

**Pé nas Encruzilhadas –  
Ressonâncias de On the Road na América Latina**

Prof. Dr. André Telles do Rosário (UFRJ)

**Resumo:**

*Há na América Latina, muitas cenas culturais que dialogaram explicitamente com a chamada Geração Beat. Tais diálogos se deram principalmente através da poesia, sendo Allen Ginsberg a maior referência. Mas houve também escritores de prosa onde a influência específica de On the Road, por exemplo, foi marcante. É nosso interesse, nesta apresentação, comentar algo desta produção. Atentando a produções publicadas nos dois países para onde On the Road foi vertido: Argentina e Brasil; e também naquele que foi o mais visitado e influenciado pela Geração Beat na América Latina: o México. Observando a história da tradução argentina e brasileira, seus contextos culturais; e também a história de grupos que dialogaram mais diretamente com os Beats, como os autores da chamada literatura de la onda mexicana.*

**Palavras-chave:** literatura beat, *On the Road*, América Latina

**Introdução**

Octavio Paz, em um texto de *Signos em Rotação*, “Os Novos Acólitos”, comenta sobre as vanguardas anglo-americanas dos anos 50 e 60, Geração Beat incluída. Faz uma comparação entre estas e aquelas europeias, de 1915-1930, encontrando semelhanças no papel da poesia em ambos ambientes – antecipadora e preparadora do surgimento de uma nova visualidade pictórica. Também anota a relação entre as vanguardas americanas e o Surrealismo e outras vanguardas europeias como a russa, mormente em Khliébnikov e Maiakóvski. A partir da descrição de algumas similaridades, Paz se utiliza dessa abertura principalmente como gancho para abordar outro tema – a influência de tal produção estadunidense na América hispânica. Apesar da dívida entre as gerações, Paz não nega a importância dos movimentos ao norte do Rio Bravo del Norte, mas enxerga limitações na sua expansão:

Repetindo: nada disso empana a autenticidade, se não a novidade, de muitas obras poéticas e pictóricas dos anglo-americanos. O mesmo não se pode dizer de seus imitadores hispano-americanos, pelo menos dos poetas. (No Brasil, sim, existe uma autêntica e rigorosa vanguarda: os poetas concretos). Repetir a Olson ou a Ginsberg em Lima, Caracas, Buenos Aires, Santiago, México ou Tegucigalpa equivale a ignorar – ou o que é pior: a esquecer – que essa revolução poética já foi feita em língua espanhola e, precisamente, não na Espanha, mas na América. (PAZ, 1996, p. 140)

Sua principal crítica foi a suposta alienação destes novos autores hispânicos em relação a sua própria tradição poética. Segundo Paz, o moderno jogo de movimentos e

manifestos da poesia envolve a tradição da ruptura, onde os novos criadores se opõem aos antigos, e assim vão fazendo a nova história literária e cultural de uma comunidade. Mas para se opor, é necessário conhecê-la, e Paz não acredita que estes criadores a conheçam, estes “novos acólitos”, ou seja, os tais autores latino-americanos que buscavam nessa poesia anglo-americana sua tradição. Acreditava que esta produção era apenas repetição e tradução, e que tais entusiastas nativos acompanhavam o rito “de fora” e o compreendiam “pela metade”.

Assim como Paz usou a comparação entre vanguardas como gancho, para abordar a (para ele incômoda) relação entre parte dos jovens escritores hispânicos dos anos 60 e 70 e as vanguardas norte-americanas dos anos 50; partimos do texto dele para começar a tratar da influência Beat na América Latina. Porque deste pequeno texto podemos tirar alguns vetores que dominaram a discussão muitas vezes polêmica desta relação de influência literária dentro das Américas.

O principal elemento aqui é a própria questão da diferença entre as duas Américas, a Anglo-Saxã e a Latina. Diferenças de estrutura econômica, urbana, social, política; e diferenças históricas e culturais. Paz se refere apenas à segunda, à tradição literária em língua espanhola. Fala da cópia de modelos anglo-americanos por poetas latino-americanos, e como vemos, cita Allen Ginsberg como um dos exemplos de modelo. O problema desta postura, segundo Paz, seria tomar uma novidade na poesia americana como se ela fosse também válida para o espanhol, e o pensador mexicano acreditava que o processo que estava acontecendo nos EUA já tinha acontecido em América Latina, com Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, Carlos Pellicer, Pablo Neruda e César Vallejo.

Paz se inclui nesta geração, e defende o modernismo, o cânone construído pela elite literária latino-americana até a primeira metade do século XX. Como exemplo de vanguarda, cita os concretistas, segundo ele um movimento de ruptura embasado na história, genuíno e não-americanófilo (e portanto não-alienado). E do outro lado, enxerga em parte desta nova geração de autores falta de repertório, leviandade e colonialismo cultural. Curiosamente, tal acusação por parte da crítica à Kerouac foi semelhante nos Estados Unidos – considerado ingênuo e sem “substância”.

Paz atenta para a história diferente de cada idioma e dos países que os falam. Mas não só a literatura difere, como a própria estrutura social e econômica dos países, e suas posições na hierarquia geopolítica mundial e regional. A questão da diferença cultural e material é realmente gritante para a literatura de viagem produzida e lida nos Estados Unidos, e aquelas feitas em Brasil, México e Argentina. A tradição de movimento e de liberdade de imprensa, o volume de deslocamentos e publicações, e a importância destes desenvolvimentos para a formação do país são sem par ao sul do Rio Grande. Resultados tanto de diferentes tradições culturais e linguísticas entre os Anglo-Saxões e os Ibéricos; quanto do tipo de colonização efetuado em cada lado. Tal diferença de quantidade e relevância na história nacional vale para o romance e para a poesia também – embora nesta última, por sua própria característica mais popular, o volume de produção seja proporcionalmente bem menos discrepante. Num estudo da recepção da Geração Beat na América Latina, tudo isso deve ser levado em conta. Porém acreditamos, diferentemente de Paz, que obras relevantes foram produzidas por grupos que se inspiraram na poesia e prosa americanas de vanguarda da década de 1950.

Para além da questão da diferença entre culturas e estruturas, através de Paz é possível observar ainda o preconceito da elite cultural latino-americana com a propagação de princípios da Geração Beat em seus territórios. O influente poeta e ensaísta mexicano simplesmente desconsidera essa produção. E coloca como verdadeira vanguarda os

concretistas, que também sofreram para se consolidar dentro do contexto cultural brasileiro, mas que coincidentemente não reconheciam a poesia mais próxima da prosódia Beat, esquecendo a poesia de Roberto Piva, por exemplo.

Para a maior parte das elites literárias nacionais, havia várias questões por trás desta literatura a invalidá-la. A divisão dos produtos artísticos entre cultura de massa, popular e erudita reforçavam o preconceito destes autores consagrados contra tais novas expressividades transnacionais. A difícil e colonial relação entre México, Argentina e Brasil e Estados Unidos, também provocavam uma forte reação contra o chamado imperialismo cultural norte-americano. Mas além destes aspectos negativos, recorrentes na mirada da “inteligência latino-americana” sobre o fenômeno, acreditamos que Octavio Paz também não captou em toda a extensão o que estava acontecendo.

Acreditamos que tanto Paz quanto os concretistas podem ser considerados como os últimos extertores do modernismo, junto com seus paradigmas herdados da tipografia. Se consideramos a modernidade como o período histórico onde a humanidade viu crescer a influência do livro (até este propiciar a hegemonia cultural de uma forma de pensamento e convívio a ele relacionada, como nos demonstrou Marshall McLuhan); podemos dizer que os concretistas ainda pensaram uma poesia para o livro, poesia para ser lida. Seu manifesto é voltado para a exarcebação do paradigma tipográfico, para o visual – e não para o corpo, para o som, para a troca e a interação, ou seja, para além dos modelos modernistas.

É inegável que os concretistas tiveram uma compreensão inovadora dos meios de comunicação – já diferenciada em relação às gerações anteriores. Além da própria obra, a presença deles na mídia e no panorama cultural brasileiro dos anos 50 e 60 se dá de forma bem mais consciente em relação a seus antecessores. A maneira com que foram retratados na grande imprensa denotava isso. Para citar um único e potente exemplo, ficamos com a reportagem publicada na maior revista ilustrada brasileira do século XX, *O Cruzeiro*, onde foram descritos como “o rock'n'roll da poesia”, numa reportagem de 1957. Como também são exemplos, deste mais profundo entendimento sobre os meios, todos os anos de estudos e pesquisas em Semiótica por Décio Pignatari, e a própria tradução que fez de *Understanding Media*, de Marshall McLuhan.

Acreditamos que a *Beat Generation* e seus “acólitos”, por sua vez, se posicionaram entre o modernismo e o pós-modernismo. Pois já agiam dentro de uma nova consciência, dentro da segunda oralidade e da TV. Tanto que muito dos recitais que se tornaram mais comuns mais tarde seguiram uma linha de desenvolvimento que passou pela famosa leitura do poema *Howl* na Six Gallery, em 1956, por Allen Ginsberg. O Nuyorican Poets Café, ponto fundamental para a propagação e fruição dos torneios de poesia falada em Nova York, por exemplo, teve em Ginsberg um incentivador e entusiasta participante.

O próprio Paz pensa essa questão em seu texto “Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade”, comentando que outra arte surgia, e que esta mudaria os paradigmas a partir de onde a modernidade havia se construído:

Outra arte desponta. A relação com a ideia do tempo retilíneo começa a mudar e essa mudança será ainda mais radical que a da modernidade, há dois séculos, frente ao tempo circular. Passado, presente e futuro deixaram de ser valores em si; tampouco há uma cidade, uma região ou um espaço privilegiado. As cinco da tarde em Delhi são cinco da manhã no México e meia-noite em Londres. O fim da modernidade é, portanto, o fim do nacionalismo e dos 'centros mundiais de arte'. Escolas de Paris ou New York; poesia inglesa, romance russo ou teatro cingalês; modernismo ou vanguarda – relíquias do tempo linear. Todos falamos

simultaneamente, se não o mesmo idioma, a mesma linguagem. Não há centro e o tempo perdeu sua antiga coerência: leste e oeste, amanhã e ontem se confundem em cada um de nós. [...] À visão diacrônica da arte se superpõe uma visão sincrônica. [...] Agora o leitor e o ouvinte participam na criação do poema... [...] As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia da sucessão linear e sim pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. *Arte da conjugação*. (PAZ, 1996, p.136-137)

A moderna noção de vanguarda teria acabado na mera repetição da ruptura, na novidade pela novidade – derivando numa arte mais e mais hermética, de difícil fruição para a maior parte do público. Público este, por sua vez, cada vez mais acostumado e criado aos produtos audiovisuais, com outra relação com o livro e com a literatura – não acompanhada artisticamente pelas elites literárias mencionadas. Como resultado destas duas dinâmicas, tivemos uma pulverização do poder cultural e influência política destes grupos de criadores modernistas. Cujo ápice, podemos dizer, se deu até os anos 80, com o rápido desenvolvimento da cultura “de massa” e dos impérios de comunicação, que mudaram o mapa cultural e político.

Uma melhor opção para compreender esta arte pode ser a noção de “cena”, transitando assim de um conceito militar (“vanguarda”) para outro teatral. E a noção de avanço e desenvolvimento linear, substituídas pelo tempo “sempre presente” da representação e da performance. Assim, diversas cenas culturais na América Latina exerceram algum tipo de diálogo mais explícito com a Geração Beat. Tal diálogo se deu principalmente através da poesia, sendo Allen Ginsberg a maior referência, como o próprio Octavio Paz atesta. Mas houve também escritores de prosa onde a influência específica de *On the Road* é marcante.

É nosso interesse, nesse ensaio, mencionar algo desta produção. Para se concentrar melhor, este rápido olhar atentará a produções publicadas nos dois países para onde *On the Road* foi vertido: Argentina e Brasil; e também naquele país que foi o mais visitado e influenciado pela Geração Beat na América Latina: o México.

### **Beats e México**

Com a Geração Beat, foi a primeira vez que o país vizinho teve um espaço mais importante na obra de algum grande autor americano. Outros autores já tinham se voltado para o México, no início do Século XX. Jack London havia escrito “*The Mexican*”, um conto que narra a participação de um guerrilheiro mexicano como boxeador nos EUA para juntar dinheiro para os insurgentes na Revolução Mexicana. John Reed, nesta mesma guerra civil, acompanhou e narrou Pancho Villa, e registrou esse contato em *Insurgent Mexico*, de 1914.

Mas Kerouac foi além, colocou o México como um “modelo” de autenticidade para os Estados Unidos, em sua obra mais conhecida. Além disso, livros famosos de sua carreira tem neste país seus desenvolvimentos e temáticas, como os poemas de *Mexico City Blues*, e *Tristessa*. O autor *beat* esteve na Cidade do México outras vezes depois da viagem narrada em *On the Road* – da mesma forma que William Burroughs e Allen Ginsberg. Nenhuma outra cidade fora dos Estados Unidos teve maior presença na carreira e expressão literária destes escritores do que ela. Como resultado deste movimento, a partir dos anos 60, se percebe um aumento no fluxo de americanos para o México, na esteira de

*On the Road*, e fazendo a “revolução dos mochileiros” que Kerouac previu em *Dharma Bums*.

No entanto, curiosamente, quando lemos *On the Road*, ou observamos as obras destes autores, não percebemos diálogos acontecendo com autores locais. Embora tenha havido um diálogo criativo e participações, essas interseções são mais perceptíveis a partir dos anos 60 e através de autores ligados a Geração Beat como Allen Ginsberg, mas não Kerouac e Burroughs.

Do outro lado da fronteira, os ecos *beats* se fizeram ouvir na poesia e na prosa. A cultura chicana nos EUA já vinha influenciando e provocando a cultura mexicana, como com os Pachucos, por exemplo. E a luta por direitos civis, liderada por Cesar Chaves, teve sua parcela de impacto no México.

Já foi notado que tanto a Geração *Beat* quanto os criadores ligados ao *Real Maravilloso* podem ser vistos como uma espécie de “segunda vanguarda”<sup>1</sup> do Surrealismo europeu<sup>2</sup>. Como Daniel Belgrad analisa em seu artigo “*The transnational counterculture: Beat-Mexican Intersections*”, ambos os movimentos se apoiavam numa visão menos logocêntrica da literatura, e se colocavam ao lado da experiência e das matrizes populares da cultura para construir suas propostas. Na busca por um terceiro caminho, nem o liberal-corporativismo, nem o estatal-socialismo, e construindo as hipóteses (e intuições) de suas obras em cima do que Jung chamou de inconsciente profundo. Mas como sabemos, e Belgrad deixa claro em seu trabalho, não houve um verdadeiro intercâmbio entre os artistas dos dois países até o final da década de 1950, e quando a onda da contracultura estourou no México, tanto Kerouac quanto Paz já não estavam na sua crista – o primeiro, negando a paternidade da geração de mochileiros e do movimento beatnik e hippie; e o segundo, ligado ao PRI, e negando voz à geração de criadores que foram impactados pelas vanguardas americanas, como vimos em seu comentário que abre esta conclusão.

O grande momento de união e trabalho em conjunto entre autores estadunidenses e mexicanos se deu nos anos 1960, com a revista *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. De janeiro de 1962 a julho de 1969, o empreendimento coordenado por Margaret Randall e Sergio Mondragon esteve na vanguarda das publicações independentes no continente. A revista bilíngue trimestral, com sede na Cidade do México, teve 31 edições (de entre 100 e 300 páginas) e viu nascer uma dúzia de livros. As tiragens de 3.000 exemplares distribuídas para o mundo todo traziam e levavam o novo trabalho em poesia, prosa e ensaio de artistas estadunidenses e latinoamericanos – e eventualmente de outros países como Canadá, França e Finlândia. Iniciativa levada a cabo na década de maior dificuldade na relação entre as “Américas” das Américas, foi importantíssima por realizar a ponte entre culturas e contraculturas intrincadas mas que se desconheciam mutuamente – e pensar o continente como um todo.

Nela publicaram os *Beats* Allen Ginsberg, Gary Snyder, Phillip Lamantia e Lawrence Ferlinghetti, e outros escritores como Charles Bukowsky e Herman Hesse, e ainda Rosario Castellanos, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik, Miguel Grinberg, José Agustín e

---

1 “Segunda Vanguarda” é um termo mencionado em artigo de Claudio Willer (2006); em artigo na revista *Agulha*, que por sua vez cita o ensaio de Maria Lúcia dal Farra sobre Herberto Helder. Foi por ela usado para fazer referência a dois momentos literários em Portugal, primeiro com a geração da revista *Orpheu*, e depois com os surrealistas portugueses, estes últimos se consideravam como a segunda vanguarda em relação ao grupo da revista *Orpheu*. Willer aproveita o termo para expandir seu uso e compreender a Geração Beat como uma segunda vanguarda do Surrealismo europeu.

2 O próprio Paz faz referência a esta “dívida” entre os movimentos, no excerto que abre este texto.

até Haroldo de Campos, Octavio Paz e Pablo Neruda. A revista, de posição editorial bastante progressista e ativista, foi perseguida até ser fechada em 1969, por apoiar o movimento dos estudantes no México em 1968.<sup>3</sup>

Também a *Literatura de la Onda* é outro ponto de diálogo. Movimento literário surgido no México na segunda metade dos anos 60, por jovens que pretendiam uma ruptura com a literatura tradicional, dando nova forma às inquietações da precursora Geração da Ruptura. Com temática urbana, foi também uma resposta ao massacre de Tlatelolco e as repressões da “ditadura perfeita” do Partido Revolucionário Institucional. Teve como principais expoentes escritores como Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, René Avilés Fabila e José Agustín. A designação 'da onda' foi cunhada para ser um depreciativo desta produção, tida como não-literária, e sem pretensões de revolucionar a literatura mexicana a partir da “tradição da ruptura”, como a descreve Octavio Paz.

José Agustín publicou *La Tumba*, romance que inaugurou este “movimento”, em 1964, no ano em que completaria vinte anos de idade. A obra impactou por seu estilo informal, sua apropriação da linguagem coloquial urbana, com a trama tratando da vida de um adolescente de 16 anos na Cidade do México, e teve repercussão imediata de público (positiva) e crítica (negativa). Os outros principais escritores do grupo todos começaram suas carreiras na sequência: Gustavo Sainz lançou *Gazapo*, sua obra de estreia, no ano seguinte; René Avilés Fabila, trouxe à luz *Los Juegos*, em 1967; e Parménides García publicou sua primeira obra em 1968, *Pasto Verde*. Hoje autores maduros, por suas últimas obras são considerados entre os maiores escritores do México, especialmente Agustín e Fabila.

De especial interesse para o tema literatura de viagem, cultura jovem e relações hemisféricas é, por exemplo, um romance mais recente de José Agustín. *Ciudades Desiertas*, de 1982 – descreve a viagem de uma jovem escritora mexicana (e de seu marido, ator, que ela deixa no México sem avisar e que acaba indo atrás dela), para passar um período de estudos no meio-oeste norteamericano, com uma bolsa de criação literária. É uma obra bem mais madura em relação a sua produção dos anos 1960. Esta sua obra pode ser encaixada no período da segunda onda tradutiva de *On the Road*, aquela realizada entre o fim dos anos 1970 até o meio dos 80<sup>4</sup>. Acreditamos nessa possibilidade por conta da estrutura e da própria narrativa, uma literatura de viagem de estrada, também de carro pelos Estados Unidos, mas agora narrada por uma escritora nova, e também pelo seu marido que lhe busca, um ator mexicano também jovem. Enquanto a versão de Kerouac canta a América, o livro de Agustín é também uma crítica à futilidade da cultura norteamericana como um todo; e é considerado por críticos como uma obra de cunho feminista, ao contrário do suposto “machismo” que parte da recepção crítica lê em *On the Road*.

Há, ainda, dois livros de ensaios importantíssimos para o contexto deste estudo, que foram escritos por dois dos escritores geralmente associados a esse movimento. O primeiro, de Parménides García Saldaña, foi publicado em 1972 e se chama *En la ruta de*

3 Movimento que foi massacrado com a violenta repressão do governo mexicano às manifestações pacíficas, no evento que ficou conhecido como a matança de Tlatelolco, com a morte de 20 (número oficial) a centenas (número levantado pelo movimento) de estudantes na *Plaza de las Tres Culturas* – evento que desmascarou definitivamente a farsa da democracia mexicana para os mexicanos e para o mundo.

4 A primeira onda, logo nos primeiros 5 anos da publicação original, nela temos a versão argentina (1959), a primeira portuguesa (1960); a segunda, entre o fim dos anos 70 até os 80, com a espanhola (1981) e a brasileira (1984; a terceira, entre o fim dos anos 90 e o início dos anos 2000, com a segunda edição portuguesa (1998) e a reedição pela L&PM de *Pé na Estrada* (2004).

*la onda*. Nele, Saldaña comenta os caminhos da história da cultura nos anos 60 que levaram às várias culturas jovens de então no México (especialmente aos *jipitecas*). Foi escrito ainda no espírito da “ressaca” do fim da primeira onda. Em estilo bastante livre e coloquial, com o uso de referências musicais e poéticas, descreve os momentos da contracultura mexicana (e seu envolvimento com a norteamericana) até o início dos 70, com passagens que chegam perto da poesia, devido ao uso de uma linguagem “delirante” e rápida.

O segundo, e mais fundamental, é de José Agustín, *La Contracultura en México*, lançado em 2007. Este último traz o apanhado mais completo sobre a história dos movimentos que formaram e produziram a contracultura em seu país, desde os Pachucos até os Punks, passando pelos Beatniks e inclusive comentando a história da revista *El Corno Emplumado*. Tem a cara de um livro feito na “ressaca” da terceira onda tradutiva: mais completo e extensivo; com um estilo mais contido, refletindo o foco na história dos movimentos; e realizado no México, mas através de uma empresa editorial transnacional, a Random House.

### ***En el Camino e a Argentina***

Apesar dos Beats terem passado pelo México, a tradução pioneira em língua espanhola foi feita em Buenos Aires. A versão argentina é de 1959, dois anos depois do lançamento do original em Nova York. Publicada pelo Editorial Losada, foi durante décadas o principal meio de acesso a obra para hispanoparlantes. A influência desse intercâmbio precoce pode ser sentido no rock argentino, um dos primeiros do continente a executar a passagem através das fronteiras da cultura jovem norteamericana. Já havia antes do lançamento de *En el Camino* músicos argentinos dedicados ao rock'n'roll, parte de um movimento maior de difusão cultural movido tanto por interesse interno (demanda de um público jovem) quanto externo (ação das corporações norteamericanas). A obra da Losada teve participação neste processo, e a Geração *Beat* também, como se pode notar pelo próprio nome de uma das principais bandas do rock argentino: *Los Beatniks*.

Para além deste movimento de expansão do rock e da cultura jovem, do qual *En el Camino* é parte de um processo maior, a influência dos *Beats* na Argentina se deu mais através da poesia, da mesma forma que no Brasil, e diferentemente do México. Miguel Grinberg é considerado um dos principais *Beats* argentinos. A revista sobre cultura e sociedade que coordenou com Antonio Dal Masetto, *Eco Contemporáneo*, entre 1961 e 1969, esteve vinculada com a experiência da *El Corno Emplumado*, com a qual estabeleceram o movimento “Nueva Solidariedad”, que pretendia unir poetas de todas as Américas em torno de uma proposta de paz e diálogo na cultura. Seu primeiro livro de poemas, *América Hora Cero*, de 1965, tem desde o título um sabor à poesia de Allen Ginsberg. Neste sentido, Grinberg inclusive manteve contato e correspondência com os *Beats*, material que está juntado no livro *Beat Days, Días Beat – Visiones para jóvenes incorregibles*, lançado em 2003, incluindo seu próprio comentário sobre as repercussões da produção *Beat* norteamericana e na Argentina.

Um dos principais livros sobre o rock argentino foi escrito por ele, *Como vino la mano. Orígenes del Rock Argentino*<sup>5</sup>, de 1977. Esta obra traz seu testemunho da

---

5 Grinberg também escreveu vários artigos sobre rock. Neste sentido, se assemelha a Parménides García Saldaña, no México, que também escreveu sobre o gênero. E podemos reconhecer em ambos a força de um jornalismo voltado para os jovens, focado principalmente na cultura do rock, e mais abertamente na da música pop em geral.

participação na cena<sup>6</sup>, bem como conversas com as principais figuras históricas do gênero na Argentina.

Com o passar dos anos, Grinberg seguiu mais o caminho de Gary Snyder, e se tornou ativista ecológico e espiritual. Desta sua fase é a revista e editorial *Mutantia*, publicada pelo poeta entre 1980 e 87, em Buenos Aires. Nesta publicação fez circular poemas então recentes de Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, junto com textos de temas e autores variando desde Wilhelm Reich até o rock tcheco dos anos 80, passando por libelos contra a energia nuclear até uma carta-aberta de Jacques Cousteau em favor da proteção dos oceanos. Entre os autores que publicaram nesta revista, o brasileiro Luiz Carlos Maciel, especialista em contracultura, que escreveu o artigo: “*Encrucijada de la Contracultura*” para o número 4 da revista, em fevereiro de 1981.

### ***Pé na Estrada no Brasil***

Um dos pioneiros na recepção e repercussão da Geração Beat no Brasil foi o poeta e intelectual Cláudio Willer. As dificuldades com a prosódia de Kerouac o fez se voltar mais para a poesia de Allen Ginsberg, de quem foi tradutor, mais de duas décadas depois, em outro livro de 1984, *Uivo, Kaddish e outros poemas*, também pela L&PM. Junto com o poeta Roberto Piva traduziram e introduziram os *beats*, plantando pós-modernas flores de sonhos e delírios no concreto moderno da São Paulo dos anos 60.

A primeira onda *Beat* no Brasil, como o próprio Willer explica em seu livro sobre a Geração *Beat*, foi provocada principalmente pela publicação de matérias e poemas no Caderno B do *Jornal do Brasil*. Criadores como Ignácio de Loyola Brandão e Zé Celso Martinez Corrêa, além do próprio Willer, e do já mencionado Luiz Carlos Maciel, foram marcados pela ousadia editorial de Mário Faustino no jornal carioca.

No campo da poesia, a geração dos Novíssimos dos anos 60 teve muito de sua obra marcada pela Geração Beat. Roberto Piva, publicando em 1963 *Paranóia*, seu livro de estreia, é o poeta desta época mais lembrado, quando pensamos neste diálogo. Outro momento aconteceu com o próprio Cláudio Willer, junto com Décio Bar, quando traduziram poemas de Ginsberg e de outros autores e os apresentaram no espetáculo *América*, no Teatro da Rua, de Emílio Fontana (WILLER, 2009, p. 114-115).

Mas foi apenas com a Abertura, que as obras consideradas subversivas conseguiram ganhar liberdade de circulação. Com a transição “lenta, gradual e segura”, e a censura se abrandando, houve um verdadeiro *boom* editorial, conseqüência quase natural do interesse represado de décadas do público brasileiro. E falar de Geração *Beat* no Brasil, a partir desse período, é também falar da L&PM. A maior editora independente do Brasil hoje foi fundada em 1974, em Porto Alegre, por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado, para publicar obras contra o regime militar, como sua primeira publicação, *Rango*, de Edgar Vasques, história em quadrinhos crítica à ditadura. Na virada dos anos 70 para os 80 começou a ganhar espaço nacionalmente, e ainda nova, apostou nas traduções dos *beats* e de outros autores considerados “malditos”.

No entanto, embora tenha traduzido a grande maioria dos autores deste ambiente, acabou perdendo *On the Road* para a Editora Brasiliense, que publicou a primeira versão, em 1984. Depois das excelentes vendas desta época, o clássico de Kerouac passou os anos 90 no Brasil em certo ostracismo. A Brasiliense vendeu os direitos para Ediouro, que não

---

6 Fez parte, por exemplo, da “luta” para que se produzissem rocks em espanhol, durante a década de 60.

publicou a obra, até que finalmente, em 2004, a tradução brasileira, revista agora apenas por Eduardo Bueno, foi publicada pela editora gaúcha.

Antes da brasileira, houve a edição pioneira portuguesa. *Pela estrada fora*, nome da tradução para Portugal, saiu em 1960 ainda (mesmo ano de *Sur la route*, a versão francesa da Gallimard), pela Editora Ulisseia, casa independente de importante participação cultural nos anos 50 e 60, fundada em 1948 e comprada pelo Editorial Verbo em 1972. O tradutor, Hélder dos Santos Carvalho, acabou morrendo ao viver seu sonho de estrada, na França. Em pleno período salazarista, às voltas com a PIDE, a polícia política do regime, o pioneirismo surpreende – apesar do impacto dos *beats* só ter sido realmente sentido, em Portugal, após a Revolução dos Cravos, em um paralelo com a situação brasileira, mas com uma excepcional antecipação.

Eduardo Bueno leu a edição portuguesa, como declara no posfácio à reedição de 2004. As distâncias geográficas e históricas falaram mais alto, e o vocabulário lhe pareceu de difícil decifração. Acabou descobrindo o romance através da tradução argentina, ainda anterior à portuguesa. Depois de devorar o livro, resolveu 'pegar a estrada', como acontece com muitos que lêem a obra. Leu o original em inglês durante as viagens, que foram até mais numerosas e mais amplas que as de Kerouac, saindo dos Estados Unidos, passando pela América Latina praticamente toda de carona até Porto Alegre. Chegando, Bueno decidiu que o próximo passo seria traduzir o romance.

Em 1983, Eduardo Bueno já estava envolvido com a tradução por conta própria, quando entrou em contato com Caio Graco e Luiz Schwarcz, da Editora Brasiliense, através da mediação do escritor Reinaldo Moraes, durante uma viagem a São Paulo. A Brasiliense estava para começar uma nova coleção jovem, a Circo das Letras, e considerava adquirir os direitos de *On the Road*. Como resultado, Bueno voltou para Porto Alegre com a missão contratada. Na parte final da empreitada, Antonio Bivar entrou no projeto, para assistir a tradução, e em fevereiro de 1984 a edição brasileira estava nas ruas. O sucesso foi instantâneo. Permaneceu 22 semanas em segundo lugar na lista dos mais vendidos (atrás apenas de *O Nome da Rosa*), teve 10 reimpressões e mais duas edições de banca e uma do Círculo do Livro, e ajudou a lançar a voga *beat* de maneira definitiva no Brasil. Depois da publicação, Eduardo Bueno começou a trabalhar na L&PM, onde colaborou com Claudio Willer na tradução de Allen Ginsberg, e participou de outras edições, como o livro e a Coleção *Alma Beat*, que publicou outros autores da mesma geração.

A onda *beat* durou até o plano Cruzado, e depois houve um retrocesso, com a mídia passando a condenar essa produção<sup>7</sup> e o público, aos poucos, arrefecendo. Uma publicação da Ediouro em 1997 passou despercebida. Foi apenas em 2004, finalmente pela editora que mais apostou e que ainda continua publicando a Geração *Beat*, a L&PM, que o romance pôde ter uma nova edição, em formato de bolso, que já vendeu mais de 20.000 exemplares.

Interessante notar a importância da viagem e da oralidade na tradução para o Brasil. Tanto Bivar quanto Bueno são pessoas que experimentaram viajar como Kerouac fez, e também são artistas acostumados a “oralizar” sua literatura, um dramaturgo, outro jornalista. Além do projeto “político” de Bueno, de procurar uma língua “brasileira”, um português americano, para traduzir uma obra escrita em inglês americano – aproximando a expressão do romance geográfica e temporalmente – e renovando a cultura brasileira com a

<sup>7</sup> Na verdade, houve intensa e ferrenha disputa entre articulistas e críticos a favor e contra a onda *beat*, tendo o jornal Folha de S.Paulo como principal ringue.

introdução de um novo elemento para dialogar com as tradições relacionadas à literatura no Brasil.

Além de estratégia discursiva, a própria experiência da viagem serviu de estímulo para o surgimento de novas sensibilidades sociais. Através da comparação descritiva entre lugares distintos, autores podem transmitir pontos de vista sobre a vida e a arte nessas sociedades – principalmente aquela a que pertence originalmente. Com *On the Road* e as publicações que repercutiram o romance no Brasil, o paralelo é verdadeiro. Traduzir é acrescentar novos elementos na cultura de uma comunidade lingüística. A seleção das obras e a maneira como são retrabalhadas na transcrição foram atos políticos. Como o próprio Ivan Pinheiro Machado, afirmou em entrevista para Cláudio Willer, respondendo sobre a origem da ligação entre sua editora e a Geração Beat:

Surgiu dentro desta idéia [...]: uma manifestação da nossa geração no final dos anos 70 e uma resposta aos tempos de repressão e censura. E também do fascínio pela contra-cultura. Não se podia falar mal do regime, nem do país, pois os livros eram apreendidos. Então falávamos mal dos regimes políticos dos outros (semelhantes ao nosso da época) e das instituições burguesas consolidadas em geral. A literatura *beat* tinha esta aura libertária e inovadora [...]<sup>8</sup>

## Conclusão

Se queremos compreender a cultura através de rotas e raízes, as encruzilhadas são onde as rotas se encontram. Mas entendendo rotas materialmente, as que as pessoas fizeram e fazem, não a estrada vazia – estradas vividas e percorridas. O mesmo serve para os livros, que só existem quando lidos – e que também deixam transparecer, através de seu estudo, os caminhos que lhe formaram, e aqueles que puderam auxiliar na continuação, depois de suas publicações.

A boa arte coloca o leitor nesta encruzilhada. *On the Road* é uma 'obra-encruzilhada' porque, devido ao emaranhado de tradições e projetos que se encontram no estilo e na história do livro, o leitor é colocado nessa situação também. É chamado de pós-literatura, por vir depois do período de hegemonia cultural do livro, mas também o é por empurrar o sentido do "literário" para além. Para além do livro, em direção ao audiovisual e à canção – quantos filmes foram feitos com *On the Road* como modelo? E para além do livro também, em direção à experiência real, empurrando para a estrada propriamente dita, e para a vida, de maneira mais metafórica.

Ao compararmos estes caminhos entre os países, estávamos buscando um diálogo entre as culturas nacionais, mas um que não fortalecesse as culturas estanqueamente tomadas, e sim as empurrassem para a mistura e para o movimento entre as fronteiras. Como vimos, a história da recriação das obras Beats pela América Latina demonstra esse intercâmbio, com o percurso de Miguel Grinberg como, talvez, o mais emblemático dessas relações – ele que publicou na *Corno Emplumado*, manteve contato com Ginsberg e publicou pensadores brasileiros da contracultura na Argentina.

Construindo em cima deste pensamento, acreditamos que algumas obras, por condensarem muitos fatores estéticos e históricos, se tornam pontos onde diferentes tradições (e "contra-tradições") se encontram e se "multifurcam" em outras obras, e mesmo para dentro da política e da sociedade. Através destas observações é possível encontrar

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag65machado.htm>; acessado em 15/08/2009

rotas de diálogos sobre temas como identidades americanas, cultura jovem, literatura com linguagem cotidiana, cultura popular e liberdades individuais.

Pois quando pensamos a cultura partir do movimento, as posições nacionais se complicam e as incongruências e rachaduras do mundo dividido em fronteiras arbitrárias aparecem. Fornecendo subsídios para aqueles que querem continuar a obra de desconstruir as culturas estabelecidas e remontá-las menos autoritárias e opressivas, como uma maneira de se reconstruir o mundo através delas.

### Referências Bibliográficas

- 1] AGUSTÍN, José. *La Contracultura en México*. México, DF : Debolsillo, 2007.  
\_\_\_\_\_. *Ciudades Desiertas*. México, DF : Debolsillo, 2007.
- 2] BELGRAD, Daniel. “The Transnational Counterculture: Beat-Mexican Intersections”. In: SKERL, Jennie (ed.). *Reconstructing the Beats*. New York : Palgrave MacMillan, 2004.
- 3] BIVAR, Antonio et alii. *Alma Beat*. Porto Alegre : L&PM, 1984.
- 4] GRINBERG, Miguel. *Beat Days = Días Beat: visiones para jóvenes incorregibles*. Buenos Aires : Galerna, 2003.
- 5] HUNT, Tim. *Kerouac's Crooked Road – Development of a fiction*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1996.
- 6] \_\_\_\_\_. “Typetalking: Voice and Performance in *On the Road*”. In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- 7] KEROUAC, Jack. *On the Road*. London : Penguin, 2000.  
\_\_\_\_\_. *En el Camino*. Trad. Miguel de Hernández. Buenos Aires : Losada, 1959.  
\_\_\_\_\_. *En el Camino*. Trad. Martín Lendínez. Barcelona : Anagrama, 2009 (1986).  
\_\_\_\_\_. *Pela Estrada Fora*. Trad. H. Santos Carvalho. Lisboa : Ulisseia, 1978 (1960).  
\_\_\_\_\_. *Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo : Brasiliense, 1984.  
\_\_\_\_\_. *Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre : L&PM, 2004.  
\_\_\_\_\_. *Pela Estrada Fora*. Trad. Armanda Rodrigues e Margarida Vale de Gato. Lisboa : Relógio D'Água, 1998..
- 8] \_\_\_\_\_. *On the Road – The Original Scroll*. New York : Penguin, 2007.  
LIGAIRI, Rachel. “When Mexico looks like Mexico: The Hyperrealization of Race and the Pursuit of the Authentic”. In HOLLADAY, Hilary et HOLTON, Robert (ed.). *What's your road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Carbondale : South Illinois University Press, 2009.
- 9] MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação com extensões do homem*. São Paulo : Cultrix, 1996.  
MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, Mass. : Blackwell, 2007.  
MILTON, John. *Tradução - Teoria e Prática*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- 10] MORAES, Antonio Carlos Robert. *Ideologias geográficas. Espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo : Hucitec, 2002.
- 11] NÓBREGA, Thelma Mé dici. “*On the Road e Pé na Estrada: os caminhos do imaginário em tradução*”. Tese de Doutorado. Campinas : Unicamp, 1991.
- 12] ONG, Walter. *Orality and Literacy*. New York : Routledge, 2002.
- 13] PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo : Perspectiva, 1996.
- 14] SALDAÑA, Parménides García. *En la ruta de la onda*. Mexico, DF : Diógenes, 1974.

- 15] WALTER, Roland. *Narrative Identities – (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Bern : Switzerland, 2003.
- 16] WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre : L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_ . “A segunda vanguarda”. In *Aguilha Revista de Cultura*, nº 50, março/abril de 2006.