

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE A RECEPÇÃO DE ESCRITORES NORTE-AMERICANOS DA GERAÇÃO BEAT NO BRASIL

FLÁVIA ANDREA RODRIGUES BENFATTI
Universidade de São Paulo

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo avaliar a crítica jornalística feita aos autores da geração *beat* no período de 1960 a 2000. Foram analisadas resenhas publicadas nessa época bem como o impacto dessa geração de escritores no que diz respeito à sua influência literária. O que se pôde constatar foi que houve uma focalização exagerada sobre a chegada tardia das traduções das obras no Brasil, ocorrida somente na década de 1980 aliada a uma análise periférica da proposta *beat* como arte literária.

PALAVRAS-CHAVE: Críticos brasileiros; recepção; geração *beat*.

ABSTRACT: This paper aims to evaluate the treatment given by Brazilian critics, from the 1960s to 2000s, to the reception of authors from the beat generation. A reflection on the impact of this generation in the Brazilian context was carried out especially concerning the literary influence of the authors. However, great part of the critics focused their attention on peripheral discussions of the beat movement as well as on the late arrival of the translations of the authors' works in Brazil in the 1980s.

KEYWORDS: Brazilian critics; reception; beat generation.

A *beat generation*, movimento literário e comportamental norte-americano da década de 1950 teve como principal foco de crítica a sociedade opulenta e consumista. Coincidência ou não, a explosão *beat* no Brasil acontece apenas na década de 1980, com o término de vinte anos de ditadura militar, período no qual a censura trabalhou de forma intensa, bloqueando a entrada ou mesmo a publicação interna de tudo o que tivesse aparência de subversão. No entanto, a forte tradição oral do país, tornou a fruição restrita a uma minoria de intelectuais, dentre eles os próprios tradutores das obras.

As primeiras notícias do movimento *beat* chegaram até nós nos anos 1960 por meio das análises dos jornais de circulação da época. Percebe-se que o que se entendia por *beat* ou *beatnik* era sinônimo do que logo seria designado por *hippie*, termo criado e logo popularizado pela imprensa. A adesão aos dois vocábulos se deve aos escritores *beat* da década de 1950, principalmente, a Allen Ginsberg, que na década de 1960 esteve presente em manifestações jovens como na luta contra a Guerra do Vietnã (1959 – 1975) ou em Amsterdã apoiando os *provos*.

Beat foi um termo cunhado por Jack Kerouac na década de 1950, referindo-se a um grupo de jovens escritores e filósofos, do qual Kerouac fazia parte. Poderia denotar “cansaço” ou “abatimento” devido a uma exaustão que esses jovens sentiam com relação aos acontecimentos políticos, econômicos e sociais pós Segunda Grande Guerra ou a hipocrisia da sociedade consumista. Poderia ainda referir-se à batida do jazz, música da qual o grupo tornou-se adepto por meio da convivência com músicos negros.

Por outro lado, *beatnik* foi um termo depreciativo divulgado pela imprensa para designar qualquer pessoa não conformada ao *status quo* da sociedade norte-americana. Portanto, no Brasil, houve uma confusão dos termos ao se pretender explicar o surgimento de uns tipos sujos, de cabelos longos e calças jeans oriundos dos Estados Unidos, que fugiam da vida burguesa e de suas responsabilidades para colocar o “pé na estrada”. Isso sem intenção de travar uma luta contra o sistema burguês, pois julgavam inútil. Desejavam apenas partir, não importando para onde, como forma de protesto à sociedade manipuladora, como mostra este trecho de Ecila de Azevedo publicado no *Correio da Manhã* em 1966.

Encaramujados no silêncio e na inatividade, cortaram o cordão umbilical com a sociedade porque essa, naturalmente, não mais podia nutrir suas ânsias de renovação. Na impotência de abalar os padrões vigentes mas também sem propor outros para substituí-los, resolveram se marginalizar. Deixaram as famílias, os estudos, o trabalho: não vêem sentido em repetir as etapas de uma vida organizada em torno de uma sociedade que escraviza seus súditos com normas, éditos e uma adequação de comportamento.

Os *beats* apenas influenciaram o movimento jovem da década posterior conhecido como *hippie*. Não se tornaram *hippies*. Questionaram os valores da cultura dominante de seu país motivados pelo jazz dos autênticos negros, cujo estilo improvisado os inspirou a introduzir a espontaneidade na literatura.

Já os *hippies*, defensores da paz e do amor, eram apolíticos, adeptos de drogas alucinógenas e rapidamente se espalharam pelo mundo afora se caracterizando apenas pela rebeldia comportamental, com estilo de vida não-convencional.

Willy Lewin escreveu de 1956 a 1971 críticas literárias para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, dentre as quais se incluem dois artigos da década de 1960: um sobre Jack Kerouac e outro sobre a experiência de *outsider*.

No primeiro, de 1960, Lewin analisa as obras de Kerouac do ponto de vista literário e condena críticos americanos que, em geral, não souberam apreciar sua mensagem. No entanto o crítico compartilha com alguns no sentido de que “a apreciação da obra de J. Kerouac há de ser feita mais em termos de testemunho ético, de mensagem espiritual ou poética do que em termos de estética ou literatura no sentido de belas-letas.”

Avalia o inconformismo beat, afirmando que é “eminente poético, visionário, profético e americano”. Esse comentário de Lewin é bastante perspicaz já que poucos críticos se voltaram a uma análise literária das obras *beat* nem mesmo na década de 1980, quando houve a expansão dessa literatura no Brasil. Em outro artigo, publicado em *O Estado de São Paulo* tece um interessante comentário sobre o terceiro livro de Kerouac, *The Dharma Bums* (1958), no qual essencialmente conta suas experiências místicas com a filosofia budista:

A escalada ao Monte Desolação, na Califórnia, é um dos episódios-chaves do livro de Kerouac. Exprime a própria substância da experiência mística, que os seus heróis – os seus jovens poetas e *dharma bums* nos propõem. Esse nome “Desolação” é real e ao mesmo tempo simbólico. Trata-se de como atravessar aquela “noite obscura da alma” descrita por São João da Cruz, para, enfim, encontrar o “êxtase das estrelas”, o grande *Bodhisattva meaning*, ou a profunda alegria dos santos.

Em 1963, no mesmo jornal, Lewin resenha sobre vários autores cujas obras exprimem a experiência de *outsider*, citando como exemplo Kerouac e Miller. Analisa que a experiência do *outsider* na marginalidade tem caráter autobiográfico, mas nem por isso os textos deixam de ser genuínas criações artísticas. Apresentam acima de tudo caráter ético:

O fato é que, entre um Colin Wilson, pingando erudição e “literatura” e os “espontâneos” como Kerouac e Henry Miller, os dois últimos nos parecem incomparavelmente mais literários. Ou mais poéticos, se assim preferirem. A verdade, entretanto, é que a experiência do *outsider*, mesmo realizada por um escritor, não pode, por natureza, reduzir-se a termos exclusivamente estéticos ou literários. E sendo, embora, um bom escritor, isto é, sabendo escrever e descrever muito bem, tendo excelente estilo, aquele que mergulha na marginalidade sabe que essa aventura é, essencialmente, muito mais ética do que estética. Bem o sabem, ou sentem os *beats* americanos.

Neste outro trecho, Lewin prossegue “Não é de surpreender que essas experiências existenciais – involuntárias ou deliberadas – de marginalidade e simultânea rejeição de todas as “virtudes” burguesas, “quadradas” e bem pensantes, quando postas em livros, mesmo de ficção, possuam caráter autobiográfico, e sejam altamente interessantes.”

Esses dois artigos de Lewin revelam um testemunho positivo quanto à avaliação da ficção *beat* e a experiência de *outsider*. Porém em um outro escrito de 1966, no *Correio da Manhã*, seu discurso é divergente, mostrando um tom mais negativo quanto à proposta *beat*.

Lewin aponta para o fato de que os *beats*, apesar de sua oposição ao conformismo da sociedade burguesa, acabaram conformistas devido à padronização de seu estilo de vida boêmio. Concorda, então, com dois ensaios americanos citados no mesmo texto, um de Lucy Kavalier intitulado “The Private World of Society” e outro de Bill Manville denominado “Saloon Society”, que afirmam haver conformismo em lados opostos: *in* e *out*, ou seja, tanto do lado do *establishment* quanto do lado *beat*. O modo de ser e viver *underground* é, segundo o crítico, “tão padronizado, tão sujeito a ritos como o das altas camadas.”

Posteriormente, ainda no *Correio da Manhã* (1966), Lewin considera o envelhecimento dos *beats*, não apenas no sentido fisiológico mas também com relação à mudança de atitude, perdendo assim o idealismo jovem para agir como os “quadrados”. Cita, a exemplo disso, um poema do *beat* Gregory Corso, no qual revela aspirações burguesas. Segundo o crítico isso seria um equívoco devido à anterior manifestação do poeta como um *outsider*. Lewin passa de uma análise positiva do inconformismo *beat* para outra contrária, alegando posteriormente que o grupo tornou-se aquilo que eles próprios condenaram:

“Ó quão terrível deve ser para um jovem / estar em face da família / e do pensamento familiar!” – escreve Gregory Corso, na qualidade de *outsider*. Mas, noutro poema revela aspirações inequivocadamente “burguesas”: “Sinto que desejo ser bem comportado, de cabelos grisalhos, diante de altas estantes / numa fofa poltrona junto à lareira ... Lá chegará aos 50 anos, dirão os “quadrados” [...]”.

De fato, Corso revela incapacidade de se submeter às exigências de bom comportamento e de se fixar em algum lugar. Por isso, nesse segundo poema, é possível que esteja ironizando a condição conformista daqueles que, ao envelhecer, almejam acomodar-se buscando conforto material.

Pela semelhança de assunto com outros do mesmo período, um outro artigo supõe-se da década de 1960 (data e jornal desconhecidos) suscita o tédio *beatnik*, semelhante ao tédio dos *hippies*, pelo fato de esses últimos terem perambulado de um lugar para outro sem nada para fazer.

Seus objetivos se limitavam a demonstrar uma dissidência do mundo burguês, justificando que “O tédio é o estado de espírito tipicamente *beatnik*. São moças e rapazes, de 20 a 30 anos, que começaram a vida abandonando a família, negando a existência de Deus, afirmando o absurdo que é viver em sociedade e pregando todos os excessos: amor livre, drogas (principalmente mescalina), alcoolismo, vagabundagem.”

Ainda na década de 1960, há alguns artigos que tratam dos movimentos jovens que surgiam em várias partes do mundo, como aponta um trecho do artigo publicado no jornal *O Globo* em 1966 “Na Holanda, chamam-se *provos*; na Alemanha, *halbstarken*,

blousons noirs ou *voyous* na França, *stilyagi* na Rússia, Guarda Vermelha na China, *mods*, *beatniks* e vários outros nomes entre EUA e Inglaterra. Todos têm em comum a juventude.”

O mais relevante desses movimentos jovens ocorridos na Europa e que teve considerável repercussão mundial, aconteceu na Holanda, mais precisamente, em Amsterdã, sendo conhecido como *provos*. O nome *provos* originou-se do francês *provocateurs*, ou seja, seus representantes eram jovens provocadores anarquistas, que não possuíam um motivo concreto para a contestação, já que no início dos anos 1960, a paz reinava na Holanda. O que os *provos* intencionavam era apenas “provocar” a sociedade e especialmente a polícia, pois ela representava o sistema – desestabilizando a ordem vigente. Não toleravam, acima de tudo – e eis uma semelhança com os *beats* da década anterior –, o estilo de vida abastado e hipócrita da sociedade burguesa.

Shluger, no *Jornal do Brasil*, 1966, relata uma entrevista de Irene Van de Weetering, membro de um grupo *provo*, revela a mentalidade consumista da burguesia. Segundo ela “O conforto e a riqueza do país são os resultados da revolução socialista de 1918, resultados sem dúvida importantes, mas que não atingiram os objetivos verdadeiros (...) e é nesse clima que foi possível o surgimento dos *provos*.”

Em 1967, o *Jornal do Brasil* aponta para o ideal anárquico dos *provos* e para a intenção de provocar a polícia “sentimos que algo deve ser mudado e para mudar o que vivemos hoje, só podemos querer o seu oposto e é por isso que tomamos a anarquia como módulo. Os *provos* não são um movimento contra uma pessoa ou uma instituição social. Provocamos a polícia, pois ela é o expoente máximo do nosso sistema.”

Um outro ponto em comum aos *provos* e *beats* e, provavelmente, a todo jovem da época, era o medo da bomba atômica. O pesadelo nuclear continuou por décadas afora e isso era um dos motivos pelos quais os jovens se uniam defendendo a paz e propondo uma consciência antiautoritária. Como atesta Guarnaccia, “o medo e a indignação pela ‘Bomba’ foi, para muitos, os jovens e os não tão jovens, o elemento desencadeador na formação de uma consciência cívica antiautoritária.” (2001, p.39).

Os *provos*, embora provocadores e anarquistas, não usavam de violência para defender suas idéias, assim como os *beats* ou os *hippies* procuravam responder aos ataques da polícia com a não-violência. Leona Schluger, no já citado *Jornal do Brasil* 1966, confirma a opção dos *provos* pela não-violência:

Ainda em junho houve em Amsterdã uma passeata dos trabalhadores – saíram mais de cinco mil operários a protestar contra a retenção dos dois por cento de vencimentos de férias, anunciada pelo governo. Os *provos* nada tinham com a história. Houve algazarra, houve polícia, houve morte. No dia seguinte, os operários declararam-se em greve. Seu *meeting* defronte da estátua do Estivador foi disperso pela polícia. Os *provos* foram vistos nas imediações e acusados de promover desordem pública. Entretanto, embora alguns se tivessem solidarizado com os

operários, não participaram da manifestação. São contra qualquer violência, acreditam mais na pressão psicológica, na não-violência.

Ecila de Azevedo, no *Correio da Manhã* 1966 afirma que os *provos*, às vezes, partem para a violência e aponta uma diferença entre aqueles e os pacíficos *beatniks* (*hippies*) – os *beats* da década de 1950 eram também partidários da não-violência – como se observa neste trecho:

Os *provos* também tendo a revolta como princípio, partem para a ação, por vezes violenta. Os *beatniks* não deixam de ter suas simpatias pelos irados holandeses, mas acham inútil cerrar fileiras – um movimento de juventude jamais faria terminar a guerra do Vietnã, por exemplo [...] Classificam os *provos* de sonhadores e revisionistas, no seu combate aos padrões sociais e à noção de autoridade. Também não as aceitam, mas não atentam contra elas.

Livio Xavier, em *O Estado de São Paulo* 1966, comenta sobre o interesse político dos *provos*, que os diferencia dos demais movimentos jovens:

O movimento dos *provos* se distingue dos demais por ter a intenção de adaptar-se a objetivos políticos [...] Os *provos* sentem agudamente a tristeza, a solidão e a apatia política da vida familiar contemporânea, mas não pertencem à tradicional esquerda, pois quase não vêem razão para uma revolução ortodoxa nos quadros da sociedade ocidental nem grande possibilidade de extensão dos serviços sociais. O seu objetivo na política interna é além da luta pela liberdade civil, a libertação do “consumidor escravizado”, a denúncia da falta de comunicação entre os indivíduos e entre os indivíduos e o governo, assim como o limitado uso dos lazeres precisamente numa época como a nossa em que esses são mais praticáveis.

Os *provos*, na sua maioria, eram artistas ligados principalmente à poesia e à pintura e assim como os *beats* na literatura, fizeram da arte o seu meio de expressão. Guarnaccia (2001, p.25) cita “Do desconcerto e da crise pós-guerra emergem novas formas expressivas, que se caracterizam essencialmente na poesia e na pintura. Libertar-se dos modelos e dar vazão às emoções reprimidas pelos horrores da guerra por meio de um gestual mais relaxado, enfatizar o ato criativo e o signo em detrimento da obra são palavras de ordem.”

Uma característica relevante a respeito dos *provos* era que eles praticavam o *happening* – acontecimento teatral nascido oficialmente nos Estados Unidos (Nova Iorque) em 1959, cujo objetivo era fazer o público interagir com a arte, não dentro das

galerias, mas ao ar livre, numa tentativa de fundi-la com a vida diária. Guarnaccia (p.29) revela que o primeiro *happening* foi inaugurado por Allan Kaprov e intitulou-se “18 happenings in Six Parts”:

O artista, alimentava uma especial predileção pelas grandes *assemblages* de materiais heterogêneos, aliás “action collage”, vendo-se obrigados, a certa altura, por motivos de espaço, a levar suas obras para fora das galerias, percebeu-se, na realidade, que estavam ambientes que deveriam ser vividos. Da interação entre as atividades orquestradas para entreter os espectadores e sua reação surge o *happening*.

O primeiro *happening* oficial ocorrido em Amsterdã foi o evento coletivo *Open Het Graf* [Abra o Túmulo], paródia de um famoso show de televisão, que teve, entre seus ídolos inspiradores, Allen Ginsberg e Brigitte Bardot, ícones do inconformismo da época.

Novamente, o *Jornal do Brasil* em 1967 aponta para o *happening* como um acontecimento *provo*, “o foco dos *provos* é Amsterdã, onde já se tornaram parte do cenário da cidade. Todas as noites, principalmente aos sábados, a polícia é mobilizada para impedir os *happenings* e as manifestações.”

Em Nova Iorque, grupos *hippies* julgavam o *happening* algo já superado assim criaram um novo acontecimento teatral intitulado de *be-in*. Em 1967, há um artigo do *O Estado de São Paulo*, que revela a concepção de *be-in*: “A participação em um *be-in* não tem qualquer objetivo, ninguém vai lá para jogar tinta nos outros ou tentar transmitir alguma mensagem. O que interessa é apenas “*be-in*”, estar em, participar, estar junto com os outros [...] ninguém quer convencer ninguém de nada.”

Ainda sobre a influência *beat* da década de 1950, há um artigo de 1968 afirmando que “No mundo *beatnik*, viajar, (‘fazer estrada’, dizem eles) é uma coisa essencial.” (MAZURE, *Jornal do Brasil*, 1968). Com esse trecho, podemos deduzir que o desejo *hippie* de “fazer estrada” pode estar relacionado à leitura de *On The Road*, de Kerouac. Sabemos que *On The Road* foi tido como a bíblia *hippie* e, portanto, viajar, para os *hippies*, transformou-se em sua filosofia de vida.

Os *hippies* assim como os *beats* viajaram por dois caminhos – o das estradas e o das drogas, pois acreditavam que perambulando pelas estradas desafiariam os limites da liberdade física e, com as drogas, ampliariam suas mentes em busca de novos conhecimentos e melhor compreensão da vida.

Alberto Jacob em 1967 comenta sobre os “*beats* brasileiros” no *Jornal do Brasil*: “Os *beats* brasileiros usam uma enorme cruz de madeira no peito e vieram, quase todos, de famílias ricas. (...) São dóceis e tranqüilos. Enquanto falam inglês fluentemente e usam calças *Lee*, (...) abandonam o ponto mais discutido sobre os *beats*: o uso de tóxicos. Alguns tomam cachaça - o caminho para escapar da realidade-, em versão nacional.”

Segundo Jacob, os *beats* brasileiros eram jovens dissidentes da classe burguesa (falavam inglês e usavam calças *Lee*) que negavam os valores impostos pela família e pela religião. Porém, viviam em uma mansão no Rio de Janeiro, que abrigava cerca de quarenta jovens. Possuíam um líder espiritual que não permitia a entrada de qualquer um para o grupo. Segundo o líder, um verdadeiro *beat* (*hippie*) não podia ter preconceitos e deveria buscar novas verdades, não as ditadas pela família. Os *hippies* eram adeptos do sexo livre, embora, à sua maneira, alguns se casavam e tinham filhos. Acreditavam que os filhos cresceriam em um ambiente muito melhor. Observemos o trecho abaixo:

O Rio já tem quarenta *beatniks*, vivendo numa mansão entre o Bairro de Fátima e a Lapa, dentro dos melhores padrões internacionais: não tomam banho e rebelam-se contra os valores da sociedade. [...]

O movimento *beatnik* tem um líder espiritual [...] Segundo ele, “todo indivíduo que nasce e aceita os valores impostos pela família e pela religião é um suicida”. Há mulheres no grupo, mas há casamentos também. [...] Mioko e Sócrates Aristóteles – nome especial com que se desvincilhou das origens familiares – têm dois filhos [...] Eles acham que os filhos vão crescer dentro de um ambiente melhor. [...]

A entrada para um grupo não se dá com facilidade. Muitos são recusados na primeira entrevista: não basta ser cabeludo e vestir calças *Lee*. “Mede-se o valor de cada *beat* pela habilidade em superar determinados preconceitos da vida” – diz o líder.

Ainda nesse mesmo artigo, o crítico ressalta o fato de os *hippies* ganharem a vida com o seu trabalho artístico e compartilharem do dinheiro ganho “O grupo vive da produção de quadros e pulseiras de couro. Ninguém precisa trabalhar apenas porque precisa. Trabalha-se de acordo com a inspiração. Quando alguém vende um quadro, há dinheiro para todos, durante certo tempo.” (JACOB, *Jornal do Brasil*, 1967).

Já em outro artigo de 1967, na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido, o *beatnik* (*hippie*) é caracterizado por protestar com o seu trabalho artístico “A exposição de seus trabalhos é um protesto que cada um encara de maneira quase particular. [...] Eles pintam seus quadros, talham madeiras, escrevem poemas e nos seus poemas estão contidos sua definição e seu protesto.”

Desses artigos da década de 1960, pode-se concluir que de fato apenas os três documentos de Willy Lewin (1960, 1963 no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo* e um de 1966 no *Correio da Manhã*) revelam algum olhar para a arte do movimento *beat* e, mais especificamente, sobre Jack Kerouac e sua literatura.

Os outros apenas nos dão a visão de movimentos jovens que surgiam no contexto mundial, inclusive no Brasil. O termo *hippie* não foi utilizado em nenhum dos textos de 1960, aparecendo somente em 1970 embora os jornalistas confundissem seus conceitos.

Na década de 1970, encontramos apenas dois artigos que tratam da *beat generation*. No primeiro, do “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, Willy Lewin (1970) reaparece comentando que os “hippies (termo utilizado pela primeira vez) são os sucessores diretos dos *hipsters* da *beat generation*”⁴³.

O autor analisa que as propostas dos *beats* da década de 1950 e a dos *hippies* das décadas de 1960/70 possuíam diferenças mas também algo em comum, pois ambas tinham suas motivações na música, embora a tônica *beat* fosse preferencialmente literária; a *hippie*, musical. O encontro, a convergência, das respectivas motivações é um fato; inclusive porque os *beatniks*, nos anos 50, também procuraram fundir a poesia e a música numa filosofia de vida, numa visão de mundo.

Um artigo de 1972, publicado na *Folha de São Paulo*, de autor desconhecido, trata apenas da cultura *underground*, englobando música, pintura e atitude, porém sem comentários sobre a geração *beat* concluindo, por meio de trechos de pensadores modernos, que a literatura *underground* não é tão nova quanto se pensa.

Nos anos 1980, há registros jornalísticos que opinaram tanto sobre o movimento *beat* quanto sobre os seus autores. Isso se deu pela grande investida das editoras na publicação das traduções das obras, ocasionando o que se convencionou chamar de o *boom* da literatura *beat* no Brasil. Entretanto, na seleção dos textos sobre o movimento, percebe-se que a maioria deles se limita a discutir a qualidade das traduções criando assim, uma polêmica entre críticos e tradutores.

Outros, porém tratam basicamente da influência *beat* entre nós e da pertinência ou não da chegada das obras dessa geração no Brasil, após mais ou menos trinta anos do seu surgimento nos Estados Unidos.

Tite de Lemos (1982) acredita que houve uma influência no Brasil por meio da pregação de um novo modo de viver, um desejo de transformação do universo interno de cada um, mas não houve propriamente um movimento “Iguamente certo, contudo, não se pode dizer ter acontecido entre nós um legítimo movimento *beat*, ao contrário do que se verificaria anos em seguida, quando a idéia *hippie* sacudiu as grandes metrópoles do país, um pouco no rastro mundo inteiro. [...] Não, a semente *beat* jamais pegou nos jardins nacionais.”

Sérgio Augusto (1984), no artigo intitulado “Cuidado, os anos 50 estão de volta”, publicado na *Folha de São Paulo*, condena o retorno *beat* nos anos 1980, afirmando que essa volta ao passado pode ser justificada por uma crise de criatividade:

⁴³ Os *hipsters*, segundo Norman Mailer no ensaio “The White Negro” (1957), são aqueles brancos que aderiram ao estilo de vida negro, adotando o jazz, a sua linguagem, o uso de narcóticos e a livre expressão dos sentimentos. Os *beats* foram, mais tarde, também chamados de *hipsters*.

O movimento *beat* foi um fenômeno típico de uma sociedade opulenta e vampirizadora, inclusive do ponto de vista cultural. Como explicar esse seu transplante tardio no deserto caboclo? Palpite: crise de criatividade e necessidade de um farol cultural inédito. Por aqui, nos anos 50, as atenções da *intelligentsia* voltavam-se com mais frequência para as caves de Saint-Germain do que para os inferninhos de São Francisco e do Greenwich Village. A montante *beat* significaria o saldo de uma dívida, com pelo menos 25 anos de juros. Para este curtidor anfibio de Merleau-Ponty e Paul Goodman, a sensação é de “deja-vu”. Só me acordem quando aparecer uma nova Ava Gardner.

Uma outra avaliação negativa sobre a aterrissagem *beat* no Brasil já citada é a de Antonio Gonçalves Filho (1984). Em seu artigo “A Beat Degeneration nos tristes trópicos”, reforça o atraso de vinte e sete anos da chegada das obras bem como enfatiza o interesse e a concorrência das editoras Brasiliense e L&PM na vendagem dos livros. Denominou tal interesse de exploração comercial e afirma que o pensamento *beat* entre nós transformou-se em mero objeto de consumo. Para ele, as reais idéias *beat* dos anos 50 que influenciaram as gerações seguintes foram desfeitas pela disputa ambiciosa entre as editoras, como ressalta neste parágrafo:

Não sem razão *On The Road* é lançado com mais de duas décadas de atraso, no Brasil. Num país que ainda não ingressou no século 20, onde seus cidadãos são considerados de segunda classe, [...] nada mais compreensível. A Brasiliense, primeira a editar os *beats* aqui sabe disso, a ponto de promover o lançamento no templo da retromania, o SESC Fábrica Pompéia. A introdução do pensamento *beat* já vem, portanto, acompanhada de sua diluição, transformado que foi em objeto de consumo imediato. Não será surpresa alguma se os caroneiros de Jack Kerouac, que começam a viajar 27 anos depois, ressuscitarem o *peyote*, as anfetaminas e a dixedrina, transformando-se em *hipsters* atemporais, tientes de um *coterie*, até mesmo porque a *beat generation* foi o último libelo individualista contra o conformismo.

De fato, o autor não desautoriza o valor e a importância da geração *beat*, mas sugere a tentativa de revivê-la no Brasil não poderia ter outro interesse a não ser o comercial. A despeito disso, critica Luis Schwarcz, na época, diretor editorial da Brasiliense, pela ressurreição dos autores e o responsabiliza por uma iniciativa retrógrada.

Gonçalves Filho também não viu com bons olhos a intenção do crítico, ensaísta e tradutor Cláudio Willer em promover uma leitura do *Uivo* de Ginsberg em São Paulo para celebrar o lançamento da bíblia *beat On The Road – Pé na Estrada* – traduzida por Eduardo Bueno e Antonio Bivar.

Por outro lado, Willer, profundo conhecedor das idéias e obras *beat*, elabora um comentário perspicaz na *Folha de São Paulo* a respeito da relação que uma obra literária

tem com o seu contexto histórico e com o fato de projetar-se no futuro, sem que isso signifique um retorno à época na qual foi escrita. Afirma que uma estética é capaz de mostrar-se atual no momento da recepção, agindo na consciência e sensibilidade do leitor.

Willer (1984) comentando, a respeito dos artigos de Sérgio Augusto e Antônio Gonçalves Filho afirma que “Dizer que *On The Road (Pé na Estrada)* de Kerouac é um documento dos anos 50 significa explicá-lo de modo reducionista. Datar um autor é também relegar ao passado aquilo que pode incomodar e questionar no plano do presente, é transformá-lo em alteridade, em outra coisa, de outro tempo e outro lugar.”

Willer prossegue afirmando que a maior parte de nossos resenhistas fizeram uma leitura superficial das obras *beat*, informando, a exemplo de *On The Road*, que há duas possíveis leituras de uma obra literária: uma, muito pobre, lida como “mensagem” – nesse caso, convidando as pessoas a “botar o pé na estrada” e outra, mais profunda que “consiste em considerar a obra literária como um texto e examiná-la no plano da linguagem. [...] Ou seja, a literatura não é um resultado de botar o pé na estrada. Pelo contrário, é a vocação literária, a paixão pela criação e a inquietação daí decorrente que alimenta o inconformismo e conduz à rebelião e à marginalidade.”

O crítico ainda insiste na importância de se considerar a contraposição passado/presente numa obra e complementa:

[...] a *beat* não representa a cultura e o modo de vida dos anos 50. Pelo contrário, representa tudo aquilo que execra, abomina, nega e questiona os anos 50 e várias outras décadas. A *beat* é a mais expressiva e efetiva manifestação de protesto contra um mundo esquizofrênico, dividido pela guerra fria, parecendo estar irremediavelmente cindido entre macartismo e stalinismo; contra uma vida intelectual dirigida e controlada por grupos de intelectuais formalistas e acadêmicos, ditando normas e impondo regras encastelados em seus cenáculos; contra uma sociedade pesadamente repressiva, inclusive sexualmente (lembrem-se que nos Estados Unidos da época, presos à sua tradição puritana, certas posturas corporais eram explicitamente proibidas por lei) e na qual não havia muita opção: ou se aderiria integralmente ao modo de vida institucionalizado e à sua ideologia ou então se caía na marginalidade. Desnecessário discorrer sobre a atualidade de algumas dessas questões.

Willer, portanto procurou priorizar, em seu discurso, o caráter estético e literário das obras *beat*, como poucos resenhistas fizeram.

Luis Schwarcz, nesse mesmo caderno da “Ilustrada” de 1984, que contém o artigo de Willer, faz uma réplica aos textos de Antônio Gonçalves Filho e Sérgio Augusto. Aponta para o fato de que a indústria do livro não tem o poder de provocar um “revival” e tampouco de atingir sucesso imediato com um número surpreendente de exemplares

vendidos, como sugeriram os dois autores, já que “seus sucessos param na casa dos dez mil exemplares (menos de um décimo dos leitores da “Ilustrada”). Schwarcz ainda lança uma pergunta, indagando por que razão o leitor brasileiro não teria o direito a ler a literatura *beat* “sem a penosa culpa de estar cumprindo nada mais que um modismo.”

Sérgio Augusto retorna, em março de 1984, com uma resposta a Willer e Schwarcz, explicando aos dois detalhes de seu artigo mencionado, afirmando que ambos fizeram uma leitura muito rigorosa do seu texto, como observamos nestes excertos:

Meus caros Luis Schwarcz e Cláudio Willer, lamento decepcioná-los. Jamais me ocorreu transformar em moda a década de 50 [...]
Schwarcz, meu anjo, eu sabia que *Pé na Estrada (On The Road)*, de Jack Kerouac, estava prestes a sair e que *O Lanche Nu* [traduzido posteriormente como *Almoço Nu*] de William Burroughs ainda se encontrava no prelo. Se você tivesse lido mais atentamente o meu texto, teria notado que o *lead* não possuía um escasso verbo. Considero a Brasiliense a mais estimulante e criativa editora do país, no momento. Jamais passou pela minha cabeça que ela estivesse interessada em lançar ou aproveitar-se de modas [...].

Na seção “Cartas”, também da *Folha de São Paulo*, Carlos A. P. Tavares (1984) se solidariza com Willer, condenando Gonçalves Filho pelas “besteiras escritas”. Reafirma ser correta a “deglutição” *beat* no Brasil após mais ou menos trinta anos, já que é agora que nossa juventude quer mostrar o seu grito de revolta. Também o jornalista e tradutor Mário Sá Rego Costa (1984), em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, acredita que as obras *beat* chegaram em um momento oportuno no Brasil, afirmando que a década de 1980 possui traços semelhantes ao final da década de 1950 nos Estados Unidos, considerando o atraso da chegada uma decorrência dos anos de ditadura militar.

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 1984, compara nossos anos de ditadura com o macartismo nos Estados Unidos “O macartismo [...] foi como os anos de ditadura militar no Brasil – principalmente de 69 a 74 – uma época de educação de massa, em que se inculcou em todo o povo o terror, um medo sem limite e sem tamanho pelo Estado, pela Polícia, pelas forças invisíveis que cuidam da Segurança do país [...]”.

Considero a comparação de Mário Sá Rego Costa e o grito de revolta da juventude de 1980 apontados por Tavares bastante pertinentes no sentido de que tanto os anos de ditadura militar quanto o macartismo promoveram um regime autoritário que procurava dificultar a abertura para novas idéias e tendências. Embora não haja termos de comparação quanto ao rigor das torturas e mortes ocorridas nos anos de ditadura militar.

Um artigo de 1984 da revista *Isto É* traz comentários de todos os trabalhos *beat* a serem publicados no Brasil, naquele ano, incluindo a coletânea *Alma Beat*, com ensaios de Antônio Bivar, Cláudio Willer, Eduardo Bueno, Leonardo Fróes, Pepe Escobar,

Reinaldo Moraes e Roberto Muggiati, além do livro *O que é geração beat*, de André Bueno e Fred Góes, este último enfocando a vida dos autores, suas obras e o pensamento *beat*. O artigo revela que o movimento de escritores da década de 1950 é “basicamente uma invenção da imprensa, pois seus integrantes não formaram realmente um movimento literário, graças à diversidade de seus objetivos e métodos”. E que a “febre” *beat* no Brasil significa “bem mais que um modismo, [...] uma procura de saídas via literatura, cuja evolução ainda está em andamento.”

Por fim, temos mais três artigos da década de 1980, que dizem respeito mais propriamente às traduções do que à geração *beat* em si. Seus autores, porém, se mostram mais preocupados com o ataque e a defesa dos comentários do outro.

Pepe Escobar (1984), em artigo para a *Folha de São Paulo*, elucida o valor das obras *beat* originais no seu tempo, entretanto critica de maneira áspera a qualidade das traduções, bem como a negligência das editoras em fornecer explicações importantes sobre as obras e sobre os escritores para os leitores brasileiros. Visto que o crítico manifesta sua preocupação com a falta de informação contida nas traduções das obras *beat*, retoma *Almoço Nu* comentando a obra sob o ponto de vista narrativo e semântico. Explica a utilização da técnica do *cut-up*, inaugurada por Burroughs nessa obra, constatando que, no fundo, ela apresenta a mesma estrutura narrativa de *Junky* (1953).

Segundo o crítico, Burroughs apropria-se do tema “drogado” para mostrar que a “sociedade de drogados é o espelho subterrâneo da sociedade ‘normal’” e, que, ao retratar esse universo do “*junkie*-limite” está tentando mostrar que “somos todos *junkies*: de imagens, de palavras, de representações degradadas, de nossa egolatria, de nossas necessidades incontroláveis”. Após, então, essa breve análise, Escobar conclui: “Isso tudo deveria ser explicado ao leitor brasileiro pelos editores – e por jornalistas. Mas restam apenas ensaios medíocres que não explicam nada.”

A respeito da tradução de *Os Subterrâneos* (1984) de Jack Kerouac, por Paulo Henriques Britto pela Brasiliense, comenta “A tradução deveria recriar os blocos densos, entremesclados de narração, evocação e reflexão, característicos de Kerouac. Mas suas homenagens e alterações com o ritmo e o som das palavras ficaram mesmo na São Francisco de 1953 – época em que transcorria a ação do livro – ou naufragaram no atlântico sob o peso da linguagem pós-bicho grilo.”

Em relação à obra *Almoço Nu* de William Burroughs, traduzido por Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira da Costa, também pela Brasiliense, o crítico aponta a falta de informação sobre autor e obra:

A farmácia ambulante Bill Burroughs chega com *Almoço Nu*, a versão tropical de *Naked Lunch*, obra-prima escrita entre 56 e 58, em Tanger [...] Aqui chega no seco, como um pico mal aplicado. Se o leitor não leu este jornal quando foi lançado *Junky* vai continuar sem saber quem é Bill Burroughs. O livro não tem prefácio, não tem

bio-bibliografia (ainda que incompleta), não tem nem mesmo um ensaio de duas páginas (já basta) apresentando Bill. Já que a editora não se dignou a informar seus (jovens) leitores, vamos recapitular algumas coisinhas.

Quanto à linguagem das traduções, Escobar avalia que:

O horror mesmo é a linguagem dessas traduções. Desfilam sua conveniente pasteurização para a leitura pacífica do rebanho-que-saca. É um absurdo. *Junky*, na edição da *Olímpia Press*, tem 15 capítulos. Na sua versão tropical, aparece com 49. Ou seja, o livro foi retalhado para não cansar a leitura preguiçosa do rebanho-que-saca. Além disso, não foi incluído um glossário de termos *junkie* que aparece no final do livro. O vocabulário, em todos os casos, é pós-bicho grilo (barato, tá a fim, etc...) Isso é gíria de maconheiro. Heroína não dá barato. Quem toma heroína não tem barato “tudo bem” – e nossos tradutores não sabem disso.

Reinaldo Moraes, tradutor de *Junky* e escritor, escreve sua réplica a Pepe Escobar:

O enciclopedista Pepe Escobar, cujas abundantes citações pop-eruditas em seus artigos para a *Folha* somam cerca de 380 anos de leitura ininterrupta, voltou a atacar, no último domingo (2/9), nesta “Ilustrada”. Dessa vez, o alvo são as traduções dos escritores *beatniks* no Brasil. Como tradutor de *Junky*, um dos livros mais citados no vomitório incorreto do crítico, me sinto no dever de retificar os erros de leitura desse publicitário e jornalista, cujo desejo de pontificar em todas as áreas da cultura é bem maior do que os recursos intelectuais de que dispõe.

Reinaldo Moraes prossegue sua réplica anunciando que, há cerca de um ano, Pepe Escobar fora denunciado por André Singer, na mesma *Folha de São Paulo*, por ter copiado um artigo sobre David Bowie envolvendo depois o nome de Orson Welles para “justificar sua picaretagem”. Moraes também oferece alguns argumentos para a atitude de Escobar como “péssima leitura ótica” do crítico, inveja (por não ter traduzido nenhum livro) e má fé.

O tradutor justifica os 49 capítulos que escreveu, afirmando que são um retalhamento do texto original que continha 15 capítulos, e que usou a edição de bolso da Penguin, com os mesmos quarenta e nove segmentos, que segue a original da Ace Books, de 1953. Sobre a não inclusão do glossário de termos da “marginalia”, alega que não encontrando equivalência dos termos na gíria atual, buscou-a nos anos 1960/70.

O escritor ainda postula que não existe tradução definitiva, já que são muitas as opções possíveis ao verter um texto em outra língua. Por fim, desafia Escobar a traduzir um livro de Burroughs, porém adverte que “com a escassa honestidade intelectual que

esse publicitário e jornalista revela em seus escritos (menos, é claro, quando sarrupia artigos alheios), duvido que saísse coisa que preste.”

Pepe Escobar (1984) retorna com um artigo intitulado “Tréplica a um ‘beat’ injuriado”, introduzindo-o assim “Ôpa! Até que enfim! Parece que temos uma polêmica! Desculpe, leitor, foi um engano. Recapitulando. No último domingo, nesta “Ilustrada”, assinei um artigo comentando as traduções de *Os Subterrâneos* (Kerouac), *Almoço Nu* e *Junky* (Burroughs). Caí de pau porque são ruins mesmo. *Os Subterrâneos* até que dá pra passar...”.

Escobar retoma a questão do plágio sobre o artigo de David Bowie, afirmando que Moraes “não entendeu a história até hoje” e que isso se deve ao fato de possuir poucos “recursos intelectuais” (termos empregados por Moraes). Quanto a “inveja” e “má fé” citadas pelo tradutor, Escobar justifica que essa é uma “reação típica de tipos que conquistam seu lugarzinho no ranking burocrático da inteligência nacional”, e que se defendem de uma crítica como se fossem crianças quando a “mamãe tira o doce”, ao invés de discutirem o assunto.

O escritor continua sua contra argumentação retomando todos os pormenores da réplica de Reinaldo Moraes, tratando-o o tempo todo por “beat injuriado”. Afirma que Moraes, sem mais argumentos, acusa-o pessoalmente, “beat injuriado esgota seus ‘argumentos’ e parte para a ‘acusação’ pessoal. Que de acusação não tem nada. Adorou me chamar de ‘ideólogo da danceteria’. Sou mesmo.”

Com relação ao desafio proposto por Reinaldo Moraes de traduzir uma obra *beat*, Escobar prossegue:

[...] *beat* injuriado fica tão injuriado que me desafia a traduzir um *beat*. Seria um prazer. Se eu tivesse tempo, traduziria *beat*, dada, surrealista, romântico inglês, o diabo. Não tenho tempo. Não vou ganhar uma miséria para fazer um trabalho da alta responsabilidade cultural em um prazo ínfimo. Se *beat* injuriado se sujeitou a tudo isso, é problema dele. Sou “jornalista e publicitário”, como afirmou o próprio. Portanto, estou sujeito a uma série de compromissos para ganhar a vida.

Pepe Escobar, exacerbando-se um pouco mais, propõe a Reinaldo Moraes uma disputa física “É tudo risível. *Beat* injuriado diz que conclamo os leitores a não lerem os *beats* em brasileiro. Nas traduções bicho-grilo, não mesmo. *Os Subterrâneos* ainda passa. A tradução dos poemas de Allen Ginsberg está excelente. *Beat* injuriado perdeu o bonde. A discussão aqui é sobre linguagem. É sobre literatura. Se não tem o que falar, que me pegue de pau na saída.”

Paulo Henriques Britto (1984), tradutor de *Os Subterrâneos*, apontado por Escobar, também surge para retaliar a sua crítica prometendo a Escobar, em tom irônico, “que na

sua próxima tradução irá diminuir em alguns gramas o peso da linguagem pós bicho-grilo” (termo empregado por Escobar).

Como se pode observar, a crítica brasileira da década de 1980 se deteve demais nos comentários depreciativos a respeito das traduções das obras *beat*, ao invés de se voltar para uma avaliação mais literária e comportamental dos escritores que propuseram uma nova visão de mundo e da própria literatura.

Na década de 1990 e a partir do ano 2000, surgem ainda alguns relatos sobre a geração *beat*. Em abril de 1991, uma pequena nota, de autor desconhecido, publicada na *Folha de São Paulo*, complementando um artigo dedicado a Lawrence Ferlinghetti traz em linhas gerais algumas acepções sobre a *beat generation*:

A *beat generation* foi um grupo de poetas de São Francisco e Nova Iorque que, por volta de 1950, rebelou-se contra as convenções literárias e sociais. Seu inconformismo, de inspiração vagamente existencialista, manifestava-se pelo uso de roupas desleixadas e de uma gíria emprestada aos músicos de *jazz*. Os *beats* pregavam uma libertação pessoal induzida por drogas ou pela meditação zen e queriam trazer a poesia “de volta às ruas”.

Em 1997, surgem dois artigos sobre os *beats*, publicados no jornal *O Globo*. O primeiro, de fevereiro, intitulado “O eterno retorno do mito dos heróis errantes”, trata de dois filmes, um de Gus Van Sant e outro de Stephen Kay, os quais “mantêm aceso o eterno culto à geração *beat*”. O segundo, de agosto, informa sobre os quarenta anos da publicação de *On The Road*, comemorada no Rio de Janeiro.

A jornalista Maria Amélia Mello, coordenadora do evento, afirma que “a idéia desse evento não é promover *revival* algum e sim mostrar a influência que estes autores [os *beats*] exerceram e continuam exercendo”. O artigo também mostra que tal influência chegou até o Brasil, atingindo alguns poetas e escritores como Leonardo Fróes, Chacal e Silviano Santiago, que afirmam ter sido influenciados pelos *beats* tanto no plano estético quanto no comportamental.

Há dois artigos escritos por Gonçalo Filho para a *Gazeta Mercantil* de 2001. No primeiro, o autor trata de um documentário de Chuck Workman denominado *The Source (A Inspiração)*, que a GNT mostraria dali a dois dias (19 de agosto). Segundo o crítico, essa talvez fosse “a melhor e mais completa produção já realizada sobre o assunto” e acrescenta: “O programa relaciona as causas e efeitos dos *beats* sobre os *hippies* e todo o processo de liberdade de expressão que até hoje influencia a cultura ocidental”. Prossegue comentando sobre como surgiu e se desenvolveu o movimento, seus principais expoentes e uma síntese de suas inspirações literárias.

Já no outro aponta que, em 2000/2001, houve uma surpreendente vendagem de livros de Kerouac, Carl Salomon e Neal Cassady, justificando esse fato como “uma

demanda reprimida” dos autores no Brasil. *O Livro dos Sonhos* de Kerouac, por exemplo, que em 1984 vendeu dois mil exemplares, em 2001 foi relançado vendendo 10 mil cópias com quatro reimpressões. Esse dado mostra, segundo o autor, que os *beats* ainda fascinavam os brasileiros.

A maior parte dos críticos não abordou temas importantes na poesia e prosa *beat*. Verifica-se claramente que o debate e as críticas resumiram-se em um duelo de egos em detrimento da análise literária. Houve maior foco na qualidade ou não das traduções feitas e na crítica ao anacronismo das publicações brasileiras, discussões que não contribuíram para formação de um público leitor de literatura *underground* no Brasil.

Referências:

AUGUSTO, Sérgio. **Cuidado os anos 50 estão de volta**. *Folha de São Paulo*, 10 fev. 1984.

AUGUSTO, Sérgio. **Um Kerouac e um Burroughs não fazem verão**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar 1984.

AZEVEDO, Ecila de. Beatniks. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 set 1966.

“Beatniks” protestam. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 mai. 1967.

BRITTO, Paulo Henrique. Sobre traduções de beats. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 set 1984.

COSTA, Mauro Sá Rego. A beat generation, fora do lugar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1984.

De onde vêm os provocadores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1967.

Eles passam os dias inteiros entregues a um tédio monumental, mas têm um princípio inarredável e fundamental: são contra todas as guerras. S.l. [196-]

ESCOBAR, Pepe. Geração *beat* e as razões subterrâneas do *boom*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set 1984.

ESCOBAR, Pepe. Tréplica a um “beat” injuriado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 set 1984.

GONÇALO, Júnior. Beats fascinam Brasileiros. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 17 ago. 2001.

GONÇALO, Júnior. Bem mais que uma batida. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 17 ago. 2001.

GONÇALVES FILHO Antônio. “Beat Degeneration” nos tristes trópicos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 fev. 1984.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura**. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

JACOBS, Alberto. Eis os “beatniks do Brasil”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 abr. 1967.

LEWIS, Tite. Batida, pulsação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 set 1982.

LEWIN, Willy. A Experiência de “outsider”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 set 1963. Suplemento Literário.

LEWIN, Willy. Aberturas e envolvimento. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 nov. 1970. Suplemento Literário.

LEWIN, Willy. As convenções do não-conformismo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 08 out. 1966.

LEWIN, Willy. Uma experiência mística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 jul. 1960. Suplemento Literário.

MAZURE, François. “Beatniks” criticam estudantes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1968.

MORAES, Reinaldo. Resposta de um tradutor *beat*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 set 1984.

Nepal expulsa agora os “filhos do medo”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 fev. 1967.

O coração *beat* ainda bate: os 40 anos da publicação de ‘On The Road’, de Jack Kerouac, são comemorados no Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1997.

O eterno mito dos heróis errantes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 fev. 1997.

Os mestres do underground. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 mar 1972.

Que é Be-In? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 mar 1967.

SCHWARCZ, Luiz. Observações sobre a volta dos anos 80. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 mar 1984.

SHLUGER, Leona. *Provos: A ordem pela desordem*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 set 1966.

TAVARES, Carlos A. P. Elogio ao movimento beat, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mar 1984.

Uma febre sem idade. **Isto É**, São Paulo, 29 ago. 1984.

WILLER, Cláudio. Os beats abominaram a década de 50. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 mar 1984.

XAVIER, Livio. Artigo sem título publicado em **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 out. 1966.