

Road novel de autoria masculina: na estrada com Jack Kerouac e Oswaldo França Júnior

Road novel by male authorship: on the road with Jack Kerouac and Oswaldo França Júnior.

Mirian de Oliveira Cardoso¹

RESUMO: O *road novel* é um gênero tradicionalmente masculino, cujas formas se estabeleceram com *On the road* (1957), de Jack Kerouac. Com o tempo, no imaginário social heteronormativo da cultura estadunidense, ele passou a ser considerado um gênero tipicamente “americano” que exalta a estrada, o carro e a liberdade. Contudo, o *road novel* foi apropriado por autores de países diferentes, despontando outras perspectivas sobre o ato de viajar. Nesse sentido, o objetivo deste texto é compreender as apropriações do gênero pela perspectiva da autoria masculina brasileira, a partir de *Jorge, um brasileiro* (1967), escrito por Oswaldo França Júnior. Para tanto, este texto faz uma retomada histórica por meio da cultura *beat* americana para, então, observar o romance homônimo de Jack Kerouac e encerra com a representatividade deste gênero pela perspectiva do autor brasileiro.

Palavras-chave: *Road novel*; literatura de viagem; deslocamento; Jack Kerouac; Oswaldo França Júnior.

ABSTRACT: The road novel is a traditionally masculine genre, whose forms were established with *On the road* (1957), by Jack Kerouac. Over time, in the heteronormative social imaginary of American culture, it came to be considered a typically “American” genre that exalts the road, the car and freedom. However, the road novel was appropriated by authors from different countries, revealing other perspectives on the act of traveling. In this sense, the objective of this text is to understand the appropriations of the genre from the perspective of Brazilian male authorship, based on *Jorge, um brasileiro* (1967) (*Jorge, a Brazilian*), written by Oswaldo França Júnior. For this purpose, this text takes a historical look back through American beat culture to, then, observe the novel of the same name by Jack Kerouac and ends with the representation of this genre from the perspective of the Brazilian author.

Keywords: Road novel; travel literature; displacement. Jack Kerouac; Oswaldo França Júnior.

Submetido em 25/10/2024

Aprovado em 26/02/2026

¹ Doutora em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá. Docente EBTT no Instituto Federal Catarinense – Campus Camboriú. Coordenadora do projeto de pesquisa Leituras inclusivas e anticapacitistas e coordenadora adjunta do curso de licenciatura em Educação Especial Inclusiva. E-mail: mirian.silva@ifc.edu.br.

Ponto de partida

A hipótese básica em que este texto se ampara é a de que a literatura de viagem, bem como o gênero romance, transformou-se e continua a modificar-se conforme o contexto histórico e social. Também, essas modificações são inerentes às peripécias vivenciadas pelo sujeito cindido e fragmentado que se percebe viajante.

Esse tipo de narrativa implica o desenvolvimento e o aprendizado individual do protagonista, como se “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma” buscasse “aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (Lukács, 2000, p. 91). Com efeito, esse “colocar-se à prova” resulta na maturação do indivíduo viajante que, consciente do processo da viagem, deixa-se intervir tanto pela estrada quanto pelas paradas. Além disso, os infortúnios, aventuras, adversidades, perigos e frustrações continuam presentes na maioria das narrativas de viagem. Nesse sentido, pode-se afirmar que quanto mais provações o viajante enfrenta, maior tende a ser o reconhecimento de seu heroísmo, bem como a associação de sua experiência com a ideia de liberdade (Romanielo, 2014).

Por isso a jornada do *road novel* se aproxima da narrativa de formação (ou *bildungsroman*),² que compreende a história evolutiva do herói por intermédio das etapas da vida, em que o protagonista vivencia uma formação individual e, muitas vezes, busca um sentido de existência e um lugar no mundo. De alguma maneira, no itinerário percorrido pela personagem do *road novel*, o indivíduo também avança em direção a uma formação individual, porque geralmente supera diversos obstáculos durante a jornada. No entanto, enquanto o *bildungsroman* dá igual atenção à questão do tempo, do espaço, das personagens, das interações interpessoais, o *road novel* enfatiza muito a questão do deslocamento espacial. Dessa forma, um *bildungsroman* pode trazer viagens importantes do protagonista, mas não se centrará unicamente na experiência deste durante esse deslocamento espacial específico. Assim como também o *bildungsroman* compreende o

²O termo *bildungsroman* tem origem na Alemanha, pois é como Kall Morgenstern se refere ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe. Nesse gênero, a personagem passa por um processo ascendente, de elevação e de desenvolvimento (físico, moral, social e/ou psicológico). Wilma Coqueiro (2021, p. 33) afirma que “esse crítico viu no romance de Goethe o percurso exemplar da trajetória de um jovem burguês, desde a saída de seu lar em busca de uma formação universal, seu relacionamento nas várias esferas sociais, os relacionamentos afetivos fracassados e, por fim, sua inserção na casta aristocrática por meio de um casamento interclasses, compondo uma trajetória arquetípica conveniente aos ideais da classe burguesa em busca de distinção política”.

desenvolvimento da personagem ao longo da vida, ou seja, desde sua infância até a madura idade, enquanto, no *road novel*, a narrativa aborda uma ou várias viagens do protagonista.

Nesse sentido, a presente pesquisa tem como objetivo analisar as apropriações do *road novel* na perspectiva da autoria masculina brasileira, tomando como objeto de reflexão a obra de Oswaldo França Junior, em diálogo com a tradição do gênero consolidada na literatura estadunidense, Jack Kerouac. Parte-se da seguinte questão de pesquisa: de que modo o *road novel*, historicamente associado a determinadas experiências culturais e identitárias, é reelaborado no contexto da produção literária brasileira?

Para tanto, o estudo realiza uma breve retomada histórica do gênero a partir da cultura beat norte-americana, considerando o romance homônimo de Jack Kerouac, e, posteriormente, desenvolve uma análise literária comparativa e de caráter teórico-interpretativo, buscando compreender a representatividade e as ressignificações do gênero na obra do autor brasileiro.

1. Perspectivas históricas do romance de estrada

É necessário reforçar que a estrada não era temática nova na literatura, tampouco privada aos escritores estadunidenses. Antes de Kerouac, o escritor Jack London escreveu sobre o período em que era um vagabundo andarilho em *A estrada* (1907). No romance, que é uma autoficção, o narrador descreve as suas aventuras saindo do Canadá em direção ao oeste e a outros lugares, sem necessariamente ter uma direção, mas se entregando à jornada. As viagens aconteciam principalmente de trens e veículos nos quais o narrador viajava clandestinamente e cujas peripécias são descritas ao longo da obra de forma minuciosa, mostrando todo tipo de aventura durante suas corridas para alcançar o trem e fugir dos *lanternas* – espécie de guardas com função de afugentar os inúmeros vagabundos que tentavam viajar nos eixos ou vagões.

Essa obra influenciou diversos nomes da literatura, entre eles o próprio Kerouac, que absorve a mesma ânsia por aventura e uma noção de vagabundagem, colocando-se na estrada para enfrentar tudo o que ela pudesse oferecer. Conforme Claudio Willer (2014), Kerouac era um leitor voraz de Jack London, o qual foi o precursor do que viria

a ser a literatura do escritor *beat*. Da obra de London, Kerouac absorveu e ressignificou a imagem do viajante solitário e a da narrativa do movimento.

Contudo, outros escritores abordaram viagens a partir de uma visão diferente da estrada, se compararmos com a visão de Kerouac, como é exemplo o romance *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck.³ Nessa obra, a imagem da estrada pende mais para algo como sofrimento, e também para um sentimento de união humana, por abordar a migração de *Okies*⁴ devido à Grande Depressão. De fato, a simbologia da fuga está presente tanto em Kerouac quanto em Steinbeck, impelindo as personagens para a vida no movimento, mas a motivação dessa fuga é diferente: no primeiro, é por tédio da vida tradicional; e no segundo, é por uma questão de ordem econômica.

Pode-se retroceder ainda mais, no final do século XIX, com Mark Twain, em *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884). Huck Finn é significativo para o ponto de vista da formação americana, pois, ao fugir da tia com o amigo Jim, um escravo negro, a personagem caminha pelos estados americanos abolicionistas de um lado para outro. O protagonista inspirou, em grande medida, as personagens do *road novel* que viriam surgir no século XX. Era um desejo quase insaciável por se aventurar sem rumo, fugindo da “armadilha doméstica” e da figura feminina, símbolos de estagnação para eles.

Além disso, em sua grande maioria, a mulher não aparece nos *road novels* como protagonistas, porque os homens estavam muito mais preocupados com seus desejos particulares. Contudo, décadas antes de Kerouac, Sinclair Lewis⁵ colocou em cena personagens femininas viajando, por exemplo, na ficção *Free Air* (1919). No romance, a jovem Claire Boltwood dirige pelas vias rurais de Minnesota embaixo da chuva, tendo seu pai como companheiro de viagem. Já no primeiro capítulo, vemos a luta da protagonista com as dificuldades da estrada, enfrentando a via lamacenta:

Ela estava muito cansada.
Queria saber se não poderia parar por um momento. Depois chegou a um ponto alto. O carro vacilou; sentiu-se indecisa. Ela afundou o acelerador. Suas mãos empurraram o volante como se ela estivesse empurrando o carro. O motor pegou, e continuou a andar de mau humor. Aos olhos, havia apenas uma elevação no chão rolante, mas para

³ A obra *As vinhas da ira* ganhou o prêmio *National Book Award* e o *Pulitzer* de ficção, e fez o autor receber o *Prêmio Nobel de Literatura* no ano de 1962.

⁴ *Okies* é uma forma de se referir aos residentes ou nativos de Oklahoma.

⁵ Lewis criticava em suas obras o *American Way of Life*, como em *Main Street* (1920), cuja protagonista é uma mulher da cidade (St. Paul, Minnesota), Carol Milford, que se casa e muda com o marido para uma cidade no interior. Lá chegando, incomodada com a rusticidade das pessoas, tenta de tudo para tornar a cidade mais progressista, mas termina isolada dentro da comunidade.

sua ansiedade era uma montanha acima da qual ela – não o motor, mas ela mesma – puxava esta massa volumosa, até alcançar o topo, e estava segura novamente por um segundo. Ainda assim, não havia um fim visível da lama (Sinclair, 1919, n.p, tradução nossa).

O romance segue com Claire atravessando os Estados Unidos de carro, desde Nova York até a costa noroeste, do Atlântico ao Pacífico. A personagem, que também é a personificação da classe alta, mas mostra ter consciência das limitações e deficiências de sua classe, abraça a estrada à sua frente como uma forma de se aventurar por um mundo de independência, mesmo que acompanhada de uma figura masculina. Sinclair, portanto, colocou a mulher na estrada antes mesmo de Kerouac a instaurar como via do imaginário masculino.

Assim, embora brevemente, confirma-se que o gênero romance não é novo e que ele sofreu modificações conforme os contextos sociais e individuais do escritor. Também se compreende que a viagem é a grande metáfora de todos os tempos na história da humanidade, e ambos, romance e viagem, pertencem a [e carregam] uma tradição literária, social e cultural heteronormativa. Por conseguinte, o termo em si, *road novel*, embora elemento relativamente novo, traduz-se como variante contemporânea de uma temática (viagem) e de um gênero (literatura de viagens) tradicional. Trata-se, assim, de um aspecto chamado hibridização que envolve a dissolução entre os limites do gênero e do discurso, pelo qual são narrados processos individuais e memórias particulares.

2. Na estrada da cultura *beat*

A geração *beat*⁶ é o resultado de um contexto desolador que fez muitos dos filhos de famílias tradicionais dos Estados Unidos serem classificados como rebeldes libertinos. Esse mesmo contexto foi responsável pela recepção hostil da literatura *beat* e também a classificou como uma sublitteratura. Trata-se do *American way of life*, ou *jeito americano*, um estilo de vida que correspondia a uma imagem ideal na qual todo estadunidense deveria se espelhar, centrada no ideal de família patriarcal, em um comportamento

⁶Também conhecidos como *Beatnik*, o termo, cunhado por Herb Caen, é a fusão de *beat* com *Sputnik*, uma referência à nave soviética pioneira no espaço por volta de 1950. O uso foi uma metáfora contundente com o espírito do movimento que, “sinônimo de sujeira: barbudos, cabeludos, calças gastas, sujos, andando pelas estradas de carona” (Bueno; Goes, 1984, p. 7) surgia acima da América tradicional, representando bem a inquietude, a criatividade e os verdadeiros contrastes com a cultura vigente. O termo *Beatnik* também foi usado pela sociedade com negatividade e como uma forma de denegrir o movimento: “é um termo irônico, depreciativo” (Willer, 2009, p. 9).

dominante e em uma expressão nacionalista que pregava a “América” – no caso os Estados Unidos – como salvadora do mundo.

Até meados do século XX, havia uma produção literária com engajamento social e político, a qual lidava com os horrores das guerras da melhor maneira estética possível, mas, a partir da segunda metade da década de 1950, um novo panorama literário se formou. Bercovitch (1999) afirma que a década de 1940 foi o momento embrionário da literatura americana, cujo amadurecimento aconteceria nos próximos vinte anos, surgindo escritores como Norman Mailer, Tennessee Williams, Arthur Miller, James Jones, Saul Bellow, Flannery O'Connor, Ralph Ellison e James Baldwin, entre tantos outros.

Enquanto grande parte da economia mundial estava em ruínas, o clima estadunidense girava em torno de um pós-guerra promissor, já que a economia crescia depois da Depressão⁷ e com a Tecnocracia⁸, criando, ainda, padrões sociais de consumismo. O país vivia sua nova era de ouro, construindo suas bases em uma sociedade cada vez mais conservadora e que assistia à ampliação da taxa de emprego, da natalidade e do patriotismo, bem como uma suposta paz e uma mobilidade ascendente que repercutiu no crescimento do ensino superior (Bercovitch, 1999).

Nesse contexto, emergiu a guerra fria e o desenvolvimento do Macarthismo, que foi uma prática política de perseguição anticomunista radical em território estadunidense, em razão de se acreditar que havia inúmeros comunistas planejando algum atentado ou articulando um movimento contra os Estados Unidos. Dirigida pelo senador Joseph MacCarthy nos anos 1950, o Macarthismo perseguiu muitos artistas, como o ator e diretor britânico Charles Chaplin, expulso dos Estados Unidos por seus filmes criticarem o capitalismo.

Nessa atmosfera de aparente progresso, um novo sentimento emergia entre muitos indivíduos descontentes com o cenário. Havia no ar um mal-estar na insistência de uma América nobre e cheia de possibilidades que contrastava com o fantasma agourento dos horrores da guerra, das bombas nucleares, de uma humanidade sem esperança ou da crença em um futuro. Diante disso, “os escritores se afastaram das preocupações

⁷ Depressão refere-se à Grande Depressão, crise econômica que provocou desemprego massivo, retração industrial e reorganização das políticas econômicas nos Estados Unidos.

⁸ O termo Tecnocracia, por sua vez, relaciona-se à ascensão de modelos de gestão social e econômica fundamentados na racionalidade técnica e científica, nos quais especialistas e planejadores passam a exercer papel central na organização produtiva e no desenvolvimento industrial do período pós-Segunda Guerra Mundial.

econômicas e sociais para se envolver mais com questões espirituais e pessoais” (Bercovitch, 1999, p. 165, tradução nossa). Começava, assim, a crescer cada vez mais o pensamento existencialista e uma crise social, cultural e identitária como parte indissociável do ser humano. Isso tornou os escritores sujeitos obcecados pelo eu, com premissas mais freudianas que marxistas, profundamente influenciados por *Heart of darkness* (1902), de Joseph Conrad, e *The interpretation of dreams* (1899) e *Civilization and its discontent* (1930), de Sigmund Freud.

Na produção literária, ocupando o lugar dos romances sociais, emergiam obras de cunho intimista e subjetivo, centradas nas questões do ser. O sujeito construído nessas narrativas é visto pela sociedade pelo prisma do desajustado, do louco, do estranho e do rebelde, figuras ligadas ao rock jovem, ao *jazz*, à pintura abstrata, à literatura *beat* e a todas expressões culturais consideradas negativas e marginais por muitas famílias norte-americanas (Bueno; Goes, 1984), como pode ser observado no romance *On the road*.

A televisão, por sua vez, teve um papel importante nesse cenário, porquanto contribuiu para a expansão da cultura considerada de massa. Enquanto alguns autores se sentissem energizados com isso, muitos outros não olhavam com bom grado para essa cultura que se difundia, e até mesmo alguns artistas “se sentiram politicamente alienados” (Bercovitch, 1999, p. 167). Isso em razão da televisão exibir pontos de vista convenientes a determinados interesses e, portanto, transmitir uma ideologia comprometida.

Contudo, foi o romance *O apanhador no campo de Centeio* (1951), de Jerome Salinger, que criou um dos assuntos mais discutidos pela sociedade: o jovem. Com um enredo aparentemente simples, que parece contar acontecimentos banais da vida de um adolescente de dezessete anos, o protagonista reflete sobre o que viveu enquanto volta para casa ao ser expulso da escola. O livro causou comoção no comportamento da juventude estadunidense de classe média, pois muitos jovens começaram a achar a vida materialista dos pais indecorosa. Obviamente a indústria cultural percebeu que eles seriam um excelente investimento cultural e produziram, então, filmes⁹ e músicas sobre e para os jovens, como o *rock in roll*, que, para o desespero de muitas famílias tradicionais americanas, tornou-se o estilo oficial dos rebeldes adolescentes.

⁹Filmes como *Juventude transviada* (1955), *O selvagem* (1953) e *Sementes de violência* (1955) mostravam a revolta geracional de famílias disfuncionais, falseadas, negligentes e sexualmente reprimidas, contrapondo ao orgulho de uma nação familiar, nuclear, saudável, patriarcal e acolhedora, que era celebrada na mídia e em propagandas.

Os pais não sabiam lidar com os anseios mais simples dessa juventude, então, os jovens buscavam em grupos de amigos uma noção familiar mais acolhedora. E a nova filmografia, mais sensível à juventude, trazia figuras icônicas com as quais os jovens se identificavam, como Marlon Brando¹⁰ (*The Wild One – O Selvagem*, 1953) e James Dean¹¹ (*Rebel Without a Cause – Juventude transviada*, 1955). Esses personagens, muito bem representados pelos atores, colaboraram na construção do clima de rebelião juvenil e

grande parte da América estava em pé de guerra por uma nova cultura jovem, marcada por histórias em quadrinhos supostamente antissociais, violência na mídia e delinquência juvenil. A geração mais velha em pequenas vilas, cidades e subúrbios recém-ricos encontrou seus valores rejeitados por seus próprios filhos (Bercovitch, 1999, p. 188, tradução nossa).

Muitos estudiosos consideram os anos 1950 uma era da ansiedade devido a todo esse contexto pós-guerra influenciado pelo imaginário americano da Guerra Fria, que refletia um medo ainda existente. Os jovens descontentes e inquietos se rebelaram contra a cultura dos pais e diziam não ao cenário generalizado de aniquilação nuclear. Para tanto, recorriam a drogas, sexo livre, protestos e rebeliões. A motivação não era por privação de privilégios, pelo contrário, ela partia de filhos entediados de famílias ricas em sua maioria. De alguma maneira, a delinquência juvenil, junto ao fascínio das mídias pela contracultura, formou o cenário da produção literária *beat*, no qual se inclui o *road novel*.

Não bastavam as ilusões de futuro, havia também as incessantes propagandas que, como consideravam os jovens da época, envenenavam a sociedade com a ideia de que o capitalismo seria a saída e a salvação para uma América liberta e libertadora. Henry Miller, um dos antecessores dos *beats*, chama esse contexto de *pesadelo refrigerado*, no qual toda e qualquer crítica intelectual autônoma e consciente “passava logo por esquerdismo” (Bueno; Goes, 1984, p. 27). E tais manifestações abriam as portas facilmente para as perseguições políticas que cresciam nos Estados Unidos.

Nem todos os autores da época abraçaram o movimento *beat*, mas muitos publicaram críticas contra o *American way of life*, como Charles Mills, que defendia o

¹⁰Marlon Brando eternizou a personagem Johnny Strabler, líder da gangue *Black Rebels Motorcycle Club*, sempre vestido com uma jaqueta de couro, um boné e pilotando uma Triumph Thunderbird 6T de 1950.

¹¹James Dean estrelou Jim Stark, adolescente problemático que o transformou em ícone cultural da desilusão jovem. A morte precoce do ator, aos 24 anos, em um acidente automobilístico, contribuiu para a celebração e o culto ao personagem rebelde vivido no cinema.

engajamento político e escrevia ensaios sociológicos ativistas e agressivos sobre a “verdadeira” América. Paul Goodman e Dwight McDonald analisavam a sociedade e Herbert Marcuse, de formação marxista, e opunham-se ao pensamento liberal. Nessa mesma perspectiva, grupos como *Dissent* e *Liberation* praticavam a mesma luta e, no extremo oposto de todos esses autores eruditos, havia um forte antirracionalismo e os delinquentes juvenis, enfurecidos por tudo e nada, sem perspectivas ou objetivos.¹²

Bebendo o frescor, a complexidade e a improvisação espontânea do *jazz* e da filosofia do movimento expressionista abstrato, que acredita que a pintura é uma experiência e não um objeto acabado, os *beats* eram jovens mais do estilo “me-deixe-em-paz, não-me-enche-o-saco, e preferiam o sossego do anonimato” (Bueno; Goes, 1984, p. 33). Nessas formas culturais, a subjetividade do processo criativo é elevada como elemento mais significativa na produção da obra de arte. E atrelada à fluidez e à energia pessoal, a literatura e a arte desafiavam a cultura mais conservadora dos anos 1950, transformando-se em contracultura e sublitteratura. Os jovens escritores buscavam apoiadores em rebeldes, descontentes e intelectuais e tentavam recriar as sensações do *jazz* e do expressionismo na prosa e poesia, por meio da improvisação, da liberdade criadora e da liberdade interior, sendo essa tríade uma filosofia de vida.

Segundo André Bueno e Fred Goes (1984), a música negra, principalmente o *jazz*, estava intimamente ligada à questão de uma raça e cultura oprimida, assim como ao rompimento das esteiras comportadas do academicismo, contestando-o por meio da arte e libertação sexual em cabarés, prostíbulos e outras áreas opostas aos espaços nos quais supostamente o homem branco de boa índole não circularia. Os *beats* se ligavam a isso, à existência real das ruas, dos becos e das vielas, e buscavam força nas culturas de minorias para encontrar uma batida (*beat*) de desejo, um protesto. Por isso, a cultura *beat* não se relacionava apenas com rebeldes e com a cultura negra, mas também com outras minorias pertencentes ao lado oprimido e pobre, “como os Hispano-Americanos

¹²Os jovens delinquentes formavam grupos radicais como os *Rebels*, os *Rockers*, os *Hell's Angels* e os *Skin Heads* e espalhavam o horror, a morte, a violência, o desrespeito às mulheres e aos homossexuais, exaltando o machismo e as máquinas. Bueno e Goes (1984, p. 30) afirmam que essa parcela juvenil fascista “praticavam, ou ainda praticam, sem nenhum pudor, escancaradamente, exatamente os valores que a sociedade capitalista, imperialista, pratica por debaixo de disfarces jurídicos, legais e retóricos”. A exemplo literário, cito *Laranja Mecânica* (1962) de Anthony Burgess, um romance distópico que discute a cultura de extrema violência dos jovens, e descreve as façanhas violentas do protagonista e suas experiências com autoridades que tinham intenção de reformá-lo.

(Chicanos), índios, traficantes, e uma vasta Fauna Urbana, toda ela dissidente da vida familiar e moral do protestantismo norte-americano” (Bueno; Goes, 1984, p. 20).

Além dessa base da geração *beat*, muitos dos artistas também buscaram referências no Oriente, o oposto aos modelos de vida americano, como no Zen-Budismo¹³ e no Hinduísmo. Ainda que a disciplina ascética de recolhimento e silêncio dessas tradições pareçam contradizer o frenesi da busca por prazer no qual viviam os *beats*, Jack Kerouac, por exemplo, incorporou o Zen de uma maneira diferente, mais “episódica, mais circunstancial, quase sempre exterior ao espírito geral da narrativa. O que vem a dar num contraste engraçado entre o pique alucinado das personagens e as tentativas, às vezes apenas engraçadas, de incorporar a espiritualidade Zen” (Bueno; Goes, 1984, p. 15).

O movimento *beat* foi se construindo ao longo da primeira metade do século XX em *road novels* e *road movies*.¹⁴ Um gênero escrito e o outro cinematográfico, que se tornariam especialmente importantes por evidenciarem um novo elemento da constituição cultural estadunidense: a estrada. Essa seria uma das três partes integrantes da cena literária da década de 1950, junto com o adolescente desajustado, como podemos observar em *O apanhador no campo de centeio*, e com a floresta, elemento bastante recorrente em ambos os gêneros.

Protagonizando ícones “vagabundos”, a estrada e sua imensidão aberta tornaram-se metáfora para a liberdade americana, como é exemplo a obra *A estrada*, na qual London escreve sobre se tornar um vagabundo devido a uma sede de viajar que não o deixava descansar. E cinquenta anos depois, Kerouac, em *On the road*, mostrou que vagar na estrada era mais uma questão de aprendizagem de si do que uma questão econômica.¹⁵

¹³Sobre o budismo Zen, há o poeta chinês Han-Shan, que viveu no século VII. O seu nome está associado a 311 poemas, e foi traduzido por Arthur Waley em 1954. Dois anos depois, o poeta beat Gary Snyder traduziu e publicou 24 poemas de Han-Shan na revista *Evergreen Review*. Han-Shan (Montanha-Fria) era apaixonado pela liberdade, entregou-se a um trabalho interior de solidão sem se deixar tentar pelas rotinas das religiões ou das filosofias estabelecidas.

¹⁴No Brasil, a expressão *road movie* é amplamente mais conhecida e discutida do que o *road novel*, pois se popularizou e ganhou mais produção na contemporaneidade. Embora controverso, alguns estudiosos acreditam que o termo surgiu em 1969, com o lançamento de *Sem destino* (1969). Contudo, um dos primeiros filmes exibido pelos irmãos Lumière, *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1893), já possui algumas características do *road movie*: é cinema, tem um veículo (o trem) e uma viagem. Mas Romanielo (2014) aponta os *travelogues* como início, por ser um dos primeiros gêneros cinematográficos que possuía uma narrativa em primeira pessoa e era produzido por um explorador ou viajante. Não havia roteiro, apenas uma espécie de diário de viagem, e assim o cinema propiciava uma apropriação do mundo por meio das imagens.

¹⁵A questão econômica era um dos motivos do deslocamento de personagens em muitos *road novels* e *movies*, tais como *Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), *Wild Boys of the Road* (1933), *The Grapes of Wrath* (1939), e *Sullivan's Travels* (1941).

“Minha vida inteira foi uma vida assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava no meio da América, na linha divisória entre o leste da minha juventude e o oeste do meu futuro” (Kerouac, 1954, p. 138).

A floresta e a estrada se tornam, portanto, duas presenças predominantes na literatura do movimento. Ambas, segundo Sam Bluefarb (1972, p. 8, tradução nossa), “não são simplesmente um cenário de fuga, mas um símbolo assombroso do espírito americano inquieto em busca de uma busca”. Muitas vezes, a estrada e a floresta aparecem na narrativa como uma forma de fuga e um rompimento com uma sociedade tradicional e com o *mainstream* americano.¹⁶ Em muitos casos, a presença da estrada e de personagens aparentemente deslocados caracterizam a desilusão dos jovens escritores com o *American way of life*.

A cultura *beat* não parecia ser construída em bases coerentes e nem parecia ser um movimento organizado em que os autores tinham objetivos comuns. Isso acarretou diversas críticas, que descreviam esses jovens como boêmios e *niilistas*, pessoas que não se “encaixavam” no espírito americano. No entanto, os poemas de Allen Ginsberg, que deságuam em um espaço estético, existencial e político, começam a ressignificar o movimento *beat* e a mudar essa imagem negativa. A produção de Ginsberg incorporou o Zen-Budismo e o Hinduísmo com forte teor social, como podemos ver no poema *Who be kind to* (1965, n.p, tradução nossa): “Seja gentil com este lugar, que é seu presente / habitação, com torre e torre de radar / e flores no antigo riacho – / Seja gentil com seu vizinho que chora / lágrimas sólidas no sofá da televisão, / ele não tem outro lar e não ouve nada”.

Ao olharmos mais atentamente, para além dos exageros e excessos dos jovens *beats*, percebemos que a viagem é uma concepção muito mais espiritual, talvez quase religiosa e que encontrava sua forma de expressão no “andar sem rumo”, no *jazz*, no sexo e na *marijuana*. É como John Holmes (1968, p. 25) diz ter ouvido de um *hippie* durante uma discussão de bar: “escuta aqui, você não vai querer interferir com o que ele sente, com a sensação dele. Seria o fim!”. Isso é praticamente a forma como os escritores entendiam a produção literária: era um verdadeiro sentir e deixar fluir na ponta da caneta todas as sensações do momento.

¹⁶*Mainstream* americano seria o correspondente à “convencional”, um modelo literário dominante.

Esses sentimentos, que lemos nos poemas e nas narrativas, não revelam autopiedade por causa de ilusões perdidas, nem ódio por um mundo almejado e inacessível. A voz da literatura *beat* era muito reverente e ansiosa, era uma fé que estava no fim da estrada, mesmo se os viajantes estivessem desorientados e perambulassem de um ponto ao outro, sem nunca conhecer o fim da estrada.

Foram três autores que deram força ao movimento: Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs, o primeiro na poesia e os outros dois na prosa. Todos eles se utilizavam do movimento em todos os sentidos para escrever. Desde a prosa espontânea até o próprio corpo em movimento na estrada: “era poesia brotando como visões do céu e do inferno, ligação direta da arte e da vida, da palavra e do corpo. Como se fossem eles, poetas e escritores Beats, músicos de Jazz improvisando livremente suas frases” (Bueno; Goes, 1984, p. 12). Essa urgência mostrava o espírito ansioso dos jovens que não desejavam a vida tradicional, mas também não sabiam direito que destino seguir, vivenciando a inquietude.

Nessa época, floresce uma literatura transgressora do *mainstream*, que incluía autores homossexuais, mas não só da geração *beat*, como Gore Vidal e Tennessee Williams. Vários autores de romances de estradas colocaram em cena uma liberdade sexual, assim como também houve escritores como John Cheever e John Updike, que abordaram temas relacionados à problemática dos casamentos suburbanos de homens brancos e religiosos. Em suas obras, havia um conflito entre a liberdade da estrada, uma necessidade instintiva de viajar, o lar e a família nuclear a ser protegida.¹⁷

A geração *beat*, portanto, é resultante de um contexto social conturbado, contra o qual muitos jovens responderam de forma crítica e autocrítica, narrando mudanças à margem da sociedade por meio de personagens febrilmente perturbados, deslocados e indecisos. E apesar de toda hostilidade com que eram recebidos, os autores continuaram vivenciando aventuras e recusando as formas tradicionais de narrativas, enaltecendo a

¹⁷ Alguns autores *beats*: Gregory Corso, Peter Orlovsky, Elise Nada Cowen, Bob Kaufman, Carl Solomon, Lenore Kandel, Diane di Prima, Ray Bremser, Kenneth Rexroth, Brigid Murnaghan, Patti Smith, William Carlos Williams, Charles Olson, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Philip Lamantia, Gary Snyder, Allen Ginsberg, Jack Micheline, Richard Barker, Seymour Krim, Chandler Brossard, Humbert Selby Jr., Herbert Gold, Norman Mailer. Gregory Corso, ao lado de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, foi o quarto membro canônico dos escritores da geração *beat*. Deixo como sugestão de consulta a seguinte página no facebook: “A poesia da geração beat”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/APoesiaDaGeracaoBeat/>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

liberdade e influenciando muitos outros a porem o pé na estrada. É como Ginsberg afirma em seu poema “Uivo”, que se tornou quase um hino aos escritores da geração *beat*:

Eu vi as melhores cabeças da minha
 geração destruídas pela loucura...
 ... famélicos histéricos nus, arrastando-se
 pelas ruas do bairro negro ao amanhecer
 na fissura de um pico,
hipsters de cabeça ardendo pela ancestral
 conexão com um dínamo estrelando na
 maquinaria da noite,
 que pobreza e farrapos e ocos olhos loucos se
 sentaram fumando na escuridão sobrenatural
 de apartamentos sem aquecimento flutuando
 pelos telhados das cidades contemplando o jazz,
 que desnudaram cérebros para o céu sob o
 viaduto e viram anjos muçulmanos cambaleando
 nos telhados dos cortiços iluminados,
 que passaram pelas universidades com serenos olhos [...]
 que foram expulsos das academias por pirarem &
 publicarem odes obscenas nas janelas do
 crânio,
 que se encolheram de cueca em quartos descasados,
 queimando seu dinheiro em cestos de lixo e
 ouvindo o Terror através das paredes, [...]
 que engoliram fogo em hotéis vagabundos ou beberam
 terebintina em Paradise Alley, morte, ou
 flagelaram seus torsos noite após noite
 com sonhos, com drogas, com pesadelos despertos,
 álcool e paus e fodas sem fim.
 (Ginsberg, 1956, n.p).

3. Jack Kerouac e a suas relações com o *road novel*

O romance *On the road* representa a tentativa de Kerouac em produzi-lo na mesma *vibe* e sentimento de improviso do *jazz*. Conta a lenda que a primeira versão do manuscrito foi escrita em vinte e um dias, sem pausa, sem parágrafos e em rolos de 36 metros de papel de telex na máquina, tudo para não precisar interromper o processo mental ao trocar as folhas e na intenção de que “o aspecto do rolo lembrasse o de uma estrada” ao ser desenrolado no chão (Cunnell, 2008, p. 11).¹⁸ A escrita do autor, segundo a crítica literária, tem tonalidade lírica, terna ou louca, tudo dependia do estado de seu espírito.

¹⁸ A primeira versão completa e sem revisão de *On the road* foi publicada em 2007, em comemoração ao cinquentenário da primeira edição. Sua obra *The subterraneans* (1958) compartilha a mesma história popular de produção, sendo escrita em três noites.

Kerouac não se preocupou apenas com a temática de suas obras, mas também com a forma de contar. E essa ideia quase mitológica de que o autor escreveu a obra inteira em três semanas enquanto bebia café e usava drogas, suando e teclando ininterruptamente na máquina de escrever, é, ao meu ver, romantizada. Kerouac executou técnicas poéticas do *jazz* na prosa e utilizou-se de algumas ideias complexas do Expressionismo Abstrato e do Surrealismo. Além disso, o autor também trabalhou com outras versões iniciais de *On the road*, escrevendo seus pensamentos em diários durante o tempo que viajava (Bueno; Goes, 1984).

Allen Ginsberg definiu o estilo de Kerouac como Prosa Espontânea,¹⁹ outros críticos a descrevem como Escrita Automática, porque, durante a ação, o autor se colocou como um viajante a descobrir o ritmo mental em alta velocidade. Ele improvisava assim como um músico de *jazz*, com a mesma liberdade que transforma “a palavra escrita em prosa como um registro vibrante, vivo, dinâmico, direto, de um momento, de momentos intensos do corpo-mente em movimento contínuo” (Bueno; Goes, 1984, p. 33).

Essa continuidade, sempre acrescentando no texto, sem cortar ou reescrever trechos, foi inspirada no Expressionismo Abstrato. Já outro movimento ao qual Kerouac recorreu foi a arte surrealista, uma vez que sua narrativa transpõe barreiras impostas pela racionalidade por meio de imagens do inconsciente e do sonho. A relação com o *jazz*, o Expressionismo Abstrato e o Surrealismo apresentavam-se, portanto, em diversas medidas, no fluxo verbal, no ritmo do movimento e no colorido dos tons da escrita.

E embora a estrada não tenha sido uma temática nova, *On the road* foi uma inovação quanto à forma, por ser escrito em um rolo de papel telex e em um único parágrafo corrido. O romance ficou pronto em 1949, mas foi publicado somente em 1957, já que ninguém aceitava sua forma original em razão da obra representar uma ruptura com a forma tradicional de narrar norte-americana. Quando aceito, só foi lançado após uma mutilação do texto original, que o desmembrou em parágrafos e capítulos.

Após a publicação, o autor sentiu a recepção negativa de uma grande parte da crítica literária, mas o romance representava o espírito de muitos jovens do seu tempo e de seu contexto. E, por isso, uma parcela da população cansada da guerra e da falsa

¹⁹Prosa espontânea compreende a escrita como um fluxo de ideias imperturbável, fluindo da mente do escritor para o papel, assim como os improvisos do *jazz*. Para isso, seria necessário um *semi-transe* para desinibir o subconsciente, como as drogas e o álcool a que recorreu Kerouac. Os escritores Henry Miller e Walt Whitman foram os antecessores de Kerouac que buscavam o espontâneo, o improvisado e o sentimento de sair e se movimentar.

imagem de uma América salvadora recepcionou positivamente a obra, mesmo que alguns a definissem como subliteratura. David Pichaske (1979, p. 38-39, grifos do autor), em *A Generation in Motion*, afirma que o romance de Kerouac é “aquela grande mina da consciência dos anos sessenta, [...] uma declaração contra o *status quo* do pós-guerra e contra qualquer *status quo*”.

A despeito de a imagem da viagem ser algo atemporal, visto que inúmeros viajantes se colocaram à mercê da estrada, da novidade e da descoberta, como vimos, a realidade é que “os papais dos anos cinquenta, no entanto, não caíram na estrada” (Pichaske, 1979, p. 39). Nesse cenário, a obra de Kerouac gerou o grande burburinho que acompanhou sua publicação, principalmente porque contestava a noção de família tradicional americana em churrasco de domingo, formada por pais heterossexuais, dois filhos e um cachorro: o “verdadeiro” sonho americano.

Nas primeiras páginas do romance, vemos que, para Sal Paradise, a delirante aventura na estrada começa após conhecer Dean Moriarty,²⁰ em suas palavras: “as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas”. O narrador se mostra à mercê do deslocamento, sem interesse em viajar na contramão da sociedade, como muitos escritores da época faziam na busca e ânsia por combater o sistema político-social. O narrador, portanto, seguia à margem da sociedade, para simplesmente viver como Dean, que “mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor [...] pouco se lixando pra tudo isso” (Kerouac, 1957, p. 26-27). A relação de Moriarty (Cassady)²¹ com Paradise (Kerouac) é vista por parte da crítica com teor homoafetivo, mesmo com ambos sempre à caça de mulheres.²²

²⁰Neal Cassady, que aparece no romance de Kerouac como Dean Moriarty, é um nome importante na cena literária *beat* e é preciso esclarecer sua presença nas obras do autor. Cassady não tinha formação acadêmica ou intelectual como a maioria dos poetas e escritores dessa geração, mas era um verdadeiro *outsider*. Cassady era um ser em movimento, um parasita vivendo de seus companheiros de viagem, sempre à procura de dinheiro, estadia, comida, mulher, muito álcool, maconha e viagens. Um verdadeiro “porralouca”, irresponsável, que atravessou toda cena da geração *beat*, inclusive era representante da homossexualidade – assim como o poeta Allen Ginsberg –, embora também se interessasse por mulheres. Cassady era “o cara que fazia tudo aquilo que alguns beats, ainda presos à família e à escola, no começo das viagens, gostariam de ser e fazer” (Bueno; Goes, 1984, p. 42).

²¹Sua mulher Carolyn Cassady é a personagem feminina que aparece na figura de Camille na obra de Kerouac e, anos depois, ela escreve sobre sua vivência com o grupo *beat*. Cassady também foi casado com a jovem de quinze anos LuAnne Henderson, que foi representada por meio da personagem Marylou.

²²Essa geração era muito aberta em termos de experimentação. Havia gays e heterossexuais, mas eventuais aventuras homoeróticas não eram vistas por eles como problemáticas ou definidoras. Essa liberdade estava relacionada ao que se considerava “expansão da mente”, ligada ao uso de drogas, mas também a experiências como meditação e outras. Além disso, homoafetividade não implica homossexualidade.

Juntos, o trio Salvatore Paradise (Jack Kerouac), Dean Moriarty (Neal Cassady) e Carlo Marx (Allen Ginsberg),²³ atravessaram a América várias vezes no romance, revelando a narrativa do movimento e a energia que percorre as páginas do livro. O enredo gira em torno dessas eufóricas escapadas do trio ou de Sal Paradise sozinho, seja de carro próprio ou carona, a pé, de ônibus ou de trem. Paradise é um narrador autodiegético que “percorreu os EUA e o México como uma bola de gude deslizando de um lado a outro sobre uma bandeja de alumínio” (Setterberg, 1993, n.p). A comparação é oportuna, visto que a escrita interpreta o movimento das personagens constantemente, mostrando suas rebeldias ao burlarem leis e desprezarem os costumes sociais, evidenciando o descontentamento com os ideais da sociedade.

Mesmo que não produza uma literatura de crítica social, em alguns momentos da narrativa, é fácil ver o desprezo de Kerouac pelo seu contexto. Por exemplo, ao chegar no velho oeste e ver um comércio que promovia a “orgulhosa tradição” de “executivos gordos com chapéus enormes” e suas “pesadas esposas vestidas de vaqueiras”, Kerouac acha tudo aquilo “ridículo” (Kerouac, 1957, p. 54). O narrador estende essa sua lamentação aos índios que, para ele, eram aculturados, miseráveis de espírito e deixavam-se dominar pelo álcool, única forma de enfrentar a falsa realidade.

Mas por que essas viagens sem motivos de um lado para o outro? Kerouac representa essa incógnita no início da viagem, quando uma personagem o questiona: “você estão indo para algum lugar específico ou estão apenas indo?”. Essa questão representa de algum modo a voz da sociedade, ansiosa por uma resposta que satisfizesse a comoção entre seus jovens filhos descontentes, que vagavam sem motivo ou destino. E as mais de trezentas páginas da obra são a resposta tanto ao personagem, quanto à sociedade, mostrando que a primazia do viajante de um *road novel* está no movimento, e não no ponto de chegada. Paradise responde a ele, afirmando não ter entendido muito bem, mas que “era uma pergunta boa pra cacete” (Kerouac, 1957, p. 42). Esse deslocamento constante é observado no trecho a seguir:

²³Kerouac conheceu em 1944 Allen Ginsberg, ainda calouro da Columbia, e William Burroughs, a ovelha negra com formação em Harvard e filho de uma rica família de St. Louis. O mundo deles, às margens da universidade, atraiu o jovem escritor, essencialmente autodidata, a quem a arte era tão sombriamente atraente como pecado. Essa família alternativa ofereceu a esperança de autotransformação por meio de um novo tipo de comunidade: unida, mas transgressora, moralmente aventureira, marginalmente criminosa e maravilhosamente criativa (Bercovitch, 1999).

Seguimos em frente. Através da imensa planície noturna estava a primeira cidade do Texas, Dalhart, pela qual eu já passara em 1947. Estendia-se cintilante acima do chão negro da terra. Ao luar, a terra inteira não passava de ermos e charnecas. A lua estava agora no horizonte. Ela subiu, cresceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu; a estrela da manhã surgiu e o orvalho começou a gotejar no para-brisa – e lá íamos nós, rodando. Depois de Dalhart – cidade que parece uma caixa de biscoito vazia – deslizamos até Amarillo, chegando de manhã, circulando entre relvas agitadas ao sabor do vento que não faz muito tempo ondulavam entre tendas de pele de búfalo. [...] Durante todo o percurso desde Amarillo até Childress, Dean e eu soterramos Stan com os enredos intermináveis de todos os livros que havíamos lido nos últimos anos – fora ele quem pedira, queria aprender. Em Childress, sob o sol escaldante, dobramos diretamente rumo ao Sul por uma estrada sem importância (Kerouac, 1957, p.326-327).

O desenvolvimento da narrativa ocorre por meio da substituição de um lugar pelo outro, levando o leitor a ter a sensação de estar acompanhando as personagens durante a viagem. Nota-se que a passagem do tempo é representada pelas fases da lua, que “subiu, cresceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu”, indicando para o leitor quando eles estavam viajando durante a noite, até o raiar do sol e o orvalhar pela manhã. As cidades citadas não são paragens ao longo da jornada, mas aparecem no enredo para demarcar geograficamente o espaço percorrido pelo grupo de amigos.

Esse estilo de narrativa fez com que o romance despertasse em muitos jovens o desejo de pôr o pé na estrada, e transformou a aventura e a errância em um estilo de vida. Desse modo, ao construir uma narrativa que acompanha a personagem durante a jornada, Kerouac estabeleceu os parâmetros da formação do gênero literário *road novel*.²⁴

4. De caminhão pelas estradas brasileiras: outras perspectivas do *road novel*

Muitas cenas culturais na América Latina receberam influência da geração *beat*, principalmente por meio da poesia, tendo Allen Ginsberg como uma das principais referências. Mas *On the road* de Kerouac também influenciou diversos escritores de outros países, principalmente no Brasil e no México. Para entendermos como se deu essa influência, precisamos considerar as diferenças de estrutura econômica, urbana, social e

²⁴Alguns *road novels* de autoria masculina que surgiram após Kerouac: *Almoço nu* (1959), de William Burroughs; *Rabbit, run* (1960), de John Updike; *Viajando com Charley* (1960), de John Steinbeck; *Zen e a Arte da Manutenção de Motocicleta* (1974), de Robert Pirsig; *De moto pela América do sul – diário de viagem* (1992), de Che Guevara; *Na natureza selvagem* (1996), de John Krakauer; *A Estrada* (2006), de Cormac McCarthy; e *Nosferatu* (2013), de Joe Hill.

política que influenciam, por sua vez, nas diferenças culturais e literárias entre os países norte-americanos e os latinos.

No início do século XX, como visto, os Estados Unidos assistiam a um prodigioso desenvolvimento econômico, sobretudo com o aumento da produção agrícola, a expansão das indústrias e dos bancos, a multiplicação dos meios de transporte e o crescimento da sociedade capitalista. Depois das Guerras Mundiais, apesar da violência, da inflação, da elevação dos impostos e dos desempregados na recessão de 1957, o país monopolizou a bomba atômica, além de tornar-se o primeiro em aviação, forças navais e terrestres (Bercovitch, 1999). Atrelado a isso, a viagem foi ressignificada graças às facilidades de locomoção, sejam por linhas de trem, companhias de navios a vapor ou por linhas aéreas. Tudo isso aumentou o número de relatos de viagens publicados.

Já a América Latina, não obstante, sofreu duramente com a Depressão em 1930, dado que houve uma queda severa nos preços de exportação e, consequentemente, um alto índice de desemprego e descontentamento da população. Por exemplo, no Brasil, Getúlio Vargas assumiu o controle no mesmo ano e, com o apoio do exército, instaurou uma ditadura no país (Rosário, 2013). Ele foi responsável por impor a censura e limitar os direitos constitucionais dos cidadãos e, mesmo depois de deposto, em 1945, militares controlaram a nação por duas décadas, entre 1964 e 1985. Esse mesmo cenário conturbado e opressivo foi vivido por outros países, como a Argentina, cujos militares assumiram o poder durante a crise da Grande Depressão. Em 1946, Juan Perón tornou-se presidente e estabeleceu também um governo autoritário, controlando a imprensa e os sindicatos. Os mexicanos também vivenciaram um período ditatorial entre 1876 e 1911, sob o comando do presidente Porfirio Díaz, culminando na Revolução Mexicana e na eleição de Francisco Madero.

Certamente, essas questões políticas, sociais e culturais influenciaram muito no desenvolvimento e na liberdade de imprensa, no volume de publicações e no número de deslocamento dos viajantes latino-americanos. Essas são diferenças substanciais na literatura de viagem produzida e lida nos países em que houve alguma influência da geração *beat*.

Nesse contexto, a recepção dessa literatura foi bastante negativa nos países citados, como vemos no texto “Os novos acólitos”, do livro *Signos de rotação* (1996), de Octávio Paz, que é um exemplo do preconceito com que a elite cultural latino-americana recebeu a literatura *beat*, que se propagava nesse território. A principal crítica do autor é

que há uma suposta alienação dos novos autores hispânicos em relação à tradição poética, visto que, para ele, o movimento moderno de se fazer literatura envolve a tradição da ruptura, que é quando os novos escritores se opõem à tradição e vão construindo uma nova literatura e cultura. Paz entende que, para se opor a alguma coisa, é preciso conhecê-la antes e, segundo ele, esses novos “acólitos” não conhecem sua própria tradição. Desse modo, a produção resultante era repetição e tradução, com exceção do concretismo brasileiro, único movimento vanguardista considerado autêntico.

Nisso, ele esquece da poesia produzida por Roberto Piva,²⁵ por exemplo, um poeta brasileiro que era adepto do surrealismo e foi influenciado pela geração *beat*. O preconceito dos autores consagrados contra as novas expressões artísticas dos escritores sob influência dos *beats* era reforçado devido a essa divisão entre cultura de massa, popular e erudita e à “difícil e colonial relação entre México, Argentina e Brasil e Estados Unidos”, que “provocavam uma forte reação contra o chamado imperialismo cultural norte-americano” (Rosário, 2013, n.p). Com preconceito ou não, o frenesi literário produzido pelos jovens poetas e escritores *beats*, após a publicação de Jack Kerouac, influenciou a cultura literária posterior, e isso inclui também alguns países da América Latina. Considerando isso, resgatamos brevemente sobre a influência da literatura *beat* no Brasil, a fim de compreendermos sua apreensão pelos autores brasileiros.

No Brasil, o movimento *beat* chegou por meio da cultura *hippie*²⁶ por volta de 1960, mas não encontrou solo muito fértil na produção literária da época. As primeiras ondas da geração chegaram ao país no *Jornal do Brasil*, que publicou matérias e poemas sobre os *beats*. E um dos principais nomes brasileiros foi Cláudio Willer, que se voltou para as poesias de Ginsberg, traduzindo-as.

Jornais e revistas influenciaram alguns escritores, como Zé Celso Martinez Corrêa, criador do Teatro Oficina, e Luiz Carlos Maciel, que participava do *Pasquim* com a coluna *Underground*, publicando sobre os movimentos contraculturais que estouravam no mundo e difundindo-os no Brasil. Também tivemos o poeta Roberto Piva (*Paranóia*,

²⁵Roberto Piva é o autor de *Paranóia* (1963) e escreve sobre São Paulo por meio de um olhar bastante erotizado e utilizando drogas e alucinógenos.

²⁶Podemos caracterizar a cultura *hippie* como um estilo de vida contra-hegemônico, ou seja, como um modo de viver contrário aos valores da classe média estadunidense, tais como o patriarcalismo, o machismo, o autoritarismo, o militarismo, entre outros. Além disso, estava presente a emancipação sexual, o amor livre, o respeito ao meio ambiente, o antibelicismo etc. No plano artístico, há destaque para bandas de rock e literatura como formas de expressão. Ademais, é difícil falar do movimento *hippie* sem mencionar o uso de alucinógenos para alargar ou mesmo abrir as portas da percepção.

1963), o romancista José Agripino (*Panamérica*, 1967),²⁷ além de outros autores ligados aos movimentos, como Jorge Mautner, Wally Salomão, Torquato Neto, Hélio Oiticica, Raul Seixas e Rogério Duarte, que experimentaram outras formas de se fazer literatura, música e cinema.

Contudo, foi apenas quando começou a abrandar a censura em nosso país que algumas obras consideradas subversivas puderam circular. Nesse período, vale lembrar da editora independente L&PM, em Porto Alegre, que publicava “obras contra o regime militar, como sua primeira publicação, *Rango*, de Edgar Vasques, história em quadrinhos crítica à ditadura” (Rosário, 2013, n.p). Em 1980, ela foi responsável por traduzir alguns *beats* e outros autores malvistas pela crítica tradicional de literatura, mas perdeu os direitos de *On the road* para a editora Brasiliense, que fez a primeira publicação em 1984. Aliás, foi só em 2004 que a L&PM conseguiu publicá-lo por meio de uma nova tradução, feita por Eduardo Bueno, que encarnou o espírito dos autores viajantes e refez a rota de Kerouac antes de se dedicar à tradução.

Na prosa brasileira, temos Antônio Bivar, que escreveu três obras a partir de suas viagens, reunindo memórias de quando perambulava pelas estradas com uma mochila nas costas, são elas: *Verdes vales do fim do mundo* (1984), *Longe daqui aqui mesmo* (1995) e *Bivar na corte de Bloomsbury* (2005). Nessa última, diferente das outras viagens, a jornada não é sem rumo, dado que a personagem se desloca em direção à fazenda de Charleston.

Mas uma das obras mais importantes e a primeira produção do gênero *road novel* no Brasil é *Jorge, um brasileiro*, do escritor Oswald França Júnior,²⁸ que publicou o romance dez anos depois de *On the road*, em 1967. A partir da obra do brasileiro, podemos compreender a distinta formulação do gênero, pois, enquanto Kerouac personifica personagens da contracultura dos Estados Unidos, o romance de França Jr. propõe uma narrativa de dimensão quase alegórica, tratando de personagens que personificam a sociedade brasileira: “nesse relato de um grupo de pessoas se agitando

²⁷*Panamérica* é uma obra fundamental para o desenvolvimento do movimento Tropicália.

²⁸Oswaldo França Júnior foi um escritor brasileiro nascido na cidade do Serro, em Minas Gerais. Ele estudou aviação na Escola Preparatória de Cadetes do Ar, de Barbacena, e formou-se piloto no curso de Formação de Oficial Aviador, no Rio de Janeiro. Porém, foi expulso da aeronáutica ao negar a realização de uma ordem expressa para que bombardeasse um palácio e matasse um governador. Ele fez vários trabalhos depois, mas, graças ao romance *Jorge, um brasileiro*, tornou-se um reconhecido escritor e até recebeu um dos maiores prêmios literários da época, o Walmaq. Uma das características de suas obras é a presença do social, pois aborda o comportamento do indivíduo na sociedade ao trazer histórias do dia a dia que perpassam temas da periferia, das cidades, do trabalho, questões domésticas, entre outras.

num espaço, Jorge não é apenas Jorge, mas também um brasileiro”, e encena “o Brasil dos motoristas, o das estradas de rodagem, dos caminhões, das cidades que surgem, de realidades que avançam” (Olinto, 1988, p. 16).

Com uma narrativa do movimento, uma linguagem oralizada e um protagonista em constante deslocamento pelas estradas do interior do país, a obra discute questões sobre injustiça, opressão e exclusão social. O título é bastante sugestivo e faz emergir um questionamento: que personagem é esse a receber a alcunha de “um brasileiro”? A obra é um retrato da época, construído por meio de sutilezas ao longo do enredo e, a partir disso, o *road novel* foi ali ressignificado, considerando o contexto histórico/social brasileiro.

O enredo é bastante simples: o narrador tem que buscar oito carretas carregadas e transportá-las em uma semana. Para tanto, ele sai de Belo Horizonte, onde mora o dono da empresa, Mário, e vai para Caratinga, no interior de Minas Gerais, onde se encontra com os outros motoristas e os oito veículos carregados. Nesse trajeto inicial, a consciência de classe do protagonista começa a ser despertada devido às dificuldades que enfrenta, relacionadas às chuvas torrenciais, as quais só pioram as já deterioradas estradas brasileiras. Depois, ao transportar as carretas com a carga, ele enfrenta problemas estruturais acentuados pela chuva e que tornam impossível cumprir o prazo exigido.

Assim como é interessante a construção estrutural de *On the road*, de Kerouac, o romance *Jorge, um brasileiro*, de França Jr., também trabalha com uma proposta estrutural diferente: não é dividido em capítulos, inicia e termina como uma longa viagem a ser realizada pelo leitor e, além da já referida linguagem extremamente coloquial, que constrói uma narrativa de fluxo contínuo, a maioria dos parágrafos são tão extensos que “a história vai do começo ao fim de uma só vez, com muitas veredas de histórias como se fosse caso puxa caso” (Olinto, 1988, p. 12).

A narrativa faz o/a leitor/a sentir como se estivesse sentado/a com Jorge em um bar de estrada, tomando uma cerveja enquanto ele contava o caso de quando descobriu ser mais um trabalhador explorado pelo patrão. França Jr. constrói, dessa maneira, um texto em que somos o ouvinte-interlocutor da prosa de Jorge. Essa inclusão do leitor na narrativa é percebida, por exemplo, no diálogo que o narrador estabelece diretamente com ele. A linguagem repleta de conjunções repetidas e locuções verbais exageradas faz do texto uma conversa íntima entre dois colegas. Observe os trechos:

Pois é, *meu amigo, a coisa é assim*. Um dia você está trabalhando num lugar, e aquilo parece que é até a terra onde *você vai ficar* toda a vida, e que tudo o que você tem está ali. E que para você nem *adianta haver* outros lugares porque o que vale é ali, onde você está. Mas o trabalho acaba, e você vai embora e outro lugar *fica sendo* o seu, e quando você volta onde já esteve, a coisa parece que mudou e que o lugar é outro. Mas aí a gente pensa que o lugar não pode ser outro e, então, é a gente é que é outro. E nunca eu gostei disso, de achar que sou outro, porque então a gente parece que perdeu muita coisa.

[...]

Como já falei com você, eles eram uns meninos e tantos. Diferentes daquela toupeira que eu *ia pegando*. *Você* nem acreditava quando via aquela chuva correndo na frente do para-choque, saindo sempre na hora que a gente já estava pensando que um ia morrer (França Jr., 1967, p. 106, 118, grifos nossos).

A longa viagem de Jorge pelas estradas brasileiras mal construídas, embaixo da chuva torrencial e enfrentando diversos outros obstáculos, revela um Brasil a se modernizar em meio a problemas estruturais e sociais. As estradas e os veículos descortinam um universo em que não faltam autoridades corruptas e incapazes de realizar seu próprio trabalho. O que resta a Jorge é ter “que pensar em como ia descobrir uma estrada para passar com as oito carretas, cada uma com um peso que era capaz de afundar muita estrada boa. E com aquela chuva não havia estrada boa em lugar nenhum” (França Jr., 1967, p. 29). Em vista disso, não só a geografia do Brasil é mapeada pelas viagens de Jorge, como também o cotidiano de muitos indivíduos que precisam lidar com a realidade brasileira.

A crítica à falta de estrutura básica do país é aos poucos construída pela personagem, que é obrigado a ser motorista e “a ajudar bastante o Departamento de Estradas”. Isso porque esses problemas estruturais que as tornam intrafegáveis e a necessidade de cumprir o prazo exigido pelo patrão levam o protagonista a abrir caminhos e reforçar a estrada: “alargar um pouco a estrada”; “cortar galhos e arranjar pedras para forrar o chão”; “abrir um caminho ao lado da ponte [...] fazendo um desvio passando por dentro do rio”; “arrancar os tocos de árvores dos lugares onde iam passar as rodas” e “abrir a cerca de arame farpado que acompanhava a margem da estrada” (França Jr., p. 131, 134, 137, 138, 168).

Além de ser um *road novel*, ou seja, uma narrativa que conta a aventura na estrada, o romance também é uma viagem introspectiva, pela qual, durante todo o percurso, o protagonista recorre à memória e alterna a narrativa presente com rememorações de uma forma bastante reflexiva, analisando sua vida e o que ela se tornou. O jogo entre passado e presente mostra a tentativa de entender como Jorge contribuiu para o enriquecimento de um empresário corrupto, enquanto era explorado e vivia sob as esperanças de

promessas vazias. Esse resgate das lembranças é proporcionado pelo movimento da personagem nas estradas, observe:

Dentro do ônibus fiquei me lembrando de várias coisas que eu e a Sandra já havíamos feito e conversado. Era de noite e o ônibus ia devagar, seguindo atrás dos caminhões e de outros ônibus e carros, tudo dentro do desvio, porque até ali na Avenida Antônio Carlos o asfalto andava sendo consertado (França Jr., 1988, p. 31-33).

E nós fomos conversando e os dois da camioneta comentando a batida com entusiasmo e correndo muito para aquela estrada. Correndo de um jeito que eu fiquei com as pernas doendo de tanto fazer força querendo frear. E fui fumando o cigarro da outra testemunha, e pensando no senhor Mário que àquela hora devia estar com a louca que [...] dormia de boca aberta. Isso eu sabia porque uma noite o vigia me acordou e disse que o senhor Mário queria falar comigo no telefone (França Jr., 1988, p. 40).

Durante a viagem, o narrador se sente deslocado e questiona seu lugar e papel enquanto um viajante itinerante sem lar, sem laço familiar e sem dinheiro, porquanto, para ele, ser caminhoneiro é viver uma vida repleta de partidas e nenhum ponto de chegada. Eis nessa aparência simples do enredo o cotidiano de indivíduos que representam uma parcela muito grande do povo brasileiro. Isso ocorre em razão de Jorge não ser um *outsider* dentro dos parâmetros das personagens, como Sal Paradise e Dean Moriarty de Jack Kerouac, que viajavam desnorteadamente, acometidos de um desejo desenfreado por estar em movimento sem, no entanto, chegar a lugar algum, características essas que formularam as tendências do gênero nos Estados Unidos.

Jorge, um brasileiro pode ser considerado o nosso próprio estilo de *road novel*, construído no universo correspondente à realidade brasileira na época, visto que registra a geografia do país por meio de personagens que se deslocam em busca de trabalho e por sobrevivência. Isso mostra que, se em Kerouac, as personagens viajavam sem destino ou motivação, viajando apenas por viajar, em França Júnior, a questão da sobrevivência fala um pouco mais alto que a vontade de viver a liberdade das estradas. Contudo, por meio do protagonista Jorge, vemos que ele, enquanto sujeito consciente de sua condição e em crise identitária, precisa agir e reagir diante dos acontecimentos por motivação e vontade própria. Desse modo, é ele que escolhe pensar em si como um sujeito à mercê do movimento e ressignificar sua existência a partir disso: “se fosse contar, ia ver que, depois que comecei a trabalhar para o senhor Mário, tinha morado mais tempo em barraca e cabina de caminhão, do que em casa, ou barracão, ou garagem, ou escritório. E que nunca também tive lugar certo para morar muito tempo” (França Jr., 1988, p. 54).

Esse *road novel* brasileiro é escrito a partir do contexto do nosso país e considerando a realidade das estradas na época. Mas a viagem, o principal mote do gênero, como em *On the road*, transformou profundamente o protagonista, a ponto de ele perceber as mudanças interiores: “Não me lembro de naquele tempo ficar assim pensando, e sentindo raiva ou precisando desviar o pensamento para não achar as coisas mais erradas ainda”, ou ainda, “A única coisa que eu sabia que estava diferente era aquilo de ficar pensando tanto. Antes eu não pensava”. Essa viagem introspectiva que é desperta pela viagem física não somente ressignifica os conceitos em relação ao trabalho, como também o levam, ao final do romance, a permanecer com o pé na estrada: “e fui saindo e fechei a porta [...] e peguei minhas coisas que eram poucas, e coloquei tudo dentro das minhas duas bolsas, e saí dali” (França Jr., 1967, p. 60, 93, 193).

Considerações finais

Ao longo deste estudo, buscou-se compreender de que modo o *road novel*, consolidado no imaginário literário estadunidense a partir de *On the road*, de Jack Kerouac, foi apropriado e reelaborado no contexto da autoria masculina brasileira, especialmente na obra *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior. Partiu-se da hipótese de que tanto a literatura de viagem quanto o romance se transformam conforme os contextos históricos, sociais e culturais, acompanhando as tensões vivenciadas pelo sujeito moderno em constante deslocamento.

A análise permitiu observar que o *road novel* não se constitui como um gênero fixo ou exclusivamente americano, mas como uma forma narrativa marcada pela mobilidade e pela adaptação cultural. Enquanto, na tradição *beat*, a estrada assume o papel de ruptura com o *American way of life* e de busca individual por liberdade existencial, na experiência brasileira o deslocamento passa a dialogar com outras condições materiais, políticas e sociais, ressignificando a viagem como experiência atravessada por limites econômicos, históricos e identitários distintos.

Nesse sentido, a obra de Oswaldo França Júnior evidencia que a incorporação do modelo kerouaquiano não ocorre por simples reprodução estética, mas por um processo de apropriação crítica, no qual a estrada deixa de representar apenas errância e rebeldia juvenil para tornar-se espaço de observação social e de construção subjetiva situada. O viajante brasileiro, diferentemente do ideal beat de liberdade irrestrita, desloca-se em

meio a condicionantes próprias de uma realidade periférica, revelando novas possibilidades de leitura do gênero.

Portanto, o gênero, ao atravessar fronteiras culturais, reafirma seu caráter híbrido e histórico, demonstrando que a narrativa da viagem permanece como metáfora privilegiada da formação do sujeito moderno. Ao analisar essa transposição entre contextos nacionais distintos, o presente estudo contribui para ampliar a compreensão do *road novel* para além de sua matriz norte-americana, evidenciando a pluralidade de experiências e vozes que passam a ocupar a estrada na literatura.

REFERÊNCIAS

BERCOVITCH, Sacvan. *The Cambridge history of american literature*. New York: Cambridge University Press, 1999.

BLUEFARB, Sam, *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*. Ohio; Ohio State University Press, 1972.

BUENO, André. GOES, Fred. *O que é a geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Poéticas do deslocamento: o bildungsroman de autoria feminina contemporânea*. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

CUNNELL, Howard. «*Rápido desta vez. Jack Kerouac e a escritura de On the Road*». In: KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&MP, 2008.

GINSBERG, Allen. Who be kind to. In. *Howl*. Arion Pr, 1965.

HOLMES, Jhon. In. BUENO, André. GOES, Fred. *O que é a geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEWIS, Sinclair. *Free Air*. New York: Harcourt, Brace, and Howe, 1919.

LONDON, Jack. *A estrada*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

OLINTO, Antônio. Prefácio. In: FRANÇA JÚNIOR, Oswald. *Jorge, um brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 5-16 (Prefácio).

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo. Perspectiva: 2009.

PICHASKE, David. *Generation in Motion: Popular Music and Culture in the Sixties*. Ellis Pr; First Edition, 1989.

ROMANIELO, Ana Luiza Pereira. *O outro lado da estrada: o estudo do gênero Road Movie no cinema de Walter Salles*. 119f. Monografia (Mestrado em Letras. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

ROSÁRIO, André. *Pé nas Encruzilhadas – Ressonâncias de On the Road na América Latina*. Congresso Internacional da ABRALIC. Internacionalização do Regional, 2013. Disponível em https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434328088.pdf. Acesso em 16 out 2023.

SALINGER, Jerome. *O apanhador no campo de Centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1951.

SETTERBERG, F. Rising from Jack Kerouac's couch. In: SANTOS, R. A. dos (org.). *Fanzine Tertúlia*. Araraquara. 1993.

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