



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI  
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

LARISSA LARRAMA SOUSA DA COSTA

**Além da estrada: uma análise contextual de *On the Road*, de Jack Kerouac,  
no cenário contracultural dos Estados Unidos pós-guerra (1945-1959)**

**PARNAÍBA-PI  
2024**

**LARISSA LARRAMA SOUSA DA COSTA**

**Além da estrada: uma análise contextual de *On the Road*, de Jack Kerouac,  
no cenário contracultural dos Estados Unidos pós-guerra (1945-1959)**

Monografia apresentada à Universidade Estadual do Piauí, campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Fernando Bagiotto Botton

**PARNAÍBA-PI  
2024**

C837a

Costa, Larissa Larrama Sousa da.

Além da estrada: uma análise contextual de On the Road, de Jack Kerouac, no cenário contracultural dos Estados Unidos pós-guerra (1945-1959) / Larissa Larrama Sousa da Costa. – 2024.

[50]p.

Impresso por computador.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Licenciatura Plena em História, 2024.

"Orientador: Prof. Dr. Fernando Bagiotto Botton"

1. Pós-guerra. 2. On the Road . 3. Jack Kerouac. 4. Geração Beat. 4. Contracultural. II. Título.

CDD: 973

Fonte: bcuespi@gmail.com



## FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

### ATA DE REUNIÃO

#### ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (conforme RESOLUÇÃO CEPEX 003/2021)

Aos 27 dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, às 16:30 horas, no miniauditório do prédio central da UESPI Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira, Parnaíba - Piauí, na presença da banca examinadora, presidida pelo(a) professor(a) Fernando Bagiotto Botton e composta pelos seguintes professores membros: Felipe Augusto dos Santos Ribeiro e Danilo Alves Bezerra, o(a) aluno(a) Larissa Larrama Sousa da Costa apresentou o Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Licenciatura Plena em História, como elemento curricular indispensável à colação de grau, tendo como título: ALÉM DA ESTRADA: UMA ANÁLISE CONTEXTUAL DE ON THE ROAD, DE JACK KEROUAC, NO CENÁRIO CONTRACULTURAL DOS ESTADOS UNIDOS PÓS-GUERRA. A banca examinadora reunida em sessão reservada deliberou e decidiu pela aprovação da candidata com a nota 9,5. Eu professor Fernando Bagiotto Botton na qualidade de presidente da banca lavrei a presente ata que será assinada por mim, pelos demais membros.



Documento assinado eletronicamente por **FERNANDO BAGIOTTO BOTTON - Matr.0332050-2, Professor**, em 28/02/2024, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no Cap. III, Art. 14 do [Decreto Estadual nº 18.142, de 28 de fevereiro de 2019](#).



Documento assinado eletronicamente por **DANILO ALVES BEZERRA - Matr.0332052-9, Professor**, em 28/02/2024, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no Cap. III, Art. 14 do [Decreto Estadual nº 18.142, de 28 de fevereiro de 2019](#).



Documento assinado eletronicamente por **FELIPE AUGUSTO DOS SANTOS RIBEIRO - Matr.0332051-X, Professor**, em 04/03/2024, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no Cap. III, Art. 14 do [Decreto Estadual nº 18.142, de 28 de fevereiro de 2019](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.pi.gov.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.pi.gov.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **011331595** e o código CRC **B5DF73B4**.

## RESUMO

O artigo apresenta o cenário histórico-social da obra *On the road*, de Jack Kerouac e analisa sua narrativa a partir da comparação entre o ideário libertário e revolucionário típico da geração beat, característicos do contexto histórico estadunidense da segunda metade do século XX, em contraposição com suas contradições éticas e perspectivas políticas individualistas diante dos problemas sociais de sua contemporaneidade. Para isso realizaremos uma análise histórica, teórica e contextual da obra, compreendendo-a a partir de conceitos como contracultura e tempo histórico.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2 A CULTURA E A CONTRACULTURA DO SEGUNDO PÓS-GUERRA</b> .....	5
2.1 Geração Beat: precursores da contracultura.....	9
2.2 O contexto estadunidense de meados do século XX – entre o passado e o futuro.....	13
<b>3 ON THE ROAD: “UMA OBRA PRIMA VINDA PARA DESVENDAR O ESPÍRITO DE UMA ÉPOCA”</b> .....	20
<b>4 O CARÁTER REVOLUCIONÁRIO DE ON THE ROAD</b> .....	26
<b>5 A OBRA E AS PERMANÊNCIAS DE SEU TEMPO</b> .....	36
5.1 Desconstruindo a liberdade da estrada: machismo em On the road .....	36
5.2 A idealização de uma América intocada e a ode aos pais fundadores .....	41
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	45
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	46

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise contextual da obra *On the road* (2004), do escritor beat Jack Kerouac, reverenciada por sua autenticidade e por seu ideal revolucionário. A obra de Kerouac nos serve aqui como uma fonte para compreensão da complexa interseção entre o ideário progressista e o conservador, que compunham o cenário político dos Estados Unidos na segunda metade do século XX. O livro, que em um primeiro momento encanta pelo frescor libertário, ao ser lido mais atentamente suscita questionamentos acerca dos limites possíveis para a subversão beat. Assim, o interesse em explorar a temática nasce da necessidade de compreender como o tempo vivenciado se manifesta nas ideologias que inicialmente podem parecer confluentes, mas logo se revelam repletas de nuances e dualidades.

O contexto histórico em que a obra se insere é fundamental para desvendar as camadas de significado presentes nas páginas do livro: a década de 1950 testemunhou os Estados Unidos em completa transformação, sendo marcada pela propagação imaginária de um estilo de vida perfeito, que se chocava com o questionamentos de valores tradicionais e a ascensão de uma juventude ávida por mudanças. Nesse cenário, os beats emergiram como uma voz dissidente, rejeitando as normas sociais estabelecidas e propondo uma nova maneira de encarar a vida, de forma experimentalista e impermanente. No entanto, ao analisarmos com atenção a narrativa de *On the Road*, torna-se evidente que essa busca pela liberdade muitas vezes se choca com uma perspectiva política ainda conservadora. Além disso, o idealismo libertário coexiste com uma alienação consciente diante dos problemas sociais da época.

Ao longo deste trabalho temos como objetivo, portanto, demonstrar essas complexidades, além de situar *On the Road* no contexto mais amplo da contracultura beat, explorando as implicações sociais dessa narrativa em constante movimento. Assim, para realizar nossa pesquisa adotamos como base metodológica a revisão bibliográfica aliada à análise de fontes literárias e de resenhas, a fim de explorar o tema e esmiuçar nosso problema de pesquisa: as contradições morais e sociais na obra *On the road*, de Jack Kerouac. Para isso, integramos as perspectivas da História e da Literatura e nosso método de pesquisa se baseou em uma seleção criteriosa de fontes bibliográficas, abrangendo estudos e resenhas sobre a obra, biografias sobre a vida do autor, e os próprios diários e cartas escritos por ele. Além

disso, realizamos também a análise da própria obra, que foi tomada como principal fonte deste estudo, e também de outros trabalhos científicos que fossem relevantes para o contexto. Para traçar nosso cenário histórico, utilizamos trabalhos de autores como Sean Purdy (2007) e Eric Hobsbawm (1995).

Dessa forma, nossa pesquisa consistiu em um primeiro momento em uma seleção e organização da historiografia existente sobre *On the road* e sobre a Geração Beat, a fim de criar um panorama onde nosso trabalho se inserisse. Examinamos para isso interpretações críticas, análises literárias e estudos acadêmicos acerca da estrutura narrativa na obra de Kerouac. Realizada essa primeira etapa, focamos em compreender o cenário histórico em que a narrativa da obra se insere, e para isso analisamos eventos, movimentos sociais e culturais que se sucederam entre as décadas de 1940 e 1960 nos Estados Unidos. É importante ressaltar que, por se tratar de uma obra que está intimamente ligada à própria vida do autor, definimos nosso recorte temporal a partir do desenvolvimento do grupo chamado de Geração Beat, na década de 1940, até a primeira publicação do livro, em 1957. Dessa forma, conduzimos uma análise crítica de estudos relevantes, considerando o impacto de eventos históricos situados neste período para o desenvolvimento da obra *On the Road*. Neste momento foram cruciais as obras “A História dos Estados Unidos” (Karnal, 2007), de Leandro Karnal, e “A Era dos Extremos” (Hobsbawm, 1995), de Eric Hobsbawm.

A partir disso refletimos sobre as limitações e desafios da revisão bibliográfica, reconhecendo possíveis vieses e lacunas no entendimento do tema proposto. Buscamos a triangulação de dados, confrontando informações literárias e históricas para obter uma compreensão mais abrangente do papel do tempo em *On the Road*, e para isso utilizamos as biografias “Kerouac” (Buin, 2007), de Yves Buin e “Kerouac” (Charters, 1990), de Ann Charters”, um semidiário escrito pelo próprio Kerouac, e editado por Douglas Brinkley (Brinkley, 2012), que abrange doze meses entre os anos de 1949 e 1950, e algumas das cartas trocadas entre o autor e o também escritor beat Allen Ginsberg, editadas por Bill Morgan e David Stanford (Morgan; Stanford, 2012). A partir disso, sintetizamos as informações coletadas, garantindo uma abordagem coesa e aprofundada.

Por fim, discutimos como nossa metodologia pode contribuir para o entendimento mais amplo da interseção entre História e Literatura, particularmente no contexto estadunidense da segunda metade do século XX, no qual a obra *On the Road* foi escrita. Antecipamos os resultados esperados da análise, destacando possíveis contribuições para o

entendimento da obra de Jack Kerouac, e concluimos resumindo a abordagem metodológica adotada. Acerca da relação entre História e Literatura, algumas considerações interessantes foram levantadas. Essa interseção entre as duas áreas tem sido mais explorada com a consolidação da História Cultural e a quebra do paradigma objetivista da História. Uma das principais questões que nos confronta enquanto historiadores, se refere à linha limite entre essa relação. Afinal, onde deve se localizar a linha divisória entre fato e ficção? Segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2012), podemos trabalhar a relação entre História e Literatura através de dois principais vieses: o primeiro, de natureza epistemológica se deu a partir da reorientação dos paradigmas explicativos da realidade. A partir dos anos 1970, com a quebra dos paradigmas científicos, novos referenciais são introduzidos no campo epistemológico, e a História passa a ser aproximada da Literatura sob o argumento de que ambas são uma narrativa sobre o real, narrativas estas que através da linguagem constroem significados no tempo.

Assim, tanto a História quanto a Literatura estariam situadas “entre a verdade e a mentira” (Pesavento, 2012, p. 34), sendo ambas uma construção social da realidade, criadas a partir de significados partilhados. Entretanto, os distanciamentos entre os dois campos acontecem quando estabelecemos os limites da História, com os quais a Literatura não precisa se preocupar. Apesar de os dois campos serem artificios da linguagem servindo para retratar determinada época, suas narrativas têm diferentes níveis de compromisso com o real.

Para Pesavento (2012), existem três limites com os quais o historiador precisa se preocupar em sua recriação: o primeiro é a exigência de que o fato narrado tenha acontecido e tenha deixado traços no tempo. Esses traços se desdobram no segundo limite, que se refere ao rigor do método historiográfico: os traços precisam servir como fonte diante das perguntas do historiador, ou seja, precisam ajudar a traduzir o problema investigado através da testagem, comparação e montagem. E como último e terceiro limite, essas fontes devem servir para a reconstrução do acontecimento, pretendendo se aproximar o máximo possível da veracidade. Dessa forma, a “liberdade ficcional” da narrativa historiográfica que a aproxima da Literatura, só pode ser exercida respeitando tais distanciamentos.

A outra possibilidade de uso para a Literatura é enquanto objeto. Aqui explora-se como uma época contribui para a produção de determinada obra, e como se reflete em sua narrativa. Este uso é que escolhemos neste trabalho, para análise do icônico *On the Road*, de Jack Kerouac. Sabemos que o livro atravessou gerações, tornando-se uma espécie de clássico do gênero *road* e da Contracultura, tornando-se o que Eduardo Bueno (2019) chama de “a

bíblia dos hippies”. Mas, quantas questões podem ser exploradas a partir de sua textualidade? E quais luzes ele nos lança a respeito de sua própria época? Neste trabalho tratamos de responder esses questionamentos explorando as nuances do ideário político da obra, dentro do contexto do segundo pós-guerra estadunidense.

## 2 A CULTURA E A CONTRACULTURA DO SEGUNDO PÓS-GUERRA

O século XX ficou conhecido na História como “o século americano” e uma breve observação dos eventos que marcam os Estados Unidos nesse período, são suficientes para constatar que tal estereótipo não é um exagero. Após a profunda e longa crise econômica decorrente da quebra da bolsa de valores, em 1929, a década de 1940 se apresenta como uma oportunidade para os Estados Unidos se reestruturarem e lançarem-se como uma superpotência econômica e militar (Purdy, 2007).

Antes mesmo de sua entrada oficial na Segunda Guerra, o país já conseguia se recuperar dos efeitos da Grande Depressão a nível econômico: em 1941, o aumento da produção bélica destinada ao arsenal da Grã-Bretanha delineava-se como a solução para o fim definitivo da crise e, sob o slogan que definia os Estados Unidos como “o grande arsenal da democracia”, o presidente Frank Delano Roosevelt anunciava seu envolvimento indireto com a Guerra, ajudando os britânicos em sua luta contra a Alemanha nazista. Em 1941, o ataque japonês à base naval de *Pearl Harbor*, marcaria o fim do isolacionismo e a entrada tardia dos Estados Unidos na Guerra, participação fundamental para a vitória dos Aliados, uma vez que agora podiam contar com seu potencial bélico e seu exército forte e organizado (Hobsbawm, 1995).

Internamente, a entrada do país na Segunda Guerra alterou de forma significativa a dinâmica do cotidiano social: antes de tudo, aflorando os sentimentos nacionalistas de milhares de estadunidenses que voluntariaram-se para lutar na guerra e compravam os títulos vendidos pelo governo, conhecidos como “bônus de guerra”, utilizados para auxiliar sua empreitada contra os países do Eixo. A respeito do patriotismo exacerbado, Sean Purdy (2007, p. 221) escreve:

A luta contra as potências do eixo demandou uma mobilização ideológica e econômica total dentro dos Estados Unidos. Nos primeiros meses depois do ataque contra Pearl Harbor, a febre patriótica estava em alta. Milhões de jovens homens e mulheres alistaram-se nas Forças Armadas. Um apelo por trabalhadores da defesa civil rendeu 12 milhões de voluntários e a população aceitou com certa docilidade o racionamento de comida e produtos essenciais. Vinte e cinco milhões compraram títulos do governo usados para financiar a guerra. Muitos acreditavam que realmente era uma guerra do povo.

A agitação social podia ser percebida também em outros cenários: devido à ausência dos homens no mercado de trabalho, afro-americanos, mulheres e idosos foram introduzidos nas linhas de montagem; seis milhões de mulheres foram forçadamente assumir postos antes destinados aos homens, conciliando essa jornada com os cuidados domésticos e a educação

dos filhos; nipo-americanos e japoneses residentes no país eram obrigados a abandonar suas casas e empregos para serem detidos em campos de concentração no Oeste dos Estados Unidos; empréstimos a juros baixos eram oferecidos ao empresariado na tentativa de conquistar sua adesão e patrocínio na empreitada bélica; diversas áreas da ciência davam passos largos com o objetivo de fortalecer as estratégias de Guerra (Purdy, 2007), resultando por exemplo, na primeira bomba atômica e nas máquinas cifrantes como a de Alan Turing, que culminaria na invenção do primeiro computador; e as mídias que se tornaram extremamente populares na década seguinte – como o cinema e o rádio – já eram utilizadas pelo Estado para estimular a população a participar e apoiar a Guerra.

Em 14 de agosto de 1945, após a explosão de duas bombas em Hiroshima e Nagasaki, o Japão rende-se e chega ao fim a Segunda Guerra, consolidando os Estados Unidos como uma superpotência militar. Ainda segundo Purdy (2007), no cenário pós-guerra, enquanto Europa e Ásia estavam economicamente arrasadas, os EUA já dominavam até dois terços do comércio mundial, seguindo um plano de ordem econômica pós-guerra que fora elaborado ainda em 1944, prevendo a conquista de novos mercados e a captação de investimentos internacionais. Entretanto, a população inicialmente não gozaria da ampliação de reformas sociais que a beneficiassem, uma vez que boa parte do saldo econômico era destinado ao orçamento militar devido à preocupação crescente com a ameaça que a União Soviética representava, resultando no que Purdy (2007, p. 229) chama de uma “militarização da economia americana”.

As tensões entre as duas potências culminaram na Guerra Fria, que por sua vez, definiria a cultura do segundo pós-guerra estadunidense: o constante pânico em face da ameaça nuclear, o anticomunismo histórico que na década seguinte resultaria no Macarthismo e o aparente silêncio geral diante dos ataques às liberdades civis. Para Purdy (2007), esses aspectos enfraqueceram os impulsos reformistas e consolidaram uma “cultura oficial de conformidade social” (Purdy, 2007, p. 230). Em 1948, a economia parecia se recuperar e era possível perceber a emergência de uma nova classe média, repleta de anseios consumistas, mas apesar da imagem mental constante que temos de um pós-guerra próspero, representada por essa classe média emergente, e reforçada especialmente dos anos 1950 através do estímulo ao consumo, o cenário era na verdade dominado por um sentimento pessimista generalizado que o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 234) chama de “tom apocalíptico”. Hobsbawm, define assim as perspectivas alimentadas pela sociedade: “Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais, que acreditava-se firmemente, podiam

estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. [...] Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária” (1995, p. 224).

Esse pânico constante ditaria a vida de grande parte dos cidadãos estadunidenses durante a Guerra Fria, iniciada logo após o término da segunda grande guerra. A década de 1950 seria marcada pelo crescimento da geração de crianças que eram filhas daquelas pessoas que lutaram na guerra ou que realizaram o extenuante esforço de produção em território estadunidense. Tal período foi invadido por uma espécie de escapismo representado pelo desejo de uma vida perfeita ao estilo americano, o “*American way of life*”: homens de volta aos seus postos no mercado de trabalho, mulheres cumprindo seu papel de mães e donas de casas com cercas brancas, famílias com acesso crescente aos bens de consumo que não paravam de se multiplicar. A indústria cultural - através de mídias como o cinema, o rádio e, mais tarde, a televisão - modelava a cultura, desempenhando um importante papel na “disseminação do consumismo e do apoio aos valores culturais e sociais do capitalismo americano” (Purdy, 2007, p. 232).

Assim, pensar nessa cultura dominante exige que pensemos também na possibilidade de uma contracultura, importante conceito para o entendimento de nosso trabalho. Ao realizar este exercício de pensar em “contracultura”, é provável que nossa mente seja invadida por imagens de homens com grandes barbas, trajando roupas coloridas estilo tie-dye, acompanhados por mulheres de vestidos e cabelos longos decorados por flores, discutindo ideias como “Nova Era”, ambientalismo e uso de psicotrópicos. Essa visão repleta de estereótipos refere-se a uma contracultura específica, localizada nos anos 1960, e mais precisamente, no cenário de contestação à política de guerra estadunidense. Para Luciano Thomé (2016), o conceito de contracultura pode ser entendido de duas formas e esta seria a forma *stricto sensu*, “uma categoria histórica que identifica um fenômeno histórico particular e localizado no tempo, a Contracultura” (Thomé, 2016, p. 1).

A outra forma de entendimento é chamada pelo autor de *lato sensu* e se aproxima mais do conceito que será utilizado neste trabalho. Nesta perspectiva, “contracultura” pode ser entendida como um “desvio à norma” e se define mais como um instrumento metodológico que permite a identificação das transformações culturais na sociedade, do que como um evento com recorte específico. O conceito de contracultura a ser aqui utilizado é o definido pelos críticos Ken Goffman e Day Joy (2007), para quem:

Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida,

mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. Afirmamos ainda que a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para libertar o poder criativo de cada indivíduo (Goffman; Joy; 2007, p. 49).

Dessa forma, a ideia de contracultura proposta por Goffman e Joy nos serve como uma categoria que permite o mapeamento de diversas contraculturas ao longo da História, tal como é feito em sua obra. Esse mapeamento pode ser realizado através da identificação de princípios comuns às contraculturas. O primeiro desses princípios é o cultivo da individualidade acima das convenções sociais. Quanto a este ponto, os autores têm o cuidado de explicar que essa individualidade não significa egocentrismo ou opressão: a individualidade aqui exaltada tem muito mais a ver com o estímulo para que se encontre uma expressão pessoal em todos os aspectos da vida. Assim, “A individualidade contracultural é uma profunda individualidade partilhada. Ela inclui pessoas e culturas que seguem o conselho Socrático de “conhece-te a ti mesmo” (Goffman; Joy, p. 51).

O segundo princípio comum às contraculturas é o desafio ao autoritarismo. Essa crítica deve ser realizada tanto diretamente às instituições de controle social, como o Estado e a religião, quanto às formas sutis de dominação: os costumes amplamente aceitos, as crenças não questionadas, os tabus e os padrões rígidos. De modo geral, todo poder que se mostre autoritário deve ser questionado e, para os autores, essa característica difere os revolucionários contraculturalistas dos demais, pois este “não quer estabelecer um regime autoritário alternativo no lugar do antigo, e sim buscar crescente liberdade e fortalecimento democrático para o maior número de pessoas” (Goffman; Joy, p. 52).

Por fim, o terceiro princípio fundamental comum às contraculturas é a defesa de mudanças pessoais e sociais. Na verdade, as mudanças sociais deveriam emergir a partir de mudanças pessoais, pois o espírito do contraculturalista é, como definido pelos autores, “camaleônico” e é essa mutabilidade que se espera da sociedade como um todo. Dessa forma, “Os contraculturalistas realizam apaixonadamente aquilo que Nietzsche chamou de “transposição de valores - uma filosofia e um estilo de vida que implica uma contínua transformação, com sistemas de valores, percepções e crenças mutáveis, como um objetivo em si.” (Goffman; Joy, p. 53). Além destas características definidoras, os autores elencam também outras características “quase universais” das contraculturas, que derivam das outras três já citadas. Seriam elas: 1) a ruptura e inovação radicais nos diversos campos de conhecimento; 2) a diversidade; 3) a comunicação aberta; 4) a perseguição pela cultura hegemônica e; 5) o exílio. Tais características podem ser exemplificadas ao analisarmos o

movimento literário que surgiu nos Estados Unidos a partir da década de 1940, conhecido como Geração Beat, e que pode ser considerado um dos principais movimentos contraculturais da segunda metade do século XX, anunciando o Movimento Hippie<sup>1</sup> que surgiria nos anos 1960.

### ***2.1 Geração Beat: precursores da contracultura***

Esse grupo iniciaria seus contatos ainda no cenário da Segunda Guerra Mundial, nos fins de 1943. Segundo Claudio Willer (2009): Lucien Carr<sup>2</sup> e Allen Ginsberg<sup>3</sup>, expoentes da Geração Beat, encontraram-se pela primeira vez na Universidade de Columbia, em Nova Iorque: Ginsberg teria sido atraído pela música que era tocada em um dos quartos do dormitório. Allen Ginsberg estava prestes a completar seus dezoito anos e era um rapaz culto, que crescera em um ambiente politizado e fora influenciado pelas leituras de seu pai e de sua mãe, o que para Willer “contribuiu para que desenvolvesse tolerância e simpatia pela loucura e pela excentricidade, quer fosse de personalidades da literatura ou de pessoas com quem conviveu”. Ao entrar no quarto, lá estava Lucien Carr, um jovem que “frequentava os locais de reunião da boemia composta por artistas e intelectuais, estudantes, músicos de jazz, drogados e delinquentes” (Willer, 2009, p. 33), e era amigo de Eddie Park, que em 1944 era namorada de Jean-Louis Lebris Kerouac. Kerouac era um jovem natural da pequena cidade de Lowell, Massachusetts, que havia entrado em Columbia através de uma bolsa de esportes devido à sua excelente atuação enquanto jogador de futebol americano na *high school*. Em 1944, após passar uma temporada na Marinha Mercante, Jack Kerouac era um leitor voraz, sempre com enormes listas de livros para ler, e apesar de não saber ao certo como seria seu

---

<sup>1</sup> Movimento contracultural surgido nos Estados Unidos na década de 1960, como uma reação aos valores tradicionais da classe média estadunidense. Seus adeptos buscavam um estilo de vida simples e pacífico, opondo-se ao materialismo, ao individualismo e à guerra. Por outro lado, seus ideais exaltavam a vida em comunidade, a espiritualidade, a conexão com a natureza e o experimentalismo (Karnal, 2007).

<sup>2</sup> Nascido na cidade de Nova York em 1 de março de 1925, era proveniente de uma rica família de Saint Louis. Desde jovem era referido como “um garoto indisciplinado”, tendo sido expulso da escola preparatória aos 18 anos. Foi através de Carr que alguns dos principais nomes da Geração Beat se conheceram, na época da Universidade. Em 1944, Lucien foi condenado por homicídio culposo de David Kammerer. Cumpriu uma sentença relativamente curta e, ao sair da prisão, seguiu sua vida como editor de jornais famosos dos Estados Unidos, como o *The New York Times* (Charters, 1990).

<sup>3</sup> Allen Ginsberg nasceu na cidade de Nova York em 3 de junho de 1926, em uma família de ativistas políticos. Ginsberg também ingressou na Universidade de Columbia, e lá aproximou-se de Kerouac e outros expoentes famosos do círculo da Geração Beat. Foi o primeiro beat a se tornar popular nos Estados Unidos por sua vida polêmica que incluía um relacionamento abertamente homossexual, a defesa da legalização da maconha, e a publicação de obras acusadas de “obscenidade”. Ginsberg seguiu sendo um ativista dos direitos civis por muitos anos, consagrando-se também como um poeta renomado (Bivar, 1984).

futuro, começava a falar de si mesmo como um “escritor sério”, com planos grandiosos (Kerouac *apud* Charters, 1990, p. 29):

Uma vida inteira escrevendo sobre o que vi com meus próprios olhos, contando tudo com minhas próprias palavras, de acordo com o estilo que eu decidir, esteja com vinte e um anos, trinta, quarenta, ou em alguma idade ainda mais avançada, e juntando tudo como um registro de história contemporânea para que, futuramente, seja possível ver o que realmente aconteceu e o que as pessoas realmente pensavam.

A paixão pela leitura aproximaria Jack Kerouac, Lucien Carr, Allen Ginsberg e também William Burroughs. Juntamente com outros nomes que mais tarde integrariam o movimento, como o de Neal Cassady, Herbert Huncke e John Clellon Holmes, formariam um grupo que futuramente seria identificado como Geração Beat, que começou como um movimento literário e depois estendeu-se para outras artes, e que ficaria conhecido por influenciar diretamente na contracultura estadunidense dos anos 1960. Segundo André Bueno e Fred Góes (1984, p. 6) “o termo Geração Beat não designa um movimento organizado, estética ou politicamente, em torno de um programa ou objetivos comuns”, isso porque, apesar de se originar em torno da amizade dos escritores da Universidade de Columbia - Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs -, o movimento obteve aderências diversas ao longo dos anos, chamando a atenção de jovens do país todo à medida que sua popularidade crescia. Além disso, os beats estavam muito mais interessados em uma jornada existencial interior e individual, do que em um seguir um programa político rumo a algum objetivo específico. Assim, ainda segundo Bueno e Góes (1984, p. 7):

A Geração Beat foi uma geração em movimento: ia dos poemas às estradas, passando por bares e cafês, festas e drogas, comunidades e qualquer outro palco onde estivesse a vida. Portanto, muito mais que um grupo de intelectuais reunidos em torno de um projeto estético definido num programa, muito mais que um grupo de acadêmicos estereis tentando salvar o mundo dentro dos confortáveis muros da universidade.

Dessa forma, Theodore Roszak afirma em sua obra “*A Contracultura*” (1974), que para os beats o desejo de remodelar a si mesmos precedia a causa pública. Para o autor, “É possível que a boêmia de beats e hippies esteja distanciada demais de ação social para se ajustar ao radicalismo da Nova Esquerda [...]. A “viagem” é interior, rumo a níveis mais profundos de auto-análise” (Roszak, 1974, p. 44). Entretanto, apesar do individual se sobrepor ao público, no cenário contracultural estadunidense que iniciava após o pós-guerra os beats foram precursores de um comportamento que desafiava a norma, e por isso, a Geração Beat pode ser lida como um movimento contracultural. Para verificar essa possibilidade de leitura, faremos uso das características elencadas por Ken Goffman e Dan Joy (2007).

No ano de 1944, Kerouac, Ginsberg, Burroughs e Carr começam a desenvolver o que chamaram de “Nova Visão”, entendido como um modelo experimental de criação artística da Beat, inspirada em escritores como Rimbaud, William Blake, Yeats, Böhme e Michaux; no misticismo gnóstico e no orientalismo budista; e apoiada na ideia de alteração da consciência através do uso de psicotrópicos como maconha, haxixe, benzedrina, anfetamina, heroína, e cocaína, além de alucinógenos como cactos e cogumelos (Willer, 2009). Willer (2009, p. 52) caracteriza a Nova Visão diferenciando-a de outras vanguardas artísticas:

Onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que, mimeticamente, a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações entre o mundo autônomo dos signos e a vida, o escritor visionário confunde os dois planos. Os beats chegaram a ser acusados de iletrados. Na verdade, são um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos.

Essa ideia de criação através da experimentação proposta pelos beats, representa uma ruptura com os padrões literários da época e transcende os limites estabelecidos entre a vida e arte, ao evocar para suas narrativas suas próprias vivências de forma explícita e sem se ater a moralismos. Ao anunciar a Nova Visão, o que os beats fazem é desafiar o autoritarismo presente nos padrões exigidos para que um escritor fosse digno de reconhecimento e aceitação pela crítica. Dessa forma, percebemos aqui a ruptura e a inovação radicais, que fará a Beat se constituir como um “fato inteiramente novo na história da literatura” (Willer, 1984, p. 33). Ainda de acordo com Willer (1984, p. 32):

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

Nessa prática que pode ser definida por “a arte imitando a vida”, os beats praticavam a comunicação aberta, ao tratarem honestamente uns com os outros de seus sentimentos mais profundos e também obscuros. Essa intimidade se converte em uma espécie de compromisso mútuo que fica evidente, por exemplo, no caso do assassinato de David Kammerer. Segundo Ann Charters (1990) Kammerer era um homossexual que perseguia e assediava Lucien Carr desde sua adolescência. Em agosto de 1944, após uma noite de bebedeira, os dois envolveram-se em uma discussão com fim trágico: Kammerer ameaçou violentar Carr que, para se defender, esfaqueou Kammerer e jogou seu corpo no rio Hudson. Kerouac e Burroughs teriam ajudado Carr a jogar fora a faca do crime e a se esconder: foram detidos por ocultação de provas e cumplicidade. O fato – posteriormente relatado em obras conjuntas de

Kerouac e Burroughs – é um perfeito ilustrativo da intensidade das relações estabelecidas entre os Beats, que alimentava a criação literária.

A diversidade é notada nas diferenças entre as características estilísticas dos autores que compõem a beat: a única “regra” era experimentar, de resto, cada um criava seu próprio estilo, demonstrando assim um movimento plural. Apenas sobre Jack Kerouac, Willer (2009) consegue identificar três estilos de narrativas diferentes em suas obras. Para o pesquisador, isto demonstra “a impossibilidade de se falar numa poética Beat como um todo, sem abordar o modo como ela é aplicada em cada autor em particular” (Willer, 2009, p. 47).

Para Goffman e Joy (2007), os tipos de perseguição a uma contracultura podem variar e quando não conseguem derrotá-la, a perseguição transforma-se em cooptação. Assim, de acordo com os autores (Goffman; Joy, 2007, p. 56):

Quando a perseguição fracassa na tentativa de esmagar uma contracultura ativa, a cultura dominante tende a assimilá-la, sutilmente enfraquecendo, distorcendo ou mesmo algumas vezes invertendo seus memes, tirando deles seu poder subversivo. O establishment força a incorporação do discurso contracultural em sua própria propaganda, ao mesmo tempo em que o poder econômico reduz a arte e a estética contracultural à mercadoria de consumo de massa.

Essa incorporação do discurso dos beats na propaganda realizada pela cultura dominante pode ser percebida através da criação de uma “cultura Beatnik”: junção da palavra “beat” com o sufixo de “Sputnik”, o nome do primeiro satélite soviético lançado no espaço durante a corrida espacial. Segundo Almeida (2013), o termo inicialmente usado em um sentido pejorativo para definir os beats como “não-americanos”, foi cunhado por Herb Caen em artigo escrito para o *San Francisco Chronicle*, de 2 de abril de 1958, mas logo teve seu sentido expandido, quando usado como estereótipo para definir os jovens que se identificavam com a escrita e o estilo de vida proposto pelos Beats. Na década de 1960, o termo sofreria uma “positivação” e passaria a definir inclusive o mercado que vendia “o modo beatnik de ser”, os cenários de encontro desses jovens e as produções culturais que traziam elementos beats.

Por último, também podemos apontar nos Beats a característica do exílio. O exílio, para Goffman e Joy (2007), não é apenas forçado, mas sim uma reação contracultural às dificuldades da cultura hegemônica. O exílio representa fuga em busca de libertação para “explorar e viver segundo seus valores” (Goffman; Joy, 2007, p. 57). O que seriam as viagens empreendidas por Kerouac se não uma recusa às amarras sociais e uma busca incansável por sentir-se livre? É claro que Kerouac não foi o único beat a pegar a estrada, e segundo Eduardo

Bueno (1984, p. 89), também não fora o mais “estradeiro”. Além de Jack, Allen Ginsberg, Neal Cassady, Gregory Corso, Gary Snyder e Lawrence Ferlinghetti são alguns de seus companheiros que também buscaram na estrada inspiração, liberdade, energia e perspectivas.

Contudo, foi Jack Kerouac que, inspirado por outros escritores como Henry Thoreau e Jack London, criaria toda uma mística em torno da “estrada profética” ao narrar suas aventuras épicas na obra *On the road* que seria exaltada por gerações e é aqui neste trabalho nosso objeto de estudo. *On the road* (no Brasil, “*On the road - Pé na estrada*”), é o romance emblemático de Jack Kerouac, lançado em 1957, pela *Viking Press*, após ser rejeitado por diversas editoras desde 1951, quando Kerouac o escreveu.

## **2.2 O contexto estadunidense de meados do século XX – entre o passado e o futuro**

As nuances entre cultura e contracultura não eram as únicas que se esboçavam naquela sociedade. Podemos perceber diferentes sentimentos compartilhados em um mesmo período para os estadunidenses, e para isso, podemos nos debruçar sobre a noção de tempo histórico do historiador e filósofo Reinhart Koselleck. Para Koselleck (*apud* Reis, 1996), a datação histórica é importante na medida em que localiza um determinado “mundo histórico” e o atribui alguma identidade. Entretanto, esta localização não resolve o problema do tempo histórico: para compreendê-lo é preciso ir além e adentrar nestes diferentes mundos, conhecer suas peculiaridades e seu funcionamento. Aqui, colocar a narrativa histórica dentro de uma linha de sucessividade não é suficiente, pois cada um desses “mundos históricos” tem sua própria forma de pensar e vivenciar o tempo, que é determinada pela relação entre as dimensões do passado e do futuro. Em “*Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*” (2006), Koselleck apresenta os conceitos de “experiência” e “expectativa” como categorias científicas para investigarmos e compreendermos a História. O autor esclarece que a abordagem que se utiliza destas categorias não consegue determinar claramente marcos, acontecimentos e processos históricos, mas consegue delinear “histórias possíveis” (2006, p. 306). Dessa forma, segundo Koselleck (2006, p. 306):

A abordagem formal que tenta decodificar a história com essas expressões polarizadas só pode pretender delinear e estabelecer as condições das histórias possíveis, não as histórias mesmas. Trata-se de categorias do conhecimento capazes de fundamentar a possibilidade de uma história. Em outras palavras: todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem.

O autor explica que as categorias não poderiam ser pensadas individualmente, uma vez que “não há expectativa sem experiência, não há experiência sem expectativa” (Koselleck, 2006, p. 307), por outro lado, nenhuma outra categoria científica que se proponha a pensar a história é concebível sem estar também constituída por experiências e expectativas (Koselleck, 2006). Esse fato determina para Koselleck que, na investigação histórica, as categorias de experiência e expectativa “indicam a condição humana universal; ou se assim quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada” (Koselleck, 2006, p. 308). Assim, o autor defende sua tese de que experiência e expectativa constituem tanto a história em si, quanto o conhecimento histórico, pois através destas categorias a história é produzida e através delas podemos compreender os movimentos da história (Koselleck, 2006). Dessa forma, para Koselleck (2006, p. 308) experiência e expectativa mostram e produzem “a relação interna entre passado e futuro, hoje e amanhã”, sendo portanto, duas categorias teórico-metodológicas “adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político” (Koselleck, 2006, p. 309), remetendo a temporalidade do homem, e por consequência, à temporalidade da história.

Mas afinal, o que define essas categorias que o autor chama de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”? Em uma tentativa de esboçar o que denomina de “significado meta-histórico”, Koselleck (2006) define: *experiência* deve ser pensada como o *passado atualizado*, de forma que se constitui tanto por incorporações racionais quanto pelas formas inconscientes de comportamento, e sendo ainda transmitida por “gerações e instituições”, o que determina a conservação de um conhecimento alheio. Assim, para o autor, “também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (Koselleck, 2006, p. 310). A *expectativa*, por outro lado, seria uma espécie de *futuro presentificado* e também guarda em si algo próprio do indivíduo e algo compartilhado de forma interpessoal. A expectativa trata daquilo que ainda pode ser apenas imaginado, pois naturalmente, volta-se para o que ainda não fora experimentado. Nas palavras do autor, a expectativa se constitui de “esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade” (Koselleck, 2006, p. 310).

Apesar de sua relação e da já mencionada impossibilidade de se excluírem, as duas categorias não são simétricas ou complementares: “passado e futuro jamais chegam a se coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência” (Koselleck, 2006, p. 310). Dessa forma, para a tese do autor torna-se essencial compreender

que a presença do passado é diferente da presença do futuro. Isso pode ser melhor entendido através do uso das noções de “espaço” e “horizonte”: ao tratarmos da experiência faz sentido pensar em um “espaço” pois ela é formada por um aglomerado de muitos estratos de tempo que se fazem presentes simultaneamente; o que define uma experiência, portanto, não são memórias e conhecimentos de forma isolada, e sim, reunidos (Koselleck, 2006, p. 311).

Da mesma forma, pensar em “horizonte” ao tratarmos de expectativa é cabível a medida que consideramos que a linha do horizonte nunca pode ser alcançada por mais que caminhemos em sua direção: da mesma forma podemos tentar deduzir o futuro imaginando, antecipando, mas existe um limite para essas previsões, pois nunca conseguimos de fato experimentar o futuro; se nossas expectativas se presentificam, já devem existir outras que as superam e se colocam mais distantes. Nas palavras de Koselleck (2006, p. 312), “a expectativa também pode ser objeto de experiência. Mas nem as situações nem o encadeamento de ações visadas pela expectativa podem também ser desde já objeto da experiência”. O horizonte representa, portanto, o devir que constitui a expectativa.

Resguardadas suas particularidades, os conceitos não podem simplesmente se dissociar, pois remetem um ao outro constantemente e a própria modificação das experiências e das expectativas dependem de sua relação: experiências se constituem como tal porque tomam como referência expectativas passadas, assim, o “espaço de experiência” modifica-se com o passar do tempo, pois, novas experiências são geradas, misturam-se com as que já existiam e “se impregnam umas das outras” (Koselleck, 2006, p. 313). As expectativas, por sua vez, baseiam-se na experiência, mas isso não garante que o futuro corresponderá às expectativas imaginadas. Assim, quando ocorre um acontecimento que não fora imaginado através das experiências, acontece uma ruptura do horizonte de expectativa. Essa ruptura cria uma nova experiência e reorganiza as duas categorias, demonstrando sua correspondência. Para o autor, portanto, “não se trata, pois, de simples conceitos opostos. Pelo contrário, eles indicam maneiras desiguais de ser, e da tensão que daí resulta, pode ser deduzido algo como o tempo histórico” (Koselleck, 2006, p. 312).

A partir dessa noção, propomos uma breve discussão acerca do cenário geral dos Estados Unidos durante o segundo pós-guerra. Em sua tese, Koselleck (2006, p. 314) afirma que a modernidade só poderia ser pensada como um novo tempo depois que as expectativas se distanciassem de todas as experiências anteriores. Nesse sentido, o conceito de “progresso”, criado em fins do século XVIII, é responsável por estabelecer um novo horizonte de expectativa onde o futuro deveria ser sempre diferente do passado, e mais do que isso, deveria ser melhor. Segundo Koselleck (2006, p. 320), o progresso é: [...] o primeiro conceito

genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa. Sempre se tratava de superar experiências que não podiam ser derivadas das experiências anteriores, e, portanto, de formular expectativas que antes ainda não podiam ser concebidas.

Assim, ainda que o futuro não pudesse ser apreendido completamente das experiências, tinha-se a certeza de que a ciência e a técnica iriam criar um novo mundo. Esperava-se não apenas que o futuro modificasse a sociedade, mas também que a melhorasse. Entretanto, a partir da Segunda Guerra Mundial o progresso deixaria de significar apenas melhorias: as décadas de 1940 e 1950 representam o primeiro grande choque com o que o progresso parecia oferecer, e provavelmente, a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki pode ser apontada como o “marco” onde a empolgação cede lugar aos sentimentos de frustração e angústia generalizados. Segundo Tony Judt:

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 (Judt, 2007 *apud* SANTOS, 2012, p. 14).

Certamente, durante a Segunda Guerra, todas as nações compartilharam sentimentos comuns, como o medo, mas os cenários suscitados por essa experiência foram diferentes: na Europa, o desfecho foi uma profunda crise, refletida no seu deslocamento do centro do mundo. Esse lugar central seria ocupado agora pelos Estados Unidos que, vitorioso, erguia-se enquanto superpotência econômica, expandindo-se através dos lucros acumulados com a Guerra. Dispostos a assegurar o futuro do capitalismo e a conquistar novos mercados consumidores, os Estados Unidos iniciavam ali uma disputa direta com a União Soviética, bloco socialista, que também pretendia consolidar-se como superpotência bélica e ideológica.

Assim, percebemos que durante o pós-guerra a sociedade estadunidense projetava seu horizonte de expectativas a partir de dois estados gerais: o primeiro abrange o clima de otimismo que se difundia. Apesar de nem todos compartilharem da mesma prosperidade e da distribuição de renda não mudar significativamente, o crescimento econômico era inegável. (Purdy, 2007). Finalmente, após os difíceis anos de racionamento imposto pela Guerra, era acessível à grande parte dos estadunidenses o consumo massificado. A população campesina deslocava-se para as cidades num fluxo cada vez maior, como consequência do processo de industrialização (Hobsbawm, 1995). Os meios de comunicação de massa popularizavam-se velozmente, difundindo novos hábitos de consumo. Segundo Maria Clara Dunck Santos

(2012, p. 40), “a satisfação de necessidades iguais legitimou a ideologia democrática como desculpa para a produção em série”. E em série, reproduzia-se também a mentalidade do *American way of life*, o padrão de referência do típico cidadão estadunidense próspero e otimista, que relacionava o consumo a uma suposta qualidade de vida. A respeito dessa mentalidade, Goffman e Joy (2007, p. 255) apontam:

Exaurida pela Depressão e pela guerra mundial - mas com uma economia em ascensão -, a América branca compreensivelmente empurrou a ansiedade nuclear para longe comprando novos e brilhantes bens de consumo, como lavadoras de pratos, televisores e automóveis rabo-de-peixe.

Contudo, essa tentativa escapista de “empurrar a ansiedade nuclear para longe”, não foi suficiente e justamente essa ansiedade que definiu o segundo estado para pensarmos o horizonte de expectativa dessa sociedade: durante a Guerra Fria, a possibilidade iminente de uma Terceira Guerra Mundial não permitia visualizar com clareza um futuro próspero e tranquilo. Além disso, o medo do comunismo garantia a manutenção de práticas políticas intolerantes, onde tudo aquilo que não obedecia ao *establishment* do *American way of life* era visto como ameaça comunista. Assim, legitimava-se a invasão à vida privada, em uma verdadeira “caça às bruxas”, mantendo os indivíduos em um estado contínuo de vigília e histeria. Hobsbawm (1995, p. 228) explica esse medo afirmando que a Guerra Fria se baseava em uma crença absurda de que “o futuro do capitalismo e da sociedade liberal não estava de modo algum assegurado”. Para o autor, a suposta ameaça baseava-se muito mais em emoções do que na razão, e esse frenesi teria sido iniciado por demagogos que “descobriram o potencial político de denúncia em massa do inimigo externo” (Hobsbawm, 1995, p. 232). Assim, segundo Hobsbawm (1995, p. 232):

O anticomunismo era genuína e visceralmente popular num país construído sobre o individualismo e a empresa privada, e onde a própria nação se definia em termos exclusivamente ideológicos, (“americanismo”) que podiam na prática conceituar-se como o polo oposto ao comunismo.

Dessa forma, percebemos que as experiências acumuladas com a guerra geraram um sentimento de insegurança em relação ao progresso: já não era mais possível garantir que o futuro seria melhor. Podemos inferir, portanto, que a Segunda Guerra representa uma ruptura naquele horizonte de expectativa que previa o aperfeiçoamento constante, gerando assim, uma nova experiência e um novo arranjo de expectativas. O que esperar do futuro? A questão fundamental agora seria essa e para respondê-la, intensificaram-se os debates sobre política e cultura.

A exemplo, podemos citar o conservadorismo clássico como uma corrente de pensamento que se desenvolve nos Estados Unidos dos anos 1950. Segundo Camila Feix

Vidal (2013, p. 263), o ideal conservador já existia, mas o conservadorismo enquanto movimento intelectual estruturado, se dá na década de 1950, a partir das publicações de intelectuais estadunidenses. Vidal (2013) menciona quatro intelectuais que teriam estabelecido as bases do movimento conservador: Richard Weaver, William F. Buckley Jr., Robert Nisbet e Russell Kirk. Segundo a cientista política, esses autores não pretendiam formular um movimento homogêneo, e sim, expressar seu descontentamento com os acontecimentos recentes e propor alternativas para o futuro. Assim, Camila Felix Vidal (2013, p. 264) afirma que:

Duas guerras mundiais, armas químicas e nucleares, comunismo, desintegração da família tradicional, New Deal e violência marcavam o período nos Estados Unidos. Valores tradicionais eram abandonados e a ciência tomava o lugar da fé e da “moralidade”. Nesse contexto, o que esses autores buscavam exprimir era um descontentamento geral com a situação vivenciada, seja ela política, social ou econômica; seja ela no plano global, nacional ou local. Para esses autores, a modernidade e a ciência não pareciam ter efeitos benéficos para a sociedade; em última análise, o progresso e a ciência foram responsáveis por efeitos perversos, como a bomba nuclear. Daí a necessidade da busca por valores tradicionais norte-americanos, responsáveis por uma sociedade “moral” e, conseqüentemente, melhor do que a sociedade do pós-guerra, da ciência e do New Deal.

Nesse primeiro momento, o debate restringia-se ao ambiente acadêmico, mas nos anos seguintes se integraria à política. A partir destes autores que analisa, Vidal (2013, p. 273) elenca princípios comuns em suas propostas:

A busca por valores tradicionais norte-americanos; a ênfase na religião Cristã como propulsora da moralidade; a ênfase nas associações humanas – comunidade, família, igreja, entre outros; a aceitação da hierarquização e da desigualdade; a percepção do ser humano como possuidor de impulsos e apetites negativos; a rejeição a big governments; e a rejeição às políticas de bem estar social e de qualquer forma de nivelamento econômico ou social.

Esse conservadorismo clássico acreditava, então, que o período vivenciado era de decadência humana e que essa decadência fora causada pela modernidade. Dessa forma, para solucionar o temor de um futuro turvo, tentavam elaborar um horizonte de expectativa onde o futuro se parecesse com o passado, desejavam que o futuro resgatasse valores de um tempo pretérito, onde a sociedade se organizava em torno da igreja, da família e da hierarquização. De certa forma, o que o conservadorismo clássico esperava era que o tempo desacelerasse, e que assim, a sociedade parasse de ser invadida pela secularização e os ideais modernos. Ironicamente, o conceito “conservadorismo” é um exemplo da relação entre experiência e expectativa produzida pela modernidade. Segundo Koselleck (2006, p. 325), a atribuição do sufixo “ismo” aos conceitos circunscreve sua estrutura temporal moderna, configurando-os como conceitos de movimento. Para o autor, esses conceitos têm a tarefa de “descobrir um futuro novo” (Koselleck, 2006, p. 326), produzindo uma relação compensatória entre

experiência e expectativa: quanto menor a experiência, maior a expectativa. A ironia está no fato de que o futuro novo, esperado pelo conservadorismo clássico dos anos 1950, parecia-se muito mais com um passado familiar.

No extremo oposto dos conservadores, outro grupo que se destaca nesse período, com suas elaborações e especulações sobre o futuro, é a juventude. Massimo Canevacci (2005, p. 20), nos aponta que a categoria sociológica chamada de jovem “nasce” durante os anos 1950 em meio a cultura de massa, tornando-se o principal alvo dela. Segundo o autor:

A escola de massa separa um segmento interclassista da população da família e da produção; a mídia (discos, rádio, cinema) produz um novo tipo de sensibilidade e de sexualidade, modo e estilo de vida, valores e conflitos; a metrópole se difunde como cenário panorâmico repleto de signos e sonhos (mediascape). O cruzamento desordenado e intrigante desses três fatores constitui o terreno autônomo, inovador, conflituoso no qual se constrói a categoria sociológica do “jovem”. Os jovens como faixa etária autônoma da modernidade nascem entre os fios que os ligam à escola de massa, à mídia, à metrópole (Canevacci, 2005, p. 22).

Além das mídias, a industrialização e a consequente expansão das instituições de ensino também são fatores que permitiram uma interação muito maior entre esses jovens, intercambiando culturas, hábitos e ideias. Nos anos 1950, a juventude se constitui como uma força social e política, fato que ficará claro na década seguinte: os anos 1960 serão protagonizados pelos movimentos juvenis. As inquietações dessa juventude de 1950 não se relacionavam apenas a um futuro incerto: o próprio momento presente era angustiante para eles e os deslumbramentos das propagandas não eram suficientes para calar suas aflições.

Para Hobsbawm (1995, p. 295) “as insatisfações dos jovens não eram amortecidas pela consciência de ter vivido épocas de impressionante melhoria, muito melhores do que seus pais algum dia esperaram ver”. Diante da polarização do debate político, por exemplo, os jovens buscavam alternativas aos dois espectros dominantes. Segundo Rodrigues Faria de Sousa (*apud* CREMONESE, 2018, p. 31), a juventude, diante de todos os problemas da década, apresentava uma visão que “rejeitava a polarização liberalismo-comunismo que dava o tom de grande parte dos debates políticos de sua época”. Para Goffman e Joy (2007, p. 251):

É na América, nesse peculiar nexos de niilismo e jovialidade, otimismo tecnológico e poder militar excessivo, um lugar onde expectativas e desejos que tinham sido cultivados ao longo de muitas vidas estavam começando a ficar disponíveis em questão de momentos, a terra do jazz e da algazarra, que começa a história da contracultura na segunda metade do século XX.

Assim, novas formas de viver eram propostas por essa juventude, criando desde já a grande abertura libertária dos jovens da década seguinte. É esse desejo por liberdade absoluta que constitui o horizonte de expectativa projetado por esses jovens: o futuro deveria ser aberto para muitas possibilidades.

### 3 ON THE ROAD: “UMA OBRA PRIMA VINDA PARA DESVENDAR O ESPÍRITO DE UMA ÉPOCA”

Era nesse cenário que Jack Kerouac colhia o material para o que viria ser seu romance emblemático, *On the road*, controverso desde sua criação. Frequentemente considerado autobiográfico, assim como todo o trabalho do autor, *On the road* foi inspirado nas viagens realizadas por Kerouac através dos Estados Unidos e México, em sua maioria acompanhado pelo companheiro de estrada Neal Cassady. Na obra, Kerouac é Sal Paradise e Neal Cassady é Dean Moriarty. Desde sua publicação inicial, a obra passou por revisões e edições, incluindo a versão editada pela *Viking Press* em 1957, e a edição popularmente conhecida como “o manuscrito original”, publicada pela primeira vez em 2007 pela *Viking Penguin*, que restaura o texto ao formato original. Para este trabalho, nos debruçamos sobre a primeira edição publicada no Brasil, em 2004, pela L&PM Editores, com tradução de Eduardo Bueno.

Por seu “fôlego narrativo avassalador, o imaginário *protopop*, o frescor libertário, o fluxo ininterrupto de sua avalanche de palavras, imagens, promessas, ofertas, visões e descobertas” (BUENO, 2019, p. 44), *On the road* foi consagrada ao longo dos anos como símbolo de uma geração inteira de jovens que, inspirados pelas aventuras de Sal e Dean, abandonaram o marasmo de suas rotinas e colocaram o pé na estrada. A obra é frequentemente lembrada por chavões como “bíblia de uma geração” e sua narrativa permeia o imaginário relacionado à contracultura dos anos 1960. Para Eduardo Bueno (2019, p. 44):

A questão é que tal geração se multiplicou em muitas. Bob Dylan fugiu de casa após ler *On the Road*. Chrissie Hynde, dos Pretenders, e Hector Babenco, de Pixote, também, Jim Morrison fundou The Doors. No alvorecer da década de 90, o livro levou o jovem Beck a tornar-se cantor, fundindo rap e poesia beat. Jakob Dylan, filho de Bob, deixou-se fotografar ao lado da tumba de Jack em Lowell, Massachusetts, como o próprio pai fizera 20 anos antes. Em 1992, Francis Coppola (o produtor), Gus Van Sant (o diretor) e Johnny Depp (o autor) envolveram-se numa filmagem nunca concretizada do livro - e, apesar da diferença de idade, os três compartilharam o mesmo fervor reverencial pela obra. Cerca de vinte anos mais tarde, em 2012, Walter Salles e o roteirista José Riviera enfim conseguiram, com produção da American Zoetrope de Coppola, levar *On the Road* para as telas com Garrett Hedlund, Sam Riley e Kristen Stewart, todos ainda na casa dos vinte anos de idade, nos papéis principais.

Fato é que grande parte desta mística construída em torno de *On the Road* iniciou-se a partir da importante resenha assinada pelo crítico Gilbert Millstein, em sua coluna *Books of the Times*, publicada no *New York Times Book Reviews*, em 5 de Setembro de 1957 (*New York Times*, 1957, p. 27). Nas próximas linhas nos dedicaremos a realizar uma breve análise

dessa fonte a fim de compreender sua relevância para a identificação de *On the Road* enquanto uma obra emblemática.

O *New York Times Book Review* é uma publicação semanal, pertencente ao jornal *The New York Times*, que revisa livros ficcionais e não ficcionais desde 1896. Em 1950, a publicação já era considerada uma das mais prestigiadas entre os críticos. Para Eduardo Bueno (2019, p. 41): “não deixa de ser uma ironia que o talento de artistas como Kerouac e Dylan tenha precisado do aval do *Times* para ser plenamente reconhecido”. Segundo o biógrafo Yves Buin (2007, p. 179), Kerouac encontrava-se, na noite de 4 de Setembro de 1957, em uma “espera febril da edição do dia seguinte do *New York Times*, disponível a partir de meia-noite, na qual devia figurar o artigo muito aguardado de Gilbert Millstein”. Joyce Johnson, a então companheira de Jack, conta que ao ler a resenha, o escritor sacudia a cabeça, confuso, sem compreender porquê não estava tão feliz quanto deveria (Bueno, 2019). Talvez porque a resenha de Millstein transformaria *On the Road* em uma “espécie de livro prisão” (Bueno, 2019, p. 40) para ele. Para Buin (2007, p. 179), aquela fora a última noite de anonimato de Jack Kerouac. A resenha de Gilbert Millstein era totalmente positiva e exaltava não apenas Kerouac enquanto escritor, mas também elevava sua obra ao patamar de “uma ocasião histórica”:

On the Road é o segundo romance de Jack Kerouac, e sua publicação é uma ocasião histórica na medida em que expõe uma obra prima vinda para desvendar o espírito de uma época onde a atenção é fragmentada e as sensibilidades embotadas pelos superlativos da moda (multiplicados um milhão de vezes pela velocidade e pelo peso das comunicações (Millstein, 1957, tradução nossa).

Millstein (1957), ao dizer que *On the Road* desvenda “o espírito de uma época onde a atenção é fragmentada e as sensibilidades embotadas pelos superlativos da moda”, diferencia o livro de Kerouac como uma obra de arte genuinamente autêntica em comparação às produções massificadas que ditavam a indústria cultural que se formava e tinha como principal alvo a juventude - sem prever o fato de que o livro venderia mais de 60 mil cópias chegando ao patamar de mais de 3 milhões de cópias vendidas sendo traduzido para mais de 25 línguas (Gyenis, 1997).

Para Maria Clara Dunck Santos (2012, p. 40), “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”. A autora complementa dizendo que para essa sociedade “a arte é um importante instrumento de controle social, cujos ideais eram propagados pelo cinema, pela rádio e pela literatura” (Santos, 2012, p. 40). Assim, diante de

experiências que remetiam a uma cultura massificada, para Millstein, a obra de Kerouac é um sopro de ar fresco que anuncia uma ruptura com essa lógica. O jornalista continua:

Este livro requer esclarecimento e detalhamento do cenário. É possível que agrade ou incomode os neoadadêmicos e os críticos “oficiais” de vanguarda, e que seja tratado superficialmente em outros lugares como meramente “atraente” ou “intrigante” ou “pitoresco” ou mais meia dúzias de banalidades, sem excluir, “não convencional”. Mas o fato é que "On the Road" é a mais belamente executada, a mais clara e mais importante enunciação já feita pela geração que o próprio Kerouac chamou anos atrás de "beat" e cujo principal avatar é ele mesmo (Millstein, 1957, tradução nossa).

Neste trecho, Millstein direciona uma provocação para a crítica especializada: para os neoadadêmicos e para os críticos vanguardistas, a obra de Kerouac provavelmente agradaria ou, no mínimo, provocaria uma inquietação. Já em “outros lugares”, onde a crítica ainda não estava preparada para uma renovação, o livro não receberia a atenção merecida. Essa provocação de Millstein comprovou-se nas semanas seguintes à publicação de sua resenha: apesar de Kerouac ter sido lançado ao estrelato, muitas outras críticas vieram depois e não eram tão positivas quanto esta primeira. O próprio chefe de Gilbert Millstein, David Dempsey, publicaria uma semana depois uma resenha onde dizia que *On the Road* era original, legível e divertido, mas que não oferecia uma moldura mais ampla onde os personagens pudessem se desenvolver (Chartes, 1999). Dempsey ainda mostrou-se ofendido por Kerouac adotar uma postura moralmente neutra diante de “tanto sexo, adultério e abuso de drogas” (Bueno, 2019, p. 255).

Obviamente *On the Road*, ao tratar desses temas, incomodava a moralidade conservadora que ainda era dominante nesta sociedade. Na semana seguinte, em 17 de setembro, a revista *Time* acusaria Kerouac de fundamentar “a explosiva juventude que, de um canto a outro do país, se agrupa em torno de jukeboxes e se envolve em arruaças sem motivo em plena madrugada” (Bueno, 2019, p. 255). O tom ofendido da maioria das críticas negativas confirma que *On the Road* caminhava na contramão das publicações popularmente aceitas e difundidas, já que não causavam agitação social. Para a literata Sara de Sá Jones (2014, p. 6), “a obra de Kerouac teve assim que esperar que a crítica literária chegasse a um ponto que lhe permitisse a sua compreensão”. Millstein, por outro lado, vai além:

Assim como, mais do que qualquer outro romance dos anos 20, "The Sun Also Rises" passou a ser considerado o testamento da "Geração Perdida", também parece certo que "On the Road" será conhecido como o da "Geração Beat". Fora isso, não há semelhança entre os dois: técnica e filosoficamente, Hemingway e Kerouac estão, no mínimo, separados por uma depressão e uma guerra mundial (Millstein, 1957, tradução nossa).

Aqui Millstein equipara a grandiosidade representativa de *On the Road* com a de *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway, escritor da Geração Perdida, os boêmios

existencialistas da Paris de 1920. Entretanto, Millstein é cuidadoso ao esclarecer que este é o único ponto em comum, pois, entre Hemingway e Kerouac existe um grande espaço de experiências que os divide e deve ser considerado. Para Millstein, este contexto afetivo e mnemônico é representado pelas mudanças advindas da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial: afinal, enquanto os autores da Geração Perdida encontraram seu refúgio para o desencanto deixado pela Primeira Guerra em uma Paris intelectualmente estimulante e liberal, os autores da Geração Beat precisaram encarar o trauma deixado pelas últimas duas décadas em um América pós-guerra conformista e repressiva.

Na segunda parte da crítica, *The Beat Bear Stigmata*, Millstein caracteriza a Geração onde se insere Jack Kerouac e sua obra:

Muito se tem falado sobre o fenômeno de que boa parte da escrita, da poesia e da pintura desta geração (para não falar do seu profundo interesse pelo jazz moderno) emergiu no chamado "San Francisco Renaissance", que, embora seja verdade, é irrelevante. Não pode ser localizada. (Muitos do grupo de São Francisco, altamente instável, a propósito, não residem mais naquela cidade benigna, ou estão apenas de passagem). A "Geração Beat" e seus artistas exibem estigmas facilmente reconhecíveis (Millstein, 1957, tradução nossa).

A Renascença de São Francisco, mencionada por Millstein, foi um movimento literário formado na cidade de São Francisco que estabeleceu contato direto com o os Beats, o grupo de Nova Iorque, através de mostras e lançamentos. Foi, inclusive, em um desses eventos que Allen Ginsberg pela primeira vez proclamou seu poema *Howl* (1999), na Six Gallery. São Francisco, na década de 1950, era uma cidade culturalmente forte, que atraía “místicos, excêntricos, integrantes de seitas e intelectuais inconformados que não eram aceitos por agências do poder cultural, revistas literárias e grupos ligados às universidades” (Willer, 2009, p. 88). Mas, a Geração Beat e a Renascença de São Francisco não chegaram a integrar-se completamente uma vez que existiam divergências entre os dois grupos. Millstein prossegue sua caracterização da Beat:

Exteriormente, isso pode ser resumido como a busca frenética de todas as impressões sensoriais possíveis, uma exacerbação extrema dos nervos, uma indignação constante do corpo. (A pessoa encontra prazer; a pessoa "cava" em tudo, seja na bebida, drogas, promiscuidade sexual, dirigir em alta velocidade ou absorver o zen-budismo.). Interiormente, esses excessos são feitos para servir a um propósito espiritual, o propósito de uma afirmação ainda desfocada, a ser definido, assistemático. É notoriamente distinto do protesto da "Geração Perdida" ou do protesto político da "Geração da Depressão". A "Geração Beat" nasceu desiludida; pressupõe a iminência da guerra, a esterilidade da política e a hostilidade do resto da sociedade. Nem mesmo se impressiona com (embora nunca pretenda desprezar) o bem-estar material (distinto do materialismo). Não sabe que refúgio está procurando, mas está procurando (Millstein, 1957, tradução nossa).

Neste trecho, através da caracterização de Millstein conseguimos perceber a definição do horizonte de expectativa desse grupo que constitui a Geração Beat e que influencia

diretamente na construção das expectativas de seus leitores: um futuro amplo, aberto para muitas possibilidades é o que eles buscam. A liberdade de procurar é a experimentação, que representa essa amplitude. Buscam nas drogas, no sexo, na filosofia, no misticismo novas experiências e acreditam, ainda, que essas experiências corpóreas serviriam para alimentar o espírito. Millstein faz uma excelente observação ao localizar esses indivíduos como frutos de seu tempo, atravessados pelas angústias próprias de sua época, tentando encontrar um refúgio para elas.

Como John Aldridge colocou em sua obra crítica, "After the Lost Generation", havia quatro opções abertas ao escritor do pós-guerra: o jornalismo romanesco ou a escrita de novelas jornalísticas; o pequeno assunto que ainda não foi totalmente explorado (homossexualidade, conflito racial), técnica pura (por falta de algo a dizer), ou o curso que eu sinto que Kerouac tomou - afirmação "da necessidade de crença, ainda que esteja sob cenário no qual a crença é impossível e nos quais faltam os símbolos para uma afirmação genuína em termos genuínos". Cinco anos atrás, na revista de domingo deste jornal, um jovem romancista, Clellon Holmes, autor de um livro chamado "Go" e amigo de Kerouac, tentou definir a geração que Kerouac classificou. Ao fazer isso, ele levou a premissa de Aldridge ainda mais longe. Ele disse, entre muitas outras coisas pertinentes, que para sua espécie "a ausência de valores pessoais e sociais \* \* \* não é uma revelação que abala o chão sob eles, mas um problema que exige uma solução cotidiana. *Como* viver parece para eles, muito mais crucial do que *por quê*". Ele disse ainda que a diferença entre "Lost" e a "Beat" pode estar na "vontade de acreditar mesmo em face da incapacidade de fazê-lo em termos convencionais"; que exibiam "por todos os lados e em um número espantoso de facetas um desejo perfeito de acreditar (Millstein, 1957, tradução nossa).

Millstein esclarece neste trecho que a questão essencial para a Geração Beat é acreditar em algo. Essa necessidade pode ser lida como um reflexo da experiência suscitada pela Guerra de que o progresso já não garantiria um aperfeiçoamento moral. Essa constatação abala na medida em que os indivíduos precisam reorganizar suas expectativas para prosseguirem acreditando em algo, seja no consumo, no resgate de uma moralidade conservadora, numa ameaça apocalíptica iminente ou, no caso dos Beats, na busca incessante, na experimentação. Essa necessidade de seguir experimentando, ainda que diante de uma angústia existencial, fica clara em um trecho de carta escrita por Kerouac para Ginsberg, em 13 de Janeiro de 1950:

Qual o mistério do mundo? Ninguém sabe que é um anjo. Os anjos de Deus estão me violentando e enganando. Vi uma puta e um velho numa bandeja, e deus meu - aqueles rostos! Me perguntei o que é que Deus anda aprontando. No metrô quase saltei para gritar, "Para que isso? O que está acontecendo? O que isso quer dizer?" Jesus, Allen, a vida não vale a vela que se acende para ela, isso sabemos, e quase tudo está errado, mas não há nada que possamos fazer a respeito, e viver é o paraíso. (*apud* Morgan; Stanford, 2012, p. 113)

Na última parte de sua resenha, Millstein demonstra que essa necessidade de acreditar em algo, característica da Geração Beat, é perceptível na narrativa de *On the road*:

Esse é o significado de "On the Road". O que seu narrador, Sal Paradise, diz? \* \* \* As únicas pessoas para mim são os loucos, os que são loucos para viver, loucos para

falar, loucos para serem salvos, desejosos de tudo ao mesmo tempo, os que nunca bocejam nem dizem uma coisa banal, mas queimam, queimam, queimam como fabulosas velas romanas amarelas. \* \* \* " E o que Dean Moriarty, o herói-santo americano de Sal, diz? "E, claro, ninguém pode nos dizer que Deus não existe. Já passamos por todas as formas. \* \* \* Tudo está bem, Deus existe, nós sabemos. \* \* \* Deus existe sem escrúpulos. À medida que avançamos neste caminho tenho certeza de que tudo será cuidado para nós - que mesmo você, enquanto dirige, com medo do volante \* \* \* a coisa vai andar sozinha e você não vai sair da estrada e eu posso dormir." Essa busca por afirmação leva Sal na estrada para Denver e São Francisco; Los Angeles, Texas e México; às vezes com Dean, às vezes sem; às vezes na companhia de outros beats, cujos tiques variam, mas cuja busca é praticamente a mesma (não raro terminando em morte ou loucura; a busca pela crença é muito provavelmente a mais violenta conhecida pelo homem) (Millstein, 1957, tradução nossa).

A resenha de Gilbert Millstein foi crucial para a celebração de *On the Road* não apenas por ter sido publicada em um jornal influente, mas também porque Millstein consegue, de fato, captar as experiências do autor e comunicar as expectativas que são por elas geradas. Provavelmente Millstein consegue realizar isso porque compartilha dessas mesmas sensibilidades. Nesse sentido, é importante mencionar que Gilbert Millstein era um jovem que já estava “atento ao grupo dos Beats desde 1952” (Buin, 2007, p. 179). Assim, é provável que o crítico já nutria um certo grau simpatia pela Geração Beat, e também, de identificação. A resenha de Millstein deve ter sido tão popular pela paixão nela contida. Afinal, é importante mencionar que o que garantiu a influência de *On the Road* atravessando gerações foi a identificação provocada na juventude, e não a avaliação das críticas. Na verdade, a avaliação de Millstein é uma das poucas positivas do período, pois *On the Road* por muito tempo foi considerada “subliteratura” (Bueno, 2019, p. 51), e “as reações críticas, quando existentes, se dedicavam majoritariamente a expressar indignação e a desvalorizar o seu mérito” (Jones, 2014, p. 06). Assim, segundo a biógrafa Ann Charters (1990, p. 254):

Os jovens que se entusiasmaram com o livro, que o leram não como “literatura”, mas uma aventura, reconheceram que Kerouac estava do lado deles, do lado da juventude e da liberdade, correndo de carro com Cassady pelas estradas americanas, perseguindo a grande aventura americana – liberdade a espaços abertos, a chance de cada um de ser ele próprio, de ser livre.

Dessa forma, *On the Road* consagrou-se como uma “ocasião histórica” (Millstein, 1957) sobretudo por seu caráter inovador e libertário. Entretanto, essa é apenas uma leitura sobre a obra. Uma questão importante a ser trabalhada é: até onde se estendia esse desejo por liberdade e quem poderia usufruir dela? Decerto, sendo objeto de seu tempo, *On the Road* deve guardar reminiscências e preconceitos também próprios de sua época.

#### 4 O CARÁTER REVOLUCIONÁRIO DE ON THE ROAD

Não à toa, *On the Road* é hoje lembrado e reverenciado por muitos como uma obra revolucionária, libertária e confrontadora, tornando-se simbólica para essa juventude que se formava à época. Diante da grande revolução dos costumes que vivenciamos desde os anos 1950, é provável que muitos dos jovens que a leem contemporaneamente não sejam tão facilmente impressionáveis quanto aqueles dos anos 1960. Ainda assim, façamos um breve exercício imaginário e tentemos nos visualizar enquanto jovens empolgados lendo sobre todas as questões que ainda eram tabus morais para uma sociedade ultraconservadora, tal qual a estadunidense dos anos 1950: drogas, sexo, homossexualidade, “vagabundagem”. Avancemos um pouco além e tentemos nos visualizar enquanto os jovens que estavam dispostos a romper com essa moral, fazendo e contando ao mundo tudo que lhes disseram que era proibido, pelo simples prazer da experimentação aliada a uma busca por um sentido de vida que fosse além da cartilha do *american way of life*: nesta história estes jovens foram Kerouac e Neal Cassady. A partir daqui, Sal Paradise, e seu admirado companheiro, Dean Moriarty. A partir das aventuras destes dois podemos fazer um apanhado de características do horizonte de expectativa dessa juventude.

Para a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2012, p. 40), a literatura “fala do invisível, do imperceptível, do apenas entrevisto na realidade da vida, ela é capaz de ir além dos dados da realidade sensível, enunciando conceitos e valores”. Por acreditarmos neste potencial revelador da literatura, nos ocuparemos agora com a tentativa de apreender as sensibilidades de Sal Paradise descritas na obra que nos permitam caracterizar sua relação com seu tempo. Puramente para fins de compreensão didática, reunimos primeiramente elementos que versam sobre aquilo que a obra traz de inovador, aquilo que rompe com o que já era estabelecido e aceito, e por isso, encanta os jovens de sucessivas gerações, em especial aqueles que a leram imediatamente, os hippies dos anos 1960.

Em *On the road*, o jovem Sal Paradise está em uma espécie de fuga da vida nas metrópoles, aquelas onde o tempo é mecanizado, burocrático e disciplinado. Em seu lugar, Sal quer conhecer um tempo sem tiranias, preocupações ou planejamentos, que para ele deve estar na estrada. Sal conta ao leitor que ao conhecer Dean inicia sua parte da vida que ele chama de “vida na estrada”, e que apesar de ter sonhado diversas em viajar para o Oeste, somente concretiza seus planos ao conhecer Dean (Kerouac, 2004). Dean é um homem diferente de

tudo que Sal conheceu, dono de um ritmo frenético e de um entusiasmo, constantemente preso a um estado de aceleração contagiante e subversivo que atrai Sal.

Para Sal, Dean é a pessoa ideal para acompanhá-lo em sua vida na estrada porque crescera nela, sendo um apreciador da velocidade e do frenesi próprio da estrada aberta. Portanto, quando este jovem delinquente o procura pedindo que o ensine a escrever e a ser um intelectual, Sal se apaixona de imediato por sua autenticidade. Assim, ao concluir seu primeiro romance, Sal pega a estrada sozinho, com a intenção de em breve encontrar seus amigos, e nesse momento descreve para o leitor as razões pelas quais sente-se tão instigado a seguir Dean estrada a fora (Kerouac, 2004, p. 26):

Sim, e eu queria conhecer Dean melhor não apenas porque eu era um escritor e precisava de novas experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda, mas porque, de alguma forma, apesar da nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, com longas costeletas, seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e reentrâncias do rio Passaic em Paterson. Suas roupas de trabalho imundas lhe caíam tão graciosamente que nem mesmo um alfaiate conseguiria cortá-las melhor – só era preciso ganhá-las do Alfaiate Orgânico da Felicidade Natural, como Dean o fazia em sua faina e sua fadiga. Na sua maneira vibrante de falar eu escutava outra vez as vozes de velhos amigos e irmãos agrupados sob as pontes, ao redor das motocicletas, entre os varais da vizinhança, nos sonolentos degraus do fim da tarde, quando garotos tocavam violão enquanto seus irmãos mais velhos trabalhavam nos moinhos.

Sal relaciona aqui sua necessidade de ir em busca de novas experiências ao fato de ser um escritor, decerto porque essas experiências serviriam como material criativo para suas obras. Além disso, demonstra um sentimento de empatia e a atribuição de familiaridade a Dean, o que caracteriza algo constante ao longo de toda a obra: a busca de Sal por um futuro “familiar”, que de algum modo o faça lembrar de tempos nostálgicos. Sal deseja algo que rompa com aquilo que tem vivenciado no presente, algo que o provoque e apeteça, mas não algo que se distancia totalmente daquilo que um dia conheceu ou deseja ter conhecido. Assim, ele continua:

Todos os meus amigos de então eram “intelectuais” – Chad, o antropólogo nietzschiano, Carlo Marx e sua maluca conversa surrealista em voz baixa e olhos fixos, Old Bull Lee e sua crítica cáustica, corrosiva e arrastada contra tudo e contra todos – ou então eram criminosos foragidos como Elmer Hassel com aquele seu risinho sarcástico, que se repetia em Jane Lee, atirada sobre o pano oriental de seu sofá, torcendo o nariz para a New Yorker. Mas a inteligência de Dean era muito mais brilhante, formal e completa, sem nada daquela intelectualidade tediosa. E a “criminalidade” dele não era algo enfadonho ou escarecedor, mas uma vibrante e positiva explosão de alegria americana, era o Oeste, o vento do oeste, um cântico às planícies, algo novo, há muito profetizado, vindo de longe (ele só roubava carros para dar umas voltas) (Kerouac, 2004, p. 27).

Neste trecho Sal demonstra seu sentimento de tédio em relação aos amigos e à vida que estava levando e deposita sobre Dean a esperança de que este o oferecesse algo novo, algo que o reanimasse e o instalasse em um novo tipo de realidade. É interessante nos atentarmos a oposição feita entre os termos “intelectualidade tediosa”, que remete à algo já visto, uma experiência já conhecida por ele e muitas vezes repetida, e a “criminalidade” de Dean, que “não era algo enfadonho ou escarnecedor”, demonstrando a empolgação de Sal com experiências que superem aquilo que ele já tinha vivenciado repetidamente, ou seja, sua busca aqui é por um horizonte aberto a possibilidades que se diferenciem do que já fora experimentado. Em outro trecho, ele caracteriza as ideias de seus amigos como negativistas, e critica suas tentativas de combater o sistema a partir de explicações “literárias, psicanalíticas ou políticas”. Para ele, mais interessante era a forma de Dean Moriarty de subverter esse mesmo sistema, que prezava apenas pela busca da pura e simples experiência:

Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astral, naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando pra tudo isso, “desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto” ou “contanto que eu arranje o que comer, meu filho, sacou? Estou com fome, morrendo de fome, vamos comer, agora, já!” – e lá íamos nós comer, no primeiro lugar que surgisse, como diz o Eclesiastes: “Eis sua porção sob o sol”. Um parente do sol do Oeste, Dean (Kerouac, 2004, p. 27).

É possível perceber aqui o distanciamento entre o tempo politizado e burocrático da cidade, e o tempo da estrada, que apenas fluía livremente, e onde o que importava era “pão e amor”, alimentar o corpo e a alma. Na estrada, a urgência é somente para experimentar o momento presente. Percebemos ainda neste trecho o tédio de Sal em relação aos assuntos discutidos por seus colegas de faculdade: naquele momento seu principal interesse era embarcar em uma jornada de autodescoberta própria, livre dos estereótipos e da normalidade das convenções sociais. Essa autodescoberta guardava muito mais lugar para o misticismo e para a exploração do pensamento do que para discussões de caráter político explícitas na obra.

Apesar de estar inserido em um contexto de completo alarmismo político, o cenário da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, e de representar perfeitamente o que o macartismo acusava de “ameaça comunista”, Sal e Dean não fizeram sua jornada com o objetivo de influenciar deliberadamente a política ou de empreender lutas de caráter social. Nesse sentido, a influência da obra em um cenário político-social se dá muito mais pelo tom de subversão que há nas aventuras realizadas pelos protagonistas, o que certamente servirá

como modelo para o horizonte de expectativa da geração de hippies sessentistas, que advogavam pela direito à alteridade e pela libertação das amarras sociais.

Para Sal, essa possibilidade de libertação encontrava-se na estrada e, por isso, ele refere-se a ela como o lugar em que “uma pérola” lhe seria ofertada (Kerouac, 2004, p. 28). Na estrada sim, haveria algo novo e valioso que o esperava, algo que ele ainda não havia encontrado por estar preso à repetição de experiências sempre parecidas. Agora, ele tinha a oportunidade de acessar essa pérola, através de Dean (Kerouac, 2004, p. 28):

Mesmo que minha tia me avisasse que ele fatalmente me traria problemas, eu podia escutar um novo chamado e vislumbrar um novo horizonte, e acreditei neles com todo o fervor da minha juventude; uns pequenos contratemplos ou mesmo a eventual rejeição de Dean, que mais tarde me abandonaria em sarjetas famintas e camas enfermas – o que me importava? Eu era um jovem escritor e tudo o que queria era cair fora. Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada.

Neste trecho fica evidente o tipo de esperança que Sal depositava na vida na estrada e no próprio Dean Moriarty, elementos ficcionais que são quase uma extensão um do outro. Dean pode ser lido como a extensão simbólica da estrada e do libertarismo para Sal Paradise. Onde estava Dean, estava a estrada, carros, velocidades, novidades, frenesi, entusiasmo, e perspectivas únicas. Sal agarra-se a essa ideia com tanto fervor que ao longo de toda a narrativa sente dificuldades de desvencilhar-se de Dean, mesmo quando este toma atitudes e decisões que claramente o machucam, como por exemplo, abandoná-lo doente no México.

Essa e outras rejeições demonstram que o comprometimento existente entre Sal e Dean é desnivelado: enquanto para Sal contratemplos e desencontros não são suficientes para fazê-lo querer afastar-se, Dean, que desde a infância é um sobrevivente, apenas agarra as oportunidades que lhe surgem, sem se apegar a lugares, amigos ou amores, numa postura de liberdade máxima que Sal quase idolatra e deseja. Apesar de não a alcançar completamente, ele consegue vislumbrar esse desapego em muitos momentos na estrada. Assim, a história de Sal desenvolve-se em um movimento pendular de idas para a estrada e voltas para o conforto de casa. Em grande parte da narrativa, portanto, o leitor acompanha esse vislumbre e a cisão que aos poucos se forma no personagem, dividido entre algo que conheceu e não consegue soltar completamente, e algo que ele deseja alcançar. Este “sentir-se dividido” é quase uma crise existencial vivida por Sal, narrada ainda durante sua primeira viagem sozinho, onde ele finalmente percebe que se aproxima de um horizonte de expectativas aberto a muitas possibilidades:

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito (Kerouac, 2004, p. 35).

Tudo que vivera até então parecia de repente fazer parte de um outro ser, alguém que ele já não era, ou pelo menos assim desejava. É interessante notar que sal se refere ao que virá como o “Oeste do meu futuro”. O Oeste, a direção para qual ele se encaminha durante as viagens, é um elemento recorrente na obra. Sal sonha com um tempo semelhante àquele do velho Oeste, vivenciado pelos “pioneiros”, que ainda teriam conhecido uma América intocada pela urgência das metrópoles. Ele idealiza esse retorno a um tempo pretérito como algo alcançável para seu futuro. Em uma de suas paradas na estrada, Sal fica encantado ao encontrar alguém que parece com “o espírito do oeste”, um “típico e tosco fazendeiro casca grossa dos velhos tempos do Nebraska” (Kerouac, 2004, p. 40), que “parecia não ter a menor preocupação na vida” (Kerouac, 2004, p. 40). Nessa mesma parada, quando outro fazendeiro questiona a Sal e seu grupo da carona se estavam indo para algum lugar ou “apenas indo”, Sal pensa: “Não entendemos bem a pergunta. Era uma pergunta boa pra cacete” (Kerouac, 2004, p. 42). Aqui, estar “apenas indo” pode ser interpretado como uma atitude de descompromisso com as convenções sociais e com o próprio tempo. “Apenas ir” pela estrada indica a impermanência e a ausência de pressa para alcançar o futuro. A pressa já havia ficado para trás, na sociedade de onde Sal fugia.

Outro elemento exemplar dessa atitude descompromissada com expectativas sociais é o uso de drogas na obra, algo que, mais uma vez, demonstra um horizonte de expectativas aberto, visto a hipocrisia da sociedade estadunidense no que tangia o uso de drogas na década de 1950. Em uma passagem da narrativa, quando Sal encontra com Carlo Marx - heterônimo de Allen Ginsberg - em Denver, este último relata ao amigo a experiência que teve junto de Dean Moriarty sob efeito de benzedrina, um estimulante sintético de efeito eufórico:

Dean e eu embarcamos juntos numa viagem tremenda. Estamos tentando nos comunicar com absoluta honestidade, transmitindo com absoluta exatidão tudo que passa pelas nossas cabeças. Tivemos que tomar benzedrina. Sentamos na cama, com as pernas cruzadas, frente a frente. Finalmente expliquei a Dean que ele é capaz de fazer tudo o que quiser, tornar-se o prefeito de Denver, casar com uma milionária ou se transformar no maior poeta desde Rimbaud. Mas ele continua correndo pelas ruas pra curtir aquelas malucas corridas de autorama. Eu vou junto. Ele grita e pula, excitado. Você sabe, Sal, Dean é mesmo ligado nessas coisas (Kerouac, 2004, p. 65).

Em sua pesquisa intitulada *Geração Beat (2009)*, o historiador Claudio Willer discorre sobre a relação entre a Geração Beat e o uso de drogas. O grupo defendia o efeito das drogas para ampliar a consciência, aguçar os sentidos, apenas *curtir* ou direcionar a distorção da realidade para sua escrita. Empenhados na construção do que chamavam de “Nova Visão”, fortemente influenciada pelos escritos de autores americanos como Aldous Huxley e Henri Michaux (Willer, 2009), as drogas eram consumidas sem atravessamentos morais dentro da Geração Beat, e posteriormente, o mesmo aconteceria com a geração de hippies dos anos 1960. O próprio mito que gira em torno do trabalho de *On the road* afirma que Kerouac teria escrito a história eletrificado sob efeito de benzedrina em duas semanas, “suando uma camisa após a outra”. Além dela, maconha e álcool são citados recorrentemente na obra. Kerouac, ao final de sua vida, enfrentaria problemas relacionados ao alcoolismo, falecendo aos 47 anos, com a saúde comprometida em decorrência do abuso de álcool (Chartes, 1990). Ainda em *On the road*, em outro trecho, sob efeito de um desses psicotrópicos, Sal descreve ao leitor seu aprofundamento em uma “viagem”, onde mais uma vez podemos perceber a oposição entre o Leste (seu passado) e o Oeste (seu futuro), aqui representada pela Califórnia:

Rodopiei até ficar tonto, pensei que cairia direto no precipício, como num sonho. Oh, onde está a garota dos meus sonhos? Pensei nisso olhando para todos os lados, como vivia olhando naquele pequeno mundo lá de baixo. E à minha frente se derramava a rústica vastidão, o amplo corpanzil do meu continente americano; em algum lugar, muito longe dali, a louca e deprimida Nova York erguia aos céus sua nuvem de pó e seus vapores cinzentos. Há algo cinzento e sagrado no Leste, enquanto a Califórnia é clara como roupa no varal e tem a mente vazia – pelo menos era assim que eu pensava que era, naquela época (Kerouac, 2004, p. 107).

É interessante notar a atribuição de algo “sagrado” ao Leste, uma vez que as angústias existenciais descritas na narrativa têm a ver com sentir-se dividido entre um passado ao qual ele pensa estar preso e a um futuro ao qual ele gostaria de se entregar. Esse passado é composto de elementos próprios do escritor Jack Kerouac, e um deles é seu passado religioso. Tendo sido criado em família fervorosamente católica, a escrita de Kerouac carrega muitas de suas crenças religiosas adquiridas na criação, e também das experiências místicas que ele busca explorar.

Outro ponto a ser explorado a partir desse trecho está contido na frase “Oh, onde está a garota dos meus sonhos?”. Ao longo da obra, Sal relata alguns envolvimento sexuais, mas poucos românticos. Sabemos de sua ex-esposa, mencionada no início do livro - heterônimo da primeira esposa de Kerouac, Eddie Parker -, de sua paixão por Marylou, da mulher com quem se casa no final da obra, Laura, e de seu curto romance com Terry. Terry é por si uma personagem cheia de significados na narrativa: ela é uma mulher mexicana com marido e

filho, que deixa o marido após ser agredida e parte em direção a Los Angeles para viver um tempo com a irmã. É nesta viagem que Sal a conhece, e apaixona-se de imediato ao avistá-la. O encontro entre eles representa mais uma vez a divisão de Sal entre ficar e partir. O relacionamento traz para Sal uma espécie temporária de estabilidade, ou pelo menos um vislumbre desta, quando decide interromper sua viagem e passar um tempo com Terry trabalhando em campos de algodão. O romance deles é intenso, como confessa-nos Sal logo ao conhecê-la: “Eu lhe prometi um amor maravilhoso. Regozijava-me com ela. Com nossas histórias contadas, ingressamos no silêncio e em suaves intenções auspiciosas. Era simples assim” (Kerouac, 2004, p. 111). Entretanto, dadas as circunstâncias, era também uma relação improvável de acontecer fora daquele pequeno espaço de tempo, e Sal deposita no futuro a esperança de reencontrar Terry: “Claro, baby, *mañana*.” Era sempre *mañana*. Foi tudo o que eu ouvi durante toda a semana seguinte – *mañana*, uma palavra adorável que provavelmente quer dizer paraíso” (Kerouac, 2004, p. 125).

Além destes aspectos analisados, com situações recorrentes que nos indicam a relação do personagem Sal Paradise com seu tempo, outros trechos demonstram como em alguns poucos momentos o tempo é percebido de forma crítica, como por exemplo, este em que o personagem Old Bull Lee - heterônimo do controverso beat William Burroughs<sup>4</sup> - tece uma crítica ao consumismo materialista típico da época. Enquanto conversa com Sal, ele reflete sobre como nada parece ser feito para durar na sociedade em que vivem:

E então, Sal, já percebeu que as prateleiras feitas hoje em dia quebram ou então desabam sob o peso das quinquilharias depois de seis meses de uso? O mesmo acontece com as casas, e com as roupas. Esses filhos da puta já inventaram o plástico e com ele poderiam fazer casas que durassem para sempre. E os pneus? Os americanos se matam aos milhões todos os anos com pneus de borracha defeituosa que aquecem nas estradas e estouram. Eles poderiam fabricar pneus que jamais estourassem. Com a pasta de dentes acontece a mesma coisa. Eles inventaram uma espécie de goma que não mostram a ninguém, uma goma que, fosse mascada quando criança, a pessoa não teria uma única cárie até o fim dos seus dias. Com as roupas a história se repete. Eles poderiam fazer roupas que durassem para sempre. Preferem fazer trapos ordinários para que todo mundo continue trabalhando e batendo ponto e se organizando em sindicatos imbecis e se aborrecendo enquanto a grande safadeza prossegue em Washington e Moscou (Kerouac, 2004, p. 189).

A relação ambígua que Sal estabelece entre “ficar” e “partir”, seguir sempre adiante ou permanecer e criar raízes, é emblemática ao longo de toda a obra. Os trechos a seguir, demonstram como o personagem é afetado por essa incoerência que o habita. No primeiro,

---

<sup>4</sup> Nascido em St. Louis em 1914, William S. Burroughs foi provavelmente o mais controverso dos beats por estar constantemente sob o efeito de drogas, inclusive para a produção de seus textos, sendo viciado em heroína. O escritor mantinha relacionamentos homossexuais, mas chegou a casar-se com uma mulher. Sendo um amante de armas, em 1940, Burroughs matou acidentalmente sua esposa quando estavam brincando de “tiro ao alvo” (Bivar, 1984).

que ocorre logo após separar-se de Terry, ele nos conta que não há tempo nem necessidade de lamentar partidas, pois o caminho é sempre para a frente, em busca de novas aventuras.

Que sensação é essa, quando você está se afastando das pessoas e elas retrocedem na planície até você ver o espectro delas se dissolvendo? – é o vasto mundo nos engolindo, e é o adeus. Mas nos jogamos em frente, rumo à próxima aventura louca sob o céu (Kerouac, 2004, p. 196).

Entretanto, em outra ocasião também de despedida, Sal relata sua angústia e incerteza, sentimentos causados pelo grande leque de possibilidades de um futuro aberto, com diversos caminhos possíveis para o protagonista, que se sente paralisado sem saber o que fazer:

Foi triste ver sua figura alta mergulhando na escuridão enquanto nos afastávamos, exatamente como as silhuetas de outras figuras em Nova York e Nova Orleans: permaneciam incertas sob céus imensos, e tudo o que lhes dizia respeito ia aos poucos se desmoronando. Para onde ir? O que fazer? Para quê? – dormir. Essa louca gangue seguia em frente (Kerouac, 2004, p. 209).

Aos poucos, a empolgação vai perdendo cada vez mais espaço na narrativa para a sensação de melancolia e desencanto. Percebemos nitidamente isso pela primeira vez quando Sal está na estrada com Dean e Marylou e nota o descompasso na relação entre os três. Ele sente-se excluído quando estes deixam-no para trás:

Na madrugada peguei meu ônibus para Nova York e dei tchau para Dean e Marylou. Eles queriam alguns dos meus sanduíches. Eu lhes disse não. Foi um momento sombrio. Estávamos pensando que nunca mais nos veríamos, e não nos importávamos (Kerouac, 2004, p. 222).

Após ter sido abandonado por Dean e Marylou, Sal evidencia seu desencanto pelos amigos, pela estrada, por ter apostado em tantos caminhos incertos. Mas logo após, depois de melancolicamente fazer reflexões sobre a própria vida, corre novamente para o encontro de Dean, acreditando não ser capaz de recuperar o que deixou para trás:

Antes que eu pudesse perceber, estava avistando de novo a fabulosa cidade de São Francisco, esparramada na baía no meio da noite, Corri direto até Dean. Agora ele tinha uma casinha. Eu estava louco pra saber o que se passava pela cabeça dele e o que iria acontecer agora, porque atrás de mim já não havia mais nada, todas minhas pontes queimadas e eu já não me importava com nada. Bati na porta dele às duas da manhã (Kerouac, 2004, p. 226).

Mais uma característica que indica o caráter libertário da obra é a oposição que se faz entre a vida convencional e a vida na estrada. Para Sal e Dean, as convenções sociais eram uma espécie de prisão da qual eles queriam se distanciar. Em determinado trecho, Dean reflete sobre uma perspectiva temporal em que as pessoas “certinhas” estão presas às preocupações que as impedem de aproveitarem o tempo que, para ele, passa velozmente:

Agora saca só esse pessoal aí na frente. Estão preocupados, contando os quilômetros, pensando em onde irão dormir essa noite, quanto dinheiro vão gastar em gasolina, se o tempo estará bom, de que maneira chegarão onde pretendem – e

quando terminarem de pensar já terão chegado onde queriam, percebe? Mas parece que eles têm que se preocupar e trair suas horas, cada minuto e cada segundo, entregando-se a tarefas aparentemente urgentes, todas falsas; ou então a desejos caprichosos puramente angustiados e angustiantes, suas almas realmente não terão paz a não ser que se agarrem a uma preocupação explícita e comprovada, e tendo encontrado uma, assumem expressões faciais adequadas, graves e circunspectas, e seguem em frente, e tudo isso não passa, você sabe, de pura infelicidade, e durante todo esse tempo a vida passa voando por eles e eles sabem disso, e isso também os preocupa num círculo vicioso que não tem fim (Kerouac, 2004, p. 257).

Outro elemento que se destaca e nos faz pensar em uma fuga da norma é a questão da estética e de como as figuras de dois homens percorrendo a estrada como “vagabundos” rompiam com o que era idealizado pela sociedade estadunidense do fim dos anos 1940. No trecho seguinte Sal Paradise disserta sobre como suas aparências fugiam do padrão e os associava à delinquência:

Certamente oferecíamos um espetáculo estranho: todos com a barba por fazer, o motorista sem camisa, dois vagabundos, e eu no banco de trás agarrado no cinto de segurança, com a cabeça apoiada no encosto lançando um olhar imperial para a atônita zona rural exatamente como se uma nova gangue da Califórnia chegasse para disputar os despojos de Chicago; um bando de desesperados escapando das prisões da lua de Utah. Quando paramos para colocar gasolina e tomar uma Coca-Cola no posto de uma cidade pequena, as pessoas saíram para nos olhar, sem uma só palavra, creio que estavam anotando mentalmente nossos pesos e medidas para o caso de futuras informações (Kerouac, 2004, p. 291).

É importante mencionar também que alguns trechos indicam uma clara associação entre a estrada e o movimento, como em: “A estrada é a vida” (Kerouac, p. 261) ou “Curtiríamos a vida inteira num carro como esse, você e eu, Sal, porque, na verdade, a estrada finalmente deve conduzir a todos os cantos do mundo” (Kerouac, p. 282). Ao longo da narrativa é possível encontrar outros trechos que fazem essa associação e que apontam para um dos valores basilares da obra e também da própria Geração Beat: a impermanência. Ao explorar os temas de liberdade e espontaneidade através da vida na estrada, Jack Kerouac atribui aos seus personagens um caráter itinerante, sempre em busca de novas experiências que permitissem uma compreensão mais aprofundada da vida. Os próprios relacionamentos, amizades, amores e laços cultivados ao longo da história são constituídos e desfeitos rapidamente sem muito apego, transmitindo mais uma vez a ideia de impermanência. Assim, a estrada é para Sal o principal símbolo da constante mudança e da efemeridade da vida. É através dela que ele e Dean experimentam uma série de alegrias, fracassos, encontros e despedidas que indicam a natureza mutável da experiência humana.

Podemos afirmar que a impermanência explorada durante a obra, além de representar um valor da Geração Beat, era naquela ocasião um sentimento que certamente advinha do cenário de rápidas mudanças que o autor, e a sociedade estadunidense como um todo,

presenciou durante e após a Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, é possível identificar na narrativa de Jack Kerouac reminiscências de um passado não muito distante, manifestadas através de comportamentos que apontam que sua obra não era apenas libertária e revolucionária, mas também, em muitos aspectos, alienada e apegada ao passado.

## 5 A OBRA E AS PERMANÊNCIAS DE SEU TEMPO

O mito em torno de *On the Road* o consagrou enquanto bíblia revolucionária, entretanto, esse estereótipo por muito tempo vendou os olhos dos leitores que exaltavam a obra sem analisar criticamente aspectos que demonstravam permanências próprias da época e dos costumes daquela sociedade dentro do livro. Neste ponto de nosso trabalho, portanto, nos esforçamos para demonstrar como esses aspectos são uma repetição da experiência do protagonista e do contexto em que se inseria, o que por sua vez, estreita seu horizonte, que já não é somente libertário e revolucionário, mas também guarda em si muito do que tentava rejeitar. Provavelmente o aspecto mais notório, que ganhará destaque neste trabalho, é o machismo presente ao longo da narrativa de Sal Paradise. Afinal, no projeto libertário e experimentalista de Sal e Dean, havia espaço para as mulheres? Como estas eram lidas dentro de sua suposta ótica anti-conservadora? A seguir, analisaremos alguns trechos da obra que evidenciam um tom sexista e retrógrado dentro de *On the Road*. Outro ponto que será analisado aqui é a constante busca de referências que Sal faz aos *father foundations* ou “pioneiros da América”.

### 5.1 Desconstruindo a liberdade da estrada: machismo em *On the road*

No que tange o tratamento dado às mulheres dentro da obra, um dos discursos mais problemáticos que observamos realizando esta pesquisa, é a sexualização em torno de meninas muito jovens. Para não correr o risco de anacronismos, precisamos pontuar que a criminalização de relações com menores de idade é uma decisão recente ao redor do mundo. Até hoje enfrentamos o que considero uma certa normatização desses relacionamentos em alguns contextos sociais, entretanto, até os anos 1980 ainda era muito comum ver homens adultos em relações com meninas que mal tinham amadurecido fisicamente, quem dirá mentalmente. Mas o fato de um evento ser comum em determinada época, não nos impede de problematizá-lo.

Em um primeiro contato com *On The Road* não é difícil pensar que aqueles dois jovens perseguindo uma vida aventureira na estrada tenham acabado de sair da adolescência, mas na verdade, se as idades de Sal e Dean correspondem às de Kerouac e Cassady na época, ambos os personagens já eram dois homens adultos se aproximando dos trinta anos. Tendo isso em mente, é estranho perceber o nível de atração que eles desenvolvem por garotas muito mais jovens, especialmente Dean. Nesse primeiro trecho, por exemplo, ao conhecer a filha de

13 anos de seu amigo, Dean não consegue enxergá-la apenas como uma menina que acabou de entrar na adolescência, e não demonstra nenhum pudor em fazer comentários que claramente a sexualizam, como: “Uau! Espera só até ela crescer! Já imaginou ela rebolando pela rua do Canal com esses olhos lindos? Ah! Oh!” “E assobiava entre os dentes” (Kerouac, p. 195). Sal também reconhece a beleza da garota, mas não tem a necessidade de verbalizar isso da forma que seu companheiro faz:

A pequena Janet, a filha de 13 anos de Frankie, era a menina mais linda do mundo e já estava quase se tornando mulher, uma maravilhosa mulher. O melhor eram seus dedos longos, pontiagudos, sensíveis, com os quais ela costumava falar, uma Cleópatra dançando no Nilo. Dean sentou-se no canto mais afastado da sala, olhando para ela com os olhos semicerrados e balbuciando: “Sim, sim, sim!”. Janet, que estava avisada a respeito dele, voltou-se para mim buscando proteção (Kerouac, 2004, p. 268).

Entendemos nesse trecho que Janet já estava “avisada” pelos seus pais sobre Dean, que age aqui quase como um predador, observado inconvenientemente a filha de seu amigo. Certamente avisada sobre os poucos pudores de Dean para com as mulheres, ainda que fossem jovens meninas que mal entraram na adolescência. Também podemos perceber essa ausência de censura para consigo mesmo quando ele conta a Sal sobre a vez em que conheceu Marylou, a garota que faz parte das viagens com eles e que nos é inicialmente apresentada como companheira de Dean. Na ocasião, Marylou tinha apenas 15 anos, e Dean fala como se sua pouca idade fizesse dela um troféu:

Depois disso, fui para Denver e encontrei Marylou numa lanchonete, nessa primavera. Oh, cara, ela tinha apenas quinze anos, vestia jeans e estava só esperando que alguém viesse e a pegasse. Três dias e três noites de conversas no Ace Hotel, terceiro andar, quarto do canto sudeste, um quarto repleto de lembranças sagradas dos meus dias. Oh, ela era tão singela, tão nova, hmm, ahh! (Kerouac, 2004, p. 284).

Em outro trecho da obra, Dean relata para Sal episódios em que assediava as filhas de um amigo: “Costumávamos nos aproximar das filhas mais jovens e gostosas e boliná-las na cozinha” (Kerouac, 2004, 219). É difícil dizer se Sal apresentava o mesmo tipo de comportamento, visto que na obra ele não se importa em contar ao leitor a respeito, tampouco chega a criticar de forma direta seu amigo, agindo como um observador passivo e conivente.

Além da problemática de sexualização de menores de idade ao longo da obra, outro ponto que merece atenção é a objetificação feita em torno das mulheres, que se evidencia em trechos como: “Arranjamos duas garotas lindas, uma linda jovem loira e uma morena gorda. Elas eram burras e chatas, mas a gente queria faturar elas mesmo assim” (p. 56). Falas como essa demonstram que pouco importava se as companhias femininas que eles tinham eram agradáveis, se os afeiçoava ou encantava, ainda que passageiras. A intenção, na maioria dos

relacionamentos que eles desenvolvem na obra, é “faturar” as mulheres, colocando-as numa posição que interpreto como subserviência ao desejo desses dois homens. Em outro trecho, Dean relata um encontro que deixa o leitor transtornado com sua falta de tato com uma mulher que se encontrava claramente alterada e incapaz de consentir. No trecho ele conta para Sal que encontrou essa garota em uma festa e pouco lhe importou seu estado: “e encontrei uma gata doidona e burra, ela estava fora de si, à deriva, tentando roubar uma laranja. Ela era do Wyoming. Seu corpo gostoso só era comparável à sua mente idiota. Encontrei-a balbuciando e a arrastei para o quarto do hotel” (Kerouac, 2004, p. 199). Essa passagem demonstra bem o que a antropóloga Rita Segato (2003) chama de “mandato de violação”, ao investigar os possíveis temas que atravessam os discursos de estupradores quando tentam compreender seus próprios delitos. Segundo a autora (Segato, 2003), os principais temas identificados se referem a: 1) a aplicação de um castigo ou vingança contra uma mulher insubordinada; 2) uma afronta contra outro homem a quem a mulher violentada supostamente pertenceria; e 3) a demonstração de força e virilidade diante de uma comunidade de pares, isto é, de outros homens, ainda que não estejam fisicamente presente durante o ato. Quando Dean confessa a Sal de forma descontraída e até orgulhosa o que fez, podemos observar pelo menos os temas 1 e 3, indicando uma masculinidade adoecida. Dean demonstra neste ato sua incapacidade de enxergar uma mulher sozinha e bêbada como alguém ainda merecedora de respeito e cuidado. Na verdade, para o personagem, se ela estava ali naquele estado, não pertencia a ninguém; se não pertencia a ninguém, pertencia a qualquer um que a quisesse e fosse capaz de arrastá-la para um quarto de hotel. Além disso, o fato de precisar contar o ocorrido a seu amigo, sem remorsos, evoca a necessidade de provar a outro homem seu poder sexual e físico, que em sua paisagem mental indicariam uma masculinidade forte (Safiotti, 1987).

Quanto a Sal, seu machismo ao longo da obra se evidencia especialmente no julgamento diferenciado que ele oferece à Dean e a Marylou, ainda que esteja tratando das mesmas questões. Em determinado trecho, por exemplo, Sal rebaixa a garota afirmando que: “Vi que espécie de piranha ela realmente era” (Kerouac, 2004, p. 214), quando esta o abandona na estrada. Entretanto, Dean fez exatamente o mesmo por diversas vezes ao longo do livro, inclusive abandonando-o doente no México, mas ainda sim Sal voltava correndo para os braços de Dean sempre que ele o chamava, sem sequer esboçar uma crítica contundente ao amigo.

Em outra ocasião, Sal compara Marylou a Camille, colocando esta última em um suposto lugar de superioridade. Por qual motivo? Marylou se irritava e ia embora, ainda que calada. Por sua vez, Camille, a nova esposa de Dean, o esperava em casa com uma criança e suportava pacientemente suas bebedeiras e traições. Assim, Sal afirma que “Depois de Marylou, Camille era um alívio; uma mulher educada, fina e de boa família” (Kerouac, 2004, p. 218), demonstrando que esperava das melhores mulheres um padrão idealizado que ele mesmo não entregava, muito menos seu amigo Dean. Porque, afinal, é difícil enxergar alguma boa educação e fineza em seus modos. E a falta de autocrítica a respeito dessa questão - do modo como tratavam e enxergavam mulheres - infere que não havia ali em meio às suas crises de identidade social, espaço para pensar o papel da mulher.

Esse ideal machista típico de uma mentalidade conservadora do período fica ainda mais evidente em um trecho em que Dean descreve para o amigo “a mulher ideal” tomando como exemplo a esposa de outro colega: “Lá fora, na rua do amanhecer, Dean falou: “Viu só? Essa, sim, é a mulher ideal para caras como nós; nunca uma crítica, uma queixa, uma lamúria, o marido chega em casa a qualquer hora da noite, com quem quer que seja, conversa na cozinha, bebe cerveja e cai fora quando bem entende. Esse é o homem e ali está seu castelo” (Kerouac, 2004, p. 251). Ao fazer essa descrição, Dean revela sua perspectiva limitada e conservadora das relações de gênero. E essa ideia que eles tinham não se limitava apenas aos relacionamentos amorosos: afinal, será que Sal Paradise conseguiria viajar e divagar em crises existenciais pelos EUA e México com tanta facilidade se não tivesse uma tia condescendente em casa a postos para ajudá-lo sempre que acontecia um problema?

Na perspectiva de Sal e Dean cabia apenas a “mulher perfeita”: aquela que não reclama, não critica e não questiona o comportamento masculino. Enquanto ele, o homem, desfruta de sua liberdade e autonomia sem responsabilidades, ela, a mulher perfeita, recolhe-se ao seu papel submisso e complacente. E mesmo quando essa figura feminina pode rebelar-se e negar a perfeição idealizada, Dean e Sal esperam que essa rebeldia e negação estendam-se apenas até onde for conveniente para os homens, isto é: até onde o controle masculino não for afetado, como fica implícito no seguinte trecho:

Depois que eu partira de Frisco da última vez, ele tinha ficado louco de novo por Marylou e passara meses assombrando o apartamento dela na Divisadero, onde cada noite ela transava com um marinheiro diferente e ele espreitava pelo buraco da caixa do correio, de onde podia ver a cama dela. A cada manhã, ele via Marylou esparramada na cama com um garoto. Seguiu-a por toda a cidade. Queria a prova definitiva de que ela não passava de uma puta (Kerouac, 2004, p. 227).

Para Sal e Dean, se os homens mantinham relações sexuais com qualquer mulher, cada dia com uma diferente ou até mesmo se arrastassem mulheres bêbadas para quartos de hotéis, não havia nada de errado a ser questionado, eles estavam apenas se divertindo e exercendo a liberdade da estrada. Mas se uma mulher solteira, companheira de estrada com perspectivas e sonhos muito semelhantes aos deles, mantinha relações sexuais com quem quisesse, automaticamente reduzia-se a: “uma puta”. Essa estigmatização desdenhosa e pejorativa feita a respeito de Marylou, reflete o julgamento moral e a visão conservadora que ainda era perpetuada sobre as mulheres. No mesmo episódio, algumas linhas à frente, Dean pede uma arma emprestada a um amigo e cogita a possibilidade de matar Marylou. Ele estava disposto a matá-la por fazer sexo com outros homens que não ele. Apesar de não concretizar o assassinato, logo em seguida Dean agride a ex-namorada com um soco na testa (Kerouac, 2004), evidenciando através dessa atitude o tipo de dominação que ele acreditava que os homens deveriam exercer sobre as mulheres: a violenta.

Assim, percebemos que na obra de Jack Kerouac, as mulheres são relegadas a papéis secundários, nunca desenvolvidos de forma profunda, frequentemente objetificadas e limitadas, descritas muito mais como um complemento aos personagens masculinos do que propriamente como seres autônomos, com desejos, personalidades e escolhas próprias. Galatea Dunkel é provavelmente uma das poucas mulheres da história que temos conhecimento de enfrentar diretamente Dean ao confrontá-lo quando este abandona sua esposa, Camille, com um bebê. Dean vivia neste momento em São Francisco com a esposa, Camille, e a filha. Sal decide ir visitá-lo e com sua chegada inicia-se na vida do casal um transtorno causado pelas saídas e bebedeiras de Dean junto a seu amigo. Camille era uma mulher que se dividia entre os cuidados com o bebê, o trabalho doméstico e o trabalho fora de casa, e que por bastante tempo ficou calada diante do comportamento de Dean. Mas, irritada com a falta de dedicação do marido à família, Camille o expulsa de casa aos prantos, possivelmente na tentativa de sensibilizá-lo. Mas Dean não apenas aceita seu destino sem titubear, como também inverte o discurso do ocorrido, colocando-se como apenas vítima incompreendida de uma mulher que exigia demais dele. Ao tomar ciência da situação, a esposa de um de seus amigos, Galatea Dunkel, fala a Dean com evidente desprezo (Kerouac, 2004, p. 238):

Dean, por que você age dessa maneira idiota? [...] Camille ligou dizendo que você a abandonou. Não percebe que tem uma filha? [...] Acho que Marylou teve muito juízo ao te abandonar. [...] Há anos que você não demonstra o menor senso de responsabilidade com ninguém. Você já fez tantas coisas horríveis que nem sei o que te dizer. [...] Você não tem a menor consideração por ninguém, a não ser por você

mesmo e por suas malditas diversões. Só pensa no que tem pendurado entre as pernas e em quanto dinheiro e divertimento poderá arrancar das pessoas que te cercam antes de simplesmente largá-las na mão. E não é só, o pior é que você nem mesmo se importa com isso. Nunca passa pela sua cabeça que a vida é coisa séria e que existem pessoas tentando fazer algo decente em vez de apenas ficar agindo feito estúpidos o tempo todo. [...] Agora que você caiu fora, Camille terá que ficar em casa cuidando do bebê – como é que ela poderá manter seu emprego? Ela jamais vai querer te ver de novo e não a culpe por isso. Se você encontrar Ed aí pela estrada, diga-lhe que volte para mim senão eu o mato.

Diante das palavras de Galatea, Dean apenas ri, é seu amigo Sal que se irrita e, tomando as dores, o defende afirmando que ele na verdade fora expulso e que Dean nada poderia fazer para impedir. Essa atitude rápida que Sal toma, a necessidade de sair em defesa de Dean, pode ser lida mais profundamente do que como uma simples demonstração de amizade. Podemos enxergá-la como a demonstração prática de uma dinâmica social onde um pacto informal é estabelecido entre os homens: o da autopreservação. Assim, ainda que de forma inconsciente, ou até mesmo justificada, naquele contexto literário, os homens se unem para proteger interesses comuns, e práticas naturalizadas entre si, mesmo que esse tipo de aliança signifique minimizar as necessidades e dores das mulheres.

Dessa forma, o machismo característico da obra de Kerouac é um dos principais aspectos que confronta a ideia de que *On the road* é tão somente um livro revolucionário e progressista, pois diante do tratamento conferido às personagens femininas ao longo da narrativa, é possível perceber um grande nível de alienação ou conservadorismo. Em sua obra, Kerouac reserva às mulheres o papel de satisfazer o desejo dos homens, embelezando e trazendo graça às suas jornadas. Elas até poderiam estar ali, em espaços alternativos junto com os demais personagens, supostamente subvertendo a norma, desde que não representassem uma grande perturbação para a ordem masculina. Nesse sentido, a narrativa de Kerouac não está preocupada em distanciar-se da estrutura do patriarcalismo tradicionalista, visto que suas personagens mulheres são constantemente desvalorizadas e colocadas em uma posição naturalmente subalterna. Entretanto, não é somente a ideologia patriarcal, manifestada através do machismo, que evidencia uma face conservadora em *On the road*. Podemos perceber também na narrativa que o personagem Sal Paradise idealiza constantemente um retorno ao passado ao exaltar os “pais fundadores”.

## ***5.2 A idealização de uma América intocada e a ode aos pais fundadores***

Além do sexismo característico, outro fator que estreita o horizonte de expectativas de Sal é uma certa admiração aos “pioneiros” que está presente em toda a obra. Esse sentimento

nostálgico, ufanista e nacionalista do personagem é uma exaltação a aspectos do passado, que o faz idealizar os antigos Estados Unidos, em sua formação, como um lugar melhor e mais interessante. Entretanto, é importante ressaltar que esse retorno ao passado não é a qualquer passado, e sim, a um passado com o qual Sal se identifica. Já no início da obra, antes de iniciar suas viagens, ele conta ao leitor coisas como “[...] eu tinha sonhado muitas vezes em ir para o Oeste conhecer o país” (Kerouac, 2004, p. 19), e também como “eu tinha ficado delirando em cima dos mapas dos Estados Unidos durante meses, em Paterson, e até lendo livros sobre os pioneiros e saboreando nomes instigantes como Platte e Cimarron e tudo mais” (Kerouac, 2004, p. 29). Em outro trecho, já durante sua primeira viagem para Denver, Sal observa em um bar um velho fazendeiro, e quando este senta ao seu lado ele pensa: “Era o espírito do Oeste, sentado bem ali ao meu lado. Desejei conhecer sua vida nua e crua, descobrir que diabos estivera ele fazendo todos esses anos, além de gritar e gargalhar daquele jeito” (Kerouac, 2004, p. 40).

Em inglês, a expressão *pioneering spirit*, traduzida literalmente como “espírito pioneiro”, se refere à expansão para o Oeste dos Estados Unidos no século XIX, quando os pioneiros estadunidenses partiam para territórios inexplorados em busca de condições de vida melhores. Durante a obra o personagem Sal Paradise demonstra um profundo encantamento por esse espírito pioneiro e pelo Oeste. Mas o “Oeste” funciona em sua narrativa muito mais como uma ideia simbólica e filosófica em alusão a esse impulso explorador e pioneiro, do que como referência a um território geográfico específico. Assim, para Sal, “os pioneiros” se assemelhavam a ele e Dean: homens que enfrentavam o desconhecido em busca de experiências autênticas, simbolizando a coragem de viver em seus próprios termos, e a busca por liberdade e aventura.

Dessa forma, não seria correto afirmar que Sal Paradise exalta um passado exatamente “tradicional”, visto que mesmo em suas reflexões nostálgicas o personagem idealiza uma sociedade estadunidense que se aproxime de seus valores de autenticidade, exploração e liberdade, mas ele evoca sim um discurso retrógrado. Na narrativa isso pode ser percebido até mesmo em seus longos monólogos interiores sobre a natureza da América, onde contempla o passado ao refletir sobre as mudanças ocorridas no país ao longo do tempo. Portanto, suas menções a uma “América antiga” são na verdade uma visão romantizada sobre uma época anterior à sua contemporaneidade, a evocação de um país que existia ali antes da industrialização em larga escala e da conformidade social que Sal enxerga como

características de seu próprio tempo. Em um trecho dos diários escritos por Jack Kerouac - que serviriam de manuscrito para *On the Road* - o autor escreve sobre Kansas City:

Percebi a diferença entre a K.C. antiga e a nova, residencial, no topo da colina - como St. Paul; uma cidade afasta-se de sua nascente original, com todo o esquecimento arrogante de um filho ingrato que cresce gordo & bobo. Mas não posso julgar este século; além disso, amo este século; só que amo o anterior muito mais... ou de uma maneira diferente e pessoalmente interessante (Kerouac *apud* Brinkley, 2012, p. 416).

Assim, podemos inferir que Jack Kerouac, e sua autorreferência na obra, *Sal Paradise*, apreciavam sim alguns aspectos do tempo que viviam: a liberdade da estrada, *o jazz bebop*, as experimentações. Entretanto, também nutriam apego a um tempo anterior, por idealizar determinadas diferenças como a vida pacata, a natureza inexplorada e a sensação de pertencimento, características que aos poucos se perderam com o avanço industrial moderno. Em outro trecho é possível perceber o apreço do personagem por essa paisagem “antiga” ao chegarem na cidade de Abilene, no Texas, onde ainda se preservava um cenário bucólico com ares de cidade interiorana, o que parecia causar comoção em Sal e seus companheiros:

O Texas é inconfundível: entramos lentamente em Abilene e todos despertamos para olhar a cidade. “Uau, imagine só viver nesse lugar, a milhares de quilômetros de qualquer cidade grande. Hoop, hoop, logo ali, junto aos trilhos, a velha cidade de Abilene, onde embarcavam vacas e chafurdavam as galochas e se bebia sem parar (Kerouac, 2004, p. 327).

Aqui o encanto de Sal por este tipo de cenário é demonstrado ao verbalizar para seus amigos imaginarem viver em um lugar como aquele, longe de qualquer cidade grande. Essa expectativa do personagem pode ser interpretada como uma representação de sua busca por significado e por uma conexão mais autêntica com a vida e a natureza, rejeitando os padrões convencionais da sociedade urbano-capitalista onde estava inserido. Seu apreço por uma vida pacata e cenário bucólico também deve ser lido como um nível de decepção e descrença com o progresso moderno, como ele expressa no seguinte trecho:

Observavam Dean – sério e insano, agarrado ao seu volante enfurecido – com olhos de falcão. Todas as mãos estendiam-se à nossa passagem. Eles haviam descido de lugares ainda mais altos, das montanhas lá do fundo, para estender as mãos para algo que – pensavam – a civilização poderia lhes oferecer, e jamais imaginavam a tristeza e a profunda desilusão que ela continha. Não sabiam que havia uma bomba capaz de destruir todas as estradas e pontes, reduzindo-as a escombros, e que algum dia nós seríamos tão pobres quanto eles, estendendo as mãos da mesma, exatamente da mesma maneira (Kerouac, 2004, p. 362).

Na passagem acima, Sal discorre sobre como eles eram observados por pequenos povoados pela estrada no caminho para a Cidade do México, que estendiam a mão em um gesto de curiosidade, ou até mesmo na ânsia por algum tipo de ajuda. É interessante notar aqui a preocupação demonstrada por ele acerca do futuro, ao afirmar que uma bomba seria

capaz de reduzir a cidade a escombros e pobreza. Esse trecho evidencia o terror e o trauma que a Segunda Guerra Mundial e a bomba atômica haviam causado na sociedade moderna, expondo assim a fragilidade da civilização e da ideia de progresso. Além disso, Sal deixa transparecer aqui seu pensamento de fatalidade inevitável decorrente desse mesmo progresso que, para ele, em algum momento se transformaria mais uma vez em tragédia.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aventura de Sal Paradise e Dean Moriarty é sobretudo libertária e fora dos padrões convencionais esperados pela sociedade estadunidense dos anos 1950, e por isso encantou pessoas durante várias gerações, consagrando a obra *On the road* como um clássico do gênero *road*. Neste trabalho ressaltamos as principais características que configuram essa visão sobre a narrativa, sendo elas: a possibilidade de libertação através da estrada; a ausência de compromissos com a sociedade; a ânsia por viver o máximo de experiências possíveis no amor e na amizade; a busca por autoconhecimento e por um sentido além de uma vida convencional. Essas características atribuem ao personagem Sal Paradise uma relação de inconformidade com seu próprio tempo, visto que ele buscava alcançar algo que se distanciava daquilo que o “sonho americano” oferecia.

Contudo, vimos também que além dessa primeira impressão já consagrada, a narrativa também se inclina para um lado de conservadorismo. Isso ocorre quando os personagens vivenciam experiências e reproduzem comportamentos que são muito próprios da sociedade em que viviam, como o sexismo e objetificação característica de suas relações com as mulheres; a apreciação de uma paisagem parecida com a de uma América intocada; e a busca por referências em um passado que os agradasse. Essas nuances demonstram que Sal Paradise buscava também, em alguma medida, um retorno a um passado idílico, inventado e altamente estereotipado.

Dessa forma, realizada a análise proposta por este trabalho, consideramos que Sal Paradise demonstra uma grande dose de apego nostálgico a determinadas características do passado somadas às vivências e possibilidades próprias de seu tempo. Isso significa que o personagem desejava uma vida com mais significado, vida esta que o autor esperava encontrar próximo à natureza, em cenários bucólicos e pouco explorados, tal qual aqueles que foram desbravados pelos “pioneiros” que ele tanto admirava.

Assim, podemos afirmar que *On the road* trata-se de uma obra que é vista como um documento de época, uma vez que fala sobre o espírito dos fins dos anos 1940 dos Estados Unidos. Portanto, ainda que possua ideais de libertação e autoconhecimento, está repleta de ideários machistas e conservadores que nos levam a questionar o próprio conceito de contracultura, uma vez que seguia apoiando uma cultura de violência, machismo, nacionalismo, naturalismo e tradicionalismo, valores típicos da arraigada cultura estadunidense. Para Marcus Alexandre Capellari (2007, p. 214):

Na medida em que uma contracultura eventualmente vence seu oponente, destituindo seus valores e sua visão de mundo, ela automaticamente se transforma em cultura e dela passam a derivar mecanismos opressivos análogos aos da cultura derrotada; o novo se transforma em velho, a espontaneidade em hábito e os comportamentos, até então inspirados na autonomia da recusa, são padronizados e uniformizados.

Certamente, em sua narrativa, Kerouac consegue subverter o sonho americano, através do estilo de vida inconformado e experimentalista de seus personagens. Entretanto, à sua própria maneira, consegue também reproduzir uma estrutura hierárquica e opressiva com a qual demonstra não conseguir romper, afinal, eram modelos comportamentais profundamente enraizados na sociedade em que vivia. Este trabalho, portanto, colabora não apenas com uma análise sobre os aspectos progressistas da obra do autor, mas também explora criticamente as contradições presentes, convidando à reflexão sobre como *On the Road* desafia as normas sociais vigentes nos Estados Unidos dos anos 1950, ao passo que também perpetra parte dessa normatividade.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. A. L. *Uma geração em debate: Beats ou Beatniks?*. Secretaria da Educação do Paraná, [S. I], 2013. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads\\_01/singlefile.php?cid=42&lid=5535](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mydownloads_01/singlefile.php?cid=42&lid=5535). Acesso em: 12 fev. 2024.

BIVAR, A. et al.. *Alma Beat*. L&PM Editores. Porto Alegre: 1984.

BRINKLEY, D. *Diários de Jack Kerouac (1947-1954)*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BUENO, A. GÓES, F. *O que é Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, E. Beats e a estrada. In: BIVAR, A. et al.. *Alma Beat*. L&PM Editores. Porto Alegre: 1984. p. 87-102.

BUENO, E. *Textos contraculturais, crônicas, anacrônicas & outras viagens*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019

BUIN, Y. *Kerouac*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CANEVACCI, M. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

CAPELLARI, M. A. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.  
doi:10.11606/T.8.2008.tde-14052008-132129. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/pt-br.php>. Acesso em: 14 fev. 2024.

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

CREMOSENE, B. *Vozes silenciadas: as mulheres da Geração Beat*. 2018. 87p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2018. Disponível em:  
[https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFG\\_742d93690121a217435a043494c67199](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFG_742d93690121a217435a043494c67199). Acesso em: 14 fev. 2024.

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

GYENIS, A. *Forty years of On the Road 1957 - 1997*. Dharma Beat, [S. I], 1997. Disponível em: <https://www.dharmabeat.com/ontheroad.html>. Acesso em: 12 fev. 2024.

HOBBSAWM, E. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JONES, S. S. *A estrada de Jack Kerouac: uma viagem existencial*. 2014. 60p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2014. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/77387>. Acesso em: 13 fev. 2024.

KEROUAC, J. *On the road (Pé na estrada)*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KOSELLECK, R. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MILLSTEIN, Gilbert. *Books of The Times*. Nova Iorque: The New York Times, 1957. Disponível em: <https://graphics.nytimes.com/packages/html/books/kerouac-millstein.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2024.

MORGAN, B; STANFORD, D. *Jack Kerouac e Allen Ginsberg: as cartas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PESAVENTO, S. J. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. *Revista História da Educação*, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 31–45, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220>. Acesso em: 13 fev. 2024.

PURDY, S. O século americano. In: KARNAL, L. et al.. *História dos Estados Unidos: da origem ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 175-280.

REIS, J. C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. *Síntese*, [S. l.], v. 23, n. 73, p. 229-252, Jan. 1996. Disponível em: <https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/989>. Acesso em: 14 fev. 2024.

ROSZAK, T. *A contracultura*. 2.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SAFIOTTI, H. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, M. C. D. *A contracultura do segundo pós-guerra: um estudo comparativo entre a poesia marginal de Jack Kerouac e Nicolas Behr*. 2012. 144p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/11957>. Acesso em: 13 fev. 2024.

SEGATO, R. L. *Las estructuras elementales de la violencia*. 1. ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

THOMÉ, L. *Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas*. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH RS, 13, 2016, Santa Cruz do Sul. Anais [...]. Porto Alegre: ANPUH - RS, 2016. Disponível em: <https://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VIDAL, C. F. *O Movimento Conservador Norte-Americano da Década de 1950 e a Percepção Conservadora a Respeito da Sociedade, Economia e Política Externa*. *Revista TOMO*, [S. l.], n. 23, 2013. DOI: 10.21669/tomo.v0i23.2112. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/2112>. Acesso em: 14 fev. 2024.

WILLER, C. *Beats & Rebelião*. In: BIVAR, A. et al.. *Alma Beat*. L&PM Editores. Porto Alegre: 1984. p. 29-55.

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