovens da classe média brasileira via nessa forma de engajamento político a possibilidade de construção de uma sociedade revolucionária. (CARMO, 2000, p. 64).

Com a ajuda do CPC e sua visão mais radical de consciência política, estava em alta a valorização da cultura nacional, e a organização de festivais de música colaborou nesse processo. Segundo Carmo (2000), a partir de 1965, essa atividade passa a ocupar o centro da cena contracultural do Brasil. A mistura de elementos culturais estrangeiros e nacionais deu vazão a uma cultura rica que agradou à classe média e trouxe para o popular um público mais intelectualizado. Se junta isso a convicção de que o país passava por um período pré-revolucionário, o que aproximou fortemente a política das atividades culturais.

### 3.2.2 Tropicália

Por volta de 1967 e 1968 surgiu a Tropicália ou Tropicalismo, um dos frutos desse caldeirão cultural. Nele, uma parte das propostas do movimento modernista brasileiro de 1920 e 1930 foi recuperada, principalmente o antropofagismo, que consiste na absorção da cultura estrangeira importada, mesclando a cultura popular nacional. Para Carmo (2000), o Tropicalismo se manifestou principalmente na música, cujos representantes mais conhecidos são os artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e integrantes do grupo Os mutantes. Mas também esteve no cinema, como Glauber Rocha com seu Cinema Novo, no teatro anarquista de José Carlos Martinez Corrêa, e nas artes plásticas de Hélio Oiticica. Na literatura, o movimento da Tropicália foi especialmente influenciado pelas vanguardas europeias e pela poesia concretista dos anos 1950, com preocupação plástica e lúdica, trabalhando os versos por meio de jogos linguísticos e brincadeiras.

Heloisa Buarque de Holanda (apud Carmo, 2000) afirma que certa parcela mais politizada do público estudantil acusou o tropicalismo de omissão ante o avanço da ditadura, visto que o movimento realizava uma espécie de releitura *pop* e *hippie* da antropofagia dos anos 1922. Além disso, ela retomava a bossa nova, que havia sido sufocada pela radicalização da esquerda, por conta da sua temática “amor” e “mar”: “A intenção dos tropicalistas, porém, não era fazer bossa nova, mas apenas retomar a sua ‘linha evolutiva’. Arriscar algo novo, naquele contexto radicalizado, era rebatido pela rigidez da política nacionalista da esquerda” (CARMO, 2000, p. 67). Quanto à censura do regime militar, apesar de esta não notar uma explícita crítica social nos tropicalistas, a projeção do grupo e o barulho provocado em torno dele não eram bem-vistos.

É interessante destacar que os movimentos contraculturais do Brasil na segunda metade do século XX foram dominados pelos estudantes universitários. O número de universitários no Brasil, em 1968, era pouco mais de 270 mil, correspondente a apenas 0,3% da população. O papel que exerceram, porém, foi significativo, pois se tornaram porta-vozes do descontentamento contra a ditadura militar e, mais tarde, serviram de quadros para a esquerda clandestina, assegura Carmo (2000). Os universitários foram, também, os principais defensores da revolução nos costumes. Mas, apesar da intensa mobilização, os estudantes se dividiam em duas correntes distintas, sendo que cada uma idealizava maneiras diferentes de derrubar o regime militar. Na passeata dos Cem Mil, um protesto popular contra a ditadura, em 1968, uns gritavam “Só o povo armado derruba a ditadura”, outros berravam “Só o povo organizado derruba a ditadura” (CARMO, 2000, p. 87).

Independentemente da ideologia de cada uma das partes da oposição, a população teve poucas chances contra um fechamento político tão agressivo. Paulatinamente, os jovens foram vencidos:

O movimento estudantil foi totalmente desmantelado e parte dessa geração trocou as ruas pela clandestinidade, para se enfiar nos soturnos aparelhos ou para mergulhar nos subterrâneos das drogas. De todo modo, parte da dispersão estudantil se alistaria, meses depois, na tentativa heróica – embora precipitada – de luta armada. (CARMO, 2000, p. 90).

A cumplicidade da cultura com o movimento político até 1968 foi decisiva para a instauração de medidas radicais de censura, como a edição do AI-5: “O movimento estudantil é destroçado e posto fora da lei, e a melhor porção da juventude

brasileira é induzida a uma despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições” (BRITO, 1999, p. 132). Se até 1968 uma parcela da sociedade via com simpatia as manifestações estudantis, mesmo sem apoiá-las efetivamente, a partir de 1969 o quadro mudou.

Carmo (2000) denuncia que, com o sucesso do chamado “milagre brasileiro”, a classe média, a grande beneficiária da melhora econômica, redefiniu seus valores, e a imagem dos jovens contestadores foi sendo refeita. As ações, agora violentas, não contavam com a sua simpatia. No final da década de 1960, os protestos de rua, em congruência com a revolução de Maio de 1968, pareciam confirmar a estratégia de abrir um ataque frontal contra o governo. No entanto, a guerrilha em seu início pegou os militares de surpresa, ainda despreparados para a onda de atentados e assaltos a bancos. O regime ainda sofria desgaste político, embora o país já estivesse saindo da forte recessão econômica.

Com a organização repressiva aperfeiçoada pelo Estado, os grupos de esquerda, fragmentados e sem apoio da população, que vagamente tomou conhecimento do que ocorria, foram sendo eliminados à revelia da lei. O regime atuou implacavelmente em guerra total contra a esquerda e setores progressistas. A guerrilha urbana desapareceu em 1972. Durante alguns anos, a imprensa, calada pela censura, publicou pouca coisa sobre os fatos a ela relacionados. Carmo (2000) também comenta o mito de Che Guevara, que, com sua morte, passou de guerrilheiro a herói da juventude dos anos 1960, quando a imagem de seu rosto sonhador e de olhar distante era erguida em todas as passeatas estudantis. Mas, décadas depois, a imagem do guerrilheiro não parecia mais representar perigo:

Localizados seus restos mortais, Guevara foi enterrado em Cuba com honras de Estado, e talvez seu enterro represente também o enterro da própria idéia de revolução. Seu nome, aliás, já se tornou marca de cerveja, modelo de relógio, capa de disco de rock, estampa de camiseta, pôsteres, etc. A cultura pop internacional usa e abusa de sua imagem. O rebelde parece ter sido absorvido pelo “sistema” que tanto combatia. (CARMO, 2007, p. 38-39).

Segundo Messeder Pereira (1981), na década de 1960 discutiram-se “grandes questões” da humanidade, com uma movimentação literária proporcional ao “tamanho” das questões, bem como com um maior grau de sistematização dessa literatura. Mas, o mesmo parece não ter ocorrido nos anos 1970, em que as discussões, em geral, estavam mais próximas de uma “politização do cotidiano”, visto que as

questões são levantadas e encaminhadas, preferencialmente, como interferência no cotidiano das pessoas, o que é fartamente observado no caso da produção dos poetas marginais. Essa passagem de décadas marcou uma profunda virada intelectual, vivida nos seus instantes iniciais de forma angustiante, não faltando violentas cobranças de posição, o que contribuiu para o aumento do caráter dilacerador do momento.

Carmo (2007) arremata: para quem viveu os agitados anos 1960, nada de novo acontecia nos anos 1970. O que havia no ar era um sentimento de vazio cultural preenchido por repressão, censura, tortura e exílio. Goffman e Joy (2004) corroboram essa ideia, ao afirmar que as expectativas utópicas da contracultural década de 1960 ficaram amortecidas na década seguinte. Brito (1999) confirma que o desmoronamento de tantas expectativas alimentadas e o endurecimento corrente da vida favoreceram um clima ideológico que combinou frustração e medo; descrença em relação aos projetos de antes e às chances futuras, fazendo surgir uma geração de *hippies*, jovens consumidores de drogas, sem perspectivas profissionais, frequentadores de seitas orientais, tudo de acordo com o clima introspectivo e evasivo que reinava na década.

### 3.2.3 Anos 1970

Em 1973, a crise do petróleo provocou recessão mundial. No plano político internacional, ocorreu no Chile o golpe militar que depõe o presidente Salvador Allende, que é morto, e é implantada a feroz ditadura de Augusto Pinochet:

Os anos 70 foram a ressaca dos agitos da década anterior. Muitos fizeram viagens alucinógenas ou pegaram carona na meditação através do misticismo oriental. Proliferam em quase todas as capitais do mundo jovens Hare Krishna, vestindo roupas indianas, vendendo incenso e divulgando suas crenças filosóficas e religiosas. Por sua vez, impacientes, grupos terroristas infernizam o mundo. Pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) recebíamos novelas e Chacrinha. Nos cinemas multiplicavam-se os ingênuos filmes eróticos chamados de pornochanchadas. (CARMO, 2000, p. 108).

Durante a ditadura, a televisão assumiu o poder cultural. Segundo Fernando Gabeira (apud CARMO, 2000, p. 110), o “Brasil deixava para trás a estética da fome, a exposição nua e crua do subdesenvolvimento encenados nos teatros da Arena, Oficina, CPC da UNE e no cinema novo. A preocupação em conscientizar as massas foi vencida pelo ‘padrão Globo de qualidade’”. Foi um período de medo, banimento e silêncio. A

maioria dos jovens estava exausta e frustrada, já que as transformações sociopolíticas que havia idealizado não aconteceram. A essa altura, restava optar por uma vida simples, mas ainda às margens dos valores da sociedade de consumo: “muitos jovens desejavam sair de casa, ser livres, sem as cobranças paternas. Ter vida própria, enfim: levar uma vida modesta, contentar-se com pouco [...] foram resquícios da filosofia *hippie*” (CARMO, 2000, p. 118).

Mesmo que inúmeros outros países ocidentais, especialmente os Estados Unidos e os da Europa Ocidental, também tenham passado, na segunda metade do século XX, pela experiência da contracultura, a cultura brasileira vive isso de modo bastante peculiar. Isso porque, para Messeder Pereira (1981), a penetração das ideias contraculturais coincide com um período de intenso fechamento político, durante o qual o discurso tradicional de esquerda sofre forte repressão. Graças às transformações políticas e econômicas, a partir de 1968, um modelo de desenvolvimento revela vigorosamente seu caráter concentrador, excludente e elitista, mais bem manifestado entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, do chamado milagre brasileiro.

Consumismo e ufanismo são dois elementos centrais desse momento, aliados ao caráter contraditório da modernização. A racionalidade tecnológica significa racionalidade tecnocrática. Disso resulta uma base segura para a desconfiança frente à tecnologia, à modernização e ao progresso. Essa mesma desconfiança diante da tecnologia e seus corolários (modernidade, progresso etc.) e, especialmente, perante a ciência, é um dado central do ideário daqueles movimentos internacionais de rebelião da juventude (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 88).

Os protestos dos jovens brasileiros dos anos 1970 continuaram no comportamento e nos valores adquiridos. Na era pós-*hippie* estouraram as discotecas, peças-chaves de uma cultura popular muito mais comportada. Enquanto isso, em Nova York e Londres surgia o movimento *punk*, que levava às últimas conseqüências a vida marginal. Entretanto, a forte contestação dos anos 1960 deixou um rastro na geração dos anos 1970, principalmente no que diz respeito à continuação da busca por um modo de vida alternativo, de preservação do direito às diferenças (CARMO, 2000).

Para Messeder Pereira (1981), certas questões e certos problemas que faziam parte do senso comum intelectual dos anos 1960 (estando presentes em toda e qualquer discussão) não tinham mais, nos anos 1970, o mesmo peso e a mesma presença no debate cultural. Por exemplo, a questão da criação de uma cultura popular

ou, mais especificamente, de uma cultura popular-revolucionária, estava em descrédito. O mesmo ocorreu com o elemento-chave do debate cultural dos anos 1960 – as concepções de engajamento (mais especificamente artístico) daí derivadas –, o que acabou por redefini-las, provando que os anos 1970 não se caracterizam como um período de vazio cultural e de alienação, como comumente é lembrado.

De fato, nos anos 1970 prolifera o número de comunidades e de trabalhos alternativos, mesmo que amadores. A cultura urbana cresce, a linguagem das histórias em quadrinhos invade as ruas na forma de grafites e a moda eram os *skates* e os patins. Braga (1991) lembra que a existência do *Pasquim* e dos outros jornais alternativos no Brasil foi um dos fatos culturais marcantes da década. Durante os anos duros da repressão, a imprensa alternativa representava uma esperança de boa informação independente. O público leitor respondia a essa expectativa com uma procura acentuada dos nanicos. A expectativa era de que, cessadas essas condições ásperas de sobrevivência, a pequena imprensa não empresarial teria todas as possibilidades de florescimento e expansão até então artificialmente tolhidos:

Tudo é motivo para implicações humorísticas. O ambiente doméstico, o consumismo, o sexo, a civilização ocidental, o turismo. O objetivo é observar os fatos do cotidiano para extrair deles as causalidades políticas. O *Pasquim* se distingue, assim, de outros jornais analíticos da época, que na impossibilidade de discutir diretamente os fatos da política tornam-se teorizadores ou pedagógicos, às vezes herméticos, acessíveis só aos iniciados. (BRAGA, 1991, p. 53).

Nascem então os primeiros fanzines, jornaizinhos que tratavam de diversos assuntos, principalmente de cultura e política, xerocados ou mimeografados e distribuídos por amadores. Carmo (2000) afirma que, para ampliar esses trabalhos, foram criadas cooperativas de produção independente. Nesse contexto surge uma literatura marginal encarregada de provocar uma profusão de livrinhos, principalmente no campo da poesia. Já Pereira (1981) comenta que o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 viram surgir uma série de publicações que, se comparadas com os produtos literários dos anos anteriores, apresentavam particularidades bastante significativas.

Ainda segundo Messeder Pereira (1981), em termos de tipo de linguagem, a variedade era extremamente grande, reunindo desde pequenos textos em prosa, com forte tom irônico, até outros contendo uma poesia calcada sobre o verso, bastante discursiva e referencial, em franca oposição à produção poética das vanguardas. Outros

trabalhos, apesar do aspecto gráfico bastante precário, se valiam de uma linguagem próxima daquela utilizada pelos concretos, buscando claramente uma exploração significativa do som, da letra impressa, da linha, da superfície da página, da cor e da massa, utilizando desenhos, fotos, quadrinhos, ou seja, usando imagens ao invés de palavras:

De modo geral, estes novos produtos literários tinham um forte caráter artesanal e lúdico; especialmente naqueles textos mais discursivos percebia-se imediatamente um tom fundamentalmente irônico e coloquial – o que, por sua vez, se combinava com certo desprezo em relação ao prestígio acadêmico, intelectual, bem como aos padrões consagrados de “qualidade” e “bom gosto”. (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 39).

#### 3.2.4 A geração mimeógrafo

Na década de 1970 houve no país um crescimento significativo da atividade de leitura. Segundo Schwantes (1998), o aumento da parcela do público-leitor é resultado de uma grande expansão do número de vagas nas instituições de ensino universitário, fato que terá repercussão na atividade editorial do país. Embora em franca ascensão, as editoras passam a evitar publicações de retorno incerto, o que promoveu um fechamento das editoras à publicação de poesia. Por conseguinte, houve o florescimento de um grande número de jovens poetas que passaram a reunir sua produção em livrinhos cujo nível de precariedade era variável, mas sempre marcado por certa artesanania.

Diante do bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Para Hollanda (2007), o autor participa das diversas etapas da produção e distribuição do livro, o que determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que por sua vez sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial.

Segundo Messeder Pereira (1981), essa incompatibilidade com o sistema tradicional ocorreu em uma época em que todo tipo de poesia estaria na mesma situação editorial, ou seja, encontraria fortes dificuldades para ser editada. Além disso, a total

autonomia do bem simbólico do autor é uma questão a ser levada em conta, além da sua relação mais próxima com o público.

Embora a própria aura do autor também possa sofrer sérios abalos nesta seqüência de transformações que vão ocorrendo paralela e concomitantemente, pequenos detalhes demonstram o quanto este processo é lento e cheio de contradições que só vão se revelando e resolvendo na própria rede de relações sociais em que os diversos autores estão inseridos: “Na medida em que eu vendo o meu livro e você me pede um autógrafa, você tá criando uma aura”. (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 58).

Quanto ao uso dos mimeógrafos, a opção por sua utilização se refere tanto a uma resistência ao sistema editorial dominante quanto a uma incompatibilidade com o sistema tradicional. Isso se liga a inúmeras outras incompatibilidades institucionais vividas por esses escritores, tais como a recusa de certos empregos considerados burocráticos, a recusa de uma separação excessivamente rígida entre trabalho e lazer (MESSEDER PEREIRA, 1981).

Enfim, a experiência da editoração paralela é vivida como uma experiência totalizadora, onde se revela uma lógica própria, com forte dose de incompatibilidade perante diferentes aspectos da ordem institucional dominante, resume Messeder Pereira (1981).

Segundo Santiago (2002), a literatura brasileira que surgiu nesse momento, também chamada de pós-64 se diferencia da anterior pelo abandono gradativo do tema (e seus subtemas) das duas forças sociais opostas, socialismo e capitalismo, da exploração do homem pelo homem. Nesse ínterim, a desigualdade social foi acentuada na América Latina:

De maneira tímida e depois obsessiva, a literatura brasileira, a partir da queda do regime Goulart e do golpe militar de 64, passou a refletir sobre o modo como funciona o poder em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos. (SANTIAGO, 2002, p. 14).

A literatura brasileira pós-64 abriu caminho para uma crítica radical fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo. Junto à mudança de temática, opera-se, nesse período, uma guinada importante no processo evolutivo linear do modernismo, determinando o aparecimento de um novo período da nossa história literária chamado de pós-modernista. Nos anos 1960, a literatura brasileira retoma os

princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 1930 e se aproxima da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística:

O deslize das questões dos e sobre os oprimidos para o questionamento amplo do opressor (do lugar de onde ele fala, dá ordens e dita leis; do modo como, mesmo revolucionário, pode ser conservador etc.) não é uma simples reviravolta retórica a gosto de políticos com ranço tático militar. O deslize está no centro das rebeliões de jovens que se multiplicaram nas décadas de 60 e 70 e nas suas explosões libertárias, impor ao todo da sociedade os seus valores autênticos como justos e pregaram uma compreensão ética “e não pragmática, como é de praxe nos partidos políticos inspiradas como sabemos no *Free speech movement*, inicialmente localizado na Universidade de Berkeley, e nos acontecimentos de maio de 68 em Paris. (SANTIAGO, 2002, p. 16).

Na literatura pós-64 houve uma compreensão profunda de que a tão aclamada modernização e industrialização do Brasil, cerne do projeto modernista, estava sendo feita, mas à custa da violência militar e policial. A postura política na literatura pós-64 é a do total descompromisso com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, com o programa de integração ou de planificação de ordem nacional. Para Santiago (2002, p. 26), a boa literatura pós-64 não carrega mais o antigo otimismo social que edificava, o “texto literário deixa de se expressar pelos tons grandiloquentes e pelos exercícios de alta retórica” e prefere se “insinuar com voz baixa e divertida”, “em tom menor e coloquial”:

A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor. A alegria afirmação do indivíduo numa sociedade, no entanto, autoritária e repressora talvez tenha sido a idéia principal na boa literatura pós-64. (SANTIAGO, 2002, p. 26).

Graças às transformações políticas e econômicas, a partir de 1968 um modelo de desenvolvimento revela vigorosamente seu caráter concentrador, excludente e elitista, mais bem manifestado entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, do chamado milagre brasileiro. Consumismo e ufanismo são dois elementos centrais deste momento, aliados ao caráter contraditório da modernização. A racionalidade tecnológica é cada vez mais sinônimo de racionalidade tecnocrática. Assim,

[c]oncretiza-se, cada vez mais, uma base segura para a desconfiança frente à tecnologia, à modernização e ao progresso. Ora, essa mesma desconfiança frente à tecnologia e seus corolários (modernidade, progresso etc.) e, especialmente, frente à ciência, é um dado central do ideário daqueles movimentos internacionais de rebelião da juventude. (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 88).

O golpe de estado de 1964, de certa maneira, poupou a intelectualidade de esquerda, que continuou se esquivando do contato vivo com as classes dominadas. Segundo Hollanda (2004), o chamado “segundo golpe” marca o aumento da censura ditatorial, consolidando a euforia do milagre brasileiro e buscando, com isso, chamar a atenção do capital estrangeiro. A propagação da ideia de “Brasil grande” promove o aumento do mercado cultural, mas apenas no que diz respeito à cultura de massa das enciclopédias e dos manuais, afirma Hollanda (2004). No entanto, a censura das mídias, no que diz respeito aos debates políticos, transfere às manifestações culturais a possibilidade de se ter um espaço de “resistência”. A cultura de resistência, então, se vê pouco a pouco ganhando o apoio da massa, por representar em suas manifestações aquilo que o povo gostaria de dizer, mas é censurado. Diante desse panorama, vários mecanismos são utilizados, no decorrer das apresentações, para, em uma representação, ser feita alusão à situação política do país.

Segundo Hollanda (2004), especialmente nos anos 1970, parte dessa resistência se revela em uma literatura que traz duas gerações. A primeira já participava de debates que marcam o processo cultural a partir da segunda metade dos anos 1960 e recusava os pressupostos populistas e vanguardistas. A geração que se forma nesse momento de preocupação política já está “pronta”, pois já é desalentada, diferente dos intelectuais que simpatizam com a juventude que desponta, pois não passaram pelo processo de desencra dos anos 1960. A segunda já começa a tomar contato com as produções e o clima político dos anos 1970. Para a segunda geração, a linguagem do sistema, ou seja, as formas sérias de conhecimento são rejeitadas. Da mesma forma, o discurso da esquerda burocratizada passa a ser confundido com a linguagem do sistema e, portanto, também é rejeitado.

Em 1972, segundo Hollanda (2004), como parte dessa resistência, acontece o surto da nova poesia com a geração do mimeógrafo, e o surgimento de uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição das obras, em que há o envolvimento do autor em todas as fases de produção da obra, aproximando seu diálogo com o leitor. Agora o texto literário traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, registro

às vezes ambíguo e irônico que revela quase sempre um sentido crítico independente de programas: a literatura fundida com a vida passa a ser chamada de poesia marginal.

### 3.2.5 A poesia marginal

A literatura brasileira da segunda metade do século XX se desenvolveu num contexto em que a indústria cultural e a ditadura militar governavam o mesmo espaço. Nesse ínterim, uma minoria se mobiliza e passa a questionar a política econômica brasileira. Na evolução da contracultura, o engajamento político esquerdista vai aos poucos sendo substituído pela perspectiva de uma leitura pluralizada, principalmente quando se leva em conta que a história pode ser analisada segundo diferentes pontos de vistas, como, por exemplo, pelo ponto de vista dos não privilegiados pelo sistema em vigor.

Levando em consideração esses diferentes pontos de vista, o hábito de leitura no país sofreu uma atualização, segundo Cabañas (2009), pois nesse momento a nova sensibilidade literária apontava para uma mudança na recepção que não mais se direcionava à grande crítica, mas sim que buscava uma literatura mais comunicável, mais acessível, ou seja, mais próxima do leitor. Isso se dá principalmente no campo da poesia, que sempre carregou um *status* de leitura difícil. A geração mimeógrafo vai contribuir com parte dessa transformação.

A poesia que foi produzida pela geração mimeógrafo foi chamada de marginal. Para Barbosa (2007), o termo marginal, cunhado pela historiografia literária, possui um efeito didático e homogeneizador, na medida em que são buscadas diversas opções para caracterizar a produção poética dos anos 1970: “A definição de ‘marginal’ traz a noção de estar na periferia em relação ao centro, a um estado assumido por livre-arbítrio como força de resistência aos modos dominantes de produzir a cultura” (BARBOSA, 2007, p. 22).

Hollanda (2004) também fala de uma poesia que está à margem, mas não porque se opõe ao sistema em geral, como na poesia engajada ou tropicalista, e sim por utilizar diferentes alternativas de produção e distribuição, visto que essa poesia não poderia ser acessível ao público de outra forma. Tal conceito é apoiado por Santiago (1978, p. 128): “Esse deslocamento da problemática política e moral para o plano do artístico marcará sem dúvida alguma a diferença básica entre os tropicalistas de 68 e o grupo de artistas que em 72 desabrochou”.

Já Antônio Carlos de Brito (apud Barbosa, 2007), apelidado de Cacaso, um dos poetas marginais mais conhecidos do Brasil, afirma que ser marginal não é uma opção. O termo poesia marginal se deve a uma espécie de transbordamento de potenciais criativos que deságua em um circuito cultural paralelo, graças ao crescente número de poetas e escritores na época. Para o poeta, portanto, a poesia é marginal é tudo isto: trata de um processo alternativo de produção e distribuição de poesia, de resistência, seja contra o sistema socioeconômico ou contra os modos dominantes de produzir a cultura, e de um peculiar contexto histórico em que a poesia passa a ser produzida e lida com maior intensidade.

Sobre as diferentes acepções que o termo sugere, Messeder Pereira (1981) afirma que todas devem ser consideradas na análise da poesia marginal e divide-as em dois grupos: a marginalidade de conteúdo – que busca se esquivar do processo padrão de produção e distribuição – e a marginalidade ideológica. A marginalidade ideológica está mais ligada à ideia de resistência contra o sistema e é considerada passível de uma leitura positiva e de outra negativa. A positiva leva em consideração a identificação da situação social marginal do grupo representado por meio dos produtos artísticos, seja uma parcela da juventude dos grandes centros urbanos ou da intelectualidade. Já a leitura negativa do termo se dá pelo modo de encarar esses escritores como malditos ou sórdidos.

Sobre a leitura negativa, Messeder Pereira (1981) defende que a questão central a ser discutida não é se a sordidez é elogiada ou criticada, pois essa discussão não está em consonância com os valores dos produtores. De fato, tanto a matéria quanto a linguagem poética da qual a poesia marginal se utiliza diferenciam bastante do que havia sido feito até então, e isso certamente causou certo incômodo.

O que se atualiza nos poemas é, de certa forma, um conjunto de idéias e/ou práticas cotidianas – isto é, do cotidiano de certo ou de certos grupos dentro da sociedade. Acho que é desta forma (apenas para citar alguns exemplos) que têm que ser encaradas, por ex., as referências a sexo, tóxicos, o uso do palavrão e assim por diante. (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 50).

Hollanda (2007) concorda com Messeder Pereira (1981), ao afirmar que a poesia desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece também o nexos entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, essa poesia chega à rua, se opondo à

política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial.

As possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. Nesse último caso, é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático. A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico. (HOLLANDA, 2007, p. 11).

A utilização das situações do dia a dia como base do novo espírito do fazer poético irá materializar várias formas de se encarar a criação poética, como comenta Cabañas (2009, p. 110): “A diferença com a tradição moderna vai se estabelecer na estreitíssima simbiose que se trava entre poesias e cotidianidade, um contato tão íntimo que o poema marginal criará a ilusão de um registro poético (com)fundido à vida”. É o que pode ser observado, por exemplo, neste poema “Na corda bamba”, de Cacaso (2002, p. 53):

Poesia  
Eu não te escrevo  
Eu te  
Vivo

E viva nós!

Schwantes (1998) lembra que o cotidiano como matéria poética não é invenção dos marginais. A diferença é que, no modernismo, há uma transmutação no cotidiano para transformá-lo em arte, ao passo que, na poética marginal, é o dado bruto da vida que aflora sem retoques. A poesia, assim, além de tratar do cotidiano, se faz presente nele, se infiltra cada vez mais em uma vivência ordinária:

poesia? que troço é esse?  
troço? coisa mais sublime!

sublime o cacete

(BEHR, 2009)

estou salvo:  
a poesia não é tudo  
(BEHR, 2007, p. 146).

Sobre o segundo poema de Nicolas Behr, citado anteriormente, que pertence ao seu primeiro livro mimeografado, *Iogurte com farinha*, Cabañas (2009) observa a existência da formalização de um *ethos* modificado, visto que o eu poético dos versos não se mostra muito à vontade com a imagem de poeta construída pelo discurso moderno: “‘Estou salvo:/ a poesia não é tudo’ parece ecoar uma espécie de alívio, um descarrego de tensão emocional, que a consciência enunciadora vivencia” (CABAÑAS, 2009, p. 60). Cabañas identifica nos versos de Behr um *ethos* comum à poesia marginal, sendo a poesia não mais vista como uma arte sublime. Nesse momento, a poesia se imbrica no cotidiano do poeta e dos leitores, compartilhando de sua banalidade.

Na poesia marginal encontra-se uma tematização do cotidiano sem uso de recursos artísticos, o que não denota superficialidade ou desconhecimento da técnica, como exemplifica Schwantes (1998, p. 201):

Quando Casaco afirma que os poemas de Chacal parecem fáceis, ele aponta para uma maestria de tal ordem que permite a composição de um poema que apaga qualquer evidência do esforço despendido em sua feitura. Afinal, se Mozart fazia de tocar piano uma brincadeira de criança, tocando de olhos vendados ou de costas para o piano, isso não quer dizer que tocar piano seja uma brincadeira que não requer qualquer aprendizado ou técnica.

Quanto à técnica, o dia a dia se apresenta sob a forma de poemas curtos, mais próximos de *flashes* cotidianos. O poema é visto como registro imediato da ação e não da reflexão, elegendo o culto do instante como experiência pessoal.

Em outros tempos, no meu tempo, pela discussão teórica chegava-se à individualidade. Agora o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, de sufoco. A marginalidade desse grupo não é mais literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano. (HOLLANDA, 2004, p. 113).

Privilegiam-se, desse modo, a espontaneidade, o registro e a criação imediatos. Anota-se aquilo que se vê ou aquilo que se vive no exato em que é vivido.

Para Hollanda (2004), essa poesia vai valorizar o aqui e agora, ao contrário das vanguardas que valorizavam o futuro.

minha poesia  
é o que estou  
vendo agora:

um homem  
atravessando  
a superquadra  
(BEHR, 2007, p. 63).

Nesse momento, é feita uma retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. Hollanda (2004) ressalta que é importante reconhecer que a literatura marginal, na tentativa de criar outra linguagem, promove, ainda que de forma intuitiva e pouco organizada, uma reflexão sobre as linguagens já legitimadas.

O interesse é o de exigir do leitor que curta o texto, diversos recursos podem ser utilizados para causar o que os formalistas russos chamam de “estranhamento”, termo cunhado em artigo cujo título explica bem o espírito da curtição, “a arte como artifício”. Esse efeito assinala a quebra do automatismo encontrado na apreensão lingüística de todos os dias, e abre campo para a invenção e o exercício total da liberdade de criação. (SANTIAGO, 1978, p. 126-127).

O estranhamento de que trata Santiago (1978) ou a sordidez a que se refere Messeder Pereira (1981), aliados ao emprego de uma linguagem peculiar ligada ao cotidiano, como afirma Hollanda (2004), fizeram com que a poesia marginal sofresse muitas críticas quando encarada como novidade, denuncia Cabañas (2009). A poesia marginal foi acusada de promover a barbárie, a banalidade e a superficialidade, seja pelo teor de seus temas, pela simplicidade da linguagem empregada ou por integrar a sexualidade à valorização estética do cotidiano. De fato, na poesia marginal há uma revalorização da poética do corpo com ênfase na obscenidade. Cabanãs (2009) ressalva, porém, que nessa atitude há uma forma de reapropriação da subjetividade na poética brasileira, encarando os poetas a obscenidade como uma forte expressão do sentimento:

suzana, a eixosa que sumiu no smu  
dops lá em casa, mamãe na igreja  
drica e suas tangerinas no parque

[...]  
vidas erradas, vidas passadas (doeu?)  
detrito federal e DF-car  
sexoral é bom no ponto de ônibus  
senta que vai demorar  
(BEHR, 2009, p. 93).

Diferentemente do que aconteceu até os anos 1960 com o Modernismo e a Tropicália, a marginalidade ideológica dos anos 1970 respondeu ao sistema com descompromisso e não com engajamento. Há agora uma desconfiança quanto à linguagem do sistema e não uma tentativa de derrubá-lo:

A Marginália, diferentemente do Modernismo, não apresenta um programa estético definido, ao contrário, o que se vê é a total descrença em relação a grandes projetos, começando pelo literário. [...] A pesquisa formal – insígnia da geração modernista – é substituída pela expressividade espontânea dos eventos cotidianos, a qual se desbasta da inventividade, elemento tão caro à estética modernista. (CABAÑAS, 2009, p. 27).

Segundo Barbosa (2007), o pensamento contracultural é a seiva que nutre ideologicamente a expressão poética dos marginais. Essa expressão pode ser entendida como uma transformação ao nível da consciência por meio de soluções alternativas, assumindo uma postura não engajada, pois não se trata de um enfrentamento direto às esferas de poder, mas sim de uma ruptura com os padrões do sistema mediante um comportamento desviante. Bastos (2009) afirma que, no que diz respeito à poesia jovem dos anos 1970, a marginalidade pressupunha perspicácia de mudança nos meios de abordagem e interpelação do público e nas formas de expressão artística. Pela impossibilidade de habitar outros lugares, o rótulo marginal continha um desejo pessoal, humano e artístico de habitar um não lugar.

Essa geração vai desconfiar de qualquer ordem imposta, até mesmo a da palavra, como destaca Santiago (1978, p. 127): “Nenhum desejo de sistematização, nenhuma busca de estilo, a não ser a sistematização do estranho, do novo, do inesperado, da surpresa, da falta de estilo”.

Sobre essa ausência de estilo, Messeder Pereira (1981) lembra que certas questões e problemas que faziam parte do senso comum intelectual dos anos 1960 não tinham mais, nos anos 1970, o mesmo peso e a mesma presença no debate cultural. Por exemplo, a questão da criação de uma cultura popular ou, mais especificamente, de uma

cultura popular-revolucionária, estava em descrédito, como ilustra Chacal (2007, s. p.) no poema “O outro”:

só quero  
o que não  
o que nunca  
o impossível

não quero  
o que já  
o que foi  
o vencido  
o plausível

só quero  
o que ainda  
o que atença  
o impraticável  
o incrível

não quero  
o que sim  
o que sempre  
o cabível

eu quero  
o outro

Sobre o fato de essa nova poesia recusar nomes e programas que a definam, Hollanda (2004) destaca essa como sua maior força subversiva, além de dividir a poesia marginal em duas diferentes gerações. A primeira é constituída por intelectuais que tomaram parte nos debates sociais e políticos da década de 1960 e que passaram a criticar e redimensionar suas posições como primeiro resultado de um impacto, de um confronto com novas opções. E também registra a descrença em relação ao sistema e às linguagens sérias que ainda têm uma mediação racionalizante. Muitos dos poetas pertencentes à primeira geração ainda estão ligados à academia ou à política. Já a segunda geração possui uma proposta vitalista e espontânea, geração essa contaminada pela geração anterior com uma avaliação mais crítica da práxis dessa poesia, principalmente na questão de sua legitimação.

A feição vivencial dessa poesia determina uma postura que privilegia o pessoal, o afetivo, o que implica, conseqüentemente, o abandono da expressão intelectualizada: “Não é por acaso que podemos perceber que ela é episodicamente freqüentada por traços bandeirianos e até mesmo românticos” (HOLLANDA, 2007, p.

12). A nova poesia se caracteriza pela renovação dos impulsos desclassicizantes do modernismo e pela atualização da recusa ao convencional. Portanto, além de espontânea, a poesia marginal é anti-intelectualista, pois desvaloriza o que chama de formas sérias de conhecimento, como uma crítica ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso.

Levando em consideração o conceito de pós-modernidade de Lyotard (1986) e sua teoria da incredulidade em relação aos metarrelatos produzidos pela sociedade tecnocrata e legitimado pela ciência, é possível reconhecer na poesia marginal uma resistência cultural aos princípios mecanicistas. Para Mattoso (apud Barbosa, 2007), os poetas marginais são os primeiros porta-vozes da pós-modernidade, o que para ele nada mais é que uma diluição, uma saturação de informações, que a informática hoje se encarrega de pulverizar de uma vez por todas:

O estudo da chamada Poesia Marginal da década de 70 nos leva a considerar questões que tangenciam a aceção do contemporâneo, uma vez que essa produção poética absorve e refrata a crise desse contexto pop-midiático, singularizado pela “sociedade do espetáculo”, cuja imagem mais expressiva é a mercadoria. (BARBOSA, 2007, p. 21).

Para Cabañas (2009), o gesto de situar a poesia marginal nesse controvertido espaço da pós-modernidade denota, por certo, uma agudeza de percepção, pelo menos no que tange à visualização da natureza diferenciada de certas características. Por exemplo, o modo como se empregam certos conteúdos da tradição, a maneira como se procura o contato com o leitor e a relação que se estabelece com o próprio trabalho criador. Além disso, o uso da linguagem coloquial e a forma de implodir a distinção entre a arte e a vida situariam a expressão nas margens do que a concepção moderna do cânone poético impõe.

A poesia setentista também é marcada pela dicção humorística – afirma Cabañas (2009). Esse humor é debochado, pois a maioria dos poetas marginais compõe poemas que exploram os recursos da paródia e do chiste. Santiago (1978) também reconhece a existência de uma ruptura com o clássico, o que fez emergir uma nova sensibilidade, baseada, principalmente, na sátira e na curtição:

Parece que agora chegou a vez da curtição (sem-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação etc.) afetar aquilo a que por tradição e comodidade histórica chamamos de texto literário: discurso fictício, em geral sob a responsabilidade de um ser-de-papel, o narrador, discurso que

des/obedece a algumas regras da retórica da ficção determinadas pelas obras do passado literário. (SANTIAGO, 1978, p. 124).

Até os anos 1960 a arma artística contra o regime militar, a censura, a violência, a proibição etc. foi a transmissão de ideias e ideais políticos de esquerda, mesmo que de forma velada ou camuflada. Nos anos 1970, as armas são a sátira, o humor e a descontração. A lamentação e o incentivo à mobilização popular foram substituídos pelo deboche e pela ironia.

É proibido pisar na grama  
O jeito é deitar e rolar  
(CHACAL, 2007, s. p.).

O uso do pastiche, segundo Cabañas (2009), passou a ser recorrente na poesia marginal para desfazer ou para amenizar a dramaticidade de um infortúnio, de uma condição desgraçada. Ou até mesmo seria um procedimento estético que sancionaria uma falta de estilo pessoal advindo da mistura de todos os estilos.

alguma coisa acontece  
no meu coração  
que só quando cruzo  
a W3 L2 sul  
ou eixão  
(BEHR, 2007, p. 71).

Essa tonalidade descontraída adquire, desse modo, uma carga extremamente sugestiva, pois também atua como uma válvula de escape para dosificar os níveis de pressão aos quais o sujeito se encontra submetido. Assim, o recurso à descontração, segundo Cabañas (2009), além de expor nos seus estágios mais profundos a atmosfera da opressão, constitui instrumento de revitalização, uma maneira de ainda transitar num contexto marcado pelo estreitamento das possibilidades.

poesia é portal, refúgio  
poesia é quarto escuro  
poesia é esconderijo  
segredo da alma  
[...]

poesia é pra você parar  
pegar um papel  
escrever qualquer coisa  
se sentir melhor  
e seguir em frente

poesia despressuriza  
(BEHR, 2007, p. 148).

Ainda de acordo com Cabañas (2009), na poesia marginal há a diluição da imagem heroica. Já não existe qualquer idealização romântica do eu. Há sim um espírito diluído, cansado e ciente das misérias de sua vida, da sua imutável condição de humano e a consciência daquilo que é e do que não é, caracterizando uma perda de ilusões e idealizações, desconstruindo a ideia de eu centrado.

Por isso, o que se evidencia num primeiro instante é o agir e a expressão de um reles protagonista, um eu diminuído, desestabilizado, que não reclama para si privilégios de ser excepcional, mas que se reconhece na sua insignificância, tornada mais densa à medida que ele se autofocaliza para se fazer indiferenciado daquele que bem poderíamos chamar de certo “qualquer um”. É na figura desse “indivíduo qualquer” que, parece-me, irá concentrar-se a densidade conflituosa da subjetividade/identidade marginal. (CABAÑAS, 2009, p. 94).

Enfim, esse sujeito anônimo, esse “qualquer um”, cansado, que não acredita mais no engajamento político como resistência ao sistema, encontra outra forma de se expressar, ironizando, curtindo e debochando de tudo aquilo que é tradicional, clássico, padrozinado. Essa atitude, levando em consideração toda a rebeldia e resistência comportamental e artística, ficou conhecida como desbunde, lembrando-se sempre que “a poesia contracultural deve ser compreendida na intersecção entre seus componentes literários e extraliterários, ou comportamentais” (SANTOS, 2008b, p. 73). Na literatura, a experiência dos desbunde foi incorporada na presença de um certo descuido gráfico, segundo Messeder Pereira (1981, p. 71), descuido esse marcado mais pelas inovações vanguardistas que pelo radicalismo político.

O desbunde foi associado a um comportamento mais libertino que libertário. Por isso, foi visto sob uma ótica negativa, por estar ligado a uma parte dos jovens que não se adequava totalmente ao sistema nem participava de guerrilhas, como evidencia Santos (2008b, s. p.):

Desbunde era o nome que os militantes de esquerda davam para a atitude da turma da contracultura, o pessoal que usava drogas, escutava *rock*, lia os poetas *beat*, fazia filmes em Super-8, não cortava os cabelos e preferia fumar maconha a pegar em armas ou se engajar em partidos políticos.

Principalmente pelo uso de drogas e pela busca de uma sexualidade livre, questões que a sociedade tratava como tabu, os poetas marginais e aqueles a quem a eles se associavam foram encarados como alienados.

Desorientação, solidão, medo, refúgio nos entorpecentes ganham assim uma materialidade familiar à tônica de vida de certos grupos sociais nos grandes contextos urbanos contemporâneos, traços que se tornam ainda mais específicos quando integrados aos eventos históricos que por aqueles anos direcionavam o comportamento da sociedade brasileira. (CABAÑAS, 2009, p. 85).

Hollanda (2004) não vê essa geração como alienada, visto que o desbunde é mais que um comportamento. É uma atitude marginal que objetivava romper as regras, tanto as da esquerda quanto as da direita, mostrando resistência às forças contrárias que, no decorrer da história, não conseguiram melhorar a qualidade de vida das civilizações.

Não acredito que seja necessário salientar o quanto esta experiência do “desbunde” se afasta dos ideais de “racionalidade” e “produtividade” de uma sociedade capitalista industrial, tendo, assim, um caráter crítico tão forte quanto implícito. Nesta mesma experiência do “desbunde”, os tóxicos desempenharam um papel fundamental. Não enquanto dados isolados, mas como parte de um determinado estilo de vida, de uma determinada visão de mundo, onde características como hedonismo, ludicidade merecem destaque, ao lado de uma forte erotização das relações sociais. (MESSEDER PEREIRA, 1981, p. 89).

O desbunde, considerado por Mattoso (apud Barbosa, 2007) como um dilaceramento dos valores comportamentais, de fato, fez da marginalidade uma ameaça ao sistema, uma vez que os jovens adotaram práticas que denotam uma contestação ao sistema político em vigor, embora de uma forma diversa daquela marxista-leninista. Não é à toa que alguns poetas marginais chegaram a ser perseguidos e presos.

Enfim, a geração mimeógrafo, que se desenvolveu principalmente nos anos 1970, contribuiu para que a poesia alcançasse um maior número de leitores, ao propor uma interessante aproximação entre arte e vida. Chamada de poesia marginal, essa literatura se apropriou da poética do cotidiano, advinda do movimento modernista, e acrescentou a ela o elemento da espontaneidade, de tal forma inédita em termos de literatura brasileira. Para tanto, o culto do instante e a ênfase na obscenidade foram recursos fartamente explorados.

Em resumo, a poesia marginal representou uma resistência à política repressiva da época, se colocando à margem dos padrões de criação, publicação e distribuição de literatura da época. Quando de forma deliberada, essa subversão foi baseada, principalmente, por uma desconfiança quanto às propostas da tecnocracia, que está ligada à ideia do progresso a qualquer custo. Essa objeção não se deu apenas pelo uso do mimeógrafo como meio alternativo de publicação da poesia, mas, também, através de um comportamento desviante que já não cria na política esquerdista como salvação da sociedade. Para tanto, o engajamento foi substituído pelo descompromisso e pelo desbunde. Em termos literários, o humor, o deboche, a paródia e o chiste foram elementos utilizados para promover essa curtição.

A seguir, apresenta-se uma análise de alguns trabalhos de Nicolas Behr, em cuja produção literária se encontram as principais características da poesia marginal. Para tanto, é ideal que se conheça sua trajetória de vida, pois o poeta produziu seus poemas levando em consideração a premissa da poesia marginal que busca aproximar a arte e a vida: “Só consigo escrever aquilo que vivi” (BEHR apud MARCELO, 2004, p. 46).

### 3.3 Nicolas Behr

Nicolas Hubertus Josef Maria Von Behr nasceu em 1958, em Cuiabá, e passou a infância em Diamantino, também no Mato Grosso, onde seus pais trabalharam como fazendeiros. No interior, teve uma educação católica, estudando com padres jesuítas durante o primário. Segundo Ana Miranda (apud MARCELO, 2004), Nicolas Behr só adquiriu uma consciência política e cultural depois da mudança para Brasília, em março de 1974, aos quinze anos, no dia da posse de Ernesto Geisel. A partir daí passou a participar de passeatas e manifestações de repúdio à ditadura em favor da restauração da democracia:

Dois anos mais velho do que a capital, suas histórias se confundem. A descoberta da cidade foi também a descoberta de si mesmo em uma das fases mais difíceis da vida de qualquer um: a adolescência. O relacionamento tenso que estabeleceu com Brasília é a matéria-prima de sua poesia e essencial para a construção de sua poética. (SANTOS, 2010, p. 9).

Em 1976, Behr teve acesso a uma edição da revista *Escrita*, em que estava estampada logo na capa a seguinte frase: “Os marginais estão chegando”, referência ao grupo musical-poético Nuvem Cigana. No texto cada um dos integrantes do movimento carioca contava como fazia para sobreviver de bicos e lançar seus livros mimeografados, à margem do mercado editorial. Conta Ana Miranda (apud MARCELO, 2004) que se tratava de gente comum, escrevendo situações do dia a dia. Behr ficou impressionado com o *modus operandi* daqueles jovens e juntou as informações com a marcante leitura de *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda.

Ainda segundo Ana Miranda (apud MARCELO, 2004), Behr percebeu que era possível encurtar a distância entre o poeta e o público, a poesia e a vida. Notou também que não estaria sozinho na construção daquele atalho, visto que a urgência do momento político e social se espalhou pelo Brasil, em que a opção era caminhar à margem dos três modelos estabelecidos de se fazer poesia: a poesia práxis, a poesia concreta e o poema-processo.

De fato, Behr começou a escrever em um momento em que a poesia marginal já estava ganhando certa notoriedade. Em agosto de 1977, é lançado seu primeiro livro mimeografado, *Iogurte com farinha*. Vendidos de mão em mão – em locais públicos de Brasília, como bares, portas de teatros etc., tal qual a outros poetas da geração mimeógrafo –, Behr distribuiu oito mil exemplares do livrinho.

O título resume muito bem a proposta do livro, que trata dos elementos a partir dos quais se constitui a nação, a saber, o estrangeiro e o local, a partir de uma reflexão sobre Brasília. A mistura do iogurte com a farinha representa a miscigenação étnica, cultural e econômica que se encontra na capital federal. Brasília, na poética de Behr, é microcosmo do macrocosmo Brasil. Dória Júnior (2010) completa afirmando que a imagem poética suscita a seguinte reflexão de que o iogurte é um produto industrializado e a farinha é não industrializada, feita com o pó que é retirado da trituração e moagem de algumas raízes e sementes: “Do cruzamento dessas porções, nascem, com um teor antropofágico modernista e tropicalista, os brasilienses, metonímia de brasileiros” (DÓRIA JÚNIOR, 2010, p. 49).

ser brasileiro  
é comer  
iogurte com farinha  
(BEHR, 1980, p. 34).

Em dezembro do mesmo ano, o poeta apareceu na capa do Caderno 2 do jornal *Correio Braziliense*, por ocasião da marca de mil exemplares de *Iogurte com farinha* vendidos em Brasília (SANTOS, 2008b). Em seguida veio *Chá com porrada*, lançado em junho de 1978, qualificado pelo autor como seu momento *punk*: “A agressividade concentrada em poemas-minuto, que, determinava o autor, deveriam ser lidos em segundos e pensados por horas” (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 26). É certo, *Chá com porrada* é formado por poemas que exploram uma linguagem mais crua, através de imagens diretas, que retratam tanto a violência do cotidiano das grandes cidades quanto da violência de um sentimento, de um estado de espírito perturbador.

Ainda em 1978, que considera o ano de maior atividade literária, segundo Ana Miranda (apud MARCELO, 2004), Behr consolidaria a repercussão obtida até então com o lançamento de mais dois livros: *Caroço de goiaba* e *Grande circular*. O primeiro é considerado por Ana Miranda uma relação à sua fase “frutífera” de escrita. Já o *Grande Circular* surgiu de uma reflexão a respeito dos postes e pontos de ônibus que se repetiam no trajeto diário, conta Ana Miranda (apud MARCELO, 2004).

Foi aos dezenove anos de idade que Nicolas Behr começou a aparecer em páginas de jornal. Frasista de primeira, aproveitou o espaço no jornal para amplificar uma de suas máximas, que, para Ana Miranda (apud MARCELO, 2004, p. 25), de certa forma, resume a proposta da poesia marginal: “A poesia já foi o mel dos deuses, agora é o leite das crianças. Poesia é para ser lida, não decifrada”. Levando em consideração as principais características da poesia marginal – a poética do cotidiano, o emprego da linguagem coloquial, a valorização do humor, da sátira e da curtição etc. –, a declaração de Behr fazia muito sentido.

Nesse momento, o leitor de poesia também era outro. Os livrinhos mimeografados eram vendidos em vários locais das cidades e não especificamente nas livrarias. Ou seja, naquele momento, qualquer transeunte poderia entrar em contato com a poesia marginal. Sobre o rompimento dessa barreira entre o poeta e o leitor comum comentou Behr (apud MARCELO, 2004, p. 47): “Meu público-alvo é o frentista do posto de gasolina. Faço o contato direto com o leitor, não preciso da intermediação da crítica”.

Em 1978, aos vinte anos, Behr é preso sob a acusação do artigo 234. Para a acusação, a prova do delito eram seus livretos mimeografados contendo escritos supostamente obscenos, de autoria do acusado:

Segundo o flagrante: “o interrogado deixa transparecer cunho político-ideológico, esclarecendo que realmente manifesta-se descontente com muitas coisas existentes no regime, como falta de eleições diretas, vigência de atos de exceção e ocorrência de tortura a presos políticos”. E mais, “que seus livretes não possuem registro em qualquer órgão oficial, por conseguinte de circulação ilegal e que já imprimiu mais de dez mil exemplares, e o que teve mais aceitação entre o povo chama-se *Yogurte com farinha* e que vem auferindo lucros”. E ainda disse o interrogado “que acerca das pornografias inseridas nos livretes, esclarece que traduzem sua frustração bem como a insatisfação reinante em decorrência da época em que vivemos, sendo, na sua essência, um desabafo do interrogado face às incoerências existentes não só no Brasil, mas em outros países. [...] No campo “fato delituoso”, deveria explicar, em quatro linhas, o delito praticado. E assim o faz: “Devido à dificuldade de veicular minhas poesias pelas editoras, tomei a iniciativa de passar adiante o meu trabalho. Usando um mimeógrafo, eu mesmo imprimia, montava e comercializava os livrinhos de poesia”. (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 22).

Por conta de sua acusação, por ordem judicial, ficou impedido de publicar entre 15 de agosto de 1978 e 30 de março de 1979. Na ocasião, escreveu poemas em telhas frescas, que depois foram queimadas. A série ganhou o nome de *O que me der na telha*.

Conta Ana Miranda (apud MARCELO, 2004) que, ao analisar o mérito, o juiz Petrucio afirma que leu os livros de Behr e não encontrou nada que pudesse ser considerado como imoral e sim “indubitável mensagem poética”, além de julgar improcedente a denúncia e citar um dos primeiros poemas de Behr para aconselhá-lo: “Se efetivamente descobrir o caminho da poesia, que jamais lhe faltem a coragem e a verdade da busca” (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 31-32). Um ano depois, Behr exorcizou o processo com o lançamento, no auditório Nereu Ramos, no Senado, do que chamava de seu primeiro livro de humor: *Posições*. Este e mais cinco livros – *ParanoZ*, *Brasiléia desvairada*, *SQSaco*, *Bloco K* e *Plano Pilatos* – foram reunidos em uma série de obras completas em uma só embalagem denominada *De saco cheio*.

A essa altura, a contracultura em Brasília estava agitadaíssima. No Beirute, um famoso restaurante frequentado por apreciadores de cultura alternativa, fervilhavam discussões. Ana Miranda (apud MARCELO, 2004) afirma que o local era uma caixa de ressonância, pois desempenhava papel essencial na vida cultural da cidade, por ser um ponto de encontro boêmio. Behr costumava compartilhar desse espaço. Segundo o jornalista Luis Turiba (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004), Behr pertence a uma

geração de jovens que não aguentavam ficar confinados nos apartamentos e tomavam as ruas de Brasília. De fato, o comportamento agitado e a empatia ajudavam Behr a vender livros e não foi difícil para que, pouco a pouco, se tornasse o primeiro *popstar* do Planalto, fazendo a poesia e o *marketing* dela:

Entre 1977 e 1980, ninguém se expõe tanto na vida cultural brasileira quanto Nicolas Behr. [...] Chamado pela imprensa de cavaleiro andante da poesia-mimeógrafo, Behr tinha o dom quase paranormal da onipresença. Muitas vezes, sua figura era mais conhecida do que os poemas. Por isso, não foi surpresa que o julgamento pela posse de escritos obscenos, em 30 de março de 1979, tenha repercutido nacionalmente, com reportagens em revistas. (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 31).

No início dos anos 1980, Behr percebeu sinais de desgaste em sua literatura. Ana Miranda (apud MARCELO, 2004) conta que, antevendo a possibilidade do ostracismo, tentou uma jogada de efeito, dando entrevistas em que admitia pela primeira vez a assinatura de contrato com uma grande editora. Concluiu que estava esgotando o repertório e a paciência de sua cativa audiência, não conquistando novos fãs, não encontrando pontos de comercialização de suas obras. Reclamou do rótulo “poesia marginal”: “Esse negócio está virando uma camisa-de-força” (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 33). Nos anos 1980 a poesia marginal começava a ser esquecida e alguns poetas do Rio e de São Paulo já começavam a assinar contrato com editores enquanto outros migraram para a TV e para a música.

Nos anos 1980 Behr fez nove livros, além da série *PoRRetas* (coletânea). Também teve um volume editado pela coleção Machado de Assis, do Senado Federal, chamado *Restos mortais*. Nele estão os livros *Iogurte com farinha*, *Chá com porrada*, *Grande circular*, *Caroço de goiaba* e *Bagaço*.

A familiaridade de Behr com o público só trouxe prejuízo moral e financeiro. Os livrinhos mimeografados entre 1979 e 1980 não atingiram nem metade dos oito mil exemplares vendidos de *Iogurte com farinha*:

É curioso perceber certa diferença – lacuna – na obra poética de Nicolas Behr, entre os anos 70, 80 e os 90. Identifica-se esse intervalo temporal como um período de mudança no sujeito poético behriano. [...] No processo de leitura e investigação na tentativa de entender a história desse lugar, Behr, a partir da recomposição de memórias da origem, tenta entender o espaço, seus habitantes, a si mesmo e, de viés, o conjunto social brasileiro. [...] Behr lapida o próprio olhar crítico – característico de toda a obra poética – e traz ao leitor um

olhar mais testemunhal sobre o habitat brasiliense. (DÓRIA JÚNIOR, 2010, p. 54-56).

De fato, nos anos 1980, Behr passou a ficar mais tempo num sítio comprado por sua família em Luziânia, criando mudas de árvores e valorizando seus *hobbies* de interesse ecológico. Chegou a integrar o Clube de Observadores de Aves de Brasília (COA), como registra Ana Miranda. Morou um tempo em Washington DC, graças a uma bolsa que ganhou de uma entidade ambientalista, onde passou uma temporada com a mulher, Alcina Ramalho, com quem tinha se casado em 1986. Voltou ao Brasil em 1988, não tendo produzido poemas no período em que esteve fora do país (MARCELO, 2004).

Em 1993, já pai de três filhos, escreveu *Por que construí Braxília*. Segundo Ana Miranda (apud MARCELO, 2004), nesse livro Behr apresenta e esmiúça a mais delirante de suas utopias: Brasília não mais como sede dos três poderes, mas centro irradiador de uma nova realidade social, calcada na justiça, na paz e no amor. Teve todo o tipo de repercussão crítica. No mesmo ano escreveu *Beijo de hiena*. Em 1994, *Pelas lanchonetes dos casais felizes*, o último em formato de livrinho mimeografado.

Em 1996 lança *Segredo secreto*, em que retoma questionamentos da adolescência, repete poemas mais discursivos e volta a flertar com dois tabus que sempre o seduziram: o suicídio e a insanidade mental, conta Ana Miranda. Em 1997, vinte anos depois de *Iogurte com farinha*, resolveu comemorar a data organizando sua própria antologia, *Estranhos fenômenos*.

Em 2000 reviveu os tempos de atividade febril, ao lançar dois livrões em formato de apostila, escolhidos para que os poemas pudessem ser ampliados e “saltassem das páginas”, em *Viver deveria bastar*. Nesse ano começa a fazer análise e reconhece que a partir disso tem tido menos dificuldade em lidar com as coisas práticas da vida: “As compensações dos constantes aborrecimentos e decepções cotidianas de um ‘mundo rude’ são a inspiração resultante das palavras trocadas diariamente com todos os tipos de pessoas – ‘acúmulo de matéria-prima’ – e o contato direto com as plantas” (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 40).

Em dezembro de 2001 vai ao extremo ao lançar *Umbigo*. Escrito em quinze dias de furor literário, as 53 páginas têm versos iniciados por “minha poesia”. No mesmo ano, em apenas uma tarde, elaborou um guia prático de “antiajuda” – *Felizes dos infelizes – Como ser e se manter infeliz para sempre* –, redigido a partir de uma

inversão dos conselhos de livros de autoajuda que recebeu de presente. Aí ele ressalta a importância do fracasso. Mas decidiu não lançar o manual, por considerá-lo agudo sintoma do momento depressivo que viveu. Já *Pois não, minha senhora?* seria também um guia prático voltado para o freguês-padrão do seu negócio de cultivo de árvores. *Árvores não são máquinas de produzir sombra*, o guia prático de jardinagem, tem 150 capítulos prontos.

O cansaço de ser ignorado foi um dos motivos que levaram Nicolas Behr a reunir, em agosto de 2001, os poemas mais representativos de sua relação conflituosa em Brasília em *Poesília*, o primeiro livro em *offset* de verdade, tornando-se o livro mais popular da segunda fase de sua obra, registra Marcelo (2004).

O livro *Palmeiras no Brasil – nativas e exóticas*, lançado em 1996, tem Behr como um dos seus coautores e se tornou leitura obrigatória para botânicos e paisagistas.

Ao falar, sempre no passado, na terceira pessoa, reproduz as duras críticas que fez ao tomar determinadas atitudes. Seu grilo falante nunca descansa, tem sempre algo a reparar. Em compensação, se a consciência crítica o atormenta, a inspiração não o abandonou. Nicolas Behr é uma máquina de produzir idéias. (ANA MIRANDA apud MARCELO, 2004, p. 41).

Lançado em 2003, *Menino diamantino* ratifica uma das características mais marcantes do processo criativo de Nicolas Behr: a reciclagem. É resultado direto de viagem que fez em 2001 para rever Diamantino, cidade onde passou os dez primeiros anos de vida, onde frequentou colégio interno católico, chegou a ser coroinha e sentiu-se sozinho pelo pouco contato com os pais, que via só quando passava as férias na fazenda.

Em 2004 surgiu uma nova saraivada de reflexões sobre a cidade-musa a serem reunidos em *Braxília revisitada*, em quase 500 micropoemas feitos em menos de um mês. Em um deles lança provocação à aura mítica que encobre o ex-presidente Juscelino Kubitschek e retoma a preocupação ambiental com amargas previsões sobre o futuro da cidade.

Em 2005 lança a coletânea *Poesília: poesia pau-brasília*, que reúne oitenta poemas escritos entre 1977 e 2001. Neles, Brasília ora ocupa a posição de sua musa-inspiradora, ora parece habitar um sonho ideal do poeta: Braxília, a cidade-mito. Também revela uma cidade além do poder, reconhecendo sua humanidade e um orgulho

de habitá-la. Segundo Graça Ramos (apud MARCELO, 2004), em *Poesília* o poeta desenha uma Brasília utópica e tenta recuperar o sentido originário da cidade, construída como símbolo de uma nova era para o país, sonho engenhado por milhares de brasileiros que as atrocidades pós-1964 terminaram por interromper e desfigurar.

Ainda há alguns livros que de concreto têm apenas o título, como *A balada do falso poeta* e *Museu do esquecer*. Também pensa em escrever para crianças – *Palmas para palmeiras* ensinaria ecologia, de forma acessível. Já *Peregrino do estranho* está praticamente pronto; na fase de revisão mudou de nome, inicialmente de nominado *Itinerário do curativo*.

Segundo Ana Miranda (apud MARCELO, 2004, p. 17), Nicolas Behr era um representante local da ardente geração dos poetas combativos dos anos 1970:

Ele é o extremo da boemia com a domesticidade, e seu entusiasmo é misturado a um tênue comedimento, e seu romantismo é comentado pela ironia. Sua sátira investe em especial contra si mesmo, como em nossa tradição satírica. Suas poesias extremas são sua própria vida, tanto quanto Braxília, seu país imaginário.

Polêmico, criticava o público boêmio do restaurante Beirute (famoso na cidade) e apontava a ausência de ligação afetiva entre o brasiliense e as coisas da cidade como um dos problemas de Brasília. Em defesa do comportamento de feirante, Behr dizia estar em busca não mais do estudante que frequentava mostras de filmes de Herzog, mas do comerciante.

Nicolas Behr publicou 22 livros mimeografados. É importante lembrar que todos os livros de Behr foram bancados pelo próprio bolso, com exceção da coletânea *Boa companhia*, lançada pela Companhia das Letras em 2003, em que aparece ao lado de outros grandes poetas.

### 3.3.1 A poesia de Nicolas Behr

Neste trabalho, a análise da poesia de Nicolas Behr prioriza os poemas mais representativos de sua produção. Para tanto, foram escolhidos textos das coletâneas mais conhecidas: *Laranja seleta* e *O bagaço da laranja*. A seleção dos poemas de ambas as coletâneas foi feita pelo próprio poeta.

A poética de Nicolas Behr traz à luz duas particularidades que a caracterizam muito bem: a poesia *fast-food* – sua técnica de escrita – e Brasília – sua cidade-musa. Esses dois tópicos é que aqui são analisados. O seu estudo pormenorizado permitirá perceber de que forma a poética de Nicolas Behr representa a literatura contracultural brasileira da segunda metade do século XX.

### 3.3.1.1 Poesia *fast-food*

[...] no dia em que descobrirem minha poesia vão acabar com ela. Mas eu arraso antes. Digo que é *fast-food*, poesia fácil, eu mesmo me arraso. É uma defesa, um escudo. [...] No meu poema vale tudo, menos mentir. [...] Trinta por cento da minha obra têm valor literário. O resto é ejaculação precoce. (BEHR apud MARCELO, 2004, p. 47).

No trecho acima, retirado de uma entrevista, Nicolas Behr chama de *fast-food* um importante recurso que utiliza em sua poesia: a escrita espontânea. De forma irônica, o poeta afirma que a poesia *fast-food* está ligada ao poema de rápida leitura e compreensão. Malgrado a simplicidade que aparenta, seu texto revela uma série de referências e intertextos, principalmente com a música e a literatura de cunho mais popular, como a MPB, com escritores consagrados, como Carlos Drummond de Andrade, e os provérbios populares. Behr (2012) confirma tais referências ao citar que parte do material que utiliza em sua poesia é proveniente de suas idas ao Beirute, que chama de bar mítico, ocasiões em que teve contato com a música popular e o estilo de vida boêmio.

No poema seguinte, por exemplo, Behr contrapõe a ideia da arte culta à da arte popular, comparando Brasília à sua poesia. Para o poeta, a arte monumental e construtivista da capital federal serve apenas à elite esclarecida e a seus próprios criadores. Já a arte behriana, de rápida leitura e compreensão, serve aos analfabetos, numa clara alusão ao povo brasileiro, ressaltando a iniciativa da poesia marginal de procurar sempre um diálogo mais próximo entre o poeta e o público.

arte  
pra arquiteto ver  
  
poema  
pra analfabeto ler  
(BEHR, 2009, p. 64).

Behr usa o termo “poesia fácil”, ao gosto da crítica da época, como deboche. À primeira vista, essa expressão é uma proteção, pois quando o poeta desmerece a qualidade de sua poesia, não é mais surpresa se algum crítico fizer isso. Mas, além de escudo, “poesia fácil” é uma ironia. Isso porque, por trás dessa curtição, se esconde uma preocupação criativa, afinal, o “desleixo” e a simplicidade que sua poética aparenta são propositais. O poeta marginal quer estreitar o contato entre a arte e a vida, a poesia e o leitor de poesia, e para isso escreve “poema/ pra analfabeto ler”.

Vale lembrar que Behr admite que sua poesia é mais que desabafo: é invenção e engenho. Em suas próprias palavras, “o papel aceita tudo” (BEHR, 2012), mas, para se chegar ao “não rigor” que a poesia *fast-food* sugere, é necessário o rigor. É esse ponto que a crítica da época não soube compreender. Antes da produção da poesia marginal foi necessária a leitura do cânone. Esse rigor também se relaciona diretamente com a preocupação técnica da concisão. Para Behr (2012), “escrever é tirar”, e o poema deve se abster de todo o entulho literário a fim de chegar à verdadeira poesia. A pequena extensão de seus poemas comprova esse cuidado.

O poema behriano, portanto, além de “fácil” leitura e compreensão, também é de “rápida” leitura e compreensão. Sua forma breve está coerente com o ritmo frenético enfrentado pelos brasileiros nas grandes cidades e no aqui e agora de suas rotinas. Nesse ínterim, a vida se esvai sem que as pessoas se deem conta, tal qual a fugacidade que a leitura rápida do poema evoca. Nesse aspecto, a escrita espontânea de Nicolas Behr presta grande favor, ao deixar registrado, tanto no conteúdo quanto na forma, a fugacidade daquilo que se encontra na esfera do contemporâneo e da efemeridade da vida. Sobre isso Cabañas (2009, p. 72) comenta:

Um número considerável de poemas da época vai fazer presente o que parece ser uma consciência plena da finitude e sua dimensão, decorrente, pelo visto, dessa constatação empírica da realidade, razão pela qual a percepção sujeita-se firmemente à terrenalidade e esta aparece no espontaneísmo, na naturalidade e na intuição próprios da experiência empírica. [...] A insistência, então, num mundo absolutamente terrenalizado, naturalizado até, ou seja, finito, mas que se metamorfoseia contínua e rapidamente, talvez seja uma das primeiras indicações da existência de uma nova forma de se permitir perceber e sentir a realidade e, com isso, o próprio fazer poético [...].

A efemeridade, o viver o momento e a urgência da curtição, portanto, são ideias que aparecem nessa espontaneidade criativa em que a escrita poética privilegia no registro imediato e objetivo de impressões e observações. Nas palavras do próprio Behr

(2012), “a escrita espontânea é uma volta à infância, um momento de distração, sem a presença do ego, mais ligada ao prazer”. E o produto dessa escrita, quando exposta no papel, pouco deve ser modificado, para conservar a espontaneidade que ela objetiva, para que dela não escape a apreensão de um momento único. A seguir encontra-se um interessante poema de Behr que trata dessa fugacidade:

o fazer poético  
o sentido da vida

sentar na mesa de um bar  
e ver a vida passar  
na forma de lindas mulheres

tudo isso vai virar  
matéria orgânica, meu filho  
comida de vermes

são apenas músculos  
no lugar certo  
e pouca roupa

ah, então deixa eu ver  
essa matéria orgânica passar  
deixa eu ser esse verme  
(BEHR, 2009, p. 173).

Nos dois primeiros versos são citadas questões importantes que antecipam a temática do poema: “o fazer poético/ o sentido da vida”. Os versos seguintes tratam da efemeridade da vida, representada no poema pela figura feminina, em que o eu-lírico assume o papel de espectador (“sentar na mesa de um bar/ e ver a vida passar/ na forma de lindas mulheres”). Em seguida, ele se dá conta do quanto a vida é passageira e de que aquelas lindas mulheres não passam de matéria orgânica, criaturas efêmeras e superficiais que “são apenas músculos/ no lugar certo/ e pouca roupa”.

Reconhecendo, então, a brevidade da vida e a transitoriedade do seu sentido e do seu significado, a efemeridade da matéria orgânica e a superficialidade da beleza física, o eu-lírico não se contenta em ser apenas espectador dessa fugacidade. Ele também quer usufruir disso tudo enquanto há tempo, viver a vida intensamente, ou seja, ser o verme ordinário que passeia pelos corpos das lindas mulheres que futuramente serão descartados.

Enfim, a expressão “poesia *fast-food*” representa muito bem a sua escrita espontânea. Essa técnica está em sintonia com a celeridade da leitura e da compreensão que caracteriza sua produção poética. Além disso, na sua poesia também estão presentes

os recursos da ironia e do deboche, atitudes que permitem ao poeta zombar de sua poesia e da sua própria condição de poeta. Tais características estão em conformidade com a poesia marginal da geração mimeógrafo, que resgata o culto ao presente, o registro do cotidiano e que brinca com a parcela de banalidade existente no mundo.

### 3.3.1.2 Brasília: a cidade-musa *versus* Braxília: a cidade-mito

Na poética de Nicolas Behr, Brasília assume o *status* de cidade-musa. É na capital federal que o menino diamantino de educação católica se tornou um jovem poeta politicamente ativo. Explora-se tudo de Brasília: aquilo que a cidade tem de bom e aquilo que ela tem de ruim. Como já comentado, a propósito do livro *Iogurte com farinha*, Brasília pode ser considerada um microcosmo que representa o macrocosmo Brasil, enquanto, nas palavras de Dória Júnior (2010), os brasilienses são metonímia dos brasileiros.

Segundo o poeta e ensaísta Felipe Fortuna (apud MARCELO, 2004), na poesia de Behr não há uma divisão: capital e periferia se fundem. De fato, aqui, Brasília é tanto o espaço do plano-piloto quanto das cidades-satélites, ou seja, é centro e é periferia. Mas, entre esses dois nichos, o contraste socioeconômico é visível, característica que é reforçada pela distância espacial.

eixos que se cruzam  
pessoas que não se encontram  
(BEHR, 2007, p. 89).

Nesse curto poema de *Brasília revisitada*, o poeta compara os eixos da cidade – Monumental e Rodoviário – às pessoas. Os eixos estão dispostos em forma de cruz, portanto, “se cruzam”, o que dá a ideia de encontro, de supressão de uma distância espacial. Já as pessoas, ao contrário dos eixos, “não se encontram”, pois se mantêm distanciadas geograficamente e economicamente.

Já no poema seguinte, também de *Brasília revisitada*, o poeta explora outro importante elemento arquitetônico de Brasília: as superquadras. Aqui o eu-lírico reafirma o isolamento dos brasilienses, declarando Brasília como a cidade da solidão.

a superquadra nada mais é  
do que a solidão  
dividida em blocos  
(BEHR, 2007, p. 84).

Felipe Fortuna (apud MARCELO, 2004) também menciona a solidão dos brasilienses, retratada na poética de Nicolas Behr. Para o ensaísta, o isolamento emocional em que se encontra o poeta, por partilhar desse espaço de Brasília, deixa-o quase sempre numa situação tensa e irônica. Essa sensação de vazio pode ser percebida naquilo que a capital federal mais representa para o poeta: a despersonalização. Brasília é uma cidade sem nome para as ruas e avenidas, pois os endereços são identificados por meio de números.

Brasília é a cidade da despersonalização. As ruas não têm nome porque são números; as pessoas até têm nome, mas antes dele, têm títulos. São desembargadores, deputados, secretários, presidentes de organizações, síndicos ou porteiros. E o poema desfaz o enigma da cidade quando vira um amontoado de siglas, cargos, números e letras para contar a história de uma pessoa qualquer. (BASTOS, 2009, p. 64).

A divisão numérica da cidade é interpretada por Behr como uma peculiar impessoalidade, por meio da qual a cidade revela um lado insensível, superficial e vazio. Em muitos poemas essas qualidades são dualidades que aparecem com bastante frequência: número/concreto, solidão/vazio etc.

em meio ao vazio do cerrado  
construiu-se uma cidade vazia  
habitada por pessoas vazias  
que circulam por avenidas vazias  
em carros vazios de pneus vazios  
(BEHR, 2007, p. 57).

O poema acima, publicado pela primeira vez em *Laranja seleta*, trata do sentimento desse vazio que Brasília representa para o poeta. Aí a palavra “vazio” agrega dois significados diferentes: o sentido de “nada contém” ou de “não quantidade” – pela distância entre os elementos urbanísticos e as habitações, que são preenchidos por campos desabitados, como já comentado anteriormente – e o sentido de “futilidade” ou de “não qualidade”. A ideia de futilidade revela a impressão da superficialidade, daquilo que não tem conteúdo abstrato. Brasília, então, se desmascara para o poeta como uma cidade sem conteúdo, ausente de significado, superficial. Em *Braxília revisitada* (2004), Behr já retratava essa ausência:

a cidade é isso mesmo

que você está vendo  
mesmo que você  
não esteja vendo nada  
(BEHR, 2007, p. 82).

No poema a seguir, de *Brasiliada*, o poeta utiliza a palavra superfície tanto para se referir às superfícies planas características da arquitetura brasiliense quanto para representar a superficialidade e leviandade da solidão, afirmando que “brasília é superficial”.

o traço equivocado do arquiteto  
é superfície  
papel ofício é superfície  
a superfície da catedral  
é superfície  
grama também é superfície  
a solidão da superquadra  
é superfície  
o volume do bloco é superfície  
o lago paranoá, mesmo seco  
é superfície

brasília é superficial  
(BEHR, 2009, p. 89).

Segundo o próprio Behr (2012), a sua necessidade de escrever, entre outras razões, sempre esteve ligada à angústia que a cidade de Brasília lhe provocou desde seu primeiro contato. Para fugir desse vazio que sentia, Behr criou Braxília, a cidade-mito. Sobre isso, Kaq (s.d, s. p.) comenta:

Um vazio de sentido povoa as estruturas geométricas, as instalações urbanas. Brasília, com Nicolas, começa a ser percebida como as ruínas da sua utopia. [...] Nicolas descobre que é possível riscar, com a poesia, novos traçados sobre a cidade.

O título do livro *Braxília revisitada* (2004) faz alusão à “Brasília revisitada”, documento assinado por Lucio Costa e anexado ao *Decreto* nº. 10.829/1987, GDF, e da Portaria nº. 314/1992, Iphan, que trata da preservação, complementação e expansão urbana da capital federal. O o poeta explica o que é Braxília, a cidade-mito.

imagine brasília  
não-capital  
não-poder  
não-brasília

assim é braxília

(BEHR, 2007, p. 77).

Braxília é, portanto, uma cidade imaginada por Nicolas Behr. Ela contém tudo aquilo que o poeta idealiza a respeito da capital federal. É uma espécie de Pasárgada behriana, lugar onde a angústia brasiliense não o sufoca:

Seus monumentos, de fato, prestam-se às maravilhas, às mais diversas apropriações, liberando novos sentidos. [...] A indiferença mesma de suas siglas (e dos espaços que designam) possibilita novos embaralhamentos e combinações. O vazio dos espaços pode, enfim, ser ocupado das formas mais imprevisas. O impulso lúdico permite uma refuncionalização liberadora das formas e espaços da cidade. (KAQ, s.d, s. p.).

Em Braxília, os elementos mais característicos de Brasília – como os eixos, as superquadras, os planos, ou seja, elementos espaciais que revelam a sisudez e o vazio do concreto e dos endereços numerados – são substituídos pelo subterrâneo dos espaços alternativos, da vivacidade da boemia, da agitação da vida noturna. Isso tudo pode ser observado no poema a seguir:

jk tentou, de todas as maneiras,  
impedir a construção de Brasília

mas os candangos, disfarçados de formigas  
operárias e usando poderes  
mágicos, edificaram uma cidade  
subterrânea, viva, noturna  
alternativa, rebelde, roqueira,  
a qual chamaram Braxília

(BEHR, 2009, p. 85).

A presença de elementos mágicos e fantasiosos revela o caráter místico de Braxília. No poema a cidade-mito assume a forma de uma colônia de formigas, em que os candangos – apelido dado às pessoas que ajudaram na construção da capital – estão disfarçados de formigas, construindo uma cidade *underground*, longe dos olhos de JK, ou seja, uma cidade “alternativa, rebelde, roqueira”. Ao contrário de Brasília, de arquitetura marcante e admirável, mas vazia e superficial, Braxília é a cidade que não pode ser vista, pois é mística, subterrânea, viva e mágica.

Enfim, Braxília é uma Pasárgada, uma cidade-conforto para onde o poeta foge em suas fantasias. Bastos (2009, p. 48-49) corrobora essa ideia: “As memórias de Brasília são apagadas após o soterramento dessa cidade-presente vazia. *Braxília* é o

espaço em que, finalmente, o sujeito vê-se capaz de inaugurar um local de circulação, trânsito, vida pulsante”.

Aqui foram observadas as principais características da poética de Nicolas Behr – a saber, a escrita espontânea e humorística, e a poesia crítica e autobiográfica –, levando em consideração a recorrência delas na produção literária da geração mimeógrafo, bem como a representatividade que essas particularidades assumem na produção contracultural brasileira da segunda metade do século XX.

Agora é possível concluir de que forma a poesia da geração *beat*, representado aqui pelo norte-americano Jack Kerouac, e a poesia da geração mimeógrafo, na figura do brasileiro Nicolas Behr, se cruzam e ilustram os parâmetros defendidos pela teoria do polissistemas literários.

## CONCLUSÃO

Este trabalho examina o movimento denominado Contracultura, pelo grau de importância que assume na formação do panorama global do século XXI, posto que, sem as suas contribuições, não se reconheceria o mundo como ele se configura hoje.

De caráter contestador e libertário característico da segunda metade do século XX, a Contracultura mobilizou, em sua maioria, jovens artistas insatisfeitos com a situação socioeconômica, cultural e política de sua época.

A história da civilização ocidental registra uma série de movimentos contraculturais, que sacudiram os meios intelectuais de determinadas épocas. É claro, existe uma cultura dominante que exerce domínio sobre as outras.

Investigar as raízes da Contracultura é uma tarefa árdua, pois exige conhecer em profundidade a cultura a que ela se contrapõe. Uma dominante cultural relaciona-se com uma série de outras dominantes, numa lógica em que, para cada dominante, existe uma recessiva. Importante, portanto, apreender a totalidade de tantos sistemas e verificar como se dão as relações de trocas entre esses sistemas.

A Teoria dos Polissistemas admite a existência de uma interdependência entre sistemas que dá sustentação à conjuntura global contemporânea. Sendo o sistema um conjunto de elementos inter-relacionados, a Teoria dos Polissistemas supre a demanda por uma metodologia capaz de abarcar a complexidade de estruturas envolvidas num campo tão heterogêneo quanto o da cultura. Trata-se, portanto, de teoria que não se atém somente a fenômenos de estrato central, mas também que abarca o periférico, como no caso da Contracultura.

O sistema literário faz parte do sistema cultural e é o *corpus* desta pesquisa. No que concerne aos estudos literários, um dos aspectos mais significativos da Teoria dos Polissistemas é a ideia de que fenômenos semióticos só podem ser adequadamente compreendidos e estudados se considerados sistemas, ao invés de conglomerados de elementos díspares. Por conseguinte, além da própria literatura, este estudo levou em conta, sobretudo, a cultura, a língua, a sociedade e a história, além da forma como esses sistemas estão integrados. Desse modo, na análise comparativa entre as literaturas marginais de diferentes décadas consideraram-se não só o sistema literário, mas também os outros sistemas que se relacionam a ele.

Em leitura de poemas do brasileiro Nicolas Behr, escritos na década de 1970, foi possível verificar que existe uma perceptível afinidade destes com a poesia da geração *beat* produzida por escritores norte-americanos da década de 1950. Todas elas apontam para as implicações da Segunda Guerra Mundial e a consequente formação de um novo panorama global, em virtude da ascensão do Capitalismo e da movimentação impulsionada pela explosão de movimentos contraculturais. Assim, esta pesquisa partiu de um ponto de vista que privilegia a crítica da história literária, concentrando-se na história social e política norte-americana da década de 1950 e da brasileira da década de 1970, períodos cujas idiossincrasias se aproximam.

Do traçado de um panorama que investigou os principais acontecimentos da segunda metade do século XX, destacam-se aqueles que mais influenciaram a organização político-social do período. Um deles é a opressão social a serviço dos interesses de alguns países em expandirem seu poderio econômico, político e ideológico, o que aumentou as desigualdades sociais e gerou um conglomerado de sistemas mais complexos que as defasadas oposições urbano *versus* rural, elite *versus* popular, centro *versus* periferia. Outro acontecimento foi a revolução por que passou o mundo ocidental, tendo em vista o aprimoramento tecnológico impulsionado pelo desenvolvimento da indústria bélica. Esse fenômeno deu vazão ao surgimento do pós-modernismo, considerado uma arte de oposição ao vanguardismo e ao futurismo do movimento modernista. Resgatando valores pré-modernos, ele estabeleceu-se pouco a pouco e com a ajuda da Contracultura tornou-se a dominante cultural da contemporaneidade.

O pós-modernismo também trata do esfacelamento de oposições antes consagradas, como de alta cultura *versus* baixa cultura, erudito *versus* popular etc., dando lugar ao imbricamento de conceitos como os da cultura de massas e da indústria cultural. O *kitsch*, por exemplo, é criticado em função de seu próprio uso, como um processo de construção de uma dominante cultural pela desconstrução de outra. A ideia era bagunçar as regras do jogo antes impostas pela tecnocracia e seu princípio mecanicista, pregando a incredulidade em relação a qualquer discurso legitimado.

Investigação inicial de Bourdieu a respeito dos campos de poder que se relacionam com o campo artístico, em especial o econômico e o político, permite compreender o comportamento do polissistema literário, espaço esse que abriga lógicas invertidas, segundo o qual a literatura de maior prestígio artístico possui menor valor comercial e vice-versa. Pela Teoria dos Polissistemas, essa lógica invertida também é

reconhecida, mas de forma mais complexa, visto que nesses campos de poder estão incrustados outros campos de poder, e assim sucessivamente.

A possibilidade de uma análise mais dinâmica e heterogênea do campo artístico e daqueles com o qual se relaciona permite entender a rede de relações existentes. Assim, este trabalho elegeu o estudo das relações entre o contexto histórico de opressão social e a produção de literaturas marginais como suporte à hipótese de que a geração mimeógrafo é epígona da geração *beat*. Entretanto, considerou-se ser mais seguro substituir o termo “epígono” por “posições análogas entre os diferentes sistemas”, para evitar qualquer juízo de valor, ou a acepção negativa que o uso de “epígono” pode ocasionar, além de ser mais coerente com a proposta da Teoria do polissistemas. Para tanto, cruzaram-se os contextos históricos nos quais os escritores dessas literaturas estavam inseridos.

Feito o cruzamento, observou-se que tanto a década de 1950 norte-americana quanto a década de 1970 brasileira sofreram um processo acelerado de crescimento econômico e industrial. Nos Estados Unidos, o interesse em expandir o mercado consumidor fomentou o *american way of life*, *ethos* nacionalista baseado na manutenção de um comportamento elitista e, portanto, mantenedor do sistema capitalista, que ascendia com força total naquele momento. O discurso da elite, ou *establishment*, assumiu o controle da sociedade norte-americana, impondo um comportamento conservador baseado numa intensa atividade industrial que se sustenta propagando o hábito do consumo exagerado ligado à conquista de uma suposta qualidade de vida para a população.

No Brasil, o *slogan* “Ninguém segura esse país” resume bem a proposta de aceleração do crescimento econômico a qualquer custo. Tal intento foi possibilitado pelo investimento massivo do capital estrangeiro e do controle estatal sobre os meios de comunicações, a fim de garantir uma publicidade que mantivesse a economia nacional sempre aquecida. Tal iniciativa fez a indústria cultural – principalmente a importada dos Estados Unidos – tomar conta do país, elegendo a televisão como o mais poderoso veículo, por meio do qual o Estado intervinha cada vez mais, até o Golpe de Estado em 1964, que deu controle absoluto ao conservadorismo militar.

Contra o *establishment* dos dois países em questão, levantou-se parte da sociedade civil dessas nações, insatisfeita com os rumos tomados pela política estatal. A parcela norte-americana revoltosa era formada por jovens que herdaram a preocupação escatológica da bomba atômica e que entraram em contato com a intelectualidade

existencialista europeia, dando vazão a grupos boêmios, como os *hipsters* e a geração *beat*. Os brasileiros descontentes também se imbuíram dos ideais europeus, mas de cunho menos existencialista e mais socialista, aos moldes do que paralelamente acontecia na ditadura de Cuba, contra a qual foram formadas guerrilhas de rebeldes liderados por Che Guevara. Juntam-se a isso as ideologias libertárias que a essa altura já se popularizavam nos Estados Unidos, como as propagadas pelos *hippies*, *hipsters* e *beats*.

Tendo os Estados Unidos e o Brasil compartilhado o contexto histórico do Segundo Pós-Guerra, caracterizado pelo discurso conservador e por uma insatisfação social expressa por meio da promoção de atividades reacionárias pela parcela insatisfeita da população, este estudo levou em consideração o conceito de interferência, abordado pela Teoria dos Polissistemas. Segundo essa teoria, há uma série de possíveis canais de interferência entre uma literatura e outra. De acordo com a análise comparativa entre a geração *beat* e a geração mimeógrafo, é possível afirmar que existe um canal de interferência entre suas literaturas. Em resumo, a geração *beat* tornou-se literatura-fonte de uma literatura-alvo, sendo esta a geração mimeógrafo.

O que motivou essa interferência unilateral – a geração *beat* nasceu e morreu antes do surgimento da geração mimeógrafo – foi, principalmente, a necessidade de se repensar as normas sociais, políticas e culturais do Brasil do Pós-Guerra – principalmente a partir da década de 1960 – tal qual já vinha acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde os anos 1950. Para tanto, foram propostas mudanças no comportamento de parte da população brasileira insatisfeita com o contexto do regime militar. Dessa forma, o movimento contracultural brasileiro foi se formando com base numa apropriação de elementos do repertório de outro sistema. Parte desse repertório resultou da formação de movimentos contraculturais e sua produção marginal.

Antes disso, nos Estados Unidos, a contracultura formou-se, principalmente, pela busca de um estilo de vida e de uma expressão artística diferente do *american way of life* e da indústria cultural que lhe servia. Assim, os reacionários aliaram o descontentamento político à disposição da juventude, deflagrando um movimento contracultural associado ao comportamento transgressor. Posteriormente, a contracultura no Brasil adotou parte dos ideais contraculturais norte-americanos, mas também buscou incentivar a formação de uma cultura local e independente, como forma de fazer oposição ao domínio da indústria cultural importada de outros países, buscando

alternativas para se livrar da propaganda conservadora do regime militar. E isso, por vezes, também demandou a violação de princípios morais institucionalizados.

Vale lembrar que, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, os que se opunham ao regime foram ferozmente combatidos. Seus governos perseguiram, prenderam, torturaram e assassinaram muitos dos que se levantaram contra a política dominante, sob as mais diferentes alegações. Quanto aos artistas, a maioria dos perseguidos foi acusada de crime de pornografia. De fato, a Contracultura encontrou na abordagem de tabus, como o da liberdade sexual, uma forma de contestar e se rebelar.

A abordagem de tabus foi uma maneira de a Contracultura desarticular os discursos da cultura dominante. Além de polemizar, a literatura contracultural esteve à margem da indústria cultural. É o caso da geração *beat*, que encontrou forte resistência para chegar às livrarias, e também da geração mimeógrafo, que ganhou este nome justamente pelo fato de os livros serem mimeografados e distribuídos diretamente das mãos dos poetas. Essa dificuldade determinou a realização de saraus de leitura de poesia, idealizados pelos próprios poetas *beat*. Kerouac participou de muitos desses saraus e foi por eles que se tornou conhecido. Publicar sempre fora difícil para o *beat* e não é à toa que muitos livros inéditos de Kerouac só mais recentemente foram publicados, visto que sua literatura não foi bem compreendida na época.

No caso da geração brasileira, a impossibilidade da publicação se deu por dois motivos: tanto pela recusa quanto pela exclusão. A forma alternativa de distribuição literária ganhou tantos adeptos que possibilitou a abertura de um novo espaço de crítica social, destinado às produções culturais à margem do sistema dominante. Nicolas Behr tornou-se figura conhecida em Brasília por vender de bar em bar os seus livrinhos mimeografados, e só aposentou seu mimeógrafo nos anos 1980, quando a crítica começou a voltar os olhos para a poesia marginal.

Além da distribuição alternativa das obras, a contracultura desenvolveu técnicas literárias inovadoras, pois aliou perspectivas clássicas às vanguardistas. A expropriação da vanguarda ficou a cargo de uma desconfiança em relação à modernização. Isso porque o crescimento econômico, além do avanço tecnológico, trouxe, por consequência, a tecnocracia. No Brasil, o resultado dessa desconfiança, em contrapartida, resultou numa apropriação de recursos modernistas, como o resgate do ufanismo, uma espécie de orgulho “terceiromundista”. Já o futurismo do modernismo foi malvisto pela Contracultura, pois o movimento se posicionou contra a substituição do homem pela máquina. Tanto a geração *beat* quanto a geração mimeógrafo criticaram

a sensação de vazio, artificialidade e inumanidade advinda de um mundo governado pelas indústrias. Além do sacrifício da liberdade em prol da modernização.

Em *Book of Sketches*, Kerouac fez uma reflexão sobre a artificialidade dos objetos industrializados da casa da irmã, microcosmo do país que habita. Os Estados Unidos, para Jack Kerouac, é um espaço já tomado pela industrialização e a província, que lhe é nostálgica, pode ser retomada através da poesia. Behr também trata da presença da industrialização no Brasil em *Iogurte com farinha*, marcando a oposição entre um produto industrializado e outro manufaturado, mistura que caracteriza a nação. E, por conseguinte, quando poetiza Brasília, Behr reconhece uma cidade planejada e despersonalizada, onde suas superfícies carregam pouca história e humanidade.

A literatura contracultural também se apropriou da matéria do cotidiano, mas agora de forma mais radical que a modernista. Falou-se até mesmo de uma poética da pornografia, visto que a literatura marginal trouxe toda a banalidade à tona, tematizando o sexo, as refeições diárias, enfim, trazendo para a poesia o dia a dia em sua crueza.

A geração *beat* retratou o submundo do usuário de drogas e dos delinquentes juvenis, fazendo nenhuma censura ao registro da experiência *underground*: da vida na estrada, das relações homossexuais, da criminalidade, dos momentos de sensibilidade intensa, do tédio e vazio interior. Trata-se de simbiose que confunde poesia e vida. Quando escreveu *Book of Sketches*, Kerouac viveu um período de andanças pelos Estados Unidos, o que pode ser percebido nos poemas que tratam do registro da freneticidade do estilo de vida alternativo dos jovens *beat*.

A geração mimeógrafo também se apropriou do registro do cotidiano como matéria de poesia. Foi promovido o culto do instante como experiência pessoal, em que o poema é visto como registro imediato da ação. Behr tematiza o dia a dia com a imagem do homem que atravessa a superquadra, a visita à rodoviária de Brasília, a refeição do pastel com garapa, as noites de conversas e bebedeiras no bar Beirute. Traz para a poesia o cotidiano do homem da metrópole que pega fila em banco, do plano-piloto e da cidade-satélite, sem distinção.

E o retrato da vida diária não se limitou à temática, abarcando também a técnica literária e a linguagem. E é nesse ponto que tanto a geração *beat* quanto a geração mimeógrafo foram brilhantes e inovadoras. Prestando um culto à improvisação e à espontaneidade, próprias da expressão oral, a literatura contracultural deu vida ao

que foi chamado de escrita honesta. Isso porque é por meio da oralidade que a vida ordinária acontece.

A espontaneidade da escrita *beat* desejou imprimir o mesmo ritmo de uma conversa, em que as orações são construídas sem muita elaboração e as palavras saem como num jato, remontando a situação em que os falantes disputam espaço para opinarem sobre algum assunto. Fala-se aquilo que se pensa, e essa literatura deixou toda essa urgência e informalidade registradas. Aí, a coloquialidade é essencial, e a espontaneidade é captada pelo uso de gírias e palavrões, o que também foi explorado pela geração mimeógrafo. Tanto Kerouac quanto Behr dão valor a vocábulos nunca antes encontrados na literatura, fazendo de seus poemas uma apreensão bruta da linguagem marginalizada.

A literatura marginal também imprimiu espontaneidade à escrita por meio do registro e da criação imediatos, em que o poeta passa para o papel aquilo que vê ou aquilo que vive no exato momento em que acontece, como num esboço. A técnica do esboço foi utilizada tanto por Kerouac quanto por Behr. Em *Book os Sketches*, o próprio título do livro já diz. Nele, Kerouac cria os poemas em tempo real, no momento em que experiencia a matéria da poesia, técnica que se alinha perfeitamente ao pensamento contracultural da aproximação entre a arte e a vida. Behr também compartilha desse ideal, quando se utiliza de sua poesia *fast-food*. Seus poemas curtos e certos encarnam os *flashes* cotidianos, para serem lidos num só tempo, em conformidade à celeridade do cotidiano. Aqui a escrita honesta se dá de forma mais direta e instantânea. A mensagem poética tão imediata quanto o século que a abriga é quase um provérbio, e tão popular quanto estreitando o contato entre o escritor e o leitor, entre a arte e a vida.

Ainda na geração mimeógrafo, a linguagem, além de coloquial, tem sua espontaneidade marcada pelo discurso de tom debochado e irônico, o que consagra a poesia marginal brasileira como desbundada em relação à sua própria condição social. Behr, por exemplo, satiriza sua poesia *fast-food*, chamando-a de fácil. Essa é uma particularidade da poesia marginal que não se encontra na geração *beat*. Esta, pelo contrário, ao promover uma volta à poesia antiga, dá corpo ao ideal *beat* de uma literatura que busca transformar o feio em sublime. Em *Book of Blues*, Kerouac empregou a grandiloquência da poesia antiga, estruturando seus poemas em cantos, adotando a improvisação e a musicalidade do *Jazz*.

Em resumo, a geração *beat* e a geração mimeógrafo buscaram compreender ao máximo o mundo que as rodeia, ao valorizarem tudo aquilo que era marginalizado,

por meio de uma escrita capaz de registrar os meandros do *underground* da forma mais honesta possível. Isso tudo deu origem a técnicas literárias inovadoras, como a técnica do esboço e a poesia *fast-food*, artifícios esses que reverberam em outros meios.

Enfim, a literatura marginal tratou do registro dos impulsos naturais, das necessidades mais urgentes do homem pós-moderno que tem de lidar com as opressões, de enfrentar o dia a dia das grandes cidades e de suprir seus desejos e ambições. Só dessa forma se poderia chegar a uma honestidade literária, contrária aos manifestos e aos projetos futurísticos da modernidade. Para tanto, foi proposta uma volta à poesia arcaica do registro do cotidiano do homem e de suas crenças e rituais, do comer e do beber, do perambular pelas cidades, daquilo que se utiliza como válvula de escape. Registram-se tais características tanto na poética de Kerouac quanto na de Behr.

Independentemente da série de relações que podem ser estabelecidas entre a geração *beat* e outros movimentos artísticos, o que se pode afirmar com segurança é a importância que aquela assume na literatura universal. O alcance de originalidade e qualidade de suas produções, como um todo, reflete parte da organização social de sua época e a mudança dos paradigmas ocidentais após o advento da Segunda Guerra Mundial. Essas mudanças deflagradas na segunda metade do século XX, principalmente no que diz respeito às transformações tecnológicas que influíram em todos os setores da sociedade, foram profundamente esmiuçadas na literatura *beat*, refletindo sobre conceitos importantes, como tecnocracia, racionalidade, cultura de massas, criação poética contemporânea etc.

Quanto à geração mimeógrafo, esta não vivenciou o conservadorismo norte-americano do imediato Pós-Guerra, mas enfrentou o momento mais intenso da ditadura militar, o AI-5, elevando as vozes poéticas em uníssono contra a censura e a dominação militar, mas carregada de uma descrença e um cansaço característico dos momentos derradeiros de períodos conflituosos. A movimentação aqui se efetivou, sobretudo, no que diz respeito à ruptura com o mercado editorial, considerado um microcosmo do grande sistema da indústria cultural.

Enfim, a geração *beat* e a geração mimeógrafo ocupam posições análogas em seus respectivos sistemas. Isso porque ambas consagram valores estético-culturais como a lírica extremamente subjetiva e a abordagem do cotidiano por meio da temática e da linguagem empregadas, buscando aproximar arte e vida, a ruptura com o sistema cultural dominante, adotando um comportamento transgressor. Enfim, engendrando uma poética marginal que se opõe ao autoritarismo, conservadorismo, trabalho alienado,

consumismo, império do sistema político-econômico sobre os outros sistemas, progresso a qualquer custo, à exclusão social, tecnocracia, imposições culturais, enfim, a valores propagados pela elite ocidental do período do segundo Pós-Guerra. Todas essas características contribuíram para a formação da Contracultura.

## REFERÊNCIAS

### *Corpus*

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta: poesia escolhida (1977-2007)*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Língua Real).

BEHR, Nicolas. *O bagaço da laranja: pra ler com os dentes e mastigar bem (1977-2007)*. Brasília: Ed. do Autor, 2009.

KEROUACK, Jack. *Book of Blues*. USA: Penguin, 1995.

KEROUACK, Jack. *Book of Sketches*. USA: Penguin, 2006.

### **Obras de referência**

BEHR, Nicolas. *Restos Vitais [Iogurte com farinha; Grande circular; Carço de goiaba; Chá com porrada; Bagaço]*. Brasília: Edição do autor, 1980.

BEHR, Nicolas. *Viver Deveria Bastar*. Brasília: Edição do autor, 2001.

BEHR, Nicolas. *Umbigo*. Brasília: Edição do autor, 2001.

BEHR, Nicolas. *Viver deveria bastar*. Brasília: Edição do autor, 2001.

BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2002.

BEHR, Nicolas. *Menino diamantino*. Brasília: Edição do autor, 2003.

BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*. v. 1. Brasília: LGE, 2005.

BEHR, Nicolas. *Primeira pessoa [Porque Construí Braxília; Beijo de Hiena; Pelas Lanchonetes dos Casais Felizes; Segredo Secreto; Estranhos Fenômenos: antologia]*. Brasília: Edição do autor, 2005.

BEHR, Nicolas. *Vinde a mim as palavrinhas [Com a boca na botija, Parto do dia, Elevador de serviço, Põe sai nisso!, Entre quadras, Brasiléia Desvairada, Saída de emergência, Kruh; L2 Nove Fora W3]*. Brasília: Edição do autor, 2005.

BEHR, Nicolas. Entrevista concedida a Maria Clara Dunck Santos. Brasília, 12 fev. 2012.

BOA COMPANHIA: poesia. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. [Vários autores].

CACASO. *Lero-lero (1967-1985)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. (Coleção Às de Colete).
- CHARTERS, Ann. *Jack Kerouac: selected letters, 1957-1965*. London: Penguin, 1995.
- COHN, Sergio (Org.). *Geração beat*. Tradução de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- COSSON, Rildo. Os anos 1970 no Brasil: um cenário com bastidores e platéia. In: \_\_\_\_\_. *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 15-36.
- FITZGERALD, F. Scott. *Seis contos da era do Jazz*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1962.
- FRANK, Robert; LESLIE, Alfred. *Pull my Daisy*. USA: 1959 (30 min).
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco, CA: City Lights Books, 1956.
- HIGH, Peter B. *An outline of american literature*. London: Longman, 1986.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JUDT, Tony. *Pós-guerra: uma história a Europa desde 1945*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- KEROUACK, Jack. *The subterraneans*. USA: Grove Press, 1958.
- KEROUACK, Jack. *Scattered Poems*. USA: City Lights Books, 1971.
- KEROUACK, Jack. *The Dharma Bums*. USA: Penguin Books, 1976.
- KEROUACK, Jack. *Heaven & Other Poems*. USA: City Lights Books, 1981.
- KEROUACK, Jack. *Poems all sizes*. USA: City Lights Books, 1992.
- KEROUACK, Jack. *Old Angel of Midnight*. USA: Grey Fox Press, 1993.
- KEROUACK, Jack. *The Scripture of the Golden Eternity*. USA: City Lights Books, 1994.
- KEROUACK, Jack. *Mexico City Blues*. USA: Grove Press, 1996.

KEROUACK, Jack. *Tripp Trapp*: haiku on the road SF to NY. USA: Grey Fox Press, 2001.

KEROUACK, Jack. *Book of Haikus*. USA: Penguin Poets, 2003.

KEROUACK, Jack. *Beat Generation*. USA: Avalon, 2005.

KEROUAC, Jack. *On the Road*: pé na estrada. Porto Alegre: L&PM, 2009. (L&PM Pocket).

KEROUACK, Jack. *The Town and the City*. USA: Penguin Books Limited, 2011.

KEROUACK, Jack. *Desolation Angels*. USA: Penguin Books Limited, 2012.

KEROUACK, Jack. *Visions of Cody*. USA: Penguin Books Limited, 2012.

MALTEZ, José Adelino. A idéia de Europa no segundo pós-guerra. 1998. Centro de Estudos do Pensamento Político – CEPP. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Universidade Técnica de Lisboa – UTL. Disponível em: <<http://www.iscsp.utl.pt/cepp>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

MCCLURE, Michael. *A nova visão*: de Blake aos beats. Tradução de Daniel Bueno, Luiza Leite e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MING, Wu. *54*. Tradução de Romana Ghirotti Prado. São Paulo: Conrad, 2005.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

### **Fortuna crítica**

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. Uma geração em debate: *beats* ou *beatniks*? *História Agora*, 2007. Disponível em: <<http://www.historiagora.com>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

BARBOSA, Daniela Maria. Poéticas de ontem e de hoje: noções gerais sobre a Marginália. In: \_\_\_\_\_. *Jornal do Brasil*: a irreverência poética de Glauco Mattoso. Brasília, DF, 2007. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007.

BASTOS. Laíse Ribas. *Do fenômeno poético à experiência urbana*: (por) uma poesia de Nicolas Behr. Florianópolis, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BENEVIDES, Sílvio César Oliveira. *Na contramão do poder*: juventude e movimento estudantil. São Paulo: Annablume, 2006.

BRITO, Antônio Carlos de. Tudo da minha terra. BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira*: temas e situações. Rio de Janeiro: Ática, 1999. p. 129-150.

BUENO, André; GOES, Fred. *O que é geração beat*. São Paulo: Brasilienses, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?* Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...! Goiânia: Ed. UFG, 2009.

CAMPBELL, James. *This is the Beat Generation*: New York, San Francisco, Paris. London, EN: University of California Press, 1999.

CORDEIRO, Emilio. *Quando o homem domina o tempo: a geração beatnik e a gênese de mitos modernos*. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia03/exto03.pdf>>. Acesso em: 2011.

DÓRIA JÚNIOR, Evaldo Figueiredo. *Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr*. Vitória, 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2010.

FEIED, Frederick. *No pie in the sky: the hobo as american cultural hero in the works of Jack London, John dos Passos, and Jack Kerouac*. New York: Citadel, 1964.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Haikai: antologia e história*. 3. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1996.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Brasília, DF, 2007. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, DF. 2007.

GÓRSKI, Amanda. A última entrevista de Jack Kerouac. *Revista Bula*, 29 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/traducao/a-ultima-entrevista-de-jack-kerouac->>. Acesso em: 21 jun. 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 2004. Disponível em: <[http://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/impressoes\\_de\\_viagem](http://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/impressoes_de_viagem)>. Acesso em: 15 set. 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem: anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982. Literatura comentada.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *26 poetas hoje*: antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/wp-content/uploads/2010/01/26-Poetas.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2010. p. 9-15.

KAQ, Francisco. *As cidades de Nicolas Behr*. Disponível em: <<http://www.nicolasbehr.com.br/pagartigos.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2011.

- LEE, A. Robert. *The beat generation writers*. London, EN; Chicago, US: Pluto Press, 1996.
- MARCELO, CARLOS. *Nicolas Behr: Eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004. Brasilienses.
- MARTÍNEZ, Manuel Luis. *Countering the counterculture: rereading postwar American dissent from Jack Kerouac to Tomas Rivera*. Madison, Wisconsin, US: The University of Wisconsin Press, 2003.
- MESSEDER PEREIRA, Carlos A. *Retrato de época: poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- SALGUEIRO, Wilberth. *A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Brasília de Nicolas Behr*. 2009. Disponível em: <<http://www.nicolasbehr.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2011.
- SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 123-138.
- SANTOS, Tiago Borges dos. *Lira Pau Brasília. Entre fardas e superquadras: poesia contracultural e ditadura na Capital (1968-1981)*. Brasília, DF, 2008. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008a.
- SANTOS, Vitor Cei. 2008b. Poesia marginal: lírica e sociedade em tempos de autoritarismo. *Literatura e Autoritarismo: Rememoração e Reminiscência*. 2008b. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num16/art\\_06.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num16/art_06.php)>. Acesso em: 17. jan. 2012.
- SANTOS, Pilar Lago. *Eu (também) engoli Brasília: poesia e utopia na obra de Nicolas Behr*. São Paulo, 2010. Monografia (Especialização) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- SCHWANTES, Cíntia. Marginalidade e censura: revendo os limites da poesia dos anos 70. *Letras. Literatura, violência e direitos humanos*. n. 16, jan./jun. 1998. Santa Maria, UFSM/CAL. p. 197-203.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- STEPHENSON, Gregory. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Illinois, US: Paperback, 1990.
- STINE, Peter. *The sixties*. In: STINE, Peter. *A poet of the sixties*. Wayne State University Press, Detroit, Michigan, US: 1995.
- WILLER, Cláudio. Allen Ginsberg, poeta contemporâneo. In: GINSBERG, Allen. *Uivo: Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984. p. 13-34.

WILLER, Claudio. *Beat e tradição romântica*. In: BIVAR, Antonio et al. *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984. p. 29-47.

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

### **Aporte teórico**

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Debates.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e indústrias culturais: no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai (1964-1984)*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1989.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CHAPMAN, Roger. *Culture wars: an encyclopedia of issues, viewpoints, and voices*. v. 1. New York, US: M.E. Sharpe, 2010.

ECO, Umberto. *O super homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates)

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates).

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today*, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 9-78, nov. 1990.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). Pós-modernismo e política. Disponível em: <<http://www.issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/posmoder>>. Acesso em: 15 set. 2010.

JAMESON, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução e Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MESSEDER PEREIRA, Carlos A. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975. Debates.

NUTTALL, Jeff. *Bomb Culture*. London, Eng: Paladin, 1971.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2001.

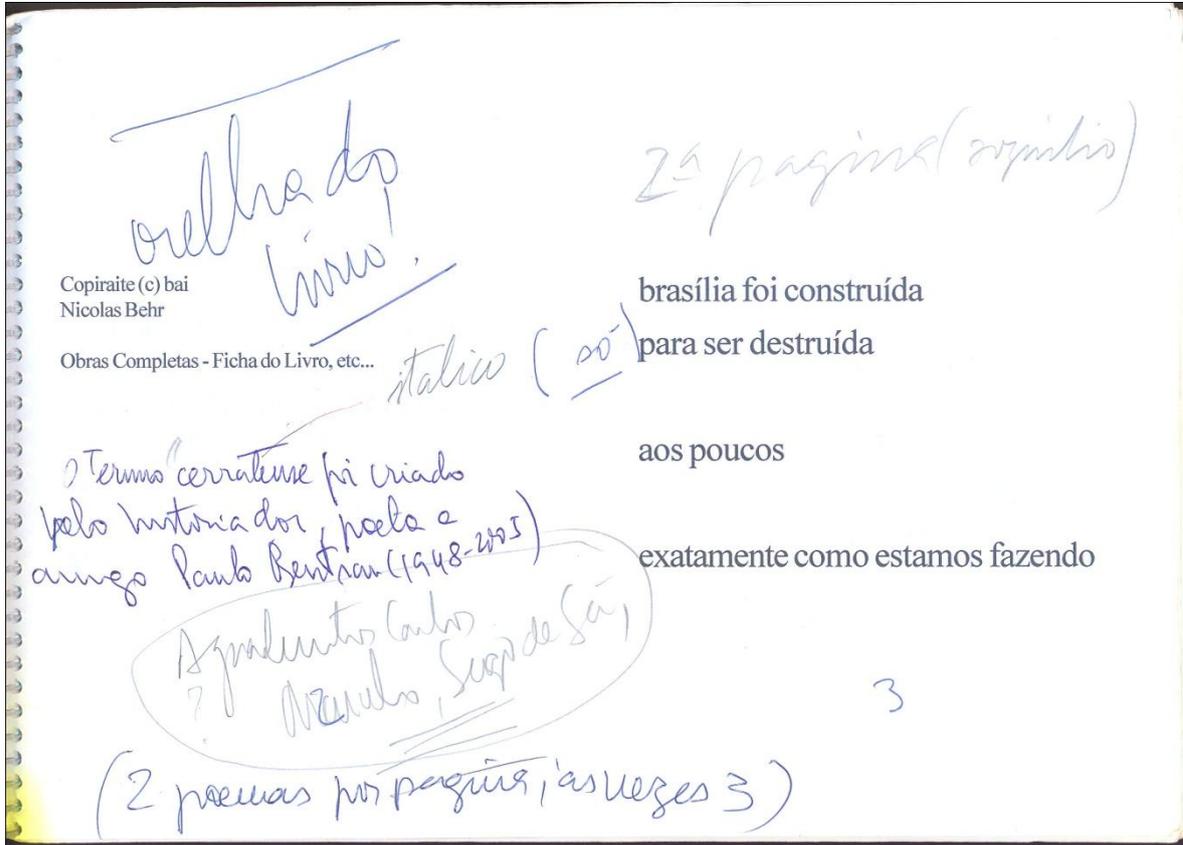
TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfedt. Porto Alegre: Globo, 1973.

WELLEK, René; AUSTIN, Warren. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.



**ANEXO B**

Anotações do autor nas páginas 2 e 3 do segundo volume de *Braxília revisitada* (BEHR, 2005).



## ANEXO C

Foto que registra visita à casa de Nicolas Behr em 12 de fevereiro de 2012, Brasília, DF.

