

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

PATRICK DECONTO PELICCIOLLI

**A ética-estética *beat* e suas atualizações no contemporâneo**

Porto Alegre

2019

PATRICK DECONTO PELICCIOLLI

**A ética-estética *beat* e suas atualizações no contemporâneo**

**Versão Original**

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Área de concentração: Psicologia Social e Institucional

Orientadora: Profa. Dra. Rosemarie Gartner Tschiedel

Porto Alegre

2019

Nome: Patrick Deconto Peliccioli

Título: A ética-estética *beat* e suas atualizações no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Aprovado em:

Banca Examinadora

---

Avaliadora: Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak (UFRGS)

---

Avaliadora: Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (UFRGS)

---

Avaliador: Prof. Dr. Rodrigo Lages e Silva (UFRGS)

---

Orientadora: Profa. Dra. Rosemarie Gartner Tschiedel (UFRGS)

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é fruto de um longo processo que se iniciou ainda antes do meu ingresso no Mestrado e envolve um sem-número de agentes humanos e não humanos que com suas presenças, materiais e oníricas, compuseram a artesanaria das linhas que compõem este trabalho. Nesse sentido, reconheço os riscos de ao citar nomes, acabar por esquecer tantos outros que mereceriam menção nesta página.

Primeiramente, um efusivo agradecimento à minha namorada Adriana, que há quase sete anos me acompanha pelas andanças da vida, oferecendo seu afeto e escuta quando me encontro diante das eventuais intempéries e impasses que a vida impõe. Agradeço também aos meus pais, Janete e Juarez, que jamais hesitaram em oferecer o suporte necessário para que eu seguisse no encaixe dos meus objetivos.

À minha orientadora Rosemarie Gartner Tschiedel, que desde o princípio se mostrou disponível e acolhedora enquanto parceira neste empreendimento acadêmico, e que nos contagia com sua inabalável aposta nos processos coletivos como ferramenta de construção de uma sociedade mais democrática. Obrigado por tornar esta experiência mais leve.

Ao grupo de pesquisa, que nesses dois anos fez das manhãs de terça-feira um espaço potente de construção coletiva. Gratidão a Carlos, Luiza, Ricardo e Thaís, queridas companhias, de trajetórias inspiradoras, que com suas singularidades compuseram esse importante espaço de produção. Além, é claro, do inigualável Vinicius, meu contemporâneo de ingresso no mestrado, figura com a qual compartilhei os desafios deste processo, percurso que ele tornara mais alegre com suas tiradas ácidas.

Não poderia deixar de mencionar a confraria da Vilma: Raquel, Gessica, Maurício, Amanda, Carol R., Carol M., Andressa, Marianna, Daniel dentre outros frequentadores mais esporádicos. Entre litros e mais litros de cerveja gestamos ali a linha de pesquisa Pedagogias da Noite, um espaço extra-institucional certamente emblemático para todos que dele fizeram parte.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que se constitui cada vez mais como um espaço de resistência frente aos ataques à educação pública e à produção científica, que nos últimos tempos se tornaram alvo das investidas de uma política de desmonte do atual governo federal, de tendências absolutamente obscurantistas. Ter tido a oportunidade de cursar um mestrado e crescer através do encontro com tantos sujeitos inspiradores, faz de mim alguém ainda mais empenhado para que o ensino público de

qualidade não seja um privilégio de poucos, mas sim um direito a ser acessado pelo povo brasileiro com toda sua pluralidade de culturas, gêneros e raças.

## RESUMO

PELICCIOLLI, Patrick Deconto. **A ética-estética *beat* e suas atualizações no contemporâneo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

Esta dissertação tem por proposta cartografar processos, bem como acompanhar as modulações e ressonâncias daquilo que este autor denomina *ética-estética beat*, tomando esta noção como analisador e acontecimento que se atualiza nas práticas humanas do nosso tempo. A literatura *beat*, mais do que uma *cena* ou *geração*, passa a ser reapropriada enquanto experiência que persevera no contemporâneo, enquanto afirmação de uma ética e de uma estética. A Geração *beat* na sua fundação um tanto mítica compreende uma gama variada de personagens, sendo eles das mais variadas estirpes. Muitos deles escritores, pintores, artistas de um modo geral, e outros apenas vagabundos, boêmios, desajustados de todo tipo. Seus artífices foram jovens estadunidenses de classe-média, muitos deles próximos ao ambiente acadêmico, entusiastas do que havia de mais vanguardista no terreno das artes e literatura. A partir de uma livre apropriação ensaística de elementos históricos e literários que engendraram a ascensão dessa Cena enquanto acontecimento sociopolítico, objetiva-se através deste conjunto de ensaios, captar alguns aspectos emblemáticos do *modus vivendi beat* que de alguma maneira rompem com pilares importantes daquilo que chamo de projeto moderno de sociedade, sem deixar de analisar os modos com que as malhas da produção de subjetividade capitalística passam a assimilar tal intensidade rebelde, modulando assim sua cadência. Nesse sentido, buscaremos visualizar algumas linhas, puxadas por uma série de teóricos contemporâneos, que apontam para as diferentes estratégias de captura empreendidas pelo capitalismo nos seu estágio pós-industrial. Evitando cair na sedução da dicotomização de experiências complexas e multifacetadas, interrogo-me se a potência disruptiva avassaladora empreendida pela máquina literária *beat*, até então uma ameaça para a ordem estabelecida, na verdade, emergiria também como prenúncio de uma nova época para o capitalismo ocidental, amplamente calcado na incitação ao individualismo, ao hedonismo e à criatividade, características tão presentes no modo de vida dos *beats*.

**Palavras-chave:** Geração *Beat*, Capitalismo e Subjetividade, Modernidade, Pós-modernidade, Contemporaneidade.

## ABSTRACT

PELICCIOLLI, Patrick Deconto. **Beat ethics-aesthetics and its updates in contemporary times**. 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

The proposal of this dissertation is to map processes and follow up modulations and resonances of what we call *beat ethics-aesthetics*, having this concept as an analyzer and event that is updated in the human practices of our time. The beat literature, being more than a scene or a generation, starts to be reappropriated as an experience that perseveres in contemporary times, as the affirmation of some kind of *ethics* and *aesthetics*. The beat generation, in its rather mythical foundation, comprises a varied range of characters of diverse types. Many of them are writers, painters, artists in general, and others are just wanderers, bohemians, misfits of different kinds. Their masters were young middle-class Americans, many of them related to the academic environment, who were keen on the most avant-garde works in art and literature. Taking an essayistic free appropriation of historical and literary elements that caused the growth of this Scene as a sociopolitical event, the objective of this group of essays is to capture some emblematic aspects of the beat *modus vivendi* that somehow break important pillars of what I call a modern society project, and also to analyze the ways in which the production threads of capitalist subjectivity begin to assimilate such rebel intensity, thus modulating cadence. In this regard, we seek to visualize some threads, dragged by a number of contemporary theorists, which point to the different strategies of capture undertaken by capitalism in its post-industrial stage. While avoiding to fall for the dichotomization of complex and multifaceted experiences, I question if the resounding disruptive power undertaken by the beat literary machine, hitherto a threat for established order, would in fact emerge also as a harbinger of a new era for western capitalism, widely based on the incitement to individualism, hedonism and creativity, which are characteristics of the beats' way of life.

**Key words:** Beat generation, Capitalism and Subjectivity, Modernity, Post-modernity, Contemporaneity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO E UM BREVE MEMORIAL</b> .....	1
<b>1. O ENSAIO COMO POLÍTICA DE ESCRITA E O LIVRO COMO UMA PEQUENA MÁQUINA</b> .....	8
<b>2. O PROJETO MODERNO DE SOCIEDADE E A GERAÇÃO <i>BEAT</i></b> .....	19
<b>3. PÓS-MODERNIDADE E ÉTICA-ESTÉTICA <i>BEAT</i>: RESSONÂNCIAS DE UM UIVO</b> .....	41
<b>4. NEOLIBERALISMO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE CAPITALÍSTICA: DIÁLOGOS COM <i>ON THE ROAD</i></b> .....	63
<b>EPÍLOGO: A MÁQUINA DE GUERRA <i>BEAT</i></b> .....	90
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	95

*Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos de dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos.*

(RANCIÈRE, 2009)

## INTRODUÇÃO E UM BREVE MEMORIAL

*O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo.  
Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?*  
(AGAMBEN, 2009)

Levo alguns minutos encarando esta folha branca a minha frente. Sempre tive dificuldade de lançar ao texto suas primeiras frases, talvez por tamanha indecisão diante da multiplicidade de entradas que são possíveis, o que inevitavelmente nos obriga a uma escolha arbitrária. Como introduzir o(a) leitor(a) às minhas paragens intelectuais, aos caminhos do meu raciocínio, aos meus encadeamentos conceituais, às minhas elucubrações solitárias disparadas no ir-e-vir do Trensurb, às angústias neuróticas que atormentam minha práxis acadêmica? Há de fato um desafio nisso tudo, mas que agora se impõe a mim, esperando que nas linhas que se seguem consigamos – eu e o(a) leitor(a) – nos aproximarmos para uma boa conversa, e que ela seja potente para acionar o pensar e suspender a mesmice das certezas que tanto buscamos no nosso cotidiano. Por vezes, encontrarás no texto territórios já bem estabelecidos, onde *reconhecerás* coordenadas estáveis. Mas em muitos outros, desejo que encontres o estranhamento com sua face disforme, o desvio como descentramento cognitivo do suposto *eu*<sup>1</sup>.

Os objetos de pesquisa, embora frequentemente revelem elementos libidinais – e porque não, sintomáticos? – do pesquisador, também podem ser fonte de angústia, de lapsos de inspiração, em suma, de sofrimento. Comer, dormir, cagar, tomar banho pensando na pesquisa. Sabe aquele exercício de ficar repetindo exaustivamente em voz alta uma palavra até que ela perca seu significado e se torne apenas um ruído quase primitivo sem qualquer ancoragem significativa ou simbólica? Pois bem, no caso da pesquisa ocorre um pouco disso. Pensa-se tanto nas suas (im) possibilidades, nos seus impasses, nas suas inconsistências, nos pontos cegos – aqueles erros que permitem à banca nos pegar no contrapé –, que lá pelas tantas aquilo que parecia uma dissertação em potencial começa a se tornar algo etéreo, uma aventura arriscada, um fardo demasiado pesado para nossas costas sempre endividadas com as demandas do Outro. Mas agora é tarde para recuar e há que seguirmos em frente, sem se deixar acometer pelas intempéries da avidez superegóica.

No ano passado enfrentei uma leve crise enquanto pesquisador, momentos

---

<sup>1</sup> Recorro aqui às considerações de Shöpke (2004) em relação à noção de *pensamento* que, para a autora, consiste em um exercício de produção da diferença, o que não ocorre quando o que há é mera *reconhecimento*, pois toda diferença ao ser achatada pelos ditames da *representação* se torna inimiga do pensamento, que tem como natureza a rejeição a qualquer sujeição a ordenamentos estabelecidos.

angustiantes de indefinição do meu objeto, mas como toda crise, gerou as condições de possibilidade para a invenção e a fabricação de um horizonte bastante interessante, que redundava em um projeto de pesquisa efetivamente ancorado em desejo. Objeto vasto, complexo, em alguma medida, inusitado, mas comprometido com o que me instiga, inquieta e desassossega, o que não deixa de ser um conjunto de ingredientes potentes para o laboratório da escrita.

Puxando pelos fios da memória – sem que com isso aspire encontrar o mito do elo perdido da minha pesquisa –, retorno ao ano de 2007, quando tinha 15 anos, época em que sento pela primeira vez no banquinho da bateria e tento extrair dela um ritmo minimamente assimilável aos padrões do que se entende como música popular. Para minha própria surpresa, meu agenciamento com esse instrumento foi bem menos complicado do que geralmente pode ocorrer com um leigo, e já era possível, ali mesmo, ensaiar algumas batidas capazes de acompanhar os acordes que meu amigo fazia em sua guitarra. Nascia ali, não apenas uma *jam session* ou uma banda, mas um universo de possibilidades, um manancial de sentidos que se proliferava ao sabor dos movimentos do meu corpo em agência com aquele objeto não-humano. Eu performava – ou mimetizava? – um baterista, ao mesmo tempo em que me conectava com novos horizontes referenciais que, de algum modo, diminuíram minha distância com relação à arte e suas várias linguagens. Experimentava o corpo de um jeito que até então desconhecia, e reinventava assim meu lugar no mundo mediado por outras referências do campo estético, intelectual e artístico.

A contracultura, as estéticas, os movimentos jovens urbanos, a cultura pop, as vanguardas, a política. Todo um caldo cultural do qual eu me aproximava, acionado especialmente pelo contato com o rock, que traduz na sua expressão, justamente essa polifonia que permite aos seus apreciadores, acessarem outros vastos territórios em relação de vizinhança e hibridismo com esse gênero tão popular. A literatura, o cinema, as artes visuais, a moda, são linguagens comunicantes com o rock e que, em última análise, são canais de subjetivação, amplamente inseridos no modo como as comunidades humanas se relacionam e se reconhecem, intercambiando tendências, disputando visibilidades, instaurando novas discursividades.

Aproximar-me da bateria me despertou para o acesso a novos referentes culturais que, por sua vez, permitiram-me circular por outras territorialidades, com seus códigos e modos de encenar a vida específicos. Como baterista e fã de rock, incursionei por paisagens estéticas variadas, embrenhei-me por sociabilidades marginais, sobrevoei entre as linhas instáveis que

dividem o *mainstream* e o chamado *underground*. Corpos que mimetizam as performances-emblema da cultura pop, ao mesmo tempo em que afirmam a potência da contra-hegemonia, em permanente negação e submissão aos ditames da indústria cultural inserida nas engrenagens da máquina de subjetivação capitalística<sup>2</sup>. São fronteiras pouco nítidas, em disputa e contágio, hora sedimentando antagonismos, hora pegando de empréstimo os referentes do “opponente”.

Nesse sentido, a noite com seus bares imundos e transeuntes desenganados pela vida errante da madrugada, forjam seus modos de vida, ou melhor dizendo, suas éticas e estéticas. Sociabilidades que não raras vezes são escamoteadas das narrativas hegemônicas, relegadas à vulgaridade, impuras demais para a academia, encarnadas demais para a burocracia da grande-máquina-de-fazer-ciência. Foi preciso um novo decalque, sob o signo de *arte contemporânea*, forjada no esteio das contribuições pós-modernas<sup>3</sup>, para uma melhor assimilação de suas linguagens disruptivas, e que foram frequentemente rejeitadas pela racionalidade reinante na modernidade.

Pois bem, nesses espaços de experimentação, nessa espécie de *pedagogia da noite*, vi-me contagiado a olhar e escutar esses fluxos da *rua*, que geralmente não gozam de aceitação óbvia junto aos palacetes acarpitados das galerias de arte e são impuros demais para os ambientes climatizados do transe histórico dos centros de compra. Detenho-me, portanto, ao valor ético-estético-político dessas manifestações, realçando suas modulações e oscilações no contemporâneo, entendendo que

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

---

<sup>2</sup> Os emaranhados que envolvem essa noção de produção de subjetividade capitalística têm lugar de destaque neste trabalho, especialmente no ensaio intitulado *Neoliberalismo e produção de subjetividade capitalística: diálogos com On the road*. Para alguma aproximação com relação ao conceito, verificar a obra de Deleuze e Guattari, especialmente *O Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia*.

<sup>3</sup> Essa noção de pós-modernidade também será melhor trabalhada ao longo do trabalho, mas adianto algumas obras e autores que podem aproximar o(a) leitor(a) dessa discussão, em alguma medida polêmica, e que põe certas epistemologias em trincheiras opostas. As críticas mais pesadas a respeito do emprego dessa categoria tem origem, especialmente, nas correntes oriundas do materialismo-histórico-dialético, que tem Karl Marx como principal referência. Há inúmeros autores e textos que poderiam ser indicados para aproximar o(a) leitor(a) desse debate. Por hora, faço referência à obra de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?*, que pode nos ser útil como reflexão, especialmente por tecer críticas à Michel Foucault e Deleuze, figuras importantes para a Psicologia Social de viés pós-estruturalista. Há também, é importante mencionar, a preferência pelo termo *hipermodernidade*, cunhado pelo filósofo Gilles Lipovetsky (2004), ou ainda *sociedade líquido-moderna*, conceito este desenvolvido por Zygmunt Bauman (2008).

Tais considerações de Agamben, fortemente influenciadas pela filosofia nietzschiana, são valiosas para pensarmos o nosso tempo, especialmente se levarmos em conta uma espécie de relação ambígua que estabelecemos para com ele. Essa dissociação e discronia que habita o espírito do sujeito contemporâneo, são sintomas que de algum modo o conectam com as fraturas da atualidade, e através dessa não-coincidência ele se permite manter um olhar fixo para aqueles pontos mal iluminados, que passam despercebidos aos mais incautos, que não são verdadeiramente contemporâneos na medida em que correspondem perfeitamente com sua época. (AGAMBEN, 2009). Tomo então essa noção de contemporâneo como ferramenta cartográfica, entendendo que são nos não-ditos e nos inconscientes institucionais que a vida adquire consistência, forjando discursos, acionando afetos, realidades incorpóreas que são elementos caros ao ensaísta.

Há nas mais diversas linguagens artísticas e nos movimentos contraculturais, uma correspondência nítida com esse horizonte ético afirmado pelo sujeito que é contemporâneo<sup>4</sup>, e é aí que parece residir a riqueza de tais fenômenos, que emergem nessa dimensão agonística instaurada por relações de tensão e contágio com outras máquinas em funcionamento em um mesmo plano de imanência. Hibridismos, convergências, disputas, empréstimos, recusas, coalizões: o tilintar das palavras e dos sentidos nas trincheiras do cotidiano.

Meu interesse, como o(a) leitor(a) pode bem observar, pelas estéticas, digamos assim, *dissidentes* do programa moderno – edipianizado e burguês –, me levaram ao contato com os livros da Geração *Beat*, referências evidentes de tudo aquilo que veio depois sob o signo da contracultura. Uma informação especialmente me chamou atenção, e já não me recordo como chegara até mim. De qualquer modo, soubera que o *On the road*, obra seminal dos *beats* lançada em 1957, havia sido responsável pela fuga de casa de Bob Dylan, então um jovem, e que se tornaria anos depois um expoente do cancionista popular estadunidense, figura emblemática da cultura pop contemporânea. Diante de tal informação, empenhei-me em adquirir o livro, interessado em desvendar os encantos que certa feita seduziram o mais célebre músico *folk* do ocidente.

Ainda adolescente – já quase um adulto –, fui capturado pelo ritmo do texto, por seu caráter confessional, por seus fluxos narrativos que oscilam entre o desamparo e o êxtase, afetos que nos são tão próximos e que transbordam no errático nomadismo de Sal Paradise, alterego de Jack Kerouac. Nada pode fazer mais sentido a um jovem leitor naquele momento

---

<sup>4</sup> Ainda na esteira das considerações de Agamben, utilizo aqui o termo *contemporâneo* ancorado na perspectiva do referido filósofo italiano. Ao longo do texto, o leitor (a) se deparará outras tantas vezes com essa palavra, mas já banhada em seu sentido usual, referindo-se ao período histórico atual, posterior a idade moderna.

da vida em que é convidado a integrar o coro dos contentes. Kerouac e seus companheiros ensinam a desafinar.

Ao longo dos anos segui lendo Kerouac: *Os subterrâneos*, *Os vagabundos iluminados*, *Big Sur*, dentre outros. Li autores que influenciaram, procurei entender seu contexto histórico, sua importância para a emergência da Cena. Também li Allen Ginsberg e William Burroughs, outros dois expoentes fundamentais para o movimento. Entendi que houve uma cena, localizada temporal e espacialmente, absolutamente imersa na realidade de sua época, marcada pela guerra, pelo racismo, pela paranoia macarthista, pela luta das classes subalternizadas. Entendi que os beats tiveram suas fontes de inspiração – Walt Whitman, Henry Miller –, referências inegáveis para seu surgimento. Mas o mais importante foi compreender os *beats* como uma *experiência*, seus livros como pequenas máquinas<sup>5</sup> com potencial de agência, o que evita capturá-los em clausuras identitárias estanques, que esvaziam seu potencial de contágio, proliferação e reinvenção. Isso permite que ainda hoje escritores, músicos, artistas visuais, dramaturgos reivindicuem filiação à estética *beat*. Isso significa que ela permanece em movimento, aberta a possibilidades de conexão. Permite que Claudio Willer, Roberto Piva, Mário Bertolotto, Carlos Chacal etc., escritores brasileiros, sigam reatualizando o frenesi errático dos *beats* em suas produções.

E esse é um ponto que especialmente me interessa enquanto escrevinhador de uma dissertação que dialoga com a experiência *beat*. Não são raras as vezes em que ouvimos falar desse movimento como expressão de rebeldia, transgressão, subversão, dentre outras definições que gravitam em torno desse imaginário que permeia a figura do artista da contracultura. Tudo isso é, em certa medida, pertinente com o modo afirmativo de vida apregoado por seus artífices e seguidores, mas de maneira alguma totalizam a polifonia que caracteriza sua ética-estética. Minha opção epistemológica faz com que aponte para outro tipo de operação, que pretende abordar a experiência dos *beats* como composição de linhas, que oscilam e são moduláveis, permeáveis à aquisição de novos sentidos. Pensemos esse campo de análise como um plano por onde se lançam

linhas de segmentaridade bem mais flexíveis, de certa maneira moleculares. Não que sejam mais íntimas e pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas

---

<sup>5</sup> O livro, para Deleuze e Guattari (1995), adquire sentido ético-estético-político e se torna uma pequena máquina na medida em que constitui agenciamentos com outras máquinas. Dessa forma, podemos visualizar o livro como parte de um rizoma, que no seu encadeamento complexo é capaz de conectar uma multiplicidade de semióticas que remetem impreterivelmente à polifonia presente no cotidiano do *socius*. Explorarei mais essa questão no ensaio intitulado *O ensaio como política de escrita e o livro como pequena máquina*.

modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 101).

Tais pontos que até aqui abordei, especialmente aqueles de caráter mais conceitual e epistemológico, têm por finalidade aproximar minimamente o(a) leitor(a) de certos pressupostos que compõem meu horizonte ético, político e teórico enquanto pesquisador. Nesse sentido, o modo como abordo meu campo de análise, impregna-se de certo viés e intencionalidade, evidenciando minha preferência por certos caminhos de fazer ciência, que naturalmente não agradará aos leitores de todos os matizes ontológicos e epistemológicos. O modo singular como penso e fabrico minhas questões não tem por pretensão esgotar o debate, nem torná-lo definitivo. Essa é uma das razões que me fazem recorrer ao dispositivo ensaístico como estratégia, tomando-o como recurso afirmativo de uma determinada política de escrita. Como afirma Adorno (1986), ao ensaísta é permitido se entusiasmar com os corpos que estão no mundo, com objetos forjados por outras pessoas. Amá-los ou odiá-los. O disparador de um ensaio jamais é um ponto zero, ou um conjunto de princípios definidos de antemão. Para produzir um ensaio há que se ter um corpo e observar quando, ou com o quê ele vibra, investindo a escrita de desejo, tomando a multiplicidade polifônica no seu processo de agência como matéria prima de invenção.

Meu objetivo com este trabalho é apresentar ao(à) leitor(a), um conjunto de quatro ensaios, que em linhas gerais tomam temas como as políticas de escrita, a vida moderna, a produção de subjetividade capitalística, o neoliberalismo, a pós-modernidade, em diálogo com alguns elementos constituintes do que aqui chamo de *ética-estética beat*. Nesse sentido, faço uso da experiência *beat* como intercessor, como disparador para o exercício do pensamento. Sobre o conceito de intercessor, Deleuze (1992) versa sobre as possibilidades de contágio empreendidas pela filosofia, a arte e a ciência. Na visão dele, tais territórios corresponderiam a linhas melódicas em relação de estrangeiridade entre si, mas que não cessariam de borrar fronteiras e produzir interferências nesses limites vizinhos. Tal perspectiva investe contra tentativas de hierarquização entre elas e apontam para o papel criativo desses três campos, seja pela via da invenção de conceitos, de imagens sonoras e visuais, ou de funções científicas. Dessa forma, para que esta dissertação ganhe corpo e alguma territorialidade, preciso criar meus intercessores, estabelecer interlocução com eles. Seja através de autores ligados à produção de conhecimento acadêmico, seja através das obras da Geração *Beat*, trata-se de um exercício de composição entre tais elementos, forjando nesse encontro, estratégias possíveis de expressão, fazendo com que os verbos da vida escorram pela folha em vias de

implodir o *eu*. Há que se fabricar intercessores, tornando-os parceiros de uma travessia, tomando as devidas precauções para que estes não acabem por colonizar nossos discursos.

Esses são apenas alguns pontos que adianto ao(à) leitor(a), como um convite para as páginas que se avizinham. Um pequeno traçado, pequenas coordenadas para nosso percurso, ansiando para que ele ofereça algumas pistas, mas principalmente descaminhos, descentramentos identitários, desencontros do eu nos bosques do *self*.

## 1. O ENSAIO COMO POLÍTICA DE ESCRITA E O LIVRO COMO UMA PEQUENA MÁQUINA

*Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. (...) a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar.*  
(DELEUZE; GUATTARI, 1995)

O livro é uma pequena máquina. Esta frase me tomou de assalto, e desde que iniciei meu périplo acadêmico em torno da temática *Beat*, não canso de repeti-la, dirigindo-me aos outros e a mim mesmo. Sublinho tal axioma e lhe dou destaque, por considerá-lo filigrânico na definição do que é um texto *beat*. De algum modo, como quiseram apontar Deleuze e Guattari, todo livro, mesmo o mais ortodoxo na forma e sedentário no conteúdo, só existe *no fora e pelo fora*, só adquire sentido através do seu potencial de agenciamento. Nesse sentido, se minha dissertação se debruça sobre o legado e as ressonâncias da ética-estética *beat*, não poderia deixar, mesmo que brevemente, de abordar essa questão das políticas de escrita e o modo como a literatura pode ser acoplada ao nosso pensar, tal qual um intercessor, tão potente quanto qualquer obra considerada teórica, acadêmica. Trata-se de dar luz a algumas considerações da filosofia da diferença para essa questão, combinando livremente tais contribuições com elementos da política de escrita ensaística, especialmente àquelas exploradas por Theodor Adorno (1986), hibridizando essas aparentemente distintas concepções filosóficas e estilísticas em uma composição textual que se debruça sobre o processo de escrita enquanto laboratório de criação com os gargalos escancarados para os fluxos do *socius*.

Outra razão que me convoca a trazer este tema à baila, como o primeiro ensaio desta dissertação, diz respeito a certo território de polêmica que envolve a escrita na sua relação com a máquina-ciência, o que pessoalmente me convoca, na medida em que trabalho com a perspectiva ensaística e com a literatura, para muitos, dois filhos bastardos do universo acadêmico, ainda que tenhamos avançado bastante nessa polêmica. Essa é uma questão já levantada por Adorno (1986), quando se queixa do caráter irracional que se reserva ao ensaio como ferramenta demasiado impura para a prática científica, com suas pretensões universalizantes, em que o particular só é reconhecido no seu rebatimento com os sistemas de

classificação no seu ímpeto de codificação. Ora, nada poderia ser mais problemático para o ensaísta na medida em que este busca justamente valorizar o contingencial, vislumbrando, através da experimentação, *eternizar o transitório*, procedimento este que vai exatamente à contramão da produção científica hegemônica, que acredita poder capturar o *eterno* no *transitório*.

O ensaísta, nesse sentido, ao afirmar seu espírito livre, imprime na produção de conhecimento ingredientes muitas vezes rejeitados como variáveis intervenientes do pesquisar, o que não chega a ser surpreendente se considerarmos que ao pensador vale mais a mente sã do que o corpo vulnerável às corrupções da carne. No ensaio é permitido amar e odiar, posto que não se concebe a criação a partir do vazio, mas de objetos que são capazes de nos sobressaltar para desencadear a invenção. (ADORNO, 1986).

Trazer o corpo à cena significa torná-lo palco, o que permite forjar uma escrita banhada em afeto e vulnerável ao caráter periclitante dos *encontros*. O encontro de corpos, os afetos, as intensidades, são pedras de toque da escrita e estética *beat*. Aliás, aqui escrita e estética borram suas fronteiras, tecidas por um território em domínio dos fluxos moleculares agenciados por uma *política de amizade*. É como Sal Paradise (Jack Kerouac), que fica contagiado pela porralouquice de Dean (Neal Cassady) e faz desse encontro um livro seminal. Ou o primeiro contato do mesmo Dean, dessa vez com Carlo Marx (Allen Ginsberg), momento em que as energias deles entraram em fusão<sup>6</sup>. Jack Kerouac e a benzedrina, composição do escritor com esse agente não-humano estimulante, agenciamento de tonalidades hiperbólicas<sup>7</sup>.

A despeito de determinadas interlocuções de alguns *beats* com práticas ditas religiosas<sup>8</sup>, tal contato jamais lançou seus artífices a um possível endereçamento ascético de caráter transcendente, plano este ligado a uma dimensão teleológica, situada para além das coisas e dos seres, interferindo nas possibilidades de experimentação do corpo e condicionando a existência. (RAMACCIOTTI, 2012). O potencial criativo dos *beats* proliferava na atividade simultânea do corpo e da mente, imprimido afeto nos verbos, apostando na única essência possível, que é a virtualidade imanente ao encontro com outros corpos.

<sup>6</sup> Passagens da obra *On the road* (1957). Verificar páginas 23 e 24.

<sup>7</sup> Jack Kerouac escreveu *On the road*, considerada sua obra prima, no período de três semanas usando um único e extenso rolo de papel, à base de benzedrina, substância estimulante.

<sup>8</sup> Para uma maior aproximação com relação a essa questão, verificar a relação de Jack Kerouac com o zen budismo, que aparece mais nitidamente nas obras *Despertar uma vida de Buda* (2008) e *Os Vagabundos Iluminados* (1958). Verificar também as obras de Gary Snyder, escritor *beat* que influenciou Kerouac em sua iniciação à doutrina.

A escrita literária, a produção acadêmica, a arte. A questão aqui, como podemos ver, é embaralharmos esses territórios, instaurando neles lutas convergentes, possibilidades de coalização no âmbito das políticas de escrita. Adorno (1986) se desassossega quando percebe que a técnica se torna superlativa, seja na ciência, seja na arte. A colonização efetuada pela técnica nesses territórios inibe a expressão, submetendo tais linguagens aos ditames de uma autoridade moral. Os problemas advindos disso são imensos, mas não desinteressados, e é por isso que a escrita pertence ao domínio da *política*.

Insisto aqui em aproximar a ética dos *beats* à ética do ensaísta. De algum modo, a ética de todo poeta que se preze. Ética aferrada ao afeto pela pequenez, pelo gesto, pela atividade mais comezinha. Se ao escritor coubesse apenas a função de *representar* uma dada realidade, retirando da literatura, assim, cores, sabores e cheiros que só poderiam emergir através do desatino dos fluxos de quem ousa *experimentar* seu corpo de uma forma outra, estaríamos diante de uma outra coisa, pertencente talvez ao mundo das repartições, com seus carimbadores malucos absortos pelo ópio a-significante<sup>9</sup> da burocracia. O artista não pode, definitivamente, ser um obediente homem de Estado. Para Adorno (1986), ao ensaísta cabe abandonar suas crenças de encontro com algo definitivo para se resignar com a modesta exploração do mutável, do efêmero, em uma empenhada recusa à violência do dogma. Posto isso, a própria lógica representativa passa a ser acossada pelas invencionices desse sujeito que nega as regras do jogo científico com suas estruturas metodológicas e conceituais. Afinal de contas, ao negarmos o transitório, negamos o próprio *devoir* e caímos novamente na já referida sedução da ordem representacional, que aprisiona sob seus limites, tudo que é estranho ao seu filtro de códigos pré-estabelecidos.

Ao estabelecer esses pontos de contato com a obra de Adorno, tenho por objetivo aproximar o leitor da questão da escrita, sem perder de vista o ponto mais ou menos central que me interessa. Podemos compreender até aqui, a partir dessa articulação teórica que efetuo com alguns filósofos, que o empreendimento de qualquer pesquisador que se debruça sobre o campo da literatura, estará sob a frequente ameaça da captura representativa, risco esse que pretendo evitar neste ensaio e nos outros seguintes. Interessa-me aqui, para não perdermos o fio da meada, que o pesquisar junto à literatura – no meu caso, a Literatura *Beat*, só é possível mediante uma operação epistemológica, que permitirá acionar a máquina *beat*, tirando-a de qualquer marasmo ou captura identitária que por ventura possa esvaziar sua potência de reatualização. Tal como afirmam Deleuze e Guattari (1995) sobre a condição da autoria na

---

<sup>9</sup> Discutirei mais detidamente ao longo desta dissertação sobre o conceito de semiótica a-significante, elaborado por Lazzarato (2014).

gestação de um livro, este seria nada mais do que um agenciamento, fruto da efetuação de múltiplos agenciamentos em contágio mútuo com outros corpos sem órgãos. Nesse sentido, a busca por significados ou significantes ocultos por trás de uma obra seria a pior das estratégias, se o que nos interessa é *cartografar* quais conexões ela promove, para quais intensidades dá vazão e quais reprime, o quanto é capaz de desordenar certas coordenadas subjetivas homogeneizantes. Por essa via, o dentro e o fora borram definitivamente suas fronteiras, e o papel da autoria perde de vez seu caráter essencializado. O livro, então, transforma-se em máquina, sempre em vias de realizar as montagens mais inusitadas e híbridas. Adorno e Deleuze, teóricos relativa e aparentemente apartados geograficamente, temporal e epistemologicamente, parecem formular pistas semelhantes a quem se aventura pelos labirintos da escrita, sinalizando-nos que tal exercício é atravessado por instituições, imperativos morais, fascismos.

Quando opto por iniciar minha dissertação – que pretendo compor enquanto um conjunto de ensaios –, tratando dessa questão da escrita como experiência perpassada por nós éticos e políticos, tenho por objetivo adiantar certos pressupostos filosóficos capazes de minimamente legitimar a escolha do meu “objeto de pesquisa”<sup>10</sup>. Se em meados do século passado coube aos *beats* afirmar um modo dissidente de produzir literatura – a despeito da pecha de subliteratos que lhes impunham –, atualmente, desta vez no ambiente acadêmico, sinto-me na obrigação de reiterar a potência de certos recursos ainda controversos e instáveis como intercessores no exercício do pesquisar. O ensaio, a literatura marginal<sup>11</sup>, as pedagogias da noite, a desatenção atenta do cartógrafo são elementos erráticos demais para quem ousa *produzir conhecimento*? Errático porque é bom, bom porque é errático. Tratar tais experiências como corruptíveis do espírito científico apenas sublinha a potência das impertinências do percurso, modulação valiosa para uma escrita fecunda. Tanto quanto o produto do pensamento, interessa ao ensaísta explicitar o emaranhado do seu pensar, pois este se nutre dos impulsos dessa experiência, amalgamando na escritura os elementos mnemônicos

---

<sup>10</sup> Emprego as aspas enquanto estratégia de precaução. Na medida em que firmo pé na afirmação de um pesquisador encarnado e permeável aos afetos do meu objeto de estudo, imediatamente reconheço que ele já não é mais um mero elemento passivo ao qual contemplo do alto de minha autoridade acadêmica. Prefiro, diante desse imbróglio, perceber nesse contato a constituição de um agenciamento que instauro com esses objetos não-humanos e materiais incorporais.

<sup>11</sup> A noção de marginalidade, amplamente utilizada para designar experiências estéticas inovadoras e disruptivas, principalmente no campo das artes, não deve ser lida sem maiores precauções interpretativas. A noção de margem pode nos levar ao risco do entendimento dicotomizado dos objetos, o que vai amplamente de encontro à perspectiva imanente que tanto me é cara. Se não há dentro/fora, não há margens estanques separando uma suposta experiência *underground* de um território *mainstream*. Feitas tais considerações, entendamos essa noção como licença poética já assimilada pelos críticos e fãs de arte, lembrando, por exemplo, seu consolidado uso para designar a experiência do cinema brasileiro de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, dentre outros.

emergentes desse processo. O ensaio, nesse sentido, não se curva a nenhum método pré-concebido, mas cabe à operação conceitual fornecer território de ancoragem e mediação do fluxo textual. (ADORNO, 1986).

Meu exercício nesta dissertação é manipular objetos instáveis, fragmentários, absolutamente polifônicos, dispostos em relação de imanência com os mais diversos fluxos da história. Quando digo história, refiro-me tanto à *grande história oficial*<sup>12</sup> com suas batalhas épicas cristalizadas e reatualizadas nos espíritos como dobras subjetivas. Mas também aos recônditos desta mesma história, com suas disputas étnicas, racismos, ressentimentos, violências em ato e simbólicas, invasões territoriais, violações de corpos, dominações coloniais pela via da linguagem e da língua<sup>13</sup>.

O convite que faço ao leitor anseia uma nova territorialização, um humilde incremento intelectual e conceitual por esse ambiente de infinitas contendidas que permeiam a experiência humana no contemporâneo. Mas, como sabiamente afirma Adorno (1986), não ansiamos aqui aplainar as fraturas da realidade, ocultar suas ruínas ou apaziguar os espíritos com o endereçamento das experiências singulares a uma paragem representativa confortadora. Tal qual Foucault (2010) revela, em conversa com D. Trombadori, referindo-se a seu papel enquanto filósofo, minhas intenções enquanto escrevinhador de uma dissertação, não estão atreladas à elaboração de um sistema global de ideias – função essa que cai muito bem aos que se consideram *teóricos*. O (des) caminho a ser trilhado me aproxima mais do ofício de *experimentador*, que se utiliza da escrita como ferramenta capaz de produzir deslocamentos em suas próprias convicções, de modo que a produção de conhecimento possa transcender os limites de um território de mera reafirmação do mesmo. Cai mais ao meu gosto, enquanto pesquisador, a confecção de uma gambiarra acadêmica, com seu caráter de invencionice, talvez inútil para qualquer outra coisa que não seja o próprio exercício do pensar como desvio, como fabricação de uma realidade sempre a escapar dos regimes de codificação de um

---

<sup>12</sup> Por grande história oficial, entendamos as narrativas históricas hegemônicas tomadas como verdades eternas, geralmente contadas nos termos dos vencedores sob a égide dos valores ocidentais. No entanto, a história, tal como compreende Foucault, não é linear, nem possuidora de sentido teleológico. Entendo-a mais como *processo* que envolve práticas humanas com suas repercussões na microfísica das relações, de modo que a história oficial só nos é útil como material que visibiliza discursos justamente pelos *silenciamentos* que promove.

<sup>13</sup> Sobre essa questão da língua e seus aspectos políticos e coloniais, recomendo fortemente as considerações de bell hooks na obra *Ensinando a transgredir*, onde a autora denuncia uma das vias pelo qual se consumou o etnocídio das populações africanas levadas na condição de escravas para os Estados Unidos: a língua. Para Hooks (2013, p. 224), o uso do inglês padrão não contempla as singularidades do vernáculo negro, marcado pela “fala quebrada, despedaçada, de um povo despossuído e desalojado. O inglês padrão não é a fala do exílio. É a língua da conquista e da dominação; nos Estados Unidos, é a máscara que oculta a perda de muitos idiomas, de todos os sons das diversas comunidades nativas que jamais ouviremos, a fala dos gullah, o ídiche e tantos outros idiomas esquecidos”.

Édipo sempre a nos espreitar.

Nessa agência com a arte, mais precisamente com o agente não-humano livro, interessa-me pegar de empréstimo a ética ladra deleuziana, que se apropria das ideias alheias, contagiando com suas materialidade incorpóreas e inventando suas paisagens intelectuais, que podem ou não servir como incremento ao pensar de seus leitores. No entanto, a caleidoscopização já está feita, não havendo assim filiação alguma nesse processo, mas pura hibridização, filhos bastardos que Marx, Freud e Espinosa<sup>14</sup> jamais reconheceriam como seus.

Podemos pensar, a partir desse *ethos* ensaístico, um inegável deslocamento na própria noção de autoria, na medida em que “sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação” (ADORNO, 1986, p. 36). Isso significa que não devemos procurar aquele que escreve – entendendo que o ensaísta vibra ao sabor dos encontros com outros corpos, deixando passar as intensidades como força motriz de um devir que lhe assalta o pensamento –, nas profundezas da sua interioridade, como se os recônditos da intimidade pudessem desvelar a *verdade*, como se lá repousasse salvaguardada pela razão do *eu* soberano. Uma política de escrita afetiva, combativa e implicada só é possível quando em contágio com os afetos, de modo que não se enxergaria ali a transparência daquele que escreve, mas sim um mosaico discursivo complexo que se configura enquanto composição, como lance de dados, processo este só possível para quem se permite experimentar. Certo modo de fazer ciência, ainda hegemônico e submisso aos anseios platônicos de desprezo ao corpo, coage o pesquisador a silenciar os fluxos vulcânicos que sobrevoam seu espírito, divorciando o autor do seu desejo de produção, para fazer triunfar as certezas de uma suposta totalidade, como se fosse possível consumir o apagamento subjetivo daquele que escreve mediante a interdição das impurezas do *pathos*<sup>15</sup>.

Tomando de empréstimo a atitude afirmada por Foucault (2010) nesse terreno das políticas de escrita e autoria, entendo-me como um humilde adepto da perspectiva do referido autor na medida em que este não anseia criar um sistema global de ideias, passível de ser aplicado tacitamente a diferentes territórios de análises. De algum modo, assim tensionamos o lugar de autoridade do filósofo ao arrancarmos o seu método de um endereçamento transcendente, como se a ele coubesse obter significados para a experiência cotidiana,

<sup>14</sup> Referência aos autores que tiveram seus domínios conceituais reinventados por Deleuze. Conceitos como *produção*, *inconsciente* e *corpo sem órgãos*, dentre outros, foram apropriados e reatualizados pela filosofia da diferença deleuziana.

<sup>15</sup> Palavra de origem grega que se refere à paixão, excesso, catástrofe. Ou seja, tudo aquilo que parece desassossegar o espírito científico incensado pelos adeptos do positivismo.

rebatendo-as em direção a categorias previamente fabricadas, agrupando-as em sistemas classificatórios forjados pela lógica da semelhança. Meu anseio, no entanto, humildemente, é justamente enveredar pelos circuitos da incerteza, fazendo da escrita um laboratório de aniquilamento e dissolução dos egos, desindividualizações e dessubjetivações. (FOUCAULT, 2010).

Estamos a tratar, inegavelmente, da escrita no seu teor político, no sentido de que ela atua e está envolvida na trama do *socius*, instaurando na *polis* enunciados que modulam uma espécie de partilha coletiva do sensível. Há também, seu aspecto ético e autopoietico, alteritário por excelência, na medida em que costura subjetivamente, com o uso do papel, modos de ser e estar no mundo, modos de fazer e dizer, em suma, modos de estar com o outro, compartilhando os impasses da vida errática na Terra. Nesse sentido, como bem aponta Foucault (1992), referindo-se à prática de escrita dos antigos e seus *hypomnematas*<sup>16</sup>, os escritos não têm sua finalidade reduzida ao berço inerte de um armário de recordações, que cristaliza experiências, submetendo a palavra a um regime representativo. Ainda inspirados no uso dos *hypomnematas*, podemos reconhecer seus méritos para a constituição de uma espécie de experiência meditativa que promoviam, na medida em que forneciam subsídios para o enfrentamento de certos afetos, como a cólera e a inveja, bem como para experiências de sofrimento ligadas ao luto e ao exílio. Tais escritos instalavam suas trincheiras nas aflições da alma, oferecendo argumentos para uma espécie de luta interna, tanto daqueles que os escreveram como para outrem que poderia lê-los. Não se trata, dessa forma, de perseguição do indizível, ou de purificação da alma, o que ocorre pela via moral da confissão. Trata-se de um compilado daquilo que se leu ou ouviu, buscando assim empreender um movimento de constituição de si. (FOUCAULT, 1992)

À escrita, ainda segundo Foucault (1992), caberia a constituição de um corpo a partir da composição de elementos heterogêneos que o filósofo toma para si pela prática da transcrição, o que evitaria que esses conteúdos se dispersassem após sua leitura. Tal corpo, é preciso dizer, não tem caráter doutrinário e se constitui a partir de um exercício de mediação efetuado pelo próprio sujeito, que se apossa de diferentes assertivas para forjar sua respectiva verdade, para então, em última análise, essas assertivas se tornarem o próprio sujeito, na medida em que as toma como princípio da sua atitude perante a vida.

---

<sup>16</sup> Foucault (1992, p. 131), no texto *A escrita de si*, refere que os *hypomnematas* “podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória”.

Há dessa forma, a constituição de uma espécie de *ethos*, tecido mediante uma prática não submissa da leitura e da escrita, fazendo do leitor uma espécie de destinatário das dobras sempre singulares efetivadas pelos enunciados, ao passo que o autor convive com a impotência de quem perscruta o cotidiano, mas jamais pode interromper o fluxo dos blocos de palavras que põe em circulação. Àquele que escreve, cabe no máximo apostar nos efeitos subjetivos que promove mediante linhas de fratura, de desincorporação nos corpos coletivos. (RANCIÈRE, 2009).

O que está em questão, parece-me, ao fim e ao cabo, é a concepção desse vasto plano molecular e rizomático de *agenciamentos*. Livros, sujeitos, imagens, paisagens oníricas, desejos de expansão da vida, desejos de fascismo. Desejo e mais desejo. Desejo de escapar das malhas, desejo de não ser tragado pelo buraco negro da fuga vertiginosa a-significante. Habitar o Édipo, atracar-se com ele, recriar-se a cada dia *apesar* dele. Amá-lo apesar de tudo, como parte de nós, acolhê-lo na sua insignificância superlativa: *amor fati*.

O fardo neurótico nos sobrevoa, lançando-nos olhares de lince, ameaçadores, implacáveis no seu julgamento, guardião do mal-estar e de todas as suas sucursais: o tédio, o julgamento, a covardia, em suma, o desprezo à vida. A ele corresponde um personagem antagonico, sem face, sem palavra, apenas matéria incorpórea, fluxos em dissidência, invasão bárbara das pulsões sedentas, que desconhece interditos e toda sua ladainha impotente. É

como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através dos nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive (...). Essa linha parece surgir depois, se destacar das outras, se conseguir se destacar. Pois, talvez haja pessoa que não tem essa linha (...). No entanto, de outra maneira, essa linha está aí desde sempre (...). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 101-2).

Deleuze e Parnet (1998) ao longo desse texto, intitulado *Políticas*, explicitam sua concepção da vida como um plano perpassado por diferentes linhas de segmentaridade, imbricadas entre si, convivendo agonisticamente como parte de um mesmo plano de imanência. Nesse sentido, acabam por travar uma lancinante investida em direção aos diferentes modos de expressão autoritária e fascista que ameaçam essa virtualidade que nos impulsiona às possibilidades de invenção de modos de vida outros, maneiras inusitadas de lidar com o corpo e de forjar experiências coletivas abertas à alteridade e à alegria que

prolifera desses bons encontros<sup>17</sup>.

Tal costura teórica que tenho empreendido até aqui, ao longo deste primeiro ensaio, tem por objetivo afirmar um ponto bastante caro à filosofia de Deleuze, no que se refere ao modo como ele concebe e se apropria das produções literárias. Aos mais familiarizados com a obra desse autor francês, faz-se evidente o uso inventivo e ousado que este faz das produções alheias. Nesse sentido, de certo modo, seus roubos no campo da literatura e filosofia – separação sem dúvida arbitrária, que traz consigo rescaldos de um desejo moderno de hierarquia e segregação – se amparam na mesma ética e procedimento, sendo indiferente suas origens mais ou menos eruditas. Empenho-me, portanto, em deixar isso muito bem demarcado, e para isso preciso subir nos ombros desse gigante chamado Gilles Deleuze – e seu importante interlocutor, é preciso ser justo, Felix Guattari. É também preciso reconhecer que a intercessão entre ciência e arte não foram fundados pelos referidos filósofos franceses. Antes deles, Freud, por exemplo, já se deliciava com as possibilidades de leitura dos costumes e conflitos de célebres personagens da história e da literatura, colocados a mercê das suas inferências psicanalíticas, nem sempre precisas, mas inegavelmente exuberantes. Os procedimentos “metodológicos” de Freud não eram os mesmo de Deleuze, quanto a isso não há dúvida, e é preciso deixar explícito. No entanto, os propósitos eram de algum modo parecidos, no que se refere à incidência de um mesmo desejo de pesquisador: *fazer a obra literária falar*, para além do seu espaço-tempo e do restrito universo da sua trama.

Se meu intento, com esta dissertação, é cartografar as atualizações daquilo que chamo de *ética-estética beat* no contemporâneo, meu modo de operação sobre os “objetos” de pesquisa precisam ser compatíveis com determinado horizonte ético e político de manipulação dos livros *beat* e dos elementos do cotidiano atual que me parecem *analísadores*<sup>18</sup> potentes para o exercício do pensamento. Não nos interessa aqui descrever ou interpretar um objeto, tornando-o passível de ser decalcado mediante a aplicação de um sistema global de ideias ou categorias universais. Tal qual um *rizoma*, devemos considerar que não existem coordenadas estáveis que possam confortar o pesquisador nesse percurso, de modo que o máximo que

---

<sup>17</sup> Essa concepção de *encontro*, tomamos de empréstimo da filosofia de Baruch Espinosa, bem como das derivações forjadas pela apropriação que Deleuze efetua da obra do referido pensador holandês. Sua obra mais aclamada, *Ética*, reconstrói o fazer filosófico sobre novas bases, o que a tornava uma pequena máquina perigosa para sua época, obrigando Espinosa a mantê-la escondida, sendo lançada somente após a sua morte, a partir da boa vontade de alguns seguidores da sua filosofia.

<sup>18</sup> Conceito fundamental para a Análise Institucional, entendido como matéria prima para o trabalho do analista, que fabrica tais analisadores com a finalidade de desnaturalizar diferentes práticas incrustadas no cotidiano. Para Barends (1996), os analisadores emergem a partir dos fluxos da vida histórico-social-natural, como efeito de suas determinações, e para o pesquisador em ciências humanas, apresenta-se como dispositivo riquíssimo para fazer ver e fazer falar.

posso fazer é optar por alguns pequenos recortes dessas raízes, entendendo que elas não esgotam coisa alguma, mas apenas nos lançam a paisagens infinitas, inesgotáveis nas suas possibilidades de conexão.

Tomo, justamente, essa imagem do rizoma, não enquanto mero elemento *representativo*, imagem-emblema, mas como horizonte ético-estético-político do pesquisar em processo, e não somente de um pesquisar, como também de um modo de *habitar o mundo*. E a vida, especialmente a vida acadêmica, pode ser um território bastante convidativo à performance retórica, a rompantes narcísicos sedentos de verdade, onde o argumento da autoridade – o *expert*<sup>19</sup> – pode legitimar hierarquizações, microfascismos, reiterando assim as políticas sistemáticas de exclusão de saberes tidos minoritários e contra-hegemônicos.

Nesse sentido, o rizoma pode ser tomado, inclusive, como perspectiva metodológica de manipulação dos textos, de apreensão da própria linguagem, como ferramenta para rachar palavras. Desse modo, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 16), somos impelidos “a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência”. As cadeias semióticas, portanto, desconhecem a supremacia da linguagem, ou qualquer suposta universalidade com pretensões significantes. Nessas cadeias coabitam elementos um tanto diversos, que não são apenas linguísticos, como também mímicos, gestuais e perceptivos, forjando um plano estético bastante complexo, podendo tanto ser objeto de dominações colonizadoras, quanto canal possível para singularizações.

Trata-se de uma operação ética que retraça e re/desordena certos lugares politicamente investidos pelo verniz identitário que confere poder discursivo a determinados grupos, em detrimento de outros, assim como parece destituir a própria posição antropocêntrica do homem frente ao mundo, fabricando axiomas que, por tanto tempo, têm legitimado toda uma série de atrocidades chanceladas pelos maquinários tecno-burocráticos dos Estados modernos civilizados. O indivíduo moderno – já bastante debilitado após a descoberta do inconsciente, que o fez claudicar diante de tamanho desamparo –, é ainda mais ferido na sua dimensão narcísica na medida em que é tomado como parte de um plano de imanência, modulado por uma multiplicidade de encontros que lhe assaltam, modulando fluxos de intensidade e velocidade que o afetam ao sabor do devir.

---

<sup>19</sup> Noção cara à perspectiva analítico-institucional, e que tomo de empréstimo como intercessor potente para pensarmos as relações de saber-poder postas em funcionamento pelos agentes imbuídos do estatuto de verdade proveniente de uma ciência moderna, hegemonicamente euro e falocêntrica. Nesse sentido, abrimos caminho para pensar a conseqüente rarefação de saberes oriundos de povos minoritários, cosmologias outras não codificáveis pelo uso dos aparatos técnicos compartilhados e deliberados pelas instituições ocidentais.

Através deste ensaio, que escolho para abrir minha dissertação, proponho traçar minimamente alguns pressupostos ético-políticos que tomo como horizonte para minha escrita e pesquisa. Àqueles leitores já familiarizados com essa discussão em torno das políticas de escrita – especialmente a escrita balizada nos pressupostos da filosofia diferença e da estratégia ensaística –, lamento não ter podido trazer elementos novos ou polêmicos para esse debate. No entanto, fiz questão de abordar alguns pontos que considero chaves para a visualização de certos caminhos do meu raciocínio, bem como as balizas epistemológico-conceituais que são indispensáveis para os próximos ensaios deste trabalho. Ainda assim – independente do nível de familiaridade com esta discussão –, espero profundamente ter sido convidativo ao leitor, objetivando estabelecer um mínimo de territorialidade a fim de prepará-lo para as paisagens seguintes que nossa viagem pretende apresentar.

Afinal de contas, se “o filósofo não é reflexivo, é um criador” (DELEUZE, 1992, p. 152), convido-o a contemplar minha gambiarra teórica, tomando tal termo no que ele pode suscitar de inventivo e inusitado. Tal perspectiva deleuziana não é apenas frase de efeito ou retórica filosófica para adornar textos e impressionar durante conversas de bar. Trata-se de um deslocamento, daquele que lê e daquele que escreve, no sentido de uma recusa à objetividade, à verdade, à submissão, ao regime de códigos do Estado, aos ditames das mil e uma formas que as burocracias encontram para nos acosar.

Interessa-me, portanto, conseguir *criar* algo, não pelo sentido da *novidade* pura e simples – emblema do capitalismo na sua fase pós-industrial, que busca na obsolescência programada a fórmula da sua reprodutibilidade<sup>20</sup> –, mas a criação como deslocamento, convite a uma experiência de estrangeiridade, em suma, à *produção da diferença*. Nesse sentido, aproprio-me da literatura buscando nela relações de ressonância com a filosofia, a ciência, instaurando no texto um laboratório onde tais linhas interfiram uma nas outras, desenhando como que um mosaico forjado nessa composição avessa às possibilidades de hierarquização. Trata-se de intercessores, que podem ser humanos, mas também coisas, plantas, animais, o que importa é acoplá-los e hibridizá-los, fabricando sentidos, empreendendo processos de enunciação coletiva. A questão é, tomando de empréstimo a perspectiva um tanto espirituosa de Deleuze (1992), de colocarmos em prática essa estratégia do roubo, de apropriação conceitual, uma espécie de *ética do falsário*.

---

<sup>20</sup> Discussão que será empreendida mais adiante neste trabalho.

## 2. O PROJETO MODERNO DE SOCIEDADE E A GERAÇÃO *BEAT*

*Daí, enfim, a inscrição da liberdade não apenas como direito dos indivíduos legitimamente opostos ao poder, às usurpações, aos abusos do soberano ou do governo, mas [da] liberdade que se tornou um elemento indispensável à própria governamentalidade. Agora só se pode governar bem se, efetivamente, a liberdade ou certo número de formas de liberdade forem respeitados. Não respeitar a liberdade é não apenas exercer abusos de direito em relação à lei, mas é principalmente não saber governar como se deve. A integração das liberdades e dos limites próprios a essa liberdade no interior do campo da prática governamental tornou-se agora um imperativo.*  
(FOUCAULT, 2008)

Efetuada algumas necessárias costuras preliminares no segundo capítulo, convido agora o(a) leitor(a) a me acompanhar neste ensaio, que pretendo conceber como minha primeira investida mais próxima da discussão central da dissertação. É preciso dizer que cada ensaio pode ser lido de forma avulsa, sem que isso redunde em problemas de nexos só sanáveis através da leitura dos demais textos. Contudo, também é importante mencionar algum encadeamento entre os textos, que, quando lidos no seu conjunto, tornam mais robusto e amplo o debate. Trata-se, para ser mais preciso, de uma ensaística discussão com duas obras emblemáticas da literatura *beat* – o poema *Uivo* de Allen Ginsberg, e a aventura estradeira *On the road*, de Jack Kerouac –, bem como com alguns elementos históricos da sua sociogênese, tomando tais elementos como intercessores para pensar o contemporâneo, a economia subjetiva do nosso tempo, a subjetivação capitalística, o neoliberalismo, assim como possibilidades de agência capazes de empreender a *diferença*, permitindo experiências disruptivas no campo da linguagem, das performatividades, impregnando no plano das relações um tipo de ética-estética capaz de engendrar modos de vida que precisam ser olhados, escutados, perscrutados nas suas mais diversas vias de expressão. Como tenho reiterado até aqui, trata-se de um convite à fabricação de novos sentidos para a experiência do nosso tempo, pegando de empréstimo elementos da literatura *beat* em agência com o cotidiano contemporâneo.

Debruçar-se sobre a experiência *beat* se configura como um desafio, não por se tratar de um “objeto” escondido sob um invólucro demasiado difícil de ser desenvolvido, pelo contrário, tal desafio ocorre justamente pela vastidão de entradas possíveis que as histórias e estórias oferecem ao leitor. Há todo um manancial de sentidos e conexões que suscitam as percepções mais diversas, o que não deixa de representar um terreno bastante pantanoso no

contexto de produção de conhecimento acadêmico. Tal qual um rizoma, devemos considerar que não existem coordenadas estáveis que possam confortar o pesquisador nesse percurso, de modo que o máximo que podemos fazer é optar por alguns pequenos recortes dessas raízes, entendendo que elas não esgotam coisa alguma, mas apenas nos lançam a paisagens infinitas, inesgotáveis nas suas possibilidades de conexão.

Além disso, operar sobre a experiência dos *beats* requer todo um cuidado político que nos coloca em uma posição delicada, sobretudo se temos como compromisso o próprio legado desses artistas, no geral imbuídos de um traçado existencial absolutamente nômade<sup>21</sup>, que está para além dos formalismos, dos academicismos, bem como de qualquer tipo de maquinaria potencialmente violenta aos pressupostos de uma vida politicamente obscena, forjada “nos telhados, fachadas de loja de subúrbio na luz cinzenta de néon do tráfego na corrida de cabeça feita do prazer, (...) no ronco de crepúsculo de inverno do Brooklyn”. (GINSBERG, 2006, p. 26). Há, da parte dos *beats*, a assunção de um lugar no mundo não naturalizado, o que os colocaria em disputa com certo estado de coisas, certo estado da arte então vigente. E é justamente essa dissonância que se constituiria como a matéria prima fundamental para o ímpeto criativo avassalador que então ganharia ruas, becos e livros sob o nome de Geração *Beat*.

Assim como grande parte dos movimentos contraculturais que surgiriam posteriormente, a Cena *Beat* forja seus domínios estéticos e discursivos não apenas através da afirmação de modos de vida contra-hegemônicos, mas especialmente pela negação e oposição a uma série de valores então impregnados na vida estadunidense de meados do século XX. Sobre o período histórico ao qual remete a sociogênese da Geração *Beat*, Willer (2009) aponta que

Novas visões da política e da cultura, buscando a conciliação entre justiça social e liberdade individual, entre arte e vida, são uma contribuição desse pós-guerra ou entre-guerras, da Segunda Guerra Mundial até a intervenção norte-americana no Vietnã. A era pós-Hiroshima, da ameaça atômica, da possibilidade de o mundo acabar. São do período os *angry Young men* britânicos; a agitação juvenil francesa associada ao existencialismo; e inúmeros outros movimentos e manifestações. (p. 15)

Havia, sem dúvida, uma profunda sedução das massas incautas em torno das possibilidades de crescimento econômico, científico e material incensado pela umbilical relação entre Estado e os detentores do setor produtivo. No entanto, tal cenário não impediria o desenvolvimento de inúmeras trincheiras de resistência a esse projeto de sociedade repleto

---

<sup>21</sup> Conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e que será melhor explicitado ao longo deste trabalho.

de ruínas e injustiças.

Tomoo como ponto de partida para este capítulo a hipótese de que a literatura *beat*, na sua origem, constitui-se a partir de uma espécie de recusa afirmativa<sup>22</sup> ao que aqui chamo de *projeto moderno de sociedade*, ideia que pretendo desenvolver ao longo deste texto. É preciso reconhecer, antes de tudo, a amplitude da noção de modernidade, bem como a multiplicidade de entradas possíveis para pensarmos esse período da história, de modo que minha empreitada visa tão somente cartografar algumas determinadas linhas deste território, especialmente aquelas que dizem respeito a uma espécie de *economia subjetiva moderna*, e o modo como ela se produz mediante discursos e práticas operados nos planos ético, estético e político. Como incremento à minha argumentação, lançarei alguns elementos históricos que encadeiam o processo de gestação desse *ethos* beat ao ambiente sociopolítico da época, e que de algum modo, redundariam em um processo de *estetização*<sup>23</sup> desse movimento através, principalmente, da sua literatura.

Um primeiro, e talvez o principal campo que convido o(a) leitor(a) a analisar, refere-se ao traçado genealógico que nos permite visualizar a constituição de uma espécie de ambiente *mercantil* e o conjunto de operações políticas que lançaram as bases para um sistema de trocas que desembocaria na sociedade de mercado tal qual conhecemos e naturalizamos hoje. Tal exercício genealógico me parece fundamental para mais adiante chegarmos nesse plano da *produção subjetiva*, que é costurado em relação de imanência com esses aspectos considerados *molares*, pertencentes à “grande política”, a política dos palacetes acarpetados protegidos pelo invólucro simbólico e material das burocracias e liturgias institucionais. Não há, portanto, como descolarmos o plano molar desse projeto de sociedade, de seus efeitos moleculares, incrustados nas relações sociais mais comezinhas, o que torna ainda mais abrangente os efeitos subjetivos das linhas de segmentaridade dura que são erigidas pelas máquinas macropolíticas que, por sua vez, não estão, definitivamente, à parte daquilo que se dá no plano dos encontros. Nesse sentido, do ponto de vista imanente, tal território que comumente chamamos de econômico – entendido como cenário permeado por códigos que regulam o sistema de trocas na sociedade –, jamais pode ser isolado de modo a ocultar suas possibilidades de inscrição simbólica nas relações humanas, no modo como experimentamos o corpo, os valores que cultivamos, o modo como educamos as crianças, como lidamos com

<sup>22</sup> Mais do que uma *recusa* a diferentes valores dominantes da sua época, entendo que os *beats* também buscavam *afirmar* uma certa estética, um certo exercício de si perante o mundo, não apenas negando um conjunto de valores, mas inscrevendo no cotidiano um *ethos* *beat*.

<sup>23</sup> Trarei mais adiante alguns pontos para pensarmos essas possibilidades de estetização lançadas pela arte, e que forjam as bases para a constituição de uma estética *beat* que se atualiza no contemporâneo.

os grupos socialmente subalternizados, em suma, como modulamos os investimentos no campo do desejo. Para Deleuze e Guattari (1976)

*a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas. Dizemos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado (...). Há tão somente o desejo e o social, e nada mais. Mesmo as mais repressivas e mortíferas formas da reprodução social são produzidas pelo desejo, na organização que dele deriva sob tal ou qual condição que deveremos analisar. (p. 46)*

Para entendermos, minimamente, sobre quais bases se fundam as sociedades modernas, há que se olhar para dois eventos encadeados entre si, e que remetem aos séculos XVII e XVIII: o primeiro deles é a derrocada das sociabilidades feudais. O segundo é a fundação dos Estados-nação e seu ordenamento com vias de tornar possível um sistema de compra e venda: o mercado. Este, por sua vez, era altamente regulamentado – o que se deve vender, em que momento, por qual preço – e monitorado por uma espécie de polícia basicamente urbana e mercantil, que vigiava de perto as questões ligadas à troca, circulação e fabricação de mercadorias. Policiamento e urbanização, portanto, eram processos correlatos, o que assegurava ao Estado, pela via disciplinar, um significativo controle dos fluxos econômicos que ocorriam. (FOUCAULT, 2008).

O povo, nessa nova configuração societária, transforma-se em mão-de-obra, braços que podem e devem trabalhar. Sob o olhar do Estado, tornam-se uma variável quantitativa que deve se reproduzir tanto quanto possível, não sendo mais apenas súditos passivos, mas súditos em condições de aplicar regulamentos (FOUCAULT, 2008).

Notemos, portanto, que em paralelo à implantação e consolidação de um novo sistema de produção e trocas, ocorre um inevitável reordenamento no seio do corpo social, um tipo de reconfiguração que diz respeito à emergência de uma *economia subjetiva* outra, um tipo de desterritorialização que somente se reterritorializará a partir da assimilação de um novo conjunto de códigos reguladores da micropolítica, uma micropolítica cotidiana compatível com os anseios modernos de coesão social.

Ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX o Estado – que até então tomava para si o papel de agente responsável por regulamentar de modo autoritário pela prática de polícia, o espaço, o território e a população – se deparará com um novo tipo de questão, que diz respeito aos *interesses particulares*, entendendo que este é um direito a ser assegurado, pois é o comportamento de *cada um* que assegurará o bem de todos. Por essa via, portanto, a felicidade do conjunto não está nas mãos de um Estado quase transcendente, suposto detentor

de uma fórmula de bem-estar a ser generalizada. A função do Estado passa a ser, nessa outra lógica, a de permitir, com alguma pequena regulação, que os interesses de cada um reestruturem uma condição de melhor-estar que beneficiará, ao fim, a todos. Inaugura-se aí, através dessa dinâmica *interesse de cada um/Estado interventor*, um impasse político que permanece até hoje, tornado possível no momento em que o Estado se retira da função de ente capaz de sintetizar no seu interior o ideal de felicidade verdadeiro a ser transmitido ao conjunto de indivíduos que ele abriga nos seus limites territoriais. (FOUCAULT, 2008).

O mundo passou, não há dúvidas, nos referidos séculos, por um reordenamento no que diz respeito aos referenciais balizadores então vigentes nas artes de governar dos períodos pré-modernos. Enquanto este momento da história forjava seus modos de vida através de uma ancoragem a uma suposta ordem do mundo, sabedoria do mundo – de caráter universal e transcendente –, os séculos posteriores se caracterizariam por outro tipo de questão, dessa vez formulada pelos políticos, e que dizia respeito à busca por uma fórmula correta da *arte de governar*, e que obedeceria a critérios de *racionalidade*. Obedecendo aos princípios dessa racionalidade, tornar-se-ia possível a emergência de um novo domínio dentro desse domínio da razão: a racionalidade proposta pelos *economistas*. Para Foucault (2008), estes seriam os responsáveis pela elaboração de uma nova arte de governar, que não vai de encontro à arte de governar do Estado, mas que incrementa a razão de Estado através do uso de cálculos. Ainda segundo o referido pensador, essa “governamentalidade dos economistas que vai, a meu ver, nos introduzir em algumas das linhas fundamentais da governamentalidade moderna e contemporânea” (FOUCAULT, 2008, p. 468).

Tal crença na racionalidade, que acima explicito com a contribuição do resgate genealógico empreendido por Foucault, obedece a um tipo de lógica epistemológica que remete à perspectiva iluminista e que forjou as bases teóricas para um projeto moderno de sociedade. Tal perspectiva tem no filósofo Kant um de seus artífices e versa a respeito de um ser humano com total domínio de si e do mundo. Esse ser é alçado à condição de indivíduo: aquele que é uno, indivisível (MAGALHÃES, 2012).

A aposta antropocêntrica do iluminismo, portanto, pavimenta os caminhos para que a raça humana se divorcie (ou recalque?) da sua condição animal e instintual, fazendo da natureza um objeto a sua disposição, um objeto a serviço do legítimo direito do homem – já que este colocou a si mesmo nesse pedestal de superioridade em relação ao mundo natural – de exploração dos recursos que lhe estão disponíveis. A única “naturalidade” que lhe diz respeito, é a *naturalidade da sociedade*, tão incensada pela racionalidade econômica que

passa a impregnar com seus códigos as relações sociais. Nessa perspectiva – ainda fortemente atualizada nos dias atuais, especialmente através do discurso do liberalismo econômico –, há uma espécie de “naturalidade” que permite a dinâmica social e econômica gozar de certo grau de liberdade. Não se trata, nesse raciocínio, de uma “naturalidade” nos mesmos moldes de outrora, uma “naturalidade” do cosmo, tão presente na Idade Média. Não se trata do entendimento de natureza que temos corrente em nosso cotidiano. A naturalidade deve ser entendida aqui, como margens de espontaneidade que retiram de cena o poder interventor de que o Estado até então fazia uso para a gestão das relações dos indivíduos entre si “quando eles coabitam, quando estão juntos, quando intercambiam, quando trabalham, quando produzem” (FOUCAULT, 2008, p. 470).

Atentemos a essa noção de *sociedade*, a qual se refere Foucault (2008), como um novo domínio sobre o qual os *experts* da economia devem se debruçar, tomando-a como campo de análise e intervenção. O sujeito moderno – que tem suas origens ligadas a um já remoto modo de vida selvagem – faz agora do campo social seu habitat natural, território esse que pode prescindir da onipresença de um Estado interventor. Esse novo corpo social, denominado *sociedade civil*, institui um outro tipo de relação entre as pessoas e o Estado, deixando que aquelas se tornem meros súditos de um poder autoritário e controlador. A sociedade civil não é simples produto do Estado, e impõe assim que este assumira uma função diferente, mais voltada a práticas de regulação do que propriamente soberania e sujeição com relação aos corpos. A racionalidade de polícia, paradigma até então dominante como forma de governo, enfraquece-se diante do reconhecimento de uma importante margem de autonomia da sociedade frente ao Estado. Há que se falar agora de uma *racionalidade científica* e seus cálculos produtores de evidências, um tipo de domínio que não *pertence* ao Estado, mas que este se utiliza e se vê convocado a utilizar, como ferramenta para um bom governo. Vejamos que nasce um tipo de saber que não é de propriedade estatal, um saber com sua lógica interna e que está à disposição de todos, prescindindo do poder simbólico do Estado para obter legitimidade e estatuto de verdade. É o fatídico encontro entre o governo e a ciência, encontro este que será decisivo para a reconfiguração do papel do Estado no século XVIII e que produzirá múltiplas ressonâncias nas subjetividades até os dias de hoje.

Esse novo ambiente de suposta *naturalidade* das relações sociais permitirá uma espécie, e aqui tomo de empréstimo um linguajar de viés notadamente deleuziano, de *liberação dos fluxos* até então rejeitado por um Estado policialesco no que se refere ao controle da economia. Trata-se de um governo *gestor*, menos interessado em conter fluxos do

que em regulá-los para que a sociedade siga sua “natureza” tanto quanto possível. Deve-se garantir, através de mecanismos de segurança, que os processos econômicos tenham livres os caminhos que permitam seu funcionamento sem maiores imperativos ou proibições (FOUCAULT, 2008).

A *liberdade*, nesse sentido, se torna não apenas desejável, como necessária para a consolidação de um novo projeto de sociedade. Liberdade de ir e vir, liberdade econômica, liberdade para empreender. As ciências econômicas, com sua racionalidade própria e cálculos precisos, cria um novo domínio que ao Estado parece conveniente se aliar. Os resultados dessa aliança estão mais presentes do que nunca no contexto global e constituem os alicerces que fundam esse mosaico fascinante que a historiografia tem chamado de *modernidade*.

É interessante o modo como Foucault, na obra *Segurança, Território, População*, nos convida a um percurso que permite atrelarmos o desabrochar de um emergente sistema de trocas – a economia de mercado – à constituição de um novo espírito coletivo que, de algum modo, reformularia as coordenadas que até então balizavam a experiência dos sujeitos expostos a essa revolução. É justamente essa articulação que se tornaria o nó que até hoje desafia artistas e intelectuais a repensarem entradas e saídas possíveis da maquinaria capitalística que parece engolfar, na sua lógica monetizadora, toda expressão inventiva proveniente da alma humana.

Ao seguirmos nessa jornada ancorados por uma abordagem deleuziana, devemos integrar – como objetos em relação de imanência – os diferentes elementos constituintes da vida sociopolítica que remetem à sociogênese da Geração *Beat*. A saber, anos 40 e 50 do século XX. Nesse sentido, entendo que a noção de sociedade moderna – fabricação linguageira que tomo como intercessor do meu processo de construção argumentativa –, permite visibilizar elementos que impulsionaram a construção de um *locus* outro, fervido nas caldeiras de um ambiente social específico, costurado através das linhas do desassossego niilista que frequentemente caracteriza os chamados movimentos jovens urbanos. Portanto, para não perdermos de vista o que afinal articula a discussão em torno da modernidade ao fenômeno *beat*, devemos circunscrever tanto quanto possível, as nuances e imperativos subjetivos e identitários que forjam o sujeito moderno para que, consigamos enxergar a face disforme do objeto da retórica *beat*.

Para entendermos a constituição dos *beats* há que, impreterivelmente, situá-los no ambiente político e cultural da sua época, o que nos permite traçar as condições de

possibilidade para a construção da narrativa mitológica<sup>24</sup> que lhe é atribuída. Como frequentemente ocorre no campo da arte – e porque não da ciência? – há sem dúvida, um diálogo permanente entre o artista e o ambiente da sua época, tornando o primeiro uma espécie de cartógrafo dessa atmosfera, de olhar sempre estrangeiro ao seu tempo, tal qual o contemporâneo de Agamben (2009), que experimenta a sua época não coincidindo com seu espírito dominante, sem deixar, no entanto, de se reconhecer pertencente a ela, fruto de suas forças. A arte, portanto, imita a vida, ou a vida é que imita a arte? Esse é um impasse que sinaliza uma dicotomia que parece não existir de fato, na medida em que artista e mundo se contagiam incessantemente. Ofertam-se tendências e dissidências, travam-se disputas, fazem-se aliados, operam-se dobras subjetivas.

Se partirmos da própria nomenclatura que ostenta o movimento – *beat* ou *beatnik* – já podemos visualizar a incidência de linhas histórico-políticas que permeavam o clima da sociedade estadunidense daquele período. O sufixo “nik” é um acréscimo emblemático ao nome da cena, tanto pelo sentido de captura midiática, que pode lhe ser conferido, como pelo seu viés subversivo, na medida em que alude ao satélite soviético Sputnik, símbolo de um pioneirismo e ousadia que ameaçava o projeto imperialista de caráter capitalista representado pelos Estados Unidos. Ao longo dos anos, tanto o termo “*beat*” quanto “*beatnik*” geralmente têm sido empregados, no contexto da cultura pop, como sinônimos. No entanto, para aqueles mais entusiastas, o termo *beatnik*, por ter sido criado por um veículo de imprensa exterior ao movimento, não poderia substituir sua nomenclatura original – *beat*. Para Willer (2009), *beatnik*

é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia no final da década de 50 (apareceu pela primeira vez no *San Francisco Chronicle* de 2 de abril de 1958). Fusão com Sputnik, o primeiro satélite artificial, referia-se ao fenômeno coletivo, o grande número de jovens que vinham adotando a vestimenta e atitude dos beats. Mas servia para indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional. (p. 9)

O desconforto com a expressão *beatnik*, evidenciado pela própria dureza com que Willer o recebe – como terminologia irônica e depreciativa – é absolutamente compreensível, pelo simples fato de que tal nomenclatura escamoteia grande parte do valor ético-estético que

<sup>24</sup> Por narrativa mitológica, refiro-me ao conjunto de discursos, crenças e fantasias que permeiam o imaginário coletivo em torno de determinado objeto histórico-cultural, formando assim uma dada narrativa que é compartilhada e perpetuada como referencial mnemônico fundante. Mesmo quando formulada a partir de dados minimamente sólidos e coerentes, sempre haverá algo de ficcional na sua elaboração, dada a complexidade rizomática responsável por fazer brotar as condicionantes para um acontecimento.

está ligado à origem da denominação original. Ao ser capturado e profanado dessa forma, o termo ganha caráter de adjetivação acrescido de um sorrateiro desejo de lançá-lo a um campo de inteligibilidade mais amplo, o que torna mais fácil a tarefa de ali adiante comercializá-lo sob a égide de um regime de codificação assimilável ao público consumidor de tendências. Não foi necessário muito tempo para que os *beats* se dessem conta das armadilhas da captura capitalística. Até mesmo Jack Kerouac, um dos artífices do movimento, responsável inclusive pela expressão *beat*, sucumbiria ao envenenamento midiático que parecia esvaziar de sentido as tonalidades transcendentais que este buscava conferir ao movimento, o que também desaguardaria em um Kerouac amargurado com relação aos desdobramentos da cena que ele próprio ajudara a criar.

O termo *Beat Generation*, como explicitarei há pouco, tem sua origem endereçada àquele que é considerado um de seus mais ilustres “fundadores”, o escritor Jack Kerouac. No entanto, o evento que inscreveria de forma perene nas mentes e corações tal denominação, remete a um artigo publicado em 1952 no jornal New York Times, de autoria do escritor e jornalista Clellon Holmes. *Beat*, no inglês, remete a amplos significados: batida, ritmo, fluência, improviso. Ao mesmo tempo, aproxima-se da noção de “beatitude”, o que inegavelmente carrega o caráter de espiritualidade e metafísica ao qual o movimento tanto recorreria como referencial estético da sua literatura. (BUENO; GOES, 1984).

Há na definição *beat* um tipo de conteúdo e referência que muito ultrapassa os ditames da lógica representativa, remetendo a uma multiplicidade de elementos que são irreduzíveis a um exercício semiológico restrito ao terreno da linguagem. Dessa forma, a nomenclatura *beat* parece ser uma fabricação linguística mais potente ao acenar para todo um manancial que pode acolher “dimensões etológicas, fantasmáticas, semióticas, econômicas, estéticas, corporais, territórios existenciais e universos incorpóreos”, que ultrapassam a noção clássica platônica que pode nos aferrar a essencialização da palavra<sup>25</sup>. (LAZZARATO, 2014, p. 54).

É interessante notarmos como o próprio nome do movimento se configura como território onde uma contenda é embalada pelos fluxos da vida política e econômica característica do século XX. No entanto, esse tipo de conflitiva parece ser, historicamente, a tônica de um confronto que frequentemente reduzimos sob a égide da instável dicotomia que

---

<sup>25</sup> A noção de essência como ponto de partida para a compreensão do mundo – e, por consequência, das palavras que circulam no mundo –, é uma herança platônica que atravessa nosso campo de inteligibilidade e nos submete a “um sistema que se orienta para o alto e opera pelo reconhecimento ou reconhecimento de uma Ideia imutável, eterna, realidade acabada já mais ou menos contemplada pela alma antes da encarnação, conforme o mito da circulação das almas no *Fedro*. Nesse sentido, para Platão, pensar jamais significa produzir ou inventar uma realidade nova, pois o valor de verdade só pode ser atribuído a um conhecimento que imite ou reproduza – por semelhança – as relações internas do modelo inteligível e imutável”. (FUGANTI, 2008, p. 32).

permeia o duelo *cultura pop versus contracultura*, como se fosse possível apartarmos tão enfaticamente dois territórios que são, na verdade, dois lados da mesma moeda, lados que frequentemente se hibridizam, confundem-se a todo instante.

A experiência *beat*, e sua profícua literatura, mesmo sem querer, direcionava a mira dos seus canhões em direção ao um estado de coisas, ao *espírito de sua época*. A questão agora é ampliarmos, mais detidamente, que espírito é esse e que época é essa, reconhecendo que há aí um duplo movimento, que coloca em cena “sujeitos livres” agindo em um determinado contexto histórico, político e econômico.

O ponto que considero fulcral, e que fornece as bases para a construção do meu argumento, refere-se a certo olhar para os *modos de vida modernos*, especialmente dando luz para a forma como são experimentados no âmbito subjetivo, configurando diferentes maneiras de uso do corpo, de operar discursivamente, de habitar o cotidiano do mundo do trabalho, das cidades, o entrar e sair das instituições, toda uma economia subjetiva em permanente produção e invenção.

O sol se punha, eu andava, tinha bebido umas cervejas geladas, ia em direção aos arrabaldes da cidade, e foi uma longa caminhada. Todos os homens voltavam do trabalho para casa, usando chapéus de ferroviários, chapéus de beisebol, todos os tipos de chapéus, como depois do expediente em qualquer cidade de qualquer lugar. (KEROUAC, 2010, p. 33).

Tal trecho, extraído de *On the road*, a obra mais aclamada e popular de Jack Kerouac, constitui o traçado idílico de uma caminhada penosa. Penosa para o narrador – que enfrenta o calor bebendo uma cerveja gelada, remédio enlatado ou engarrafado sempre disponível para aplacar o cansaço após uma jornada extenuante, e penosa para os trabalhadores, que retornam do seu religioso périplo moderno, que os leva de volta para a fortaleza neurótica por excelência, o lar. A cerveja que esquenta na mão do caminhante, os chapéus de ferroviário e de beisebol, a cidade que ferve após o expediente de trabalho. Kerouac faz a crônica do seu tempo, dos seus patrícios, operando um duplo movimento, que lhe permite ao mesmo tempo banhar o leitor no suor do operário ao mesmo tempo em que poetiza esse fluxo, estetizando-o, reafirmando sua sublimar ode ao homem médio estadunidense, figura emblemática da vitória individual diária engendrada pela axiomática capitalista.

Na modernidade, tragédia e deleite parecem coabitar os mesmos espaços, os mesmos corpos. Tal intensidade de transformações perfura as almas no ocidente, fazendo-nos assistir “ao nascimento de uma nova divisão social do trabalho (...), e com ele novas relações – plenas

de aventuras, mas também, como o veremos, trágicas – entre o pensamento e a vida política e social”. (BERMAN, 1997, p. 44). Esse é o sabor que a vida moderna oferece aos seus partícipes: agridoce. Sua abertura de horizontes para uma nova era, que anseia pelo divórcio definitivo das violências que caracterizaram os períodos pré-modernos, pareciam apontar para uma gradual dissolução dos grilhões que aferravam as sociedades antigas a instâncias de poder arbitrários, representados pelo soberano e “pelas alturas”.

Poucos objetos são tão amplos e complexos como o é a noção de modernidade, de modo que abarcá-lo na sua completude não é exatamente minha pretensão neste ensaio. A entrada que escolhi efetuar é específica, um recorte dentre tantos possíveis e diz respeito especialmente ao regime subjetivo que constitui esse homem moderno ocidental de meados do século XX, contemporâneo ao surgimento da cena *beat* e importante inspiração de sua literatura, que parecia imbuída de uma contestação feroz a tal estado da arte do seu tempo.

Se a noção de forma de vida *moderna* é o que nos interessa aqui, não há como deixarmos de lado o ideal de liberdade sobre o qual ela se sustenta. Todos aqueles que até hoje exaltam e sublinham as benfeitorias da modernidade, em algum momento mencionarão o ganho qualitativo em termos de liberdade que ela nos proporciona. “Liberdade, igualdade, fraternidade”, foi um lema incensado por seus artífices e até hoje tratam tais construtos como pilares indelévels para se atingir um objetivo bastante caro aos seus entusiastas: o *desenvolvimento* e o *progresso*. Como apontei anteriormente, amparado pelas contribuições da genealogia foucaultiana em torno das aproximações entre o Estado e a racionalidade econômica, coube ao Estado tão somente acolher o avassalador domínio representado pela emergência das racionalidades científicas, tornando-as componente inseparável de seus planos de regulação da sociedade civil. Nesse sentido, a partir do século XVIII já não fará sentido que o poder de polícia seja exercido no âmbito das trocas mercantis, tal qual ocorria em períodos anteriores. As prerrogativas policiais se dirigem para outros âmbitos da dinâmica social, voltando suas ações para a repressão de desordens, formas de delinquência, tudo aquilo que diz respeito a certo controle do que resiste a funcionar no seu modo ordinário, obtendo assim o caráter repressivo de que gozam até os dias de hoje. Cria-se, portanto, a partir desse período, todo um maquinário institucional que terá por função permitir que a atividade econômica se reproduza sem maiores percalços, que a economia siga sua “naturalidade” e que as liberdades individuais sejam respeitadas. O projeto moderno de sociedade se articula de tal modo que a pujança econômica seja preservada mediante o uso das mais diversas ferramentas jurídicas (FOUCAULT, 2008).

O Estado passa a se submeter a essa força implacável representada pelo poderio econômico, tornando-se assim vulnerável às flutuações de um mercado cada vez mais independente e autoritário nas suas deliberações. E a modernidade, através de seu apego ao *desenvolvimento* das forças produtivas não poderia prescindir da instrumentalização dos corpos, buscando engajá-los num certo ritmo, modulando graus de liberdade e apostando pesado nas possibilidades de estetização de uma vida livre, onde o crescimento cabe a cada um conforme sua disponibilidade de participar da engrenagem.

Os *beats*, embora buscassem afirmar caminhos dissidentes aos da governamentalidade moderna – calcados no liberalismo e no individualismo –, viviam sob essa égide, empenhando-se numa espécie de entrar e sair das malhas dessa captura capitalista. Em *On the road*, seus personagens parecem viver nas oscilações do trabalho informal, seja como guarda-freios, apanhando algodões ou guardando carros em estacionamentos.

Dean vestia um terno careta típico do Oeste; estava encerrada sua primeira tentativa de golpe em Nova York. Digo tentativa porque, na verdade, ele trabalhou como um cão naquele estacionamento. O mais fantástico garagista do mundo. (KEROUAC, 2010, p. 25-26).

Guardar carros em um estacionamento parece emergir como atividade-emblema da rudeza moderna urbana, que precisa criar condições para alocar seus veículos, que por sinal também são emblema de um fordismo que reinventou os parâmetros de organização do trabalho. Mesmo assim Dean, talvez o personagem que mais encarna o espírito *beat* em *On the road*, encontra meios de burlar os protocolos do seu trabalho extenuante e, de algum modo, imprimir algo de lúdico em uma tarefa desprovida de um sentido mais nobre. Quando escapa pelas ruas com esses carros, em alta velocidade, dirigindo-os de maneira arrojada, ele nos impele a estetizar sua vida errante e transgressora, quem sabe até a desejá-la, tal como o faz inconscientemente o neurótico quando flagra o perverso em pleno deleite inconsequente. Dean, mesmo que sem a intenção de fazê-lo, encanta-nos com seu – ainda que claudicante e errático – empenho em profanar determinados lugares no campo simbólico que são reservados ao sujeito tipicamente neurótico, interpelação hegemônica desde o século XIX na esteira da emergência dos valores modernos associados à urbanização, industrialização, eficácia produtiva, em suma, toda uma moralidade burguesa que também incluía a invenção da família nuclear. (KEHL, 2017). Neal Cassady, figura iconoclasta da contracultura até os dias de hoje, não estava, definitivamente, apartado dos imperativos morais do seu tempo, o que se evidencia de modo muito interessante através de seu alter em *On the road*, que vacila entre o

comportamento de retidão do pai de família provedor do lar e os arroubos inconsequentes de um típico *beatnik*. Situa-se aí, justamente, uma das chaves da própria culpa neurótica, que se alimenta do desamparo do sujeito quando este flagra a si mesmo angustiado ante as supostas infinitas possibilidades decorrentes dos processos de atomização herdados do sonho moderno. O resultado desse impasse é a intensificação de um conflito, que tem na sua gênese a tomada se assalto subjetiva por ideais contraditórios que constituem o horizonte libidinal do sujeito que se acredita plenamente livre.

É importante atentarmos que ao falarmos de um *projeto moderno de sociedade*, não estamos tratando tão somente de um modelo político ou econômico de caráter meramente *estrutural*, passível de aplicação em uma comunidade humana mediante a adoção de um conjunto de técnicas e normativas estanques. Não se trata, no entanto, de negarmos que a modernidade se funda sobre alicerces umbilicalmente atrelados ao plano molar das “estruturas”. De todo modo, o ponto que aqui me ateno se refere ao fato de que para ser colocada em funcionamento, a experiência moderna jamais poderia abrir mão da necessidade de acionar uma espécie de *sensibilidade* que lhe é própria, modulando-a e manipulando-a ao sabor de todo um maquinário desejanse capaz de viabilizar sua reprodução. E para tal, há que se recorrer a um outro plano, que não pertence ao plano molar das segmentaridades duras. Trata-se do plano que Deleuze e Parnet (1998) definem como o plano dos fluxos moleculares, sendo estes capazes de constituir arranjos singulares e que escapam a qualquer anseio representativo de captura a uma ordem languageira.

Quando aponto para o “entrar e sair” da modernidade liberal dos *beats*, refiro-me a um aparente paradoxo que estaria na natureza desse movimento. O próprio levante estético e existencial encampado pelos *beats*, tem na sua gênese traços modernos, na medida em que aposta nas aventuras artísticas, políticas, estéticas, discursivas, afetivas que a própria modernidade inaugura. Ou seja, há que se fazer justiça com a modernidade, reconhecendo-a como fonte de um lócus possível para a emancipação dos povos oprimidos, de libertação das classes exploradas, em suma, para uma abertura à experiência cidadã, o que inclui, naturalmente, a própria possibilidade de exercício crítico das contradições que emergem no seu seio.

Dessa forma, o movimento *beat*, como acontecimento<sup>26</sup> emergente no século XX –

---

<sup>26</sup> Conceito deleuziano que está ligado à “dimensão do sentido e, assim, ele só pode ser apreendido pelo pensamento. Em outras palavras, o sentido-acontecimento pode ser acessado pelo pensamento que, de alguma forma, traz a seu respeito uma compreensão, mas em si mesmo, ele não se reduz a nenhuma das relações da proposição e desse modo, não pode ser reduzido a nenhuma definição ou predicado” (ANDRADE, 2018, p. 8-9). Trata-se da emergência de um incorporeal, cujas dinâmicas compreendem uma heterogeneidade elementos

tendo sua aparente gênese mais precisamente entre os anos 40 e 50 –, situa-se historicamente em um dos períodos mais instáveis para a racionalidade moderna, que compreende a atroz Segunda Guerra Mundial, até o seu derradeiro fim, momento em que a suposta sociedade civilizada põe em cheque seus alicerces, enquanto segue em uma contagem interminável de vítimas fatais da sua aventura bélica demente. Não se trata – e é isso que tenho procurado frisar, para evitar mal-entendidos, evidentemente, de renegarmos as conquistas imensas da modernidade, conquistas estas que foram arrancadas da tirania ao custo de muitas vidas, empenhadas na destruição da opressão que esmagava as liberdades no mundo feudal. No entanto, as lições do pós-guerra e das atrocidades atreladas à sede pelo desenvolvimento industrial, arquitetônico, em suma, econômico, das nações capitalistas e socialistas, apontaram para as fraturas do sonho moderno. Para Berman (1997, p. 60), “tal retrato devia gravar para sempre em nossas mentes a crueldade e brutalidade de tantas formas de vida que a modernização varreu da face da Terra”.

Os *beats*, diante de tal contexto, seriam expoentes, no século XX, de uma tradição moderna que anseia por justiça social e pelo fortalecimento das liberdades individuais? A resposta pode ser sim, no entanto, minha tarefa nas linhas que já escrevi e nas linhas que seguem, debruça-se justamente na ampliação dos seus sentidos, pensando-os também no seu potencial de atualização nas práticas mais contemporâneas. Nesse sentido, há que se pensar nas suas capturas, sendo estas talvez a torção mais instigante a se pensar, na medida em que desvelam as possibilidades complexas de reordenamento simbólico operadas pelas máquinas de semiotização no seio do *socius* capitalístico. Mas esse é um ponto a ser desenvolvido nos ensaios seguintes.

A questão aqui, por ora, é destrincharmos uma espécie de fotografia histórica desse período pós-guerra, tomando-o como experiência que foi força motriz para a emergência de uma literatura que pudesse romper com o marasmo formalista leniente com as contradições da vida estadunidense da época. E a arte, como o cinema, sem dúvida, oferece meios riquíssimos para entendermos os conflitos que envolvem a experiência do trabalhador fabril do século XX<sup>27</sup>.

Poucos filmes retratam tão bem as nuances subjetivas desse personagem-emblema da

---

irredutíveis a tentativas de decalcamento. Sua apreensão só é possível no instante exato do seu desabrochar, por isso sua condição incorpórea, que produz *efeitos* e não propriamente *coisas*.

<sup>27</sup> Além de *A classe operária vai ao paraíso*, filme que discuto ainda nesta página, há que se mencionar também o belo *Eles não usam black-tie*, dirigido por Leon Hirszman e o recentíssimo *Arábia*, obra prima de Affonso Uchoa e João Dumans. Trata-se de obras cinematográficas que lançam luzes às fraturas que constituem a experiência do proletário, retratando-o não apenas na sua rotina estafante da linha de produção, mas também em seus conflitos mais íntimos.

modernidade industrial como *A classe operária vai ao paraíso*, obra dirigida por Elio Petri, lançado em 1971. No centro da trama e dos conflitos, Lulu Massa, um operário fabril que dedica grande parte dos seus dias sobre uma máquina, que nos remete ao cenário laboral tipicamente fordista que se consolida nas primeiras décadas do século XX. Mais do que trabalhador, Lulu parece encarnar com primazia a figura prototípica do sujeito edipianizado, que transfere para diferentes esferas da sua vida, a rigidez superegóica da linha de produção rigorosamente modulada por um *tempo* que lhe é exterior e que submete violentamente seu corpo. O filme versa sobre os conflitos internos desse personagem – e que são, na verdade, conflitos “externos”, pois repletos de elementos da vida política, econômica, libidinal do seu tempo, expondo as contradições que tomam de assalto a vida do homem moderno, acossado ao mesmo tempo pelo princípio de realidade<sup>28</sup> e pelo mal-estar que nos espreita, e que parece nos impelir para a afirmação de uma vida outra, à rebeldia vulcânica do desejo contra a tirania da norma. Lulu é herdeiro de uma concepção emblematicamente moderna, que efetua a cisão entre o sujeito e os objetos do mundo, desaguando em formas antropocêntricas de ação humana ante a natureza e que acaba por colocá-lo na linha de frente das operações predatórias que, em última análise, expõem e vulnerabilizam sua própria integridade física e potência de agir, matando-o dia a dia. Em uma perspectiva imanente, “a indústria não é mais considerada numa relação extrínseca de utilidade, mas em sua identidade fundamental com a natureza como produção do homem e pelo homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 15). O filme, sem dúvida, ainda vai além, instigando-nos a muitas outras problematizações possíveis na medida em que disseca e expõe as contradições da alma humana através da figura desse operário chamado Lulu. Restrinjo-me a trazer esses breves elementos do filme como incremento a esta discussão, apostando na sua potência como intercessor. Para uma maior amplitude do alcance estético e político dessa obra, somente assistindo-a, convite este que faço ao(a) leitor(a).

A questão que interessa aqui é justamente aproximar o leitor de algumas cenas que nos permitam observar as nuances subjetivas que permeiam e constituem o sujeito moderno do

---

<sup>28</sup> Freud (1974) subverte a lógica hegemônica que atribui ao humano a capacidade inerente de buscar sempre e somente objetos de satisfação do seu desejo. Ele desconstrói tal lógica ao afirmar que os sujeitos trabalham psiquicamente a fim de minimizar a intensidade das excitações, por considerá-las nocivas ao princípio de prazer que sustenta o equilíbrio da vida mental. O prazer, nesse caso, corresponderia a uma presença baixa de excitação. O princípio do prazer seria, portanto, viabilizado pelo princípio de constância, que tem por objetivo garantir estabilidade ao aparelho psíquico. A busca insaciável pela obtenção de prazer é desencadeada por um modo de funcionamento primário, mas que rapidamente é interditado pela própria noção de autopreservação imposta pelo organismo quando este é exposto às ameaças do mundo externo. Dessa forma o ego cria as condições para se proteger das imprevisibilidades mundanas, referenciado pelo que Freud denomina *princípio de realidade*, que não representa a total recusa das possibilidades de gozo, mas que permite que o sujeito adie sua satisfação e suporte temporariamente o acesso aos seus objetos de desejo.

século XX na sua dimensão desejante. No entanto, para tomarmos tal processo em perspectiva, precisamos olhar para os séculos precedentes, como período em que os valores modernos foram intensamente incensados por seus artífices. A atmosfera moderna, conforme adquire seus contornos materiais e arquitetônicos, aos poucos também imprimirá sua marca nos *espíritos*. Seja pela via da aversão ou adesão, ninguém passará incólume às transformações a que o ambiente social está exposto, especialmente nos espaços urbanos. É no século XIX que se intensificam esses processos que trariam à tona contradições importantes e ainda traumáticas na constituição do arcabouço subjetivo de muitos povos. De um lado, a crença inviolável nos valores sedutores da pujança moderna, porta-voz de um futuro possível, de uma *felicidade* então nascente. De outro, o mal-estar de quem destitui a religião para entronar a ciência, colocando o homem diante das injustiças perpetradas por ele mesmo na sua condição demasiado humana. Ambas constituíam, sem dúvida, forças antagônicas em disputa, mas compartilhavam entre si a fé racional no amanhã diferente, seja pelas mãos do burguês detentor do capital, seja pela tomada dos meios de produção através da luta da classe explorada. O ambiente moderno, ainda que repleto de injustiças, parecia assistir ao permanente sobrevoos de um outro possível, tornando sempre próxima a ameaça de uma nova ordem social capaz de forjar um novo homem.

O projeto moderno, portanto, para não ser corroído paulatinamente pelas pulsões vulcânicas provenientes da luta revolucionária, não poderá preterir o uso massivo dos expedientes mais diversos, pródigos na arte de *conter* e *homogeneizar* subjetividades pretensamente dissidentes de seu programa de governamentalidade. Nesse sentido, o trabalho se situa em posição central e decisiva, no que se refere à manutenção do sistema de reprodução da ordem político-econômica-libidinal vigente, fundado sob a égide dos pressupostos capitalistas.

Nos anos 40 – década em que Kerouac realiza seu périplo ao longo das rodovias estadunidenses e por um idílico México, experiências que dão origem a *On the road*, já se evidencia a constituição de um discurso, traduzido inclusive por inovações estilísticas no âmbito narrativo, animado por inquietações notadamente políticas e que de algum modo lançariam as bases para toda uma série de fenômenos contraculturais emergentes nas décadas seguintes, que pagariam seus tributos à ousadia *beat*, que anos antes forneceu elementos para a estetização desses novos modos de habitar o mundo<sup>29</sup>. Em *Uivo*, um dos poemas mais

---

<sup>29</sup> O próprio termo *hipster*, bastante em voga na atualidade, populariza-se através da *Cena Beat*, que estava repleta de tipos como esse. Tal termo era usado para designar jovens contestadores, antenados nas questões estéticas e bastante receptivos às experiências alucinógenas mais diversas. Passados bons anos, parece-me que

aclamados da Geração Beat, Ginsberg (2006) vocifera o que parece ser um mosaico de fragmentos, a caleidoscopização de valores modernos flagrados durante seu definhamento:

Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão! Sujeira! Fealdade! Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos chorando nos parques! (p. 34)

Há, na crueza das palavras de Ginsberg, um misto de denúncia e poetização, o que de algum modo parece inaugurar, em meados do século XX, um tipo de inovação estética decidida a lançar luz às sombras da cidade moderna, captando no semblante dos transeuntes as fraturas de um projeto decadente<sup>30</sup> que parece tamponar os canais de singularização encampados pelas vozes minoritárias, escamoteadas pelo sonho moderno, ocultadas pelo véu fascista da história oficial. Nesse aspecto, a literatura *beat* parece se filiar a uma tendência estilística que nos remete a Walt Whitman, escritor romântico que no século XIX já parecia se inquietar com as possibilidades de criação a partir do *fragmentário*, extraindo deste os elementos para fazer proliferar as multiplicidades da *enunciação coletiva*. É a chamada *literatura menor*. Para Deleuze (1997), tal tipo de literatura emerge como expressão de conflitos nacionais que estão no cerne da construção subjetiva dos povos habitantes da América, de modo que de uma simples história de amor podem proliferar os elementos que expõem os mais diversos conflitos, o que desvela tramas que são também políticas, envolvendo Estados, povos e tribos em disputa. Há, nesse tipo de literatura, a expressão de um eu frequentemente despedaçado, em contraponto às “grandes narrativas”, que parecem polir demasiadamente as vidraças dos palacetes dos “grandes indivíduos”, supostamente universais e indivisíveis, expondo no máximo certos arroubos solipsistas, que de modo algum

---

tal definição ainda encontra respaldo na contemporaneidade, ao se considerar certos núcleos de sociabilidade juvenil, especialmente urbanos e acadêmicos.

<sup>30</sup> Há efetiva decadência no projeto moderno de sociedade? Essa é uma provocação que deverá permanecer em nossos pensamentos, na medida em que constitui o foco de intensa contenda teórica ainda inconclusa. O termo pós-modernidade tem razão de existir ou é apenas expressão de um fetichismo intelectual sedento por uma ferramenta interpretativa para nossos dilemas contemporâneos? Tal ponto será explorado mais detidamente no ensaio seguinte, de qualquer modo, devo fazer justiça a Berman (1997, p. 330), autor que parece cético com insinuações de um possível fim da era moderna, na medida em que “a modernização sempre sobreviveu em meio a problemas, em uma atmosfera de ‘incerteza e agitação constantes’(...). Em tal ambiente, a cultura do modernismo continuará a desenvolver novas visões e expressões de vida, pois as mesmas tendências econômicas e sociais, que incessantemente transformam o mundo que nos rodeia, tanto para o bem como para o mal, também transformam as vidas interiores dos homens e das mulheres que ocupam esse mundo e o fazem caminhar. O processo de modernização, ao mesmo tempo que nos explora e nos atormenta, nos impele a apreender e a enfrentar o mundo que a modernização constrói e lutar por torná-lo o nosso mundo. Creio que nós e aqueles que virão depois de nós continuarão lutando para fazer com que nos sintamos em casa neste mundo, mesmo que os lares que construímos, a rua moderna, o espírito moderno continuem a desmanchar no ar”.

o desintegram. Em Whitman, assim como nos *beats*, expandem-se as possibilidades de construção de sentido mediante a interlocução com os mais diferentes corpos, sejam eles humanos ou não humanos, permitindo assim instaurar agenciamentos diversos, inusitados. Nessas circunstâncias, não cabe à literatura apreender a totalidade das formas, mas cartografar correlações, inventando polifonias a partir de arranjos singulares. Se para Whitman, “camaradagem” é a expressão fundamental para designar um nível elevado de encontro entre humanos, o que dizer dos *beats* e sua literatura intensamente calcada em uma espécie de “política das amizades”? É a micropolítica como o *locus* de experimentação afetiva entre corpos capazes de afetar e serem afetados.

Em *Uivo*, Ginsberg narra seu encontro com a cidade moderna, contemplando sua imponência, e a apontando como o *locus* de uma disputa que “homens e mulheres médios” devem destemidamente travar, a despeito do caráter portentoso dos edifícios a nos encarar. Para Berman (1997):

Ginsberg desenvolve estruturas e processos e linguagem poética – uma interação entre lampejos luminosos e explosões de imagens mentais desesperadas e o acúmulo solene, repetitivo e encantador de linha sobre linha – que lembram os arranha-céus, as fábricas e as vias expressas por ele odiados e com eles rivalizam. Ironicamente, embora o poeta retrate o mundo da via expressa como a morte dos cérebros e da imaginação, sua visão poética traz à luz a inteligência e a força imaginativa que lhe são subjacentes – na verdade, ela os traz à luz de forma mais plena do que os próprios construtores foram capazes de fazê-lo por seus méritos. (p. 295)

Com os *beats*, portanto, vislumbra-se a possibilidade do sujeito comum ocupar um novo lugar no enredo societário moderno, sendo a arte, nesse sentido, o canal mais valioso na busca dessa superação. Havia uma luta a ser travada por esses artistas, que pareciam imbuídos em desnudar o que havia de oco nesse sonho ocidental amplamente calcado no êxito individual e na disciplina laboral, embalado pela cadência do tédio conjugal e familiar. O mais inquietante, nesse aspecto, é que o sonho moderno do século XX obteve a adesão relativamente passiva de massas de trabalhadores e trabalhadoras, prescindindo do uso de estratégias *coercitivas* para se levar a cabo tal nível de submissão. Um trunfo, sem dúvida, que provoca aos intelectuais e teóricos sociais, instigados pela volúpia sedutora que nos envolve em torno desse projeto que não é apenas econômico, mas também ético, estético e político. Tal virtude está na capacidade do modelo então vigente, de agenciar os corpos pertencentes à força de trabalho, de modo que passem a compartilhar de uma série de *sentimentos sociais*, termo utilizado por Harvey (1992). Para o referido teórico, a socialização dos sujeitos no seio

do sistema de trocas capitalistas diz respeito não apenas a sua disciplinarização enquanto mão-de-obra produtiva, mas a um amplo controle de seus atributos físicos e mentais. Ainda de acordo com Harvey (1992, p. 119), “a ética do trabalho, a lealdade aos companheiros, o orgulho local ou nacional, (...) a busca da identidade através do trabalho, a iniciativa individual ou a solidariedade local”, seriam alguns dos elementos subjetivos largamente explorados com o objetivo de inculcar nos sujeitos uma espécie de engajamento mais ou menos dócil a esse novo estado de coisas no contexto laboral. Não se trata, é importante frisar, de negarmos as eventuais ebulições que colocam em lados opostos empregados e patrões – tensão esta que está na natureza da sociedade de classes – no século XX. Todavia, este seria o século que consolidaria as democracias liberais modernas, muito em razão da derrocada das experiências socialistas ao redor do mundo, que por diferentes razões sucumbiram como alternativa político-econômica para a sociedade de mercado.

Tal tipo de coesão grupal já não servia mais aos anseios de um *ethos beat* então nascente, interessado em reconsiderar as possibilidades de arranjos coletivos, de uso do corpo, de experimentação sexual e artística. A constituição de um *ethos* vislumbra justamente a superação da instrumentalização moderna e sua tendência ao esvaziamento dos aspectos simbólicos concernentes à subjetividade humana, em detrimento dos cálculos que insistem em medir a vida através de parâmetros quantitativos e estatísticos. Tal mundo acima explicitado por Harvey se assemelha ao *mundo da via expressa*, expressão cunhada por Berman (1997) em um de seus ensaios sobre as violências empreendidas por Robert Moses na Nova York do século XX. Moses foi um célebre engenheiro, responsável por vultosas obras que colocavam abaixo tudo e todos que ousassem resistir à inevitável modernização do espaço urbano.

Não por acaso, a vida na estrada se torna um dos emblemas desse *ethos beat*, símbolo do deslocamento, da inquietação, da recusa às tendências sedentárias que tomavam de assalto o espírito do sujeito burguês, objeto por excelência dos dispositivos da governamentalidade capitalística. O movimento de devastação operado pela racionalidade moderna, marcante nas primeiras décadas dos Estados Unidos do século XX, caracteriza-se por investidas violentas em direção à *rua*. Refiro-me à rua no seu sentido *lato sensu*, o que significa a destruição não apenas de tijolos empilhados, pequenos estabelecimentos comerciais e calçadas. Trata-se de uma modalidade de devastação que aniquilou vínculos comunitários, espaços informais de convivência, separando vizinhos de longa data, diluindo em ruínas arranjos micropolíticos singulares, tudo isso em nome do *progresso*, que se torna uma espécie de senha presente nos discursos das autoridades empenhadas no *desenvolvimento* das cidades. Esse tipo de

mentalidade inundou a vida dos americanos no chamado período de reconstrução posto em operação após a Segunda Guerra Mundial. Grandes estradas, avenidas e centros de compras se proliferaram como expressão de uma nova época, o que relegava à *rua* uma condição de menor valor nas projeções modernistas, simbolizando “o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto – tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás”. (BERMAN, 1997. p. 300-301).

Ante tal cenário, não seria inconcebível tomarmos os *beats* como a expressão possível de resgate de certos arranjos afetivos que pareciam eclipsados por um projeto de país em larga medida excludente e homogeneizante. E uma das principais virtudes desses artistas está ligada justamente ao reconhecimento das ruas como canal de expressão de certas vidas infames, sendo a esfera pública – especialmente suas sarjetas e becos escuros –, a via possível de instauração desse *locus* fraturado pelo projeto moderno.

Neal Cassady<sup>31</sup>, o Dean Moriarty de *On the road*, não por acaso, seria o aclamado anti-herói da Geração *Beat*, não por seu sucesso editorial, mas por ser a expressão mais visceral da vida errante e inconveniente, que construiu a si *pela rua e apesar dela*. Sua subjetividade foi gestada na aridez do mundo da delinquência juvenil, tornando-o um *outsider*, signo de uma legião de vidas que são forjadas na experimentação de uma dissidência compulsória, alheia a uma formação livresca tradicional, apartada da universidade, mas umbilicalmente atrelada aos fluxos da crueza urbana. (BUENO; GOES, 1984).

Quando Cassady se exprime – seja através do seu único livro publicado, seja através daqueles que o retrataram em biografias, poesias e romances –, é com a propriedade de quem participou da vida americana a partir de baixo, enquanto filho de um trabalhador alcoolista que vive seus últimos dias como morador de rua. Essa condição fez Cassady passar grande parte da vida transitando por diferentes empregos, que o fizeram participar, mesmo que de forma errante, do contexto laboral moderno. Frentista, vendedor de enciclopédias, guarda-

---

<sup>31</sup> Neal Cassady (1926-1968) foi um personagem notável da literatura beat. Embora bastante conhecido da Cena, escreveu apenas um livro, intitulado *O primeiro terço*, publicado postumamente em 1971. Sua personalidade marcante é retratada em diversas obras, sendo *On the road* a mais expressiva nesse sentido, na medida em que o autor, Jack Kerouac, volta-se justamente para sua relação com Neal, não economizando nas cores com que pinta tal figura, alçando-o definitivamente ao panteão dos anti-heróis da vida *beat*. Mesmo sem ter se dedicado tanto à escrita propriamente dita, a escrita literária, sua presença na Cena *Beat* foi fundamental, e se notabiliza pelo fomento e empréstimo da sua própria existência como veículo criativo, inspirando poemas, romances, viagens. E sua importância na historiada contracultura não se restringe à esfera da literatura beat “No começo da década de 60 ele botou outra vez o pé na estrada, outra vez de forma poderosa e original: juntou-se a Ken Kesey e seus Merry Pranksters, que saíram pelos Estados Unidos afora num ônibus chamado Furthur, promovendo famosas sessões de música e dança, onde todo mundo tomava LSD e viajava junto”. (BUENO; GOES, 1984). Sobre esta experiência, um documentário foi lançado, em 2011, contando tais peripécias que marcariam a historiografia acerca da cultura *hippie*, ajudando a projetar os anos 60 como década mais efervescente para a contracultura. Chama-se *Viagem Mágica* e conta com um acervo precioso de imagens dessa experiência.

freios em ferrovias.

Cassady é herdeiro da chamada fase do *capitalismo industrial*, que, grosso modo, perduraria até 1973. Obviamente, tais traços não desaparecem magicamente após o referido ano – especialmente nas economias mais atrasadas, dos países periféricos –, mas também é inegável que seus pressupostos sofrem abalos importantes, promovendo deslocamentos significativos nas lógicas econômicas globais. Tal etapa tem como um de seus principais expoentes Henry Ford, figura paradigmática para o mundo do trabalho, responsável pela implantação da carga horária de oito horas gratificada com salário de cinco dólares. Sua divisão do trabalho é ainda amplamente conhecida, consistindo na fixação do trabalhador em uma única, repetitiva e extenuante atividade, tudo isso visando, através de uma *racionalização* do trabalho jamais antes vista, a aumentar a produtividade, otimizando o tempo de trabalho à mais alta potência (HARVEY, 1992).

Para além das já referidas contribuições à consolidação do capitalismo industrial, talvez a principal “descoberta” de Ford, diga respeito ao modo como ele reconhece ter em mãos a possibilidade de reconfiguração dos sistemas de organização do trabalho, o que demandaria como processo correlato, a emergência de uma “nova estética e uma nova psicologia, em suma, um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista” (HARVEY, 1992, p. 121). Utilizando outra terminologia, que não a mesma de Harvey, diria que Ford antecipou a necessidade de instauração de uma nova *economia subjetiva*, coerente com as aspirações do sistema produtivo, e que fosse capaz de trazer para si o máximo de adeptos possível, sem que fosse necessário o uso sistemático de um aparato coercitivo. Trabalho com a hipótese de que tal cenário viveu sua apoteose, mas também viveu sua derrocada, abrindo alas para uma nova época, ainda mais fraturada, mais volátil, e nas palavras de Bauman (2008): *líquida*.

Bem, mas essa é questão a ser destrinchada mais adiante, no ensaio imediatamente posterior a este. Por hora, espero ter tido o êxito de aproximar o leitor de uma espécie de percurso cartográfico que se propôs mapear algumas incidências ético-estético-políticas que constituem esse *ethos beat* exatamente no seu entrechoque com certos valores bastante caros ao projeto moderno de sociedade, amplamente incensado no século XX. A intenção aqui, obviamente, não foi esgotar as possibilidades de leitura dos emaranhados que envolvem esse embate, o que talvez demandasse o espaço de uma dissertação inteira. Como tenho reiterado, a experiência dos *beats* oferece uma multiplicidade de entradas possíveis para problematizarmos, tamanha a riqueza e diversidade estética dos seus artistas. Busquei traçar

um panorama mais geral, que ao menos pudesse situar no tempo e no espaço a emergência desse movimento, reconhecendo que há inúmeras obras – algumas mais sucintas e introdutórias, outras mais abrangentes – que se dedicam a uma descrição mais detida em torno da história da Geração Beat e da biografia de seus principais expoentes. Ademais, optei por buscar na constituição histórica do movimento, entradas possíveis para pensar a modernidade, realçando o entrecruzamento das linhas de segmentaridade mais duras, pertencentes ao plano molar, com as linhas mais flexíveis, e que correspondem aos fluxos moleculares engendrados nos encontros da micropolítica, nas práticas prosaicas da cotidianidade moderna.

Os *beats*, ao mesmo tempo em que são forjados nos pressupostos liberais e modernos, que por sua vez oferecem margens de liberdade para os fluxos circularem no ambiente social, é inegável que esse mesmo ambiente, repleto de contradições e sombras, forneceria as armas para o desabrochar dos *beats*, desaguando em um legado contracultural valiosíssimo para repensar os pilares modernos do ocidente. O mais interessante é que não se trata de um legado estagnado no tempo, que serviria apenas para sua contemplação extemporânea. Sabendo disso, seguirei no encalço de suas atualizações no nosso tempo presente, cartografando suas ressonâncias, buscando traçar suas linhas de incidência, reconhecendo que nesse processo de agência podem se abrir canais de singularização e expansão da vida, assim como também permitir as montagens mais dementes, embebidas em expressões torpes de um fascismo nefasto.

### 3. PÓS-MODERNIDADE E ÉTICA-ESTÉTICA BEAT: RESSONÂNCIAS DE UM UIVO

*Se a condição de ser ao mesmo tempo pausada e reflexiva delineava o estilo de ser da modernidade, não obstante as descontinuidades e as rupturas intempestivas que o marcaram e caracterizaram, a aceleração do sujeito é que se destaca na contemporaneidade. O ser interiorizado no registro do pensamento se transforma no ser exteriorizado e performático, que quer agir, antes de mais nada.*  
(BIRMAN, 2012)

No ensaio anterior busquei convidar o(a) leitor(a) a um passeio e exploração acerca desse instigante objeto de estudo chamado *modernidade*, propondo pensá-lo tomando como intercessores aspectos da historiografia *beat*, bem como fragmentos da produção literária desses artistas. Minha argumentação, ainda no referido ensaio, caminhou no sentido da visibilização de uma espécie de paradoxo que está na natureza da ética-estética *beat*, que se forjara num *entrar e sair* da modernidade, hora negando seus valores, hora reivindicando certos pressupostos da sua tradição, como se estes estivessem demasiado expostos a uma vil captura por parte de burocratas conservadores aferrados a prostração de uma arte sedentária<sup>32</sup>, docilizada. E é esse ponto – aparentemente paradoxal –, que parece tornar ainda mais instigante essa espécie de *aventura da modernidade* – termo que tomo de empréstimo do importante teórico do modernismo e modernidade, Marshall Berman (1997) – a que somos convocados a participar cotidianamente. Há tamanha riqueza naquilo que a modernidade forneceu e fornece aos seus partícipes, que praticamente toda e qualquer crítica até hoje feita a ela, só foi/é viável mediante o uso massivo do repertório que ela própria nos legou, o que nos dá uma dimensão do seu caráter superlativo. E os *beats*, na esteira dessas constatações, foram herdeiros dignos da potência disruptiva e inovadora que pulsa nas veias da modernidade, trazendo ao seu escopo estético um tipo de incremento absolutamente necessário, um tipo de destemor que não está tão distante da beleza intelectual empreendida pelos positivistas e iluministas, que colocaram em jogo a própria vida em benefício da superação que os grilhões

---

<sup>32</sup> Tome-se aqui o caráter sedentário no seu aspecto subjetivo, atrelado a modulações no âmbito do desejo. Nesse sentido, há que atentarmos para a sedução das dicotomias, que operam através da cisão entre exterioridade e interioridade, o que aprisiona as subjetividades a um eu soberano, sempre idêntico a si mesmo, em suma, *sedentário*. Por outro lado, o desejo, quando pensado sob uma perspectiva maquínica, torna-se fluxo que circula em um sistema de cortes, que não o separa da realidade, mas o hibridiza com elementos heterogêneos, conferindo a esse plano um tipo de *nomadismo* que se diferencia das abordagens identitárias e representativas da subjetividade. (DELEUZE; GUATTARI, 1976). Retomo ainda essa noção de nomadismo no ensaio posterior a este.

pré-modernos impunham ao pensamento.

Tal consideração, que faço nesse primeiro parágrafo do ensaio, tem por objetivo, ainda que de modo sutil, observar a legitimidade e consistência daqueles teóricos sobre a modernidade que resistem em reconhecer, nem que seja uma parcial superação, dessa etapa. O ensaísta Marshall Berman<sup>33</sup>, que tem sido uma valiosa inspiração para este trabalho, não poderia ser mais incisivo na sua crítica ao que ele chama de mística pós-moderna, supostamente presente na contemporaneidade. Na visão dele

quando os modernistas contemporâneos perdem o contato com a sua própria modernidade e a negam, apenas fazem eco à auto-ilusão da classe dominante de ter superado os problemas e perigos do passado e, enquanto isso, eles se separam – e nos separam – de uma fonte fundamental de sua própria força. (BERMAN, 1997, p. 329).

Evidencia-se, portanto, através da assertiva acima, que pisamos em um terreno um tanto movediço, território que abriga uma contenda teórica com alguma dose de acirramento. Citei Berman, mas poderia citar outros, ou praticamente todos os teóricos filiados às epistemologias estruturalistas, ao marxismo, que não têm poupado críticas ao que eles consideram – e a frase de Berman reflete com nitidez isso – uma capitulação pequeno-burguesa ou fetichismo acadêmico de intelectuais que covardemente cedem ao canto da sereia liberal, que em última análise corromperia as tradições socialistas mais ortodoxas.

Tal visão de mundo, corroborada por muitos pensadores, é inegavelmente legítima e consistente, e segue como referi anteriormente, uma tradição epistemológica que lhes ampara conceitualmente nesse sentido. No entanto, desde meus primeiros anos como graduando em psicologia, tenho me aproximado dessa literatura chamada, muitas vezes de modo pejorativo e irônico, de “pós-modernista”, rótulo que tem sido reservado a tudo e todos que flertariam com um relativismo supostamente contrarrevolucionário. Mesmo aqueles teóricos que jamais mencionaram na sua produção o termo “pós-modernidade” são poupados do estigma de colaboradores do irracionalismo, erva daninha que brotaria nos espíritos mediante a rejeição de categorias que sustentam a arquitetura do raciocínio estruturalista. Através desse contato, com uma literatura, que prefiro chamar de *pós-estruturalista*, tenho observado, não exatamente uma recusa dos pressupostos e tradições que fundam o edifício moderno, mas a

---

<sup>33</sup> Em *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade* Marshall Berman oferece subsídios bastante originais para pensarmos a aventura moderna, tomando como pano de fundo vários elementos da literatura, o que torna a experiência dessa leitura ainda mais saborosa. Este livro, lançado originalmente em 1982, segue como ferramenta proeminente para todos que desejam se aventurar nos conflitos e belezas da vida moderna.

constatação de sua insuficiência para operar na *complexidade* das transformações contemporâneas, engendrada através do incremento das novas tecnologias, que instauram nas relações possibilidades absolutamente inovadoras de agenciamento, encurtando distâncias, comprimindo o tempo, fazendo proliferar, no horizonte das subjetividades, possibilidades de semiotização que parecem implodir os limites de análise circunscritos ao logocentrismo das categorias modernas tradicionais. Morin (2010), ao analisar os limites da dialética marxista, aponta que a síntese é

uma ferramenta que nos permite compreender a formação de unidades e de novas totalidades. Mas estas unidades ou estas totalidades são sempre provisórias ou parciais. Em outras palavras, a síntese dialética é provisória e parcial, como a antítese ou a tese. A ruptura, a insuficiência e a determinação (no sentido em que toda determinação é negação) estão presentes no seio da síntese. Dito de outro modo, a síntese total é o mito da dialética, seu *sollen* (*dever-ser*) que a anima e sempre lhe escapa. Para falar em termos menos escolásticos, o processo de desenvolvimento não para. Se a síntese suprema um dia eclodisse, não resta dúvida, seria a orquídea gigante da morte. (MORIN, 2010, p. 29).

Para Morin (2010), portanto, a vida se caracteriza pela troca contínua, pela permanente intercomunicação e inevitáveis reações a esses processos. Dessa forma, as relações, na medida em que são fundadas no desequilíbrio e no conflito, jamais poderiam ser cristalizadas em sínteses, exceto de modo provisório e parcial. A síntese dialética, nesse sentido, ao ser petrificada, serviria somente para constriar o potencial mais fecundo de sua dinâmica, que está presente na noção de *superação*.

Nota-se em Morin, ainda que utilize noções da filosofia moderna – como é o caso da noção de *superação* –, o esforço em ampliar as categorias de análise do mundo, perspectiva que se apresenta de modo mais evidente no seu convite ao pensamento complexo<sup>34</sup>. A experiência revolucionária soviética e das nações pertencentes ao seu bloco – que oferecem episódios significativos para análise das fraturas geopolíticas traumáticas do século XX –, certamente produziram dobra subjetiva nesse autor francês, alguma dose de desencanto, mas que em alguma medida desencadearam a abertura de novos horizontes teóricos para que repensem o rumo das lutas políticas de resistência e contra-hegemonia.

Trata-se, como podemos ver, de uma contenda importante e bastante ampla, o que demandaria um tipo de incursão demasiado custosa para este espaço. Todavia, senti-me no compromisso de trazer ao leitor pelo menos alguns recortes que colocam certas

---

<sup>34</sup> Para maior aprofundamento a esse respeito, verificar a obra e *Introdução ao pensamento complexo* (1990).

epistemologias em trincheiras diferentes nesse cenário. Há pontos de evidente conflito, assim como possibilidades de alguma conciliação, e o contemporâneo, nesse sentido, não cessa de oferecer elementos para que esse debate permaneça inconclusivo, o que é alvissareiro para o exercício do pensar. Devo dizer, no entanto, que a partir de minhas influências, claramente ligadas ao campo das epistemologias pós-estruturalistas, farei uso da noção de pós-modernidade, reconhecendo nela valências importantes enquanto conceito-ferramenta, capazes de visibilizar e operar dentro de uma dada realidade que efetuou rupturas importantes com o período que lhe antecede<sup>35</sup>.

Falar de Geração *Beat* é, de algum modo, falar de uma suposta ascensão pós-moderna e sua produção de uma economia subjetiva performada por modos de vida que imprimem no corpo, na linguagem, na micropolítica, na ciência, nas instituições, na moral etc. outras percepções acerca do mundo capazes de instituir códigos absolutamente inovadores ao território das práticas humanas. Há uma premissa, portanto, da qual faço uso aqui, que se refere ao reconhecimento de um sem número de transformações que perpassam o tecido social na atualidade, capazes de forjar subjetividades que fustigam valores, até então intocáveis, do estatuto social moderno.

Recorro a algumas contribuições do psicanalista Joel Birman (2012) como incremento à nossa discussão. Para este autor, o contemporâneo tem reservado aos sujeitos experiências marcadas pela *imprevisibilidade* e *intempestividade*, tornando-o vacilante naquilo que até então reconhecia como certezas absolutas balizadoras do seu contato com o outro. Há, portanto, na esteira dos elementos trazidos acima por Birman, um tipo de ritmo que muito se diferencia da cadência moderna, amplamente amparada por referentes morais precisos, que desobrigava os sujeitos a ter de encarar os embaraços de uma assertiva existencial calcada na monitoração do próprio desejo, personagem psíquico este ao qual ele não deve se furtar de interrogar a todo instante.

Interessa-nos neste ensaio resgatar na vastidão polissêmica de algumas obras proeminentes da literatura *beat*, certos pontos de contato com aquilo que alguns teóricos

---

<sup>35</sup> Há que considerar que a transição de um período histórico para outro não significa que avançamos uma “casinha”, como ocorre nos jogos de tabuleiro. Não se trata disso, por duas razões. A primeira é que a história, tal como compreendida em uma perspectiva foucaultiana, não é linear, nem possuidora de sentido teleológico. Entendo-a mais como um *processo* que envolve práticas humanas com suas repercussões na microfísica das relações, de modo que a história oficial só nos é útil como material que visibiliza discursos justamente pelos *silenciamentos* que promove. A outra razão, é que não estamos falando de blocos monolíticos, arbitrários e totalizantes. É inegável, portanto, que a pós-modernidade carrega consigo muitos elementos do período que a antecede, forjando assim um mosaico muito mais complexo do que fazem parecer os manuais que enclausuram os fluxos em caixinhas a-históricas.

reconhecem como período pós-moderno e suas variantes<sup>36</sup>. Nesse sentido, perscrutar tais incidências também permite resignificar nosso tempo, buscando traçar certas coordenadas que nos levam a formações discursivas – sejam elas mais hegemônicas ou de potência subversiva, debruçando-se sobre pontos de regularidade, assim como descontinuidades capazes de reorientar as possibilidades de circulação de afetos e desejos no contemporâneo.

Sobre a questão do discurso, filio-me à perspectiva trazida por Foucault (2016), filósofo que nos ajuda a *desindividualizá-lo* a partir de uma operação que é, de algum modo, genealógica, na medida em que nos impele a ir no enalço de determinada formação discursiva, observando os contextos de sua incidência, bem como suas descontinuidades ao longo do percurso da história. O exercício aqui também é, sem dúvida, de *des-substancialização* da palavra, observando o modo como oscila seu status na ordem do discurso. Sendo assim, o discurso não é apenas uma *via* por onde se operam as estratégias de dominação, mas o próprio objeto pelo qual se atacam os *players* do entrevero político na disputa pelos monopólios narrativos. Somos instigados, através da abordagem foucaultiana, a perscrutar linhas que podem, mediante variações no espírito das épocas, *interditar* certos enunciados, ou por outro lado, alçá-los ao estatuto de *verdade* aparentemente irrevogável. Também há que notar – e a contemporaneidade é um cenário interessante para realizarmos essa reflexão, na medida em que se caracteriza pela *incitação* ao uso da palavra e à *expressão* de um modo geral, que mesmo a livre circulação de certos discursos, de modo algum impede que estes sejam inscritos em determinadas dinâmicas de poder, que podem, dentre outras coisas, reiterar cesuras, capturas e instrumentalizações convenientes às relações de poder vigentes. Há, por essa via de análise, que Foucault apresenta, os subsídios para pensarmos a *verdade* como uma fabricação, o que permite situar a instauração do seu estatuto no entrelaçamento da *vontade de verdade* com a *política*, implodindo, definitivamente, qualquer possibilidade de obter nos discursos ditos oficiais, o encontro idílico com o castelo que abrigaria na sua transparência cristalina a realidade em essência. (FOUCAULT, 2016).

Os fragmentos de que nas próximas páginas me apropriarei livremente como intercessores para esta discussão, referem-se a, talvez, a obra mais emblemáticas da literatura *beat* no que concerne ao caráter inaugural que carrega historicamente consigo. Trata-se do poema *Uivo*, escrito por Allen Ginsberg e eternizado após uma catártica leitura coletiva na Six

---

<sup>36</sup> Há também a preferência pelo termo *hipermodernidade*, cunhado pelo filósofo Gilles Lipovetsky (2004), ou ainda *sociedade líquido moderna*, conceito este desenvolvido por Zygmunt Bauman (2008). De todo modo, embora sejam diferentes nomenclaturas, ambas parecem apontar para a ascensão de um novo regime no que tange a economia subjetiva contemporânea, disposto a fissurar certos monumentos da arquitetura moderna, não sendo exagero observar aí a emergência de um período histórico *pós-moderno*.

Gallery em 1955, na cidade de San Francisco.

Trata-se de uma obra de tremenda originalidade, e que carrega consigo o *status* de texto seminal para a Geração *Beat*, seja no que tange a sua instigante originalidade literária, seja no que diz respeito às incidências ético-estético-políticas que produziu ao longo dos anos que lhe sucederam. Este exercício ensaístico, doravante, apropria-se dessas paisagens poéticas de *Uivo* enquanto territorialidades autônomas, não porque se situam em compartimentos separados, num isolamento desolador, mas por se encontrarem plenas da sua essência, que nada mais é que sua potência de *virtualidade*. Não uma essência que replica a mesmice tediosa, facilmente abatida pelas investidas escusas da arbitrariedade moral, mas uma essência que é líquida, que penetra por paragens desconhecidas e se recria ao sabor do devir. Ainda que operemos aqui na fabricação de sentidos, há sempre que escaparmos do risco de codificação desses fluxos, procedimento que tende a tamponar os canais de singularização desses “objetos da arte” fazendo triunfar a violência colonial usurpadora. Opto por imprimir um tipo de ação no mundo similar à agressividade do dilúvio. “El terror de una sociedad es el diluvio: el diluvio es el flujo que rompe la barrera de los códigos. Si las sociedades no tienen tal temor es porque todo está codificado: la familia, la muerte”. (DELEUZE, 2015, p. 40).

O celebrado poema *Uivo*, escrito há aproximadamente 70 anos por Allen Ginsberg em homenagem ao amigo Carl Solomon, ainda hoje pulsa como uma das obras mais viscerais da literatura do século XX. A palavra que lhe dá título, “uivo”, não poderia ser mais precisa como expressão simbólica do manancial de sentidos que podemos lhe atribuir. Uivo é o ruído pelo qual se comunicam os lobos, animal que vive em bando, adotando a noite como seu cenário preferencial. Também nos remete a uma espécie de sonoridade primal, um chamado em clamor, um lamento profundo, mas que ecoa alto, reverberando um despertar implacável.

Ginsberg emitiu seu uivo em público, pela primeira vez, no dia 7 de outubro de 1955 na Six Gallery em San Francisco, sob a reação de uma plateia entusiasmada e em alguma medida inebriada pela intensidade lírica de tal texto, potencializado pelo recurso da voz como emissor do seu ruído lancinante. Forjava-se ali, de algum modo, o embrião de um despertar geracional talvez sem precedentes, tecido através desse encontro público que reunia jovens desejosos em desafinar o coro dos contentes. Ginsberg ainda recitaria tantas outras vezes esse poema publicamente, mas foi nesse referida data, nesse referido evento, que se forjaram os pilares da mitificação em torno de *Uivo*. Ginsberg, Burroughs e Kerouac, tendo este último estado presente na Six Gallery, já eram, naquela época, sujeitos adeptos da flutuação errática *beat* – viagens, internações psiquiátricas, experimentações sexuais e lisérgicas várias, mas

coube ao uivo ginsbergiano estabelecer a síntese sublime de uma estética que estava sendo gestada às margens da floresta urbana. Como afirma Willer (2010, p. 95), “a leitura na Six Gallery e os subseqüentes acontecimentos corresponderam a um processo de abertura. Permitiram-lhe dar sua resposta ao panorama de uma época cinzenta”.

*Época cinzenta*, expressão um tanto eloquente que Willer utiliza. Ela é de certa maneira sintomática, se tomada como o emblema do estado de coisas moderno que estreitava violentamente possibilidades diversas de expansão da vida, especialmente se a vida que nos referimos é a vida ética, a vida como território onde se pratica um *ethos*.

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite, que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz (...). (GINSBERG, 2006, p. 25).

Nessa trama urbana, visceralmente costurada ao sabor de um ritmo frenético – o ritmo da metrópole que nos oferece seu abraço de urso impessoal –, Ginsberg lança luzes em direção ao sujeito comum, àquele do qual o olimpo moderno está distante, ou na pior das hipóteses, já sequer existe no seu horizonte. Os olhos deste sujeito comum viram se desfazer as estruturas desse gigante desconjuntado. Viu-lhe claudicar enquanto suas partes rangiam em um lamento sombrio. A aspereza moderna, no seu implacável dinamismo, empenhou-se em “continuar infundavelmente criando o mundo de outra forma” (BERMAN, 1997, p. 273), mesmo que para tal fosse necessário colocar abaixo todo e qualquer projeto ético-estético fundado no laço cordial da micropolítica cotidiana, a experiência comunitária, vínculos um tanto frágeis diante das máquinas imbuídas de um progresso supostamente impulsionado pela razão. Foi através da acústica da cidade moderna que Ginsberg fez ecoar seu ruído primal *beat*.

Ginsberg, assim como grande parte dos *beats*, dedicara-se a viver sua “contemporaneidade” de um modo singular, ou seja, engajando-se no seu tempo sem deixar de explorar os fluxos criativos que brotavam de sua também desconexão com este. É o que Agamben (2009) define como dissociação ou anacronismo, condição *sine qua non* ao contemporâneo, sujeito este que não coincide perfeitamente com a sua época, e bem por isso pode apreendê-la nas suas sombras. Ginsberg fez dessa condição sua fonte poética, ao flagrar

a modernidade na sua faceta obscura, evitando se deixar cegar pelas luzes dos seus bulevares imponentes. Agamben (2009) no texto *O que é o contemporâneo?*, dedica-se justamente em penetrar nas idiossincrasias desse fascínio que arrebatou o poeta no seu contato com as trevas do seu século, percebendo que está justamente nessa incompatibilidade, nessa estranheiridade, os ingredientes do arrebatamento criativo que tomou de assalto os escritores *beat*, assim como outros brilhantes escritores, é claro, que vieram antes e depois dos *beats*.

Mas observemos agora – e neste momento já ingressando mais diretamente no território argumentativo que baliza a hipótese preliminar deste ensaio, há existência de um traçado um tanto irônico que perpassa a constituição da geração *beat* como movimento ético-estético. O ponto, e agora vamos direto a ele, diz respeito a uma espécie de *captura* sorrateira, ou senão captura, um tipo de *assimilação* subreptícia no seu *modus operandi*, que chamou os *beats* para sua dança de cigana.

Peço licença para citar novamente este trecho de *Anti-Édipo*, onde Deleuze e Guattari (1976, p. 46) apontam que “a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas”. De que modo então podemos interpretar essa assertiva, considerando a constituição deste imenso e abstrato território chamado pós-modernidade? Entendo, a partir do que afirmam Deleuze e Guattari no referido trecho presente no *Anti-Édipo*, que a noção de pós-modernidade, ao não ser tomada como estrutura transcendente, atinge sua dimensão de realidade a partir de uma espécie de partilha do sensível que percorre as relações, o *socius* de um modo geral. Nesse sentido, a dimensão *macropolítica* se constituiria como apenas uma das camadas – por sua vez constituída de uma infinidade de elementos, responsáveis pela regulação da vida social, que estaria repleta de fluxos moleculares em permanente arranjo com outros fluxos, sem necessariamente estarem endereçados a um plano macroestrutural ou ao nome-do-pai. O campo social, portanto, como indicam os mencionados filósofos franceses, estaria investido por modalidades de desejo que se revelam como produto de determinado momento histórico.

Parece-me evidente, à medida que nos aproximamos do contexto histórico e político que permeia a constituição da Geração *Beat*, que estamos diante de um tipo de manifestação capaz de ultrapassar territórios disciplinares que reduziriam sua potência ao território da literatura, por exemplo. Há, em cada frase das obras *beat*, o transbordamento de uma experiência encarnada, não o mero *reflexo* de uma dada realidade, ou sua mera tradução aos ditames da ordem languageira. Ginsberg, não por acaso, imbuíu-se da assertiva do poeta William Carlos Williams, importante influência para os *beats*: “nada de ideias fora das coisas”.

Nenhuma outra assertiva poderia ser tão precisa enquanto síntese da política de escrita que imprimiram esses artistas. (WILLER, 2010). Uma escrita que pressupõe a experiência, tecida

com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e caralhos e intermináveis orgias, incomparáveis ruas cegas sem saída de nuvem trêmula e clarão na mente pulando nos postes dos polos de Canadá & Peterson, iluminando completamente o mundo imóvel do Tempo intermediário (...). (GINSBERG, 2006, p. 26).

Se por um lado as linhas de subjetivação moderna parecem destituir o corpo da sua capacidade de afetamento a partir dos encontros cotidianos com outros corpos, a abordagem poética *beat* não pode prescindir desses nutrientes moleculares tão potentes para o exercício criativo. A díade ciência/técnica, no seu ímpeto de *conservação* da vida, parece-nos divorciada de certa dimensão da *experiência*, que só pode de fato *acontecer* mediante operações ético-estético-políticas coletivas capazes de instaurar agenciamentos em movimento de desvio das supremacias logocêntricas. Mesmo a palavra, quando em simbiose com a experiência, pode adquirir determinada qualidade, que certamente não é a de *retratar o que se passa*, mas *reinventar o que nos passa*. (BONDÍA, 2002).

Sendo a experiência um tipo de acontecimento não necessariamente vinculado ao *acúmulo de informações* ou à submissão a um conjunto de conhecimentos formais, entende-se um pouco do mal-estar que a literatura *beat* causara junto aos guardiões daquilo que se entende como alta literatura. Situa-se aí, certamente, um dos aspectos mais profícuos da prosa e da poética *beat*, exatamente essa conexão com os fluxos da rua e os diversos agenciamentos que daí se instauram. Nesse sentido, rompem mais uma vez com a neutralidade literária moderna e honram o legado de Whitman, William Carlos Williams, Herman Melville, Jack London, Henry Miller. Esse legado, o legado da literatura advinda da experiência, não os permite herdar necessariamente os louros da vitória, o acesso ao olimpo literário e seu conseqüente tédio fruto da unanimidade. A literatura que se alimenta da experiência é impreterivelmente a arte errática, do padecimento e do conflito – do sujeito cindido –, o que sem dúvida não corresponde à firmeza impávida do indivíduo sempre senhor de si. A experiência, conforme discorre Bondía (2002), constitui-se em um território de passagem, terreno fértil onde o *pathos* – a paixão, a desmesura – suplantam a mera *ação* irrefletida em que nada nos *acontece*.

O uso de drogas e dos corpos, o trânsito pelas calçadas impessoais da metrópole, a deriva da estrada, a fratura incontornável que permeia as relações humanas, a inseparabilidade

plena entre vida e obra. Estes, dentre muitos outros aspectos, constituem um amplo espectro de elementos estético-políticos apropriados pelos *beats* mediante abertura a um território de experimentação até então pouco aparente como valor literário incontestado na modernidade. Tais méritos representam um legado indelével e ainda hoje virtudes poderosas de suas obras. No entanto, como é característico nas dinâmicas societárias modernas, especialmente quando estas passam a ser mediadas pela comunicação de massa e sua incitação à lógica do *espetáculo*<sup>37</sup>, observa-se um sorrateiro esvaziamento de seus pressupostos primeiros, que gradualmente cedem às possibilidades de vulgarização implementadas por procedimentos midiáticos de codificação. O próprio Ginsberg seria incisivo nas suas palavras a esse respeito, mencionando que a Geração *Beat* terminou no final dos anos 50, época em que o nome do movimento adquire um *status* de popularidade até então inexistente. (WILLER, 2010).

Ginsberg, ao proferir essas palavras, certamente se referia à gênese do movimento, conforme observava a dispersão daquelas figuras emblemáticas, todos seus amigos, cúmplices de importantes nascimentos literários<sup>38</sup>. Talvez Ginsberg contemplatesse, de certo modo, a morte de uma etapa quase idílica do movimento, sua gestação enquanto coletividade anônima dividida principalmente entre as cidades de San Francisco e Nova York, que encarava a experiência crua da marginalidade urbana e artística, fruindo de toda riqueza advinda dessas expressões periféricas. Tratou-se de uma deserção compatível com a origem desses sujeitos, artistas *beat*, que funcionam de modo rítmico, como numa levada frenética de bebop, artistas que precisavam do movimento para não criar limo, seguindo à risca os preceitos inaugurais de um movimento forjado na potência do fluxo. É claro que, em última análise, o movimento não se extinguia ali, pois o próprio Ginsberg percorreria o mundo, até sua morte, disseminando e afirmando o valor estético e literário das obras *beat*, reconhecendo sua continuidade em diversos outros países, pelas mãos de diferentes autores<sup>39</sup> e através de diferentes linguagens, que não somente a literatura. A experiência *beat* transbordaria fronteiras de tempo-espço específicas, e é exatamente esse ponto, sua potência de *atualização* que lhes convido a explorar a partir deste trabalho.

<sup>37</sup> O termo *sociedade do espetáculo* foi cunhado por Guy Debord, escritor de participação proeminente nas manifestações de Maio de 68. Sua obra mais famosa se chama, justamente, *A sociedade do Espetáculo*, e foi publicada em 1967.

<sup>38</sup> Sobre isso, Willer (2010, p. 101) comenta: “A beat acabou ao vir a público, em seu apogeu, em um paradoxo aparente. E por várias razões. Kerouac, em crise, refluuiu. Burroughs já estava fora há tempos. Cassady, preso, e depois em outra sintonia. Outros viajaram. Ginsberg, Corso, Orlovsky, à Europa. Snyder e Joanne Kyger, ao Japão. E, pouco depois, Ginsberg e Orlovsky ao Oriente”.

<sup>39</sup> Para não deixarmos de mencionar as ressonâncias do movimento em terra brasileira, há que reconhecermos alguns nomes que se inspiraram fortemente nos *beats*, sem, no entanto, deixarem de afirmar um estilo próprio, constituindo um tipo de prestígio que ultrapassa fronteiras identitárias estanques. São eles: Carlos Chacal, Roberto Piva, Mario Bertolotto, Claudio Willer, entre outros.

Um aspecto epistemológico fundamental, e que tenho reiterado como premissa para a costura conceitual desta dissertação, diz respeito à imbricação entre o que compreenderíamos como plano da *macropolítica* e plano da *micropolítica*. Nesse sentido, o percurso que tenho realizado visa permanentemente a um convite a olharmos para essas duas dimensões do social, evitando sobrepor qualquer um desses planos como se um deles tivesse ascendência sobre o outro.

A partir de tais pressupostos, se mirarmos o retrovisor da história, tomando como entrada o ambiente político-econômico da época – décadas de 70 e 80 –, observaremos uma espécie de derrocada da chamada experiência fordista como modelo hegemônico de organização do trabalho, que cede lugar ao que Harvey (1992) denomina como início da etapa de *acumulação flexível*, que se caracteriza como momento de “confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo” (HARVEY, 1992, p. 140).

*Pari passu* a essas profundas transformações no âmbito do trabalho e da economia, também se desenham deslocamentos no território das relações, sendo a própria *polis* o *locus* privilegiado para cartografarmos os conflitos e contradições que daí emergem. Esses processos foram precedidos por convulsões sociais importantes, analisadores que apontavam para um período de reordenamento nos planos ético, estético e político, sendo o Maio de 68 e a contracultura, duas das expressões mais emblemáticas dessa época. Sobre isso, Bueno e Goes (1984), apontam que:

A força que as sementes plantadas pela Geração *Beat* iriam ganhar na década de 60, viria a desmentir em grande medida esse tipo de crítica [de que seriam um grupo de traços meramente niilistas e alheios aos anseios revolucionários da esquerda organizada]. Na base das manifestações pacifistas, anti-Vietnã e anti-nucleares, nas lutas das minorias e nas lutas pelos direitos civis que sacudiram a América, pode-se encontrar várias tendências, mas certamente, entre elas, o inconformismo da Geração *Beat* que começa, a rigor, ainda na década de 40, passa por toda a década de 50, chegando até o primeiro ano da década de 60. (p. 9)

Evidencia-se, portanto, que mudanças profundas estavam a tensionar determinada correlação de forças até então premente no regime político e subjetivo moderno. Numa perspectiva econômica e da organização do trabalho, observa-se que novas tendências e reivindicações proliferavam na esteira da decadência de um regime de acumulação industrial, fortemente arraigado ao seu paradigma anterior vinculado à racionalidade fordista. Para o ocidente nasce um novo mundo, processos inteiramente novos, geração de empregos no

chamado “setor de serviços”, compressão do espaço-tempo no ambiente financeiro, tudo isso no embalo da sofisticação das tecnologias. Em meio a isso, os sujeitos, cada vez mais acoplados a essa maquinaria, agenciando-se a esses agentes não humanos, não apenas operando-os, mas eles mesmos sendo submetidos ao ritmo e programação desses corpos. A efervescência das manifestações políticas, o ardor com que as multidões ocupavam as ruas, tudo isso pareceu se diluir sem maiores traumas, sem acusações de deserção ou capitulação, sem a suspensão irrestrita das garantias do estado democrático de direito, sem a instauração do estado de exceção propriamente dito.

Sobre as movimentações do Maio de 68, Lipovetsky (1983, p. 43), importante teórico da pós-modernidade, disse tratar-se da “mais significativa das resistências macroscópicas ao deserto das metrópoles”, contudo também a apontava como “revolução sem finalidade”, desprovida de um programa objetivo, “sem vítima nem traidor, sem enquadramento político”, em suma, “a primeira revolução indiferente<sup>40</sup>”. Palavras estas que não deixam de ser surpreendentes se considerarmos o *status* que esse evento obteve ao longo da história, habitando o imaginário de muitas gerações de ativistas políticos e artistas.

As palavras acima, assinadas por um importante teórico da pós-modernidade, deixam transbordar os signos de um desencanto, talvez o desenlace derradeiro da modernidade com suas premissas mais basilares. “Revolução sem finalidade”, “revolução indiferente”. Quando Lipovetsky se utiliza de tais termos para definir as movimentações de 68, reconhece, sem dúvida que está diante de um acontecimento que já não cabe nas categorias sociológicas clássicas, elaboradas ainda no ardor do triunfo moderno.

Ginsberg, embora rejeitasse com veemência o apego das organizações comunistas pela disciplina revolucionária e seu centralismo democrático, não era de todo alheio às possibilidades de transformação social que o pensamento de esquerda poderia proporcionar enquanto alternativa ao capitalismo da sua terra natal. Além do fato de ter na sua família uma veia importante de politização, proveniente da militância socialista dos seus pais, Ginsberg realizou incursões emblemáticas por países então alinhados ao Estado bolchevique, como Cuba e Tchecoslováquia, além da própria União Soviética. (WILLER, 2010). No entanto, os relatos de sua experiência em tais países parecem sintomáticos como prenúncio do que hoje se revela um dos cerne da crise das esquerdas e sua consequente divisão interna.

Na sua ida à Cuba no ano de 1965, Ginsberg se envolveu em polêmicas que

---

<sup>40</sup> Essa noção de *indiferença* como traço que marcaria a condição pós-moderna, aparece com destaque no ensaio *A indiferença pura*, escrito por Lipovetsky, que se encontra na obra *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*.

acarretariam sua expulsão do país, fato ocasionado “por receber rapazes em seu quarto de hotel e defender o livre uso da maconha”. (WILLER, 2010, p. 104). Na Tchecoslováquia sua presença foi ainda mais controversa e com desdobramentos que depunham definitivamente contra a capacidade dessas burocracias suportarem a acidez contestatória das vanguardas artísticas. Em praga, Ginsberg acabaria deportado para Londres após ser declarado Rei de Maio, não sem antes se envolver em desordens boemias, que lhe renderam a acusação de símbolo da decadência capitalista. (WILLER, 2010).

Ginsberg seria então, mediante tais posturas, um agente contrarrevolucionário infiltrado nas fileiras progressistas? Ou seria apenas um ativista demasiado incauto, alheio a qualquer consciência de classe? A resposta: nenhuma coisa, nem outra, e as declarações de Ginsberg a respeito desses episódios corroboram minha hipótese.

O que ocorrera com Ginsberg – seu suposto *desajuste* enquanto militante político atrelado ao campo da esquerda –, caberia muito bem nos dias de hoje, de modo que seu conflito, que data da década de 60, sugere a complexidade dos nossos tempos, desassossegando o(a) militante político(a) que se habituou às atividades de “agitação e propaganda”, empenhado(a) em conscientizar o proletário do contexto fabril, conforme entendia este como a ponta de lança das jornadas revolucionárias. Para esse tipo de militante político, ainda aferrado ao seu acúmulo teórico de viés marxista-leninista, Ginsberg seria a expressão de um ativismo pequeno-burguês, meramente identitário e em conciliação com o modelo econômico capitalista. Trata-se de um conflito deflagrado no campo dito progressista, e absolutamente longe de sinalizar uma trégua.

De fato, o ativismo ginsbergiano nada tem, *strito sensu*, de revolucionário. Sua questão era, supõe-se, “mostrar que nem o capitalismo, nem o socialismo no modelo soviético ofereciam respostas para a questão da liberdade e da expansão da consciência”. (WILLER, 2010, p. 106). “Liberdade” e “expansão da consciência”, bandeiras estas que reorientam as bases para a luta política, apontando para a necessidade de travarmos embates em dois planos distintos, mas imbricados: o plano *ético* e o plano *estético*. Dimensões da luta que não eram de todo contempladas pelas metodologias marxistas clássicas, especialmente quando manchadas pelas atrocidades cometidas pelos Estados burocratizados de transição socialista do século XX.

A palavra “ética” provoca uma verdadeira anafilaxia entre os stalianos. Por quê? É que eles foram reduzidos à mais completa impotência política. Não podendo participar, nem mesmo na elaboração de uma única ação criadora, não podendo deixar o partido que para ele representa a quintessência do real

(o universal concreto), o staliniano chegou a considerar a chuva de fatos consumados como um fenômeno atmosférico tão natural quanto o vento, as inundações, as tempestades, o arco-íris, o brilho do sol. (MORIN, 2010, p. 32).

Ginsberg, mesmo não sendo um teórico político e social no sentido estrito do termo, apontava, a partir da sua sensibilidade artística e coragem estética, para um horizonte semelhante ao que Morin tradicionalmente explicita em seus textos sobre o marxismo e os Estados de transição socialista. O escamoteamento do debate ético significa o perecimento da própria política como linguagem possível, e seu processo correlato de *devir* que advém do seu exercício cotidiano. Quando se empenha na reivindicação do direito ao uso da maconha, bem como de práticas sexuais dissidentes da *norma* moderna, Ginsberg insere um tipo de contradição ético-estética não contemplada pelo triunfo classista. Poderíamos ainda nesse sentido incluir em tal bojo as próprias lutas dos movimentos contemporâneos – movimento negro, LGBTQI, feminista, de profissionais do sexo, de deficientes, etc., que constroem suas pautas para além da jurisdição marxista, o que não significa desprezá-la de todo, mas modulá-la de acordo com a complexidade das democracias liberais da atualidade.

A atuação de Ginsberg, e dos *beats* de um modo geral, enquanto ativistas, foi travada na esfera *micropolítica*, que é o território por onde a pequena máquina livro se conecta com outros agenciamentos, fazendo passar intensidades pelos corpos, introduzindo paisagens subjetivas outras em um mundo repleto de realidades arborescentes com suas codificações. (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Em *Uivo*, flagra-se a máquina literária em pleno funcionamento na medida em que se agencia com a diversidade de elementos da rua, com as drogas, o sêmen, os muquifos, as calçadas, os becos, os navios, versando sobre corpos

que vaguearam famintos e sós por Houston procurando jazz ou sexo ou rango e seguiram o espanhol brilhante para conversar sobre América e Eternidade, inútil tarefa, e assim embarcaram num navio para a África, que desapareceram nos vulcões do México nada deixando além da sombra de suas calças rancheiras e a lava e a cinza da poesia espalhadas pela lareira Chicago (...). (GINSBERG, 2006, p. 27-28).

Não se trata, diante de um poema dessa vitalidade, de extrair qualquer verdade ou segredo através de manobras interpretativas, mas de cartografarmos suas linhas de intensidade, da história, políticas, eventualmente traçando suas atualizações naquilo que entendemos como condição pós-moderna. Tal hipótese, é preciso dizer, não se dá por desvelamento, mas por *fabricação, fabulação*, pela própria experimentação ensaística.

*Uivo* não é, definitivamente, a descrição fria de uma dada realidade, o retrato estático de um espaço-tempo que ficou para trás. A riqueza e a potência pulsante nesse poema se devem, dentre outras coisas, pelo modo como operam em uma espécie de camada *estética* da subjetividade, e é este conceito – de estética, que se desdobra na noção de *estética beat* – que convido o(a) leitora(a) a acompanhar a partir de agora. Todavia, é preciso dizer, que ao efetuarmos essa entrada possível de análise do poema, estamos a sofisticar leituras que podem se dar também através dos planos *ético* e *político*. Ou seja, partamos de uma perspectiva que não isola tais dimensões, como se estas não estivessem imbricadas e em condição comunicante.

A escolha pela análise de *Uivo* não é, absolutamente, aleatória. Trata-se, possivelmente, da expressão mais emblemática daquilo que se entende, na cultura pop, como Geração *Beat*. É um poema inaugural, uma espécie de cartão de visitas para os menos familiarizados se iniciarem na literatura *beat*. Outro ponto a ser considerado é a própria limitação deste espaço, ou seja, trata-se de uma escolha que compatibiliza as possibilidades de discussão que este ensaio permite. É redundante mencionar a amplitude da produção literária *beat*, bem como a singularidade estilística que cada personagem da cena imprimiu na sua obra. Há que reconhecermos tais particularidades da autoria, contudo, entendendo que tais estilos gravitam em torno desse uivo primal ginsbergiano, em maior ou menor medida, e pagam tributos a esse texto visceral, dinâmico, arrebatadoramente caótico. *Uivo* é, portanto, o mapa da mina que nos leva à noção de *estética beat*.

Para ingressarmos nessa discussão em torno da estética, partamos do seu sentido etimológico que, sem dúvida, oferece subsídios já bastante valiosos para entendermos esse conceito. “Estética” tem sua origem na expressão grega *aistitikos*, que se refere a algo “perceptivo através do tato”, e *aistisis* remete à “experiência sensorial ligada à percepção”. Nesse sentido, temos pistas que nos revelam o atrelamento da estética, na sua origem semântica, a um tipo de domínio muito mais ligado ao território do real – a realidade e sua natureza corpórea, do que propriamente à arte. E para muitos teóricos, já distantes temporalmente do passado grego, a estética seguiria a se desdobrar nesse domínio do real, como um tipo de saber obtido através dos sentidos do corpo e seu aparelho sensorial. Para aqueles tributários dessa perspectiva, tratar-se-ia ainda de um recurso cognitivo que precederia as operações lógicas e de significação, prescindindo assim da própria linguagem. Tal via de apreensão do conceito sugere inclusive a existência de reservas não civilizáveis dos sentidos, ou seja, atribuindo a seus domínios a condição potente de resistência às tentativas de

colonização cultural. (BUCK-MORSS, 1996). Perspectiva, é preciso dizer, que flerta com dicotomias precárias - que separam arbitrariamente natureza e cultura, instinto e linguagem, mas que oferece subsídios para visualizarmos as paisagens teóricas e epistemológicas por onde a noção de estética tem transitado ao longo dos tempos.

Dito isto, o ponto que aqui nos interessa com essa introdução da dimensão etimológica da palavra “estética”, é justamente ultrapassarmos as abordagens que modernamente a enclausuraram como campo de estudo das belas artes, da beleza, procurando extrair daí *verdades* acerca de tais domínios. Na filosofia, assim como no senso comum, esse tipo de abordagem é ainda recorrente, obtendo subsídios na história que legitimam seu uso. De certo modo, tal operação de captura do domínio estético viabiliza sua domesticação, indexando-a assim a um regime de códigos hierárquicos deliberados sob a guarida da *moral*, o que garantiria a manutenção da suposta autonomia do sujeito transcendental kantiano. (BUCK-MORSS, 1996).

Interessante notarmos doravante, que não é aleatória essa torção pela qual passou a noção de estética a partir da operação filosófica moderna a que esteve exposta. O que está implícito, ou nem tanto, nessa transformação conceitual, é a tentativa de escamoteamento das dimensões pré-linguísticas, pré-individuais, inconscientes como partícipes da estética enquanto experiência mais ampla, capaz de mobilizar afetos que o espírito moderno desde sempre trabalhou para refrear. A fruição do indivíduo moderno ainda é de tonalidades autoeróticas, pois extraídas do alto da sua autossuficiência viril, como aparece em Nietzsche na sua exaltação da vida guerreira enquanto expressão da própria vontade de poder. Para o filósofo alemão, a obtenção de sensações provenientes do exterior era uma experiência pertencente ao universo feminino, uma estética feminina, diferente daquela estética fálica que ele atribuía ao guerreiro. (BUCK-MORSS, 1996).

Para seguir nesta artesanaria teórica vislumbrando precisar junto ao(a) leitor(a), tanto quanto possível, essa noção de *estética beat*, incluo neste percurso minha interlocução com o filósofo Jacques Rancière, que oferece importantes subsídios para avançarmos na discussão. Através dele nos aproximaremos da noção de estética a qual me alinho, na medida em que reconheço nessa perspectiva a complexificação necessária para tomarmos o conceito enquanto atrelado a uma realidade que é fundamentalmente *coletiva*, além de imbricada com a própria *política*, planos estes muitas vezes estranhos à ideia de estética que paira no imaginário do senso comum.

Em *A partilha do sensível: estética e política*, Rancière, como há pouco mencionei,

articula à estética uma dimensão política que lhe diz respeito, retirando assim, definitivamente, seu sentido de encapsulamento individual para lançá-la ao território dos encontros, espaço-tempo este onde os sujeitos experimentam coletivamente *a partilha do sensível*, como nos aponta o título do seu livro. A Rancière interessa – e também a mim, neste ensaio –, apreender da arte não suas repercussões no espírito ou nas sensibilidades, mas sim perscrutar o modo como ela articula “maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”. (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Como poderíamos pensar então, tomando como intercessor esse conceito de estética, as possibilidades de tensionamento da literatura nesse plano da política, dos poderes, das instituições? Rancière (2009, p. 17), a esse respeito, refere que a escrita “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, (...) destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos” que estão a coabitar o espaço comum.

Ora, como não pensarmos a literatura *beat* – através da circulação dos livros, mas sem esquecermos das leituras públicas, a experiência idílica da Six Gallery –, como uma espécie de vírus de alucinante proliferação capaz de reembaralhar as cartas do jogo moderno? Bem, de fato as transformações não são por mero efeito de transmissão ou *conscientização* – para usar um termo umbilicalmente moderno –, como pode ter ficado subentendido pelas minhas palavras de efeito. Trata-se, sem dúvida, de perfurações muitas vezes executadas nas filigranas da micropolíticas, por artesanias provisórias, com graus significativos de aleatoriedade. Mas as fissuras foram efetuadas, dia a dia, inserindo paulatinamente ruídos inconvenientes a certos regimes identitários inscritos no ambiente político ocidental em meados do século XX. Os *beats* engendraram, assim, operações importantes de tensionamento das posições de palavra, desregulando regimes de partilha do espaço e tempo. (RANCIÈRE, 2009).

Nesse sentido, o uivo ginsbergiano ainda hoje nos aparece como um petardo ameaçador – o que dirá na década ainda cheia de melindres em que foi publicado, e que à época preocupava as autoridades pelas consequências subversivas que provocava na ordem do discurso hegemônica<sup>41</sup>, não hesitando em ultrapassar os interditos da *lei*, pensando esta palavra aqui no seu sentido mais amplo. A Ginsberg (2006, p. 28) interessava provocar a

---

<sup>41</sup> “A publicação de *Uivo e outros poemas* pela City Lights, em agosto de 1956, foi recebida com um processo por obscenidade, acarretando a detenção do gerente da livraria, Shigeotsi Murao, e a interdição do livro até ser liberado por decisão do Supremo Tribunal Estadual, em outubro de 1957”. (WILLER, 2010, p. 95).

moral vitoriana, apresentando ao mundo aqueles que

morderam policiais no pescoço e berraram de prazer nos carros de presos por não terem cometido outro crime a não ser sua transação pederástica e tóxica, (...) que enrabaram e foram enrabados por esses serafins humanos, os marinheiros, carícias de amor atlântico e caribeano (...). (p. 28)

Não são apenas palavras, ou apenas livros a circular por algumas mãos para então repousarem nas estantes de um passado a ser contemplado como peças de museu. Nem são histórias que lemos como aquele que contempla uma fotografia desgastada pelo tempo, mas que cumpre honrosamente sua missão de cristalizar um período memorável. E é através da noção de estética que podemos acionar esses supostos objetos estáticos, lançando-os para além dos seus próprios limites, inscrevendo-os no terreno das relações, na *política* propriamente dita. A vida, quando não vislumbrada a partir desse prisma, se mostrará um tanto opaca, eternamente refém do divórcio problemático que efetuou com a arte, podendo assim relegar a ela uma distância segura, como se fora no máximo um espelho bem adornado, ao qual o ser humano contempla um mundo que ele mesmo cindiu através do recalçamento das forças bárbaras que não cessam de fustigar seu eu soberano já um tanto combalido pelas incertezas da aventura pós-moderna. E os *beats*, sem dúvida, contribuíram e muito para a estetização da experiência conflitiva que seria própria da vida pós-moderna. Um tanto irônico todo esse processo, sem dúvida, especialmente se considerarmos que estes artistas miravam justamente as hegemonias, os conformismos, tentando a todo instante driblar as possibilidades de assimilação pela vulgaridade da cultura de massa, que ao capturar os fluxos não hesita em conformá-los aos regimes de codificação como ocorre com qualquer mercadoria. Os *beats*, de certo modo, abriram caminho para os *processos de personalização*, termo cunhado por Lipovetsky (1983), que impregnam as modalidades de socialização presentes na pós-modernidade e que apontariam para o declínio das experiências chamadas disciplinares. Podemos vislumbrar no *reembaralhamento identitário* então promovido pelos *beats*, como parte desse processo de fissura que inseriu nas relações elementos para a instalação de uma sociedade mais *flexível*, engajada na estimulação do desejo e de sexualidades mais fluidas, no humor e na auto-ironia. (LIPOVETSKY, 1983).

O que desde sempre esteve no horizonte do *ethos beat* foi a recusa a qualquer forma de submissão, a qualquer coerção formalista que ousasse esvaziá-la da sua potência incendiária. E reside aí grande parte do temor destes artistas em tornar seu estilo uma escola, ou mesmo um gênero passível de replicação a partir da adoção de uma determinada fórmula. Os *beats*

recusavam sua própria doutrinação, mas também orientavam sua política de escrita de modo que também não conformassem seus leitores. Tal preocupação corresponde a um compromisso da literatura *beat* com certo *regime estético das imagens*, reconhecendo nesse território possibilidades de modulação, o que reintroduz na *polis* novos elementos para a partilha das formas de circulação e habitação da cidade moderna. Novamente, percebemos como a arte ultrapassa as fronteiras do solipsismo individualista que ainda insiste em encarcerá-la. (RANCIÈRE, 2009).

Mesmo que toda e qualquer expressão artística não seja passível de se esgotar dentro dos ditames da ordem representativa, sendo assim possível conectá-la a universos de sentido bastante heterogêneos, há que reconhecer que este regime – de ordem representativa –, acabou por modular os modos de fazer e os regimes de visibilidade de diferentes épocas. Como poderíamos, contudo, situar as contribuições dos *beats*, tomando como referencial de análise sua participação em um certo regime poético?

Há na literatura *beat*, de modo bastante evidente, especialmente quando contextualizados nos seu ambiente social específico, uma ruptura com os estilos formalistas, e uma consequente afirmação das potências de caráter dissidente, inclusive no que diz respeito ao estilo de escrita, seu ritmo, suas descontinuidades, sua implosão das diferentes modalidades de estereotípias, em suma, uma aproximação íntima entre arte e vida. Nesse sentido, levam a cabo uma importante ruptura com a mimesis enquanto formato organizante que subjuga jeitos de fazer, ver e julgar hegemônicos na cognição moderna. Romper com essa égide não é, definitivamente, um anseio pouco ambicioso ou um desiderato fruto de mera inconsequência juvenil. Tratou-se de uma investida que veio a tensionar os alicerces de uma moral desde sempre mediadora das relações na América, que embora se vangloriasse da sua tradição democrática, sempre carregou consigo traumas históricos só neutralizados pela repressão psíquica e policial, que operam em parceria tal programa de recalçamento. Os *beats*, na medida em que colocam em ação seu desiderato, operam fissuras nos regimes de *visibilidade* das artes, repercutindo assim na própria organização da sociedade, com suas maneiras de fazer, seus jogos de papéis, em suma, reordenando as ocupações dos corpos ao longo do tabuleiro do jogo da vida com suas hierarquizações e imperativos. (RANCIÈRE, 2009). Ginsberg lança luzes aos grupelhos urbanóides, alegres das suas obscenidades, vagabundos erráticos estetizados e flagrados pela poesia quando

foram transar em Colorado numa miríade de carros roubados à noite, N. C. herói secreto destes poemas, ganhão e Adônis de Denver – prazer ao

lembrar das suas incontáveis trepadas com garotas em terrenos baldios & pátios dos fundos de restaurantes de beira de estrada, raquíticas feiras de poltronas de cinema, picos de montanha, cavernas ou com esquálidas garçonetes no familiar levantar de saias solitário à beira da estrada & especialmente secretos solipsismos de mictório de postos de gasolina & becos da cidade natal também. (GINSBERG, 2006, p. 29).

Aos *beats* pouco interessava a legitimação acadêmica e especializada de sua literatura, como se suas obras precisassem da chancela dos *experts* das belas artes. A arte, na medida em que reivindica sua autonomia dos regimes representativos ávidos em classificá-la, passa a se inscrever na ordem das coisas pelo “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Nesse sentido, podemos compreender a experiência *beat*, inclusive, para além da própria noção clássica de *vanguarda*, tão cara aos modernistas, considerando que para estes artistas já não se tratava de uma ruptura com a ordem precedente com o objetivo de substituí-la, minando uma tradição para instituir outra como quem anseia por instauração de uma nova hegemonia. Embora bebessem na fonte das experiências consideradas da vanguarda modernista – que foram bastante profícuas e efervescentes especialmente entre o final do século XIX e início do XX –, podemos apreender o empreendimento *beat* como expressão estético-política ainda mais ampla, como se a destruição das formas e sintaxes pudesse também desobstruir os canais de expansão da vida nos seu aspecto ético, denunciando a própria derrocada das codificações implementadas pela mentalidade moderna, cada vez mais claudicantes. (LIPOVETSKY, 1983). Tratava-se de uma insurgência bem mais ampla do que aquelas comuns ao território das artes com suas disputas estéticas, não por ser mais agressiva ou intensa, mas por carregar consigo o empenho ético-político de derrubada das fronteiras até então consolidadas entre a arte e a vida. Seria insuficiente classificar a literatura *beat* como apenas mais uma expressão pertencente a certo regime específico do sensível, operação que tão somente a esvaziaria enquanto potência de singularização do pensamento. (RANCIÈRE, 2009).

Ao lermos o *Uivo* de Ginsberg obtemos um tipo de experiência que não é meramente intelectual, cognitiva, ou mesmo algo da ordem da transmissão meramente *consciente* de ideias. É claro que hoje, passados mais de 60 anos de sua publicação, muito do seu *desafio* e *provocação* se vê diluído na própria trama pós-moderna, afeita à ironia, cada vez menos escandalizada ante a obscenidade, o *non sense*, acostumada que está a *apresentação*<sup>42</sup> constante

---

<sup>42</sup> A noção de *apresentação* é forjada mediante uma reapropriação do conceito psicanalítico clássico conhecido como *representação*, indicando que na contemporaneidade o sujeito se encontra vulnerável à experiências reiteradas de encontro com os objetos de insatisfação, o que se desdobra em um inevitável empobrecimento da

de objetos de fruição, toda uma economia de imagens que circula intensamente através da televisão, dos computadores e das telas do celular. Ainda assim, *Uivo* permanece bastante atual conforme o acionamos como máquina, operação esta que me empenhei em realizar até aqui. E para tal, há que se observar o poema de Ginsberg na sua dimensão estética, tal como sustenta Rancière (2009), filósofo que lança as bases para a autonomia da arte, inscrevendo-a no próprio devir cotidiano, como processo análogo ao qual a própria vida se forma. Só assim podemos efetivamente aproximar a experiência beat da emergência de uma sociedade pós-moderna, jamais buscando aí a resolução do dilema Tostines<sup>43</sup> ou um encontro com o grau zero das experiências coletivas. É para evitar tais arbitrariedades analíticas e reducionismos que adoto a perspectiva de Rancière.

Como havia dito nas primeiras páginas deste trabalho, minha intenção é que cada ensaio tenha vida própria, ou seja, que possa ser lido isoladamente ou mesmo fora de uma ordem pré-estabelecida. Ainda assim, não deixo de frisar a existência de nexos entre os textos, que ao serem lidos no seu conjunto, podem proporcionar ao leitor que se aventura, uma imersão mais profunda no que se refere aos descaminhos do meu processo de argumentação em torno desse acionamento da *máquina literária beat* enquanto experiência que se reatualiza nas práticas e discursos do contemporâneo. Busquei, de algum modo, aproximar as noções filosóficas que versam sobre uma sociedade pós-moderna à emergência de uma chamada *estética beat*, que tem seus elementos a transbordar no célebre poema *Uivo*. Poderia, sem dúvida, ter optado por outros textos, que parecem corroborar com essa hipótese, a saber, a hipótese de que a estética *beat* participaria ativamente da constituição dos caminhos para a emergência de uma sensibilidade coletiva que nos anos 60 viveria sua apoteose, e no século XXI, sua verdadeira consolidação.

A emergência do sujeito *anônimo* como objeto amplamente explorável enquanto possibilidade artística, é algo que encontra em *Uivo* e na literatura beat uma vasta correspondência, bem como na arte pós-modernista de um modo geral. Reconhecer esse *personagem urbano comum* como portador de alguma beleza inspiradora é uma virtude que pulsa nas veias *beat* desde seus primórdios e é o que a inscreve no regime estético das artes, imprimindo na lógica representativa os ruídos necessários que reembaralhariam o jogo de papéis e de poderes reinante na vida burguesa investida fartamente pela moral. (RANCIÈRE,

---

dimensão simbólica, na medida em que a *falta* – condição valiosa para o exercício de invenção de si – se encontra permanentemente entretida por uma política de imagens e estímulos diversos, que constituem o quadro do nosso tempo.

<sup>43</sup> “Tostines é gostosa por que é crocante ou é crocante por que é gostosa?”. Os *beats* ascendem na esteira da emergência pós-moderna ou a experiência pós-moderna emerge através da ascensão dos *beats*?

2009).

Ainda que possamos reconhecer na arte modernista muitos movimentos de ruptura e crítica ao *status quo* burguês – amplamente calcado em uma moral austera com sua consequente interdição tirânica superegóica –, havia ainda a crença na *novidade* a ser erigida pela exaltação romântica do eu, e todo idealismo aí impregnado. Os *beats*, por outro lado, estavam dispostos a ir ainda mais longe no seu desiderato ético-estético, que desaguaria não na *instituição* de um novo projeto, mas na *negação* de todo e qualquer projeto, ímpeto embalado pelo hedonismo que apregoavam como ética de si, fruto desse derradeiro “divórcio entre os valores da esfera artística e os valores do cotidiano” que a pós-modernidade engendrou na esteira da destituição progressiva de certos valores entronados na auge dos rompantes modernos. (LIPOVETSKY, 1983, p. 99).

#### 4. NEOLIBERALISMO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE CAPITALÍSTICA: DIÁLOGOS COM *ON THE ROAD*

*Até uma data em última análise recente, a lógica da vida política, produtiva, moral, escolar, asilar, consistia em mergulhar o indivíduo numa rede de regras uniformes, em abstrair tanto quanto possível as formas das preferências e das expressões singulares, em afogar as particularidades idiossincráticas numa lei homogênea e universal, fosse esta a “vontade geral”, as convenções sociais, o imperativo moral, as regulamentações fixas e estandardizadas, ou a submissão e a abnegação exigidas pelo partido revolucionário: tudo se passou como se os valores individualistas só tivessem podido nascer sendo imediatamente enquadrados por sistemas de organização e de sentido empenhados em esconjurar implacavelmente a sua indeterminação constitutiva. É este imaginário rigorista da liberdade que desaparece, dando lugar a novos valores que visam permitir o livre desenvolvimento da personalidade íntima, legitimar a fruição, reconhecer os pedidos singulares, modular as instituições de acordo com as aspirações dos indivíduos.*  
(LIPOVETSKY, 1983)

No ensaio anterior tratamos da questão da *pós-modernidade*, este conceito controverso e complexo, empregado por muitos pensadores para afirmar a emergência de um novo período histórico, que embora guarde muitas correspondências com a modernidade, tem desde os anos 60 revelado um conjunto bastante amplo de transformações nos âmbitos político, econômico, moral, artístico, etc., encorajando cada vez mais teóricos a se debruçarem sobre esses deslocamentos, e consequentemente inscrevendo-os em um regime subjetivo mais amplo, passível de ser chamado *pós-modernidade*. Para tal discussão tomei como intercessor o poema *Uivo*, escrito por Allen Ginsberg, e que até hoje é considerado um marco da literatura *beat*, talvez o texto mais emblemático daquilo que hoje entendemos como Geração *Beat*. No ensaio anterior busquei encadear estes territórios, a saber: a questão da *pós-modernidade* e a literatura *beat*, aproximando-os, lançando luz às possíveis coincidências e articulações entre a emergência de uma e outra. Finalizei o ensaio apresentando a noção de *estética desenvolvida* por Rancière, sustentando a hipótese de correspondência entre uma *estética beat* e aquilo que temos entendido, academicamente, por *pós-modernidade*.

Muitos pontos poderiam ser trazidos à baila, tamanha a amplitude da temática, que engloba objetos de estudo um tanto vastos nas suas possibilidades de entrada. Detive-me em circunscrever de modo mais geral a noção de *pós-modernidade*, entendendo que diferentes linhas poderiam ser cartografadas nas suas conexões, empreendimento que propiciaria

certamente vários ensaios e várias abordagens.

Há, no entanto, uma dessas linhas cujo protagonismo me impeliu a eleger como objeto deste ensaio, entendendo que sua incidência obtém tamanha incidência e reiteração nas leituras acerca da pós-modernidade, que seria demasiada negligência de minha parte não enfocá-la mais detidamente ao longo desta dissertação. Refiro-me, caro(a) leitor(a), à *produção de subjetividade capitalística*, conceito chave para os chamados filósofos da diferença, com especial destaque àqueles que cunharam tal noção, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Parto desse conceito para ingressar em processos que lhe estão umbilicalmente ligados: o neoliberalismo, o empreendedorismo de si, a incitação ao consumo e a produção do *homo economicus*. Atualizações emblematicamente pós-modernas, desejos que nos dizem respeito, problemáticas com fortes correspondências na atualidade do cotidiano contemporâneo.

Para tal discussão, novamente acionarei a máquina literária *beat*, ou mais especificamente, a pequena máquina de Jack Kerouac chamada *On the road*. Através do recorte de algumas *cenas*, embarcaremos em uma jornada ensaística que tem por objetivo cartografar certas ressonâncias da estética *beat*, desta vez com um enfoque na sua relação com as modulações na economia subjetiva contemporânea, fortemente imbricada com os fluxos dementes de um projeto político-econômico desterritorializado, capaz de se retroalimentar à revelia das categorias de pensamento entronadas pela modernidade clássica, digamos assim. O capital, na sua atual fase de profunda financeirização, desconhece limites nacionais, morais ou mesmo religiosos, engajando-se tão somente na deriva das oscilações do mercado e sua bolsa de apostas em que os apostadores parecem não ter face, mas os efeitos que dali emanam, generalizam-se para grandes massas de populações submetidas a tal maquinaria a-significante desprovida de qualquer projeto que não seja sua própria reproduzibilidade. Mas para entender tais nuances e pontos de regularidade não precisamos de uma operação demasiado pretensiosa ou megalomaníaca. Trata-se de investirmos em uma espécie de escuta<sup>44</sup> às filigranas do *socius*, entendendo que este se encontra investido de determinadas lógicas que são próprias de uma racionalidade econômica atrelada à ordem capitalista. Bem por isso, como *intercessor*, utilizar-me-ei novamente da literatura, apropriando-me de algumas cenas de *On the road*, buscando na sua expressão *micro* obter acesso a camadas discursivas que não estão evidentes

---

<sup>44</sup> Entendamos aqui a noção de escuta de modo mais amplo, próximo ao que a psicanálise nos oferece. Assim como o analista escuta o discurso do paciente para dali observar as linhas que o amarram ao sintoma, olhemos para o *socius* a fim de perscrutarmos suas fraturas e contradições, condição *sine qua non* do exercício de desnaturalização.

a um olhar menos atento.

Trata-se, portanto, de observarmos novamente como a literatura *beat*, em um de seus textos mais aclamados e populares, já nos anos 40 – década em que se desenrolam muito dos eventos biográficos que inspiraram Kerouac na elaboração da obra –, apontava para a ascensão de um novo espírito que forneceria as bases para a constituição de uma estética que lhe é própria, a *estética beat*. É óbvio que as aventuras vividas por Sal Paradise – o alter-ego de Kerouac na obra –, não correspondem ao ponto zero da invenção de um novo *ethos*, abordagem que iria de encontro com toda perspectiva deleuziana até aqui afirmada. As influências para as viagens sobre os trens de carga, para a experiência de deriva subjetiva, além da busca por uma transcendência através da vida natural, certamente não são invenções dos *beats* sem paralelo na história. Esse é um ponto importante e que permite fazermos justiça a Whitman, Jack London, Herman Melville, Henry Miller, etc., que foram escritores fundamentais como ponto de inspiração do estilo e da ética que fez a Geração *Beat* triunfar como fenômeno literário. Assim sendo, mantemo-nos alinhados às próprias noções de *agenciamento maquínico* e *rizoma*, que apontam para as possibilidades de conexões heterogêneas que constituem os processos de criação literária.

*On the Road* é o tipo de obra literária que podemos chamar de atemporal sem a preocupação de estarmos resvalando em algum tipo de exagero. Suas páginas, publicadas originalmente em 1957, narram as aventuras e desventuras empreendidas por Sal Paradise entre 1947 e 1950, um jovem estadunidense nos seus 20 e poucos anos, embalado por uma espécie de deriva que o lança a experiências que culminam tão somente na incerteza e na incompletude, afetos que se confundem com a natureza fragmentada de uma sociedade que dissolve seus valores no bojo da autoironia pós-moderna constituída através do ímpeto afirmativo dos modos de vida dissidentes. Este é o pano de fundo onde se desenrola a grande trama do livro, protagonizada por Sal e seu amigo Dean Moriarty – nome fictício que designa o ícone da contracultura, Neal Cassady –, personagem este que em alguma medida flerta com a clássica figura idílica do herói literário, que a todos seduz com a coragem e segurança que se aventura na arte de viver. Contudo, ainda que Dean seja propriamente um herói, é inegável que já não se trata do herói íntegro, depositário das projeções de totalidade que pululam o imaginário do humano cindido pela linguagem. Dean é errático, uma subjetividade que flutua por paisagens já um tanto desérticas pela rarefação dos referenciais morais precisos que outrora prescreviam os protocolos de circulação do desejo. É esse encontro de corpos que dá o tom da obra, sem em nenhum momento encapsular tal relação sob os limites de um

psicologismo alheio às idiossincrasias de um universo em incessante *devenir*. Nesse sentido, não são personas estáticas, fadadas ao enfadonho destino da permanente reiteração de si, mas sujeitos cindidos, atravessados, exuberantemente complexos, pois de face difusa. Impossível doravante, não tomarmos as viagens – tanto aquelas realizadas pelas autoestradas quanto as lisérgicas – do protagonista como a experiência emblema da *deriva*, do *movimento*, da busca pelo *novo* e pela *deserção subjetiva*, colocando nessa tarefa o próprio corpo como o palco por onde passam os fluxos, os afetos, as vibrações. A viagem, para Kerouac, uniu-se ao seu projeto literário, ampliando assim as próprias fronteiras do processo de autoria, que por essa via não corresponde à operação aristotélica com sua tendência de essencialização da linguagem. (WILLER, 2010). O que seria de *On the Road* sem as viagens e os consequentes encontros daí redundados? Sem a benzedrina tomada por Kerouac ao longo das três semanas em que datilografava ensandecidamente os episódios que vivenciara? Simplesmente não existiria, sendo este livro absolutamente tributário dos elementos afetivos, dos sabores e dissabores dos *encontros*.

Acredito ter lido *On the Road* pela primeira vez aos 17 ou 18 anos, idade certamente próxima a que muitas pessoas o leem pela primeira vez. O apreço pela liberdade, o elogio a certa espontaneidade, o impulso em direção ao que é incerto, tudo isso envolto por um desprezo elegante e altivo pela vida ordinária. Estes são aspectos que dão tons agrídoces ao livro, seduzindo, com um lirismo nada simplório, o leitor a auscultar os próprios desejos conforme acompanha os devaneios de um narrador de sensibilidade cortante. Estes são aspectos que imprimem vigor ao texto, tornando-o convidativo e instigante, e garantem que a obra prima de Kerouac permaneça até hoje com um frescor poucas vezes alcançado na literatura. Os mais de 60 anos de publicação não esvaziaram o tom corrosivo que ainda escorre de suas páginas, mantendo-o atual, o que de algum modo depõe contra a própria crença ocidental na civilização moderna, na medida em que observamos o recrudescer de discursos já um tanto mofados, estandartes da tolice humana e suas estranhas tendências autodestrutivas<sup>45</sup>. Nesse sentido, a leitura de *On the Road* se notabiliza por oferecer ao jovem

---

<sup>45</sup> O reaparecimento sinistro de certos discursos fascistas apontam para a atualidade da literatura *beat* como reduto de resistência. O Brasil, assim como muitos outros países, tem rerepresentado o fascismo na sua expressão contemporânea, agenciado às tecnologias, a um farto uso de recursos imagéticos e estéticos, mas, no entanto, sem perder seu caráter violento, obscurantista, avesso à política e à democracia. Para maiores detalhes sobre essa noção de fascismo que aqui utilizo, acessar o texto *O anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista*, escrito por Foucault (1997), e que foi inserido como prefácio à edição americana de *O anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*. Em linhas gerais, tal conceito aponta que o fascismo – até então projetado como obra perversa circunscrita às experiências autoritárias de Hitler e Mussolini, que remete ao período da segunda grande guerra -, pode habitar cada um de nós e se manifestar no cotidiano, fazendo com que desejemos um poder que nos domina e explora, do mesmo modo que legítima nossa própria resistência à diferença e às possibilidades de experiência

leitor uma abertura de caminhos para a fruição das artes, alertando-o para as linguagens artísticas periféricas, para as estéticas forjadas na contra-hegemonia dos espaços instituídos, apresentando a própria rua como espaço de experimentação de sensibilidades outras. O jazz, a poesia, os *junkies* e seus *junks*, a boemia, o desatino, o sexo compõem certa ambiência estética que introduz nas tarefas mais prosaicas da cotidianidade a arte no seu estado mais bruto. “A poesia está nas ruas”, é o que ostenta a parede do banheiro de um bar qualquer.

As singularidades, estes “signos ambíguos”, são os operadores do contágio, na medida em que qualquer singularidade pode afetar e ser afetada por qualquer outra, já que não estão submetidas aos limites e requisitos impostos pelos processos de convergência das séries, que governa o plano das individualidades – e que implica uma dialética da negatividade e da exclusão do contraditório – produzindo uma condição de fechamento e definição de uma identidade. Por seu lado, as singularidades operam o contágio segundo uma lógica de paradoxo, cuja potência de afetar e ser afetado independe da semelhança e da convergência, pois elas entram em ressonância e se comunicam por suas diferenças e distâncias. (FONSECA et. al., 2010, p. 174).

*On the Road* à época obteve sucesso de vendas, crítica elogiosa no New York Times, foi considerado uma das obras inaugurais da Geração *Beat*, fora traduzido para vários idiomas, é ainda hoje editado e vendido em todos os continentes, além de ter sido o germe do que até hoje conhecemos como contracultura, movimento que ganhou nos anos 60 dimensões impressionantes, sendo responsável por uma revolução naquilo que o senso comum designa de plano do “comportamento”. Doravante, por que, afinal de contas, Kerouac antes de morrer renegaria sua condição de escritor-herói dos *beatniks* ao redor do globo, esquivando-se também desse lugar de figura a ser reverenciada pelos movimentos contraculturais que ele acabaria por abominar?

Bem, é sabido que em seus últimos anos de vida, Kerouac evidenciava os danos do alcoolismo, o que lá pelas tantas esvaziava doses importantes de coerência do seu discurso, todavia, ainda assim, há que se explorar com atenção os sentidos implícitos dessa tomada de posição de Kerouac quando este assistia aos desdobramentos, nos anos 60, do movimento que havia ajudado a estabelecer na década anterior. O próprio Allen Ginsberg, artista que iria até seus últimos dias de vida como disseminador do legado *beat*, chegara a declarar que o movimento literário da geração *beat* se encerrara no final dos anos 50. Por que então os *beats* decretariam o fim do movimento justamente na passagem para a década de 60, década esta em

que se proliferavam *beatniks*, tal qual um vírus que rapidamente se alastra? Os ecos dos valores afirmativos da estética *beat* se encontravam, nessa época, amplamente disseminados pelos movimentos de juventude de muitos países, sendo o Maio de 68 e os *hippies* apenas uma parte dessa importante história. Entendo que tal impasse vivido entre os *beats* na sua relação com a década de 60 nos permite adentrar em um dilema um tanto recorrente entre muitos movimentos artísticos que ascenderam ao estrelato nas últimas décadas. Trata-se do imbróglio que põe frente a frente *contracultura* e *cultura pop*, dois territórios supostamente antagônicos, mas que na verdade possuem fronteiras bem mais instáveis do que costumamos imaginar. Mais contemporaneamente poderíamos substituir a noção de contracultura pela de *underground*, e a de cultura pop pela de *mainstream*, termos que são de algum modo a atualização dessa disputa. Partindo da década de 60 até os dias atuais, são inúmeros os episódios que revelam a permeabilidade dessas fronteiras, dinâmicas que revelam um entrar e sair desses territórios, o que já não expõe tão somente uma relação de oposição, mas também de intercâmbio entre linguagens, estéticas, ideários, etc. O movimento punk dos anos 1970<sup>46</sup>, o grunge nos anos 1990<sup>47</sup> e o próprio movimento *hippie* não foram poupados da “captura”. Coloco captura entre aspas, justamente para evitarmos dicotomia, como se a codificação dessas cenas culturais pela sociedade de mercado esvaziasse por completo seu potencial ético-estético-político de subversão. Mas ainda assim, é inegável que tais coletividades que tiveram suas origens ligadas à crítica ao *status quo* e a um contato bastante orgânico com o público que os cercava, lá pelas tantas seriam alçados às engrenagens do consumo de massa. Tornaram-se calças jeans, camisas de flanela, “atitude”, “rebeldia”, “liberdade”: consumo de vestuário, de linguagem e estética.

Contracultura/cultura *pop*, *underground/mainstream*, contendas políticas e identitárias que nos levaria a uma longa explanação, para além daquilo que este ensaio se propõe. De qualquer forma, percebo que nos aproximamos bastante da questão que pretendo explorar nas próximas linhas deste ensaio. Dedicar-me-ei a analisar, tomando como quadro referencial a obra *On the road*, pistas que nos permitem visualizar alguns pontos de convergência entre a

---

<sup>46</sup> Lou Reed, figura célebre dos primórdios do movimento punk e que foi líder da seminal banda Velvet Underground, aparece na obra *Mate-me por favor* com um depoimento que me parece exprimir eloquentemente o entusiasmo com que essa cena encarava a possibilidade de firmar seu lugar na mundo através de uma música ruidosa e provocativa: “Rock & Roll é tão fabuloso, as pessoas deviam começar a morrer por ele. Você não está entendendo. A música te pôs de novo no ritmo pra que você pudesse sonhar. Uma geração inteira no embalo do baixo Fender... As pessoas simplesmente devem morrer pela música. As pessoas estão morrendo por tudo o mais, então por que não pela música? Morrer por ela. Não é bárbaro? Você não morreria por algo bárbaro?” (MCNEIL; MCCAIN, 2009, p. 40).

<sup>47</sup> Sobre o movimento grunge e seu processo de assimilação pela cultura pop e a sociedade de mercado, recomendo o interessante documentário *Hype!*, de 1996.

égide do capitalismo mundial integrado e os processos de codificação daquilo que no ensaio anterior defini como *estética beat*.

Instiga-me, não apenas como pesquisador em psicologia social, mas também na condição de músico envolvido nas cenas *underground* do rock – e principalmente seus subgêneros punk e rock alternativo –, investigar os paradoxos que pulsam no cerne da relação dessas cenas contra-hegemônicas e o chamado *mainstream*. Percorre aí, entre arestas, uma espécie de *mal estar na contracultura*, com o perdão do trocadilho. Até que ponto a arte, enquanto parte da sociedade de mercado, pode se manter como canal de passagem para discursividades outras, para a proliferação de afetos engajados na produção da diferença? São questões que me faço, e que aqui exponho para provocar o(a) leitor(a). Elas certamente não serão respondidas na sua totalidade nos próximas páginas, mas que ao menos permaneçam no nosso horizonte, para que, com a intercessão de alguns autores, possamos parcialmente dirimir algumas incertezas. Como estabelecer resistência nos dias de hoje? Como escapar das capturas? Questões que certamente nos interessam e que devem ser mantidas no horizonte do nosso pensar.

Nos capítulos 2 e 3 desta dissertação abordei alguns aspectos relevantes que marcam a transição do chamado *capitalismo industrial* para o *capitalismo flexível*. Sobre este segundo me detive menos, tarefa que deixei para realizar neste ensaio. De qualquer modo, há que se enxergar com alguma nitidez a derrocada do modelo fordista de produção e seus processos correlatos de controle dos corpos, ainda ancorados na lógica que Foucault define como disciplinar<sup>48</sup>. O trabalho fabril, marcadamente repetitivo e levado a cabo através de um investimento físico extenuante, começa nos anos 60 a ceder cada vez mais espaço para forças de trabalho altamente capacitadas, passíveis de adaptação rápida aos novos padrões então emergentes. Tal cenário permite a ascensão de um novo estrato a ser mobilizado como força de trabalho, desta vez tendo a oferecer sua *criatividade* e intelecto como instrumento para a acumulação de capital. Nesse sentido, podemos conceber a derrocada fordista como uma crise nas dimensões do tempo e espaço, o que inevitavelmente engatilharia o impulsionamento de práticas e discursos que estão na raiz das abordagens pós-modernistas que viriam a ser

---

<sup>48</sup> Através de seus estudos genealógicos, Foucault aponta para a prevalência, na modernidade, de estratégias de controle *intramuros*, ou seja, em espaços institucionais fechados, rigidamente estruturados através do controle do tempo, das reuniões, do que pode ser dito e visto. Essa lógica está presente na caserna, na escola, no hospital, na fábrica, etc. Para Deleuze, que toma como ponto de partida esse conceito de sociedade disciplinar, houve aí uma lenta derrocada dessas lógicas, que embora ainda permaneçam de modo premente na contemporaneidade, já não correspondem às sofisticadas estratégias de controle a céu aberto empreendidas em um contexto de *sociedade de controle*, onde as lógicas coercitivas cedem espaço para as câmeras de vigilância, os algoritmos, os cartões de crédito, a publicidade, etc., estabelecendo nas lógicas de poder uma zona cinzenta que complexifica as possibilidades de resistência e fuga.

forjadas. (HARVEY, 1992).

Tal processo redundaria naquilo que Harvey (1992) denomina de etapa de *acumulação flexível*. A partir de um amplo estudo empreendido pelo referido autor, na medida em que o trabalho de características fabris é “solapado pela reconstrução de focos de acumulação flexível em regiões que careciam de tradições industriais anteriores e pela reimportação para os centros mais antigos das normas e práticas regressivas estabelecidas nessas novas áreas”, originou-se aquilo que se costuma chamar de “desemprego estrutural”, fruto de um dinamismo jamais visto no âmbito do trabalho. (HARVEY, 1992, p. 141). A rapidez com que determinadas habilidades laborais são descartadas, baixos salários e o enfraquecimento das organizações sindicais redesenham um cenário ainda mais sombrio para o trabalhador até então formatado na lógica fordista. Nessas condições o mercado se volatiliza, gerando maior competição entre trabalhadores, o que cria as condições necessárias para a implementação de contratos de trabalho flexíveis em detrimento dos regimes regulares, o que fez crescer o índice de empregados ditos temporários ou trabalhando em formato intermitente. (HARVEY, 1992).

Mas, afinal de contas, de que modo esse cenário político e econômico que aqui apresento ao(à) leitor(a) se relaciona com a literatura *beat*, e mais precisamente, com a obra *On the road*? Bem, a resposta não é de todo simples, e demandará que nos empenhemos em um exercício analítico capaz de perfurar certas camadas que envolvem *On the road*, inscrevendo-o no seu ambiente político, econômico e cultural, desindividualizando o lugar da autoria e desatomizando os personagens dessa narrativa. Não se trata, como tanto tenho reiterado, de acessarmos a essência por trás da arte, mas de acionarmos sua potência polissêmica tal qual uma máquina, reatualizando seu sentidos, perscrutando suas atualizações no contemporâneo. *On the road* não é, de maneira nenhuma, uma crônica de costumes dos anos 40 e 50, nem “literatura política”, no sentido estrito do termo. O que Kerouac nos apresenta é um *road book*, relatos de suas viagens ao longo dos Estados Unidos e México – com especial relevo para as experiências de Denver, São Francisco, Nova York e Cidade do México –, fluxos de consciência, reminiscências de encontros, reflexões solipsistas, tentativas de conexão com planos transcendentais, pequenas obscenidades trazidas à luz pelo exercício poético da indecência. Não se trata de uma obra escrita à sombra de uma premissa, nem submetida à centralidade do argumento, o que se evidencia pelo notável procedimento de reordenamento de certa *economia das imagens* e *economia da linguagem* compatível com deslocamentos que se tornavam cada vez mais prementes no âmbito do *socius*, o que configura uma transformação na própria *economia subjetiva* no seio das relações. Ademais,

não seria de todo absurda a hipótese de que *On the road* vocalizaria as idiossincrasias da pós-modernidade, uma obra portanto, pós-moderna, na medida em que encena brilhantemente a crise da identidade moderna, que está desde os anos 60 nos fazendo passar por “um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p. 7).

O que deve nos instigar ao longo desta análise do quadro social dito pós-moderno, é justamente o entrelaçamento entre as profundas mudanças na ordem econômica mais *macro*, digamos assim, e os dispositivos de produção subjetiva que lhe são correlatos. Não se trata de apontarmos a contemporaneidade como período de realização do sonho *pós-identitário*, como se situasse aí a superação do período moderno que lhe antecede, como se esta fosse a chave da sua ruína. O que ocorre, na verdade, é um tipo de oferta identitária cada vez mais dilatada, se compararmos com contextos modernos mais engessados – vigentes especialmente até meados do século passado, que operavam através de lógicas preferencialmente binárias, com cristalizados quadros referenciais, responsáveis em proporcionar índices mais elevados de estabilidade social e subjetiva ao vivente. A pós-modernidade diluiu as categorias para que o simulacro da experiência do indivíduo atomizado se efetivasse de modo mais pleno e sedutor. É o que Lipovetsky (1983) denomina de *personalização*, processo este que se consolida no esteio da decadência da socialização disciplinar – por sua vez inábil na gestão de sociabilidades mais flexíveis –, para ceder lugar a montagens éticas, imagéticas, discursivas, etc. onde o desejo não apenas circula mais livremente como é incitado a se rerepresentar mais reiteradamente. Esse novo modo de organização se assenta na informação, na cordialidade e na suavização das relações, aspectos que se tornariam eixos inquestionáveis para o livre e bem sucedido funcionamento da sociedade de mercado. A tirania autoritária e a coação já não são compatíveis com os regimes de personalização, calcados menos na austeridade e mais nas motivações, no estímulo à participação. As teorias clássicas da alienação já não parecem dar conta desse sujeito, que a despeito da sua *atomização*, não deixa de ser interpelado a auscultar seus próprios interesses, sua competência e suas inaptidões, fazendo-o mergulhar em uma espécie de psicologismo autonomista que o convida a se observar em frente ao espelho, a ansiar seu “desenvolvimento pessoal”, como se através de tais procedimentos pudesse melhorar sua cotação no mercado. (LIPOVESTKY, 1983). Transformamo-nos em moedas de troca? Acredito que sim, mas o que mais me surpreende é que isso ainda escandalize algumas pessoas, sabido que estamos até os joelhos atolados na lógica capitalista e sua incontornável

transformação das vidas em mercadorias.

Ainda no primeiro parágrafo de *On the road*, Kerouac (2017, p. 19) sentencia: “Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte da minha vida que se pode chamar de *vida na estrada* (grifo meu)”. Bem, o próprio livro se chama *On the road* e sua edição brasileira mais popular o traduziu por *On the road – Pé na estrada*. Não nos surpreende, portanto, a sentença proferida pelo seu autor, certo? Sim, mas em partes, pois quero que atentemos aqui aos sentidos figurativos por assim dizer, aos sentidos inclusos na ideia de *vida na estrada*, *pôr o pé na estrada*.

As alusões ao *movimento*, ao *nomadismo* estão na natureza da forma de vida *beat*, tomando como entrada analítica o próprio significado atribuído à expressão inglesa *beat*, que por sua vez está intimamente ligada a alguns atributos do movimento. Ritmo, batida, cadência, palavras que abrem canais polissêmicos para a compreensão dessa máquina literária. Os *beats* estão empenhados na experimentação de seu frenesi coletivo, que não por acaso está na raiz da criação, da produção do novo, sendo, de algum modo, avessos ao sedentarismo que é próprio da economia subjetiva moderna repleta do tédio proporcionado pelas certezas. “Em outras palavras, garota, o que estou dizendo é: temos mais é que entrar na dança rapidinho, do contrário, a gente fica aí numa flutuante, sem cair na real, e nossos planos jamais se cristalizarão”. (KEROUAC, 2017, p. 21).

Se existe algo que os *beats* se recusaram a fazer foi *entrar na dança*, a dança dos formalismos, do familismo burguês, da austeridade laboral, da sexualidade normatizada. Não queriam entrar nessa dança e nem cantar no coro dos contentes do sonho americano. Ficaram muito mais “numa *flutuante*”, em um permanente deslocamento, acreditando que assim escapariam mais facilmente do logro das codificações, crença esta que legaram à contracultura e a todos os movimentos que até hoje se empenham na luta contra as hegemonias. Esse *nomadismo* pode ser mais bem entendido na sua dimensão *subjetiva* e *existencial*, tal qual nos legou o conceito deleuziano, que se origina da análise que este empreende da ética guerreira – quando esta operava à revelia dos aparatos jurídicos da institucionalidade moderna – como núcleo nômade que se afirma dentro dos limites do Estado e seu apego às burocracias sedentárias. Nesse sentido, o modo de vida nômade cabe perfeitamente ao artista, figura que se nutre da *criação*, que é uma das expressões sublimes do exercício de produção da *diferença*. É possível, portanto, estabelecer um paralelo entre os *beats* e os guerreiros, observando em ambos a afirmação de um modo de vida irredutível aos ditames do Estado, que tem na sua natureza um apego mortífero pelos códigos e séries,

operação esta que objetiva minar as trincheiras de resistência nômade no seu anterior. (SHÖPKE, 2004). Não é de impressionar, ademais, que até hoje mesmo nos Estados considerados democráticos, as atividades artísticas e intelectuais sejam as mais perseguidas por governos de tendências que hibridizam autoritarismo e obscurantismo. O Brasil atual talvez seja o melhor pior exemplo disso.

Se no projeto moderno de sociedade o objetivo era subordinar a *individualidade* às regulações de uma racionalidade que lhe é exterior, pode-se dizer que há no *ethos beat* – nômade por excelência – uma trincheira de resistência a esta lógica, que desaguaria e fortaleceria os já mencionados processos de personalização que começariam a se consolidar na década de 60, amplamente arraigados na ideia de *realização pessoal* como um importante valor. Mesmo que não tenham docilmente mimetizado a hegemônica dança moderna, poderíamos arriscar a hipótese de que involuntariamente os *beats* não ficaram exatamente parados na pista, mas contribuíram na invenção de *outra* dança, sem os rigores de uma austeridade imposta extrinsecamente, imprimindo à coreografia passos mais espontâneos e inventivos. Possibilidades estas que estão amplamente consolidadas na contemporaneidade a partir do direito irrevogável dos sujeitos serem “eles próprios”, livres para se engajar libidinalmente sem maiores entraves de uma *lei* restritiva, amparados que estão por uma ideologia individualista. “Viver livre e sem coação, escolher sem restrições o seu modo de existência; não há outro fato social e cultural mais significativo quanto ao nosso tempo; não há aspiração nem desejos mais legítimos” do que estes para o sujeito contemporâneo. (LIPOVESTSKY, 1983, p. 10).

Ousaremos aventar a hipótese de que a epopeia *beat*, frequentemente aclamada pelo seu caráter *coletivo* e *político*, está na verdade, na raiz da ascensão das lógicas individualistas que parecem imperar no contemporâneo? Não sejamos, de modo algum, definitivos quanto a isso, nem caiamos em análises mecânicas, que tão somente fazem coro justamente ao individualismo. Como tenho reiteradamente colocado ao(a) leitor(a), o procedimento de análise que aqui realizo, baseia-se nas noções de agenciamento e imanência, tomando o pluriverso *beat* na sua potência de *atualização*, o que esvazia a hipótese de uma racionalidade que por ventura estivesse ocultada em um jogo de aparências a ser desvelado para a obtenção de uma verdade sobre esse importante movimento artístico. Dito isto, precavemo-nos de atribuir aos *beats* uma ideologia ou lógica que supostamente estruturaria seus discursos dentro de uma ordem unificada, levando-nos ao risco de fazer coro a acusações que os reduzem ao injusto lugar de representantes da contrarrevolução ou de um libertarianismo pequeno-

burguês de caráter puramente liberal. Essa é uma perspectiva que pode nos fazer resvalar no julgamento moral velado ou em procedimentos analíticos mecânicos, absolutamente antideleuzianos. Não há, portanto, qualquer apreciação moral ou sentido acusatório implícito neste ensaio, interessando-nos mais, o caráter processual envolvido nas práticas sociais ao longo de uma história que não se constitui teleologicamente.

*On the road* nos apresenta, em vários momentos, a batalha dos seus personagens pela subsistência, retratando suas experiências em trabalhos geralmente temporários, frequentemente relegados aos estratos situados mais abaixo na pirâmide social estadunidense: guarda-freio em ferrovias, guardador de carros, vigia. A noção de *carreira* ou qualquer espécie de *projeto* profissional fora do âmbito da literatura, eram palavras que não faziam parte do vocabulário *beat*. Tal possibilidade de compromisso austero com o mundo do trabalho, obviamente se fazia incompatível com a constituição de uma *vida ética*, tal como buscavam afirmar.

Certa noite, quando jantava em minha casa – já estava trabalhando num estacionamento em Nova York –, ele se debruçou sobre meus ombros enquanto eu datilografava, loucamente e disse: “Vamos lá, cara, as garotas não vão esperar. Vamos, rápido”. (KEROUAC, 2017, p. 22).

*Vamos lá... Rápido!* bradava Dean Moriarty, impelido por uma urgência, *viver muito, morrer jovem*, mas acima de tudo *viver*, não uma vida qualquer, não *sobreviver*, mas viver a vida qualificada, a *vida ética*. Essa noção, a de vida ética, foi amplamente desenvolvida pelo filósofo Giorgio Agamben a partir do resgate que este realizara de dois diferentes termos utilizados pelos gregos para nomear o que comumente chamamos de vida. Enquanto *zoé* designaria a vida vivida por todos os seres vivos – a vida meramente biológica –, a *bíos*, por outro lado, apontaria para um sentido bem mais amplo do termo, ligando seu significado a uma *maneira* de viver, não somente de um sujeito, mas de grupos. Não por acaso que *zoé*, ao contrário de *bíos*, carece de uma grafia no plural, dado que é sem dúvida relevante para discriminarmos suas significações. A vida na *polis*, portanto, somente pode ser exprimida enquanto *bíos*, jamais como *zoé*, de modo que a vida cidadã corresponde a uma outra qualidade – bem viver –, que não estaria garantida tão somente pela condição *natural* de existência. (AGAMBEN, 2012).

Há, entretanto, um traço cultural especialmente intrigante, que vem dando o tom desde os anos 60, e que pode ser mais bem compreendido e visualizado a partir das abordagens publicitárias, que na referida década foram adquirindo uma linguagem específica, que não é

absolutamente ingênua nas suas intenções. Tal travessia no âmbito dos costumes, que marca a virada da década de 50 para 60, foi brilhantemente retratada no seriado *Mad Men*, idealizado e produzido por Matthew Weiner. A obra tem como núcleo de seus acontecimentos uma proeminente agência de publicidade sediada em Nova York, e no centro da trama o personagem Donald Drapper, um competente publicitário, ávido em seduzir não apenas mulheres, mas clientes e consumidores. Ademais, o grande mérito do seriado parece se situar no modo sofisticado como entrelaça as profundas transformações na economia subjetiva à mudança na linguagem e no regime de imagens adotado pelo marketing publicitário. É um contexto que coincide com a chamada demanda pelo *consumo de massa*, ou seja, um tipo de inserção supostamente mais democrática de uma grande parcela da população à condição de consumidor, o que permite ao projeto moderno capitalista vislumbrar novas estratégias de adesão em torno dessa *misan cene*. Se até então éramos convencidos a adquirir um carro pela quantidade de atributos objetivos que ele oferecia, – velocidade que pode atingir, quantidade de passageiros que é capaz de abrigar, durabilidade, etc. –, com a travessia para os anos 60 esse tipo de interpelação já não era compatível com um novo conjunto de anseios que percorriam o tecido social no plano do desejo. Como bem retrata *Mad Men*, há por parte dos publicitários o uso de novos expedientes criativos que parecem mirar aspectos mais sutis da subjetividade dos sujeitos – aqui reduzidos ao lugar de meros *consumidores* –, visando, desta vez, a acionar *memórias*, conteúdos que repousam principalmente no plano dos *afetos*, o que já não guarda correspondência com a tendência moderna fortemente logocêntrica, submetida à égide da razão clássica. Se a pós-modernidade criou as condições de possibilidade para uma experiência do *íntimo*, de um sujeito que ausculta a si mesmo sem a coação inconveniente de um superego que o aliena do próprio desejo, não nos surpreende que a sociedade de mercado passe a explorar, através da propaganda, esses processos de *personalização* tal como foi cunhado por Lipovetsky (1983).

Bem, parece que tocamos em um ponto bastante importante, um impasse sem dúvida periclitante que ocupa espaço privilegiado junto aos debates contemporâneos que versam sobre o *socius*, e que diz respeito a uma espécie de crise das lógicas representativas tradicionalmente modernas. O que os capitalistas no contexto da pós-modernidade parecem ter conseguido sabiamente notar para tirar grande proveito, foi justamente os limites da ordem linguageira, reconhecendo focos a serem explorados em uma dimensão não discursiva da subjetividade. Há que admitirmos, portanto, que a maquinaria que envolve o mercado, o consumo, a produção, etc. têm sido habilmente acionada por afetos irredutíveis ao plano da

cognição ou da consciência soberana.

Se mirarmos luzes, portanto, panoramicamente, aos processos de produção de subjetividade capitalística, inegavelmente triunfantes na contemporaneidade, devemos fazê-lo tomando como perspectiva sua montagem maquinica, ou seja, através do agenciamento de elementos amplamente heterogêneos, de natureza distinta, mas que compartilham de uma ambiência comum. Trata-se de um amplo caldo cultural que percorre o *socius*, modulando a experiência coletiva de modo superlativo e ao mesmo tempo filigrânico, atravessando os encontros, impregnando as relações de tal forma que seus axiomas já parecem pertencer a uma dada ordem *natural* de acontecimentos.

Para adentrarmos o território das artes, por exemplo, Lazzarato (2014) aponta que há na lógica cinematográfica uma política de imagens que podem atuar pela manutenção das subjetivações dominantes, de acordo com a interação de uma gama de forças, dispositivos e técnicas. Tal processo deriva, portanto, de uma operação que é de ordem política e estética, constituindo vetores capazes de engendrar uma multiplicidade de montagens subjetivas. Nesse sentido, é retumbante o triunfo da indústria cultural estadunidense no âmbito ético-estético-político, vitória esta obtida sem qualquer expediente bélico, tendo tão somente como trincheira de atuação esse terreno heterogêneo das subjetividades. O cinema “funciona como uma ‘psicanálise de massa’, normalizando intensidades, hierarquizando semióticas e as confinando no interior do sujeito individuado”. (LAZZARATO, 2014, p. 99). Seu encadeamento imagético atua com primazia nas profundezas subjetivas, oferecendo assim modelos identificatórios, conformando comportamentos, podendo até mesmo domesticar determinadas intensidades passíveis de tensionar os papéis hegemônicos da divisão social do trabalho, processos estes que seriam de *dessubjetivação* e *desindividualização* na medida em que fissuram identidades, embaralhando as coordenadas estáveis da nossa percepção amplamente exposta à domesticação capitalística.

Tais processos de semiotização que aqui trago em diálogo com Lazzarato (2014), são aqueles que o autor denomina de *a-significantes* e *simbólicos*, ou seja, que não estão submetidos a ordem languageira, que é o que ocorre nas semióticas *significantes*, estando estas em crise, tal como sustenta o teórico italiano. As semióticas *a-significantes* e *simbólicas* estariam, todavia, atreladas a processos subjetivos mais complexos, operando nos modos como os sujeitos se relacionam com o tempo, os afetos, os ritmos, os ambientes, a alteridade, geralmente em nível inconsciente ou pré-individual.

Utilizei acima o exemplo desse poderoso canal de dominação colonial chamado

cinema, assim como poderia ter analisado uma série de outros veículos de subjetivação que circulam no *socius*. A questão, em última análise, é que enxerguemos com alguma nitidez esse caráter *molecular* dos processos de subjetivação capitalística, observando as maneiras como se incrusta na micropolítica, abordagem que contrapõe frontalmente às perspectivas que reduzem seu foco de análise do capitalismo a dicotomias do tipo superestrutura/infraestrutura<sup>49</sup>. “Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas. Há em toda parte máquinas produtoras ou desejanças, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica (...)” (DELEUZE, GUATTARI, 1976, p. 12).

O capitalismo no seu estágio contemporâneo demanda que os desejos circulem, incitamos ao movimento, que estejamos dispostos a auscultar nosso universo íntimo, para que assim nos engajemos em processos de personalização que nos permitam flutuar por identidades cada vez mais flexíveis. Jack Kerouac, ainda que nutrisse durante sua fase viajante uma inegável afeição romântica à figura do estadunidense proletário de vida simples, jamais poderia ser classificado como um nacionalista. Nesse sentido, seu alterego viajante Sal Paradise é o próprio emblema do sujeito pós-moderno em fragmentação, que já não se reconhece plenamente sob o signo da nacionalidade, condição frequentemente incensada pelos Estados modernos como dispositivo de homogeneização.

Enquanto rodávamos de ônibus pelo insólito vazio fosforescente do túnel Lincoln, íamos recostados um no outro, gritando e gesticulando e falando com enorme excitação, e comecei a ficar contagiado pela doidera de Dean. Ele era apenas um garotão tremendamente apaixonado pela vida e, mesmo sendo um vigarista, só trapaceava porque tinha uma vontade enorme de viver e se envolver com pessoas que, de outra forma, não lhe dariam a mínima atenção. Quanto ao meu trabalho ele dizia: “(...) Uau, cara, tanta coisa pra fazer, tanta coisa pra escrever! Como ao menos *começar* a pôr tudo isso no papel sem desvios repressivos, sem se enrolar todo nessas inibições literárias e temores gramaticais...”. (KEROUAC, 2017, p. 23).

De acordo com Hall (2006), importante teórico da pós-modernidade, a noção de identidade nacional tão incensada na modernidade enquanto ancoragem subjetiva garantidora da coesão do povo em torno do Estado, emblema por excelência da lei e da austeridade, resistiria a duras penas aos avanços desses novos tempos pós-modernos. Essa ideia de

---

<sup>49</sup> Althusser(1972), teórico freudo-marxista envereda por esses caminhos na sua obra *Os aparelhos ideológicos de Estado*, oferecendo uma leitura que me parece tropeçar na dicotomização. Embora abarque na sua teoria a dimensão inconsciente, Althusser reduz a formação deste à linguagem, ou seja, não contempla as semióticas a-significantes e simbólicas que constituem os processos de subjetivação.

pertencimento nacional nada mais é que uma fabricação moderna, elaboração fruto de valores coletivos distintos daqueles das sociedades antigas, ainda arraigadas às tradições tribais, religiosas e locais. Determinadas diferenças de ordem étnica e regional foram paulatinamente sendo submetidas a processos de integração nacional, constituindo assim possibilidades de adesão cultural mais homogêneas, não raro sob o preço do silenciamento e ocultamento de sociabilidades dissidentes do programa iluminista. A instituição, por exemplo, de um único idioma capaz de unificar as estratégias de circulação comunicacional e facilitar a elaboração de sistemas educacionais homogêneos, constitui um inegável dispositivo de reiteração dos valores dominantes interessados, dentre outras coisas, na consolidação da industrialização nas cidades. (HALL, 2006).

São emblemáticas as palavras de Dean Moriarty quando este, na sua sedutora espontaneidade lhe é tão característica, inquieta-se com os “desvios repressivos”, as “inibições literárias”, os “temores gramaticais”, riscos que para ele parecem iminentes ante o exercício literário, tal como uma ameaça a ser expurgada pelo artista nos seu processo criativo. Se essa era uma ameaça com incidências *existenciais*, ou seja, na própria forma de vida dos sujeitos, por que não seria ao próprio artista das palavras no seu labor literário e criativo?

A questão que parecia se impor com alguma urgência entre os *beats* é de que no *american dream* não parecia haver espaço para “garotões extremamente apaixonados pela vida” resistentes em submeter o próprio desejo à regulação extrínseca do Estado, máquina abstrata e ao mesmo tempo burocrática, estranha aos fluxos bárbaros do viver nômade. É preciso que o próprio Dean, o tal garotão extremamente apaixonado pela vida, debata-se ao longo de toda vida entre sua loucura coletivo-solipsista aparentemente irrefreável quando em composição com coquetéis de drogas estimulantes, e as exigências da vida austera do “chefe de família” estadunidense. Foi através desse *locus* – de natureza fraturada, conflituosa e ambígua – que Dean se constitui como figura errática por excelência, absolutamente inábil no manejo de desejos dissidentes do programa moderno, que lhe incumbia sistematicamente das tarefas fatigantes da vida ordinária do homem comum. Dean se casou mais de uma vez, e ao longo desses relacionamentos contabilizou inumeráveis evasões do lar, deixando para trás companheiras e filhos para viver como um *beat*, entre festas intermináveis, experiências lisérgicas e longas viagens de carro por Estados Unidos e México. Uma dessas fugas foi quando era casado com Carolyn e pai de uma menina, circunstâncias que não o impediram de comprar um Hudson 49 com as economias acumuladas do casal para empreender mais um

périplo pelas estradas do país. “Dean tranquilizou as aflições de Camille (nome da personagem de Carolyn em *On the road*) e garantiu que estaria de volta em um mês. ‘Tô indo a Nova York para trazer Sal de volta’. Ela não ficou muito entusiasmada com a ideia”. (KEROUAC, 2017, p. 143).

Hoje, 2019, o comportamento ambíguo do personagem de Neal Cassady não deixa de nos impressionar por sua “eloquência”, ou, melhor dizendo, pelo modo fluente como sua performance expõe o caráter cindido que modula a economia subjetiva do sujeito moderno. Isso significa então que o sujeito na pós-modernidade se encontra desobrigado de se haver com tais impasses existenciais? Certamente não, e é necessário que não nos enganemos nesse sentido. Ainda que aparentemente vivamos em maior contato com nossos desejos, sendo inclusive frequente o convite para que levemos a cabo seus imperativos, não nos encontramos de maneira alguma livres da tirania das codificações, dispositivo ético-político que se encontra na natureza dos processos de dominação. Se na modernidade, período histórico onde se forjam as bases da abordagem psicanalítica, o *sonho* foi considerado um meio privilegiado para acessarmos as dimensões simbólicas e representativas recalcados no plano do inconsciente, a contemporaneidade, por outro lado, parece se apresentar de modo bem mais evidente através de uma inundação dos recursos imagéticos, ou seja, os processos de subjetivação se dão muito mais por uma política de *apresentação* das cenas do que pela sua interdição, o que supostamente tornaria prescindíveis as penosas escavações psicanalíticas sobre o divã. (BIRMAN, 2014).

A moral vitoriana, o puritanismo, repressores dos desejos mais inconfessáveis, parecem ceder espaço ao *convite ao gozo*, ao engajamento, à liberalização das possibilidades de escolha, em detrimento do tédio da moral austera. Esse tipo de regime subjetivo que vem se difundindo nas relações desde a década de 60 com mais nitidez, articula-se com a crescente flexibilização dos mercados e a emergência daquilo que comumente chamamos consumo de massa. Se o mal-estar até então expunha as feridas de um desejo só contornável por vias sublimatórias – e os exemplos podemos encontrar aos borbotões seja na poesia, seja na música popular, ou na teledramaturgia –, na pós-modernidade nos depararemos com uma espécie de desalento mais complexo e difuso, afinal de contas nunca fomos tão livres, jamais tivemos um menu de opções tão amplo. O inimigo da vez nos parece um tanto etéreo, ou sequer há inimigo. Situa-se aí, parece-me, o nó górdio da atualidade. Os tentáculos do capital já não nos chegam como força extrínseca passível de ser combatida, como se houvera aí dicotomia possível de nos levar para *fora* de um dado território de dominação. Nas tramas

contemporâneas a economia é a própria *racionalidade* que modula as relações, sendo a sociedade de mercado e o capitalismo suas supostas leis *naturais* às quais o combate parece uma tentativa vã e desatinada.

Não deixa de ser inquietante que hoje a epopeia errática *beat*, materializada em *On the road* – talvez sua obra máxima –, tenha suas linhas emaranhadas às linhas de constituição da sociedade de mercado contemporânea. Mas, como já havia comentado ao longo deste trabalho, essa era uma ameaça até certo ponto esperada pelos *beats*, que já no final da década de 50 calculavam os riscos da onda *beatnik* que se formaria após a fatídica coluna de jornal que os projetaria mundialmente. À medida que falhavam as tentativas de perseguição e censura à circulação dos textos *beat*, o controle se rearticulava através dos dispositivos comerciais e “foi aí que o subterrâneo confundiu-se com o *mainstream* e que cair na estrada deixou de ser um projeto ideológico e passou a ser ‘turismo antropológico’ de garotos mimados das classes média e alta; que ser *beatnik*, tornou-se mais um item nas prateleiras”. (PONE, 2016, p. 94).

Sal Paradise e Dean Moriarty, ao empreenderem uma vida na estrada, estetizam o escapismo hedonista que não é absolutamente estranho ao nosso tempo. Embora os *beats* carreguem consigo os méritos de terem legado todo um valor poético ligado à figura do vagabundo, do andarilho, não é demasiado mirabolante enxergarmos esse tipo de deriva ao que hoje se apresenta no atual estágio da sociedade de mercado, que parece cada vez mais afeita a atividades laborais flexíveis, muitas delas com margens significativas para a experiência *criativa*, o que muito se afasta da rigidez sedentária que notabilizou o contexto laboral fordista. O apelo à criatividade no âmbito trabalho, e à experimentação no âmbito do consumo, obviamente são processos correlatos, comunicantes, que possuem em comum a incessante interpelação ao desejo, só possível de ser satisfeito plenamente através das desobrigações morais que atormentavam o sujeito prototípico da burguesia moderna.

(...) nessa época eles andavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam, como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaah!”. (KEROUAC, 2017, p. 24-25).

Kerouac nesse trecho brada a plenos pulmões, em um apelo comovente pela

reapropriação da vida a quem ela é de direito, ao sujeito comum que não é mais expectador da história, mas protagonista da experiência, imbuído da autoria do seu desiderato. É um dos manifestos mais comoventes e emblemáticos que marcam o apelo ao fim de um embotamento afetivo que notabilizou a experiência moderna, afeita aos escamoteamentos do corpo, dos afetos, da sexualidade, como palcos onde a vida encena seus momentos mais célebres, e que estavam sob a tutela moral da hipocrisia burocratizada daqueles que gozam de poderio político, econômico e simbólico.

Trata-se de um fluxo de desejo que inundaria o *socius*, tornando incontornável seus efeitos, que chegariam até os últimos redutos que ainda poderiam resistir sob a guarida de alguma espécie de autoritarismo. O mundo ensaiaria aí uma evasão maciça do formato de organização social uniforme e dirigista, que dissolveria os critérios modernos tradicionais de aferição da verdade. A noção de indivíduo, sob o efeito da incidência de novas coordenadas ético-estético-políticas, seria reabilitada com nova roupagem através da valorização de seu direito de escolha, liberdade de “ser você mesmo”, possibilidades que supostamente já estariam presentes nas democracias liberais, mas que a partir da década de 60 adquirem certa radicalidade. Para Lipovetsky (1983, p. 12-13), “a cultura pós-moderna é descentrada e heteróclita, materialista e psi, pornô e discreta, inovadora e retrô, consumista e ecologista, sofisticada e espontânea, espetacular e criativa”. Nesse sentido, a contemporaneidade se constitui justamente como amálgama dessa justaposição de tendências, que não reivindicam necessariamente, a posição de portadoras de uma verdade *universal*. Pelo contrário, o atrativo parece ser justamente a possibilidade de flutuar através de diferentes identidades, entrando e saindo delas ao bel prazer, evitando assim a subordinação passiva a qualquer imperativo que justamente impeça o livre trânsito pelo império dos sentidos que toma de assalto a atmosfera do consumo. Há aí um verdadeiro alargamento da individualidade, desta vez poupada da tirania dos valores considerados superiores pelo projeto moderno. Essas características, que foram adquirindo cada vez mais premência ao longo dos anos, é o que Lipovetsky (1983) denomina de processos de *personalização*, noção esta que goza de centralidade na sua obra *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo*.

Outro importante filósofo da pós-modernidade lançaria considerações que me parecem incrementar esse traçado que percorre os caminhos do individualismo contemporâneo, desta vez lançando luzes à experiência do *consumo* e sua premência no contexto do *capitalismo flexível* que a atualidade nos apresenta. Parece-me inegável, doravante, que os processos de personalização forneçam os elementos que engendram o alastramento do consumo, não

apenas como comportamento individual pura e simplesmente, mas como *regime ético-estético-político* que passa a modular nossa relação com o outro, com o corpo, com a sexualidade, com a cidade, com o trabalho, etc. Na esteira da proliferação da ordem consumista ao longo do *socius*, Bauman (2008) observa a curiosa tendência que leva os próprios *sujeitos* a se tornarem mercadoria, tal como um objeto que pode oscilar de valor enquanto moeda de troca no mercado das relações, o que torna a própria subjetividade um território passível de adquirir algum valor agregado. Para isso, há que se colocar na prateleira, tornar-se visível, atraente, desnudando assim muitos dos véus que poderiam ocultar as identidades junto ao *socius*, terreno por excelência onde os *perfis* se colocam à prova. Não deixa de chamar a atenção que ainda em 2008 – época de ainda relativa incipiência das redes sociais – Bauman já sinalizava para a emergência de um novo regime de imagens que se forjaria a partir do agenciamento com as novas tecnologias, tornando tal virtualidade cada vez mais real e onipresente no cotidiano dos sujeitos.

Tais mundos descritos por Bauman e Lipovetsky – calcados no consumo, na personalização, na circulação do desejo, no amplo menu de opções – podem parecer tão excitantes quanto aquele da cadência *beat*, que faz da estrada e do hedonismo alicerces ético-estéticos. O que os *beats* não imaginavam, quando lançaram as bases para um *ethos beat*, é que seus desatinos subversivos pudessem ser objeto de um sofisticado e filigrânico *controle* que tinha como objetivo, em última instância, submetê-los aos regimes de codificação capitalística. Para Rolnik (2006), certos regimes como o do capitalismo contemporâneo adquirem consistência existencial, concretização por assim dizer, através da adoção de um conjunto de políticas de subjetivação, sendo a codificação um dos mecanismos através do qual se realiza. Ainda para a autora, tais noções mais contemporâneas como a de capitalismo cognitivo ou cultural, denotam a afeição desse regime por atributos ligados ao *conhecimento* e à *criação*, apropriações até então estranhas aos regimes subjetivos de caráter mais disciplinar ou keynesiano, que por sua vez cedem lugar às políticas conhecidas como *neoliberais*.

Para seguirmos agregando novos subsídios para a análise da produção de subjetividade contemporânea, há que olharmos com alguma atenção para a noção de neoliberalismo e seus desdobramentos na micropolítica cotidiana do *socius*. Para tal empreendimento, recorro às apreciações foucaultianas a esse respeito, especialmente àquelas presentes na obra *Nascimento da biopolítica*. Neste texto, Foucault (2008) aponta que as políticas neoliberais foram forjadas visando a contrapor principalmente três elementos, são eles: o keynesianismo, os acordos sociais de guerra e a presença federal na administração de programas econômicos

e sociais. Seu desenvolvimento, portanto, sustenta-se enquanto alternativa a certas políticas de caráter mais intervencionista que emergiram durante o século XX a partir da luta da classe trabalhadora, de algum modo salvaguardada pela existência do Estado Soviético, que indiretamente pressionava as potências ocidentais capitalistas na adoção de políticas de proteção das classes subalternizadas. Para Harvey (2012), a implementação das políticas neoliberais jamais poderia prescindir de expedientes retóricos massivamente disseminados, empenhados em apregoar os benefícios econômicos que decorreriam de uma maior liberdade individual, autonomia, iniciativa pessoal, etc. Sob esse véu, o que se escondia era a sanha pela restauração das hegemonias de classe supostamente atravancadas pelo “inchaço da máquina estatal”. Desde então, tais políticas não foram aceitas senão enquanto um corpo estranho, que é incômodo, mas se faz necessário estrategicamente para fins de pacificação das tensões sociais. Mas, para a dissolução de um conjunto de políticas sociais relativamente consolidadas, um novo tipo de racionalidade precisaria ser levado a cabo, com a finalidade de engajar os corpos nesse novo dispositivo de governamentalidade. É aí que se constroem as bases para a constituição do *homo oeconomicus*, que nada mais é que a realização *molecular* do projeto neoliberal. O *homo oeconomicus* seria uma espécie de empresário de si mesmo, “sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda”. (FOUCAULT, 2008, p. 311).

O que Foucault (2008) parecia nos alertar é para a inserção cada vez mais ampla da existência, em suas diferentes esferas, dos cálculos econômicos, não escapando dessa equação nem mesmo a vida biológica, o material genético dos sujeitos. Tornamo-nos *capital humano*, suscetíveis à razão fria da matemática e da estatística. (FOUCAULT, 2008). Esse tipo de lógica um tanto perversa, traz novamente à baila a célebre crítica marxista acerca dos processos de reificação, inevitáveis no contexto de supremacia capitalista em plena expansão. Se na atualidade a premissa é “privatizar os lucros e socializar os riscos; salvar os bancos e colocar os sacrifícios nas pessoas” (HARVEY, 2012, p. 16), cabe-nos a inevitável pergunta retórica se não é o próprio dinheiro quem está a bordo do navio, ou, sendo mais direto, se não é o próprio dinheiro o sujeito da história.

Nesse sentido, se tomamos o sujeito enquanto parte dessa trama histórica que o envolve através de todo um conjunto de práticas, de relações de poder, discursos, regimes de verdade, etc., há que atentarmos para as implicações dessa racionalidade neoliberal, bem como os agenciamentos maquínicos que engendra em nosso cotidiano. A noção de esfera pública e privada enquanto instâncias distintas e desconectadas também perde ainda mais

sentido ante esse percurso que nos leva ao reconhecimento de uma racionalidade econômica que se generaliza radicalmente, sem respeitar qualquer fronteira, tornando a experiência humana, nas suas mais diferentes dimensões, submetida a uma ordem que lhe é exterior.

Ao puxarmos os fios da história e, ao mesmo tempo, recapitulando um pouco do percurso desta dissertação, podemos inferir com alguma segurança, que a constituição da ética-estética *beat* se situa em um período histórico específico, que tenho aqui chamado de capitalismo fordista, ironicamente o mesmo alvo das políticas neoliberais explicitadas por Foucault no *Nascimento da biopolítica*. Doravante, o então objeto no qual os *beats* miravam suas máquinas de guerra literárias nos remete a um contexto sociopolítico já bastante transformado a partir da emergência do capitalismo no seu estágio de financeirização. Desconfiaria que se Kerouac estivesse vivo hoje para ver as profundas mudanças que a vida ordinária dos campos, cidades e estradas têm passado, talvez vislumbrasse seu passado quarentista e cinquentista quase como uma experiência idílica em que os viventes, ainda que extenuados após um longo expediente sob o ritmo incessante da melodia áspera da maquinaria capitalista, poderiam desfrutar da cerveja gelada, da *jukebox* e das mesas de bilhar do bar suburbano, sentindo o gosto do dever cumprido ao final do dia. Massas e massas de trabalhadores emprestando seu corpo ao desenvolvimento da América. Neal Cassady, que crescera enquanto parte dessa classe trabalhadora um tanto alheia aos devaneios inconformistas da juventude intelectualizada e acadêmica, suscitava mais uma vez em Kerouac essas românticas reminiscências de uma idealizada *vida simples*, característica do homem do campo ou do proletário urbano.

(...) todos os meus amigos estavam numa viagem baixo-astral naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean [Neal Cassady] simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando pra tudo isso, “desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto” ou “contanto que eu arranje o que comer, meu filho, sacou? Estou com *fome*, *morrendo* de fome, vamos *comer*, agora, já!”. (KEROUAC, 2017, p. 27-28).

Neal Cassady, figura histórica, ou mesmo mítica da Geração *Beat*, situava-se nessa espécie de condição limítrofe, entre seu passado de vida simples e depauperada, e o anseio pela possibilidade de uma vida eticamente qualificada, nutrida pelas possibilidades esteticamente vicejantes da literatura, da poesia, da artesanaria oral construída nas políticas de amizade fomentadas pelas sociabilidades das ruas. Talvez resida justamente nessa

ambiguidade constitutiva da formação subjetiva de Neal Cassady, grande parte do encantamento que suscitava em Kerouac, que se deleitava com o ritmo um tanto frenético desse ícone *beat*, surpreendendo-se com a hábil espontaneidade de quem na infância “costumava esmolar em frente aos becos da Larimer e entregar sorrateiramente o dinheiro ao pai, que o aguardava esparramado entre garrafas quebradas (...)”. (KEROUAC, 2017, p. 61).

Talvez um dos valores mais admiráveis da ética-estética *beat* – e que nos levantes populares dos anos 60 se reatualizariam sob a forma da chamada luta no âmbito dos costumes –, situe-se justamente nesse abandono algo libertador das grandes categorias universalizantes, da violência sorrateira das narrativas oficiais, em suma, esses atos projetos de poder que ao longo da história arrastaram massas e massas humanas ao tormento da guerra, da exploração laboral, das governanças autoritárias, das disputas étnico-religiosas infundáveis que apenas corroem os laços afetivos *pari passu* ao tilintar das máquinas de guerra que alimentam a economia na sua expressão mais demente.

A literatura *beat*, a despeito dos fluxos por vezes individualizantes e niilistas a que possa dar passagem, inegavelmente nos ensina também a beleza de se estar no mundo para extrair dele o deleite ingênuo da micropolítica dos encontros. Encontros com doutrinas religiosas, encontro de veias com agulhas, encontro de jovens estadunidenses com paraísos intocados da periferia do globo, encontro de corpos com trens de carga que transportam esta massa vibrátil por outras paragens para experimentar os descaminhos afetivos, que são os vetores por excelência do caráter processual da vida enquanto devir.

E foi nessa noite que Dean conheceu Carlo Marx. Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu quando Dean conheceu Carlo Marx. Duas cabeças iluminadas como eram, eles se ligaram no ato. (...) Daquele momento em diante quase não vi mais Dean, e fiquei um pouco magoado também. As energias deles entraram em fusão; comparado a eles, eu não passava de um paspalho, era incapaz de acompanhar aquele ritmo (KEROUAC, 2017, p. 24).

O corpo se torna, definitivamente, o palco. Um palco de disputas, de atravessamentos, onde afetos, linguagem, lufadas de vento, sóis abrasadores compõem um emaranhado de sensações, podendo instituir fronteiras de interdição, bordas que suturam continentes, assim como canais de passagem para que o mundo se dobre em nossa carne, para dela acionar expressividades que subvertam a tirania das formas. Se por um lado estamos suscetíveis à colonização dos dispositivos identitários, não obstante também portamos as condições de possibilidade que fazem pulsar a natureza virtual que repousa em nossos corpos, sendo este

sua própria expressão *vibrátil*. Para Rolnik (2006), a potência do corpo vibrátil se visibiliza nas formas culturais e existenciais constituídas através da relação viva com o outro e que não cessam de desestabilizar as cartografias cristalizadas. O corpo vibrátil é, portanto, a própria trincheira de resistência violenta aos imperativos arborescentes, constituindo-se enquanto via de criação mesmo para as subjetividades mais achatadas pelas codificações reinantes no cotidiano do *socius*. Esse tipo de experimentação do corpo, voltada para a afirmação da vida, pressupõe certa reorientação política na relação com o outro, ou seja, para se lançar em tal caminho há que se forjar territórios balizados nas reivindicações urgentes das sensações, viável somente pela detecção da presença do outro em nosso radar, não como desestabilização ameaçadora, mas enquanto agenciamento que permite ampliar nosso horizonte de possíveis enquanto sujeitos. É precisamente essa questão do lugar que o outro ocupa em nosso campo de percepções que se situa o nó górdio referente à fecundação ou não de novos parâmetros ético-estético-políticos a serem partilhados coletivamente. Nesse sentido, podemos considerar a arte como ferramenta privilegiada no que tange a essa abertura para a alteridade, justamente porque desloca os referenciais estabilizados na nossa contemporaneidade neoliberal, conferindo aos encontros uma potência de germinação estética transformadora que não são obtidos com igual êxito pelas estratégias tão somente de denúncia ou conscientização, comuns às linhas de segmentaridade dura da macropolítica. (ROLNIK, 2006).

Embora o cerne deste ensaio vislumbrasse especialmente mapear as atualizações contemporâneas que permitem visualizar incidências da ética-estética *beat* no que hoje entendemos por sociedade neoliberal, há que sempre reiterarmos a natureza complexa dos processos, para que assim olhemos a multiplicidade de fluxos que vicejam das diferentes linhas que compõem as práticas humanas, sempre permeáveis à condição imanente que lhes é própria. A captura e a codificação são processos que perseveram na sua *vontade de estabilização*, afinal de contas este é o regime que nos foi legado ao longo da história, iniciado pelos gregos, passando pela constituição languageira, desaguando na ciência moderna, uma de suas fortalezas mais tiranas. A arte também não passa ilesa dessas colonizações. A questão, no entanto, não é separarmos o joio do trigo, o que está dentro ou fora, o que é captura ou resistência, operando sobre essa dinâmica através de uma lente binária, maniqueísta, dicotômica. Ao perscrutarmos os mais diferentes processos, jamais devemos nos furtar em observar suas possibilidades nômades, mesmo quando estas ainda sejam um tanto incipientes, tal qual sementes em vias de germinar.

Lançado na já distante década de 50, *On the road* inegavelmente permanece uma

máquina poderosa, viva, mesmo que fustigado pelos holofotes que a popularização invariavelmente promove. Não se trata de na atualidade resgatarmos valores perdidos, supondo assim recuperar o estranhamento que a obra promovera quando do seu lançamento. Esse é um expediente demasiado ingênuo, fadado ao mais evidente fracasso. Trata-se, já passados tantos anos de publicação, de cartografarmos as possibilidades *nômades* que ainda pulsam através das páginas de *On the road*, fabricando agenciamentos que o singularizam no nosso tempo e o fazem oferecer a contemporaneidade um multiplicidade de novas coordenadas para a partilha do sensível. Interessa-nos o que há de *esquizo* nas pequenas máquinas literárias dos *beats*, ou seja, aquilo que ainda escapa, sem que para isso precise ingressar na dialética da oposição, mas que persevere pela via do *deslizamento*, suspendendo sentidos, produzindo desterritorializações<sup>50</sup> tal como ocorre com a vida nômade. (PELBART, 2001).

Acordei com o sol rubro do fim da tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo a silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. (KEROUAC, 2017, p. 35).

A vida nômade ao longo das estradas adquire sua expressão máxima, quase idílica, neste episódio narrado por Kerouac. Mais do que a distância geográfica de sua casa, Sal Paradise experimentara uma espécie de abandono de si, em que tão somente o peso do corpo cansado é capaz de se manifestar, eclipsando por eternos 15 segundos o próprio repertório linguageiro do personagem, que tem apenas a certeza do próprio abandono, a avassaladora ausência de si mesmo, momento em que as certezas sobre si mesmo se extinguem no perpétuo instante da suspensão dos sentidos. Não era isso que Kerouac buscava desde o momento em que decidira atravessar os Estados Unidos, de costa a costa, passando também pelo misterioso México?

O nomadismo é, nesse sentido, mais do que um deslocamento no espaço, passível de

---

<sup>50</sup> Sobre a noção de desterritorialização, Pelbart (2001), amparado pela experiência da loucura na relação com as instituições modernas, menciona que o que se trava nessa luta não é apenas o direito a ocupar a cidade, para além dos muros asilares, mas garantir ao sujeito considerado louco o direito à desterritorialização, o que significa permitirmos que este introduza em nosso meio maneiras singulares e contra-hegemônicas de ocupar o espaço urbano, de usar a língua, de subverter os regulamentos, possibilidades estas que não podem ser garantidas por nenhum decreto, constituindo-se como uma trincheira permanente de disputa, não somente pelos considerados esquizos, mas para qualquer sujeito ou coletividade que afirme possibilidades de vida dissidente.

ser medido em quilômetros. Ele é, acima de tudo, uma ética e uma estética, forjada no encontro com os corpos, nos deslocamentos subjetivos a partir daí acionados.

O corpo na contemporaneidade adquire protagonismo na cena ou se torna ele próprio o palco, a arena onde em permanente agonia os fluxos não cessam de incidir, tornando a dimensão da experiência um terreno a ser disputado palmo a palmo. Talvez o que nos perturbe, nos dias atuais, é nos darmos conta de que as lógicas de dominação, de controle, usam e abusam dos expedientes disponíveis para atingir o corpo, ou melhor dizendo, *seduzi-lo*, tornando-o suscetível às investidas de um manancial de discursos que se desdobram em afetos, escapando às semióticas restritas a dimensão linguageira das mensagens. Para Pelbart (2001), o capitalismo no seu estágio de desenvolvimento atual, mais do que objetos, vende *formas de vida*, possibilidades de ver e sentir, calças Levis que carregam consigo uma variedade de signos, com valores agregados absolutamente subjetivos, que só adquirem aparência e materialidade mediante a partilha do sensível que experimentamos na vida em sociedade. Neste capitalismo líquido-moderno onde consumimos linguagem, experiências, afetos já não basta simplesmente parar a linha de produção, sabotando-a, como se assim brecássemos todo um fluxo, que como sabemos, a fábrica é apenas um dos motores, dentre todo uma manancial de corpos que desenham uma cenário de controle que é dispersivo, distribuído.

Ainda que seja um tanto frustrante nos depararmos com os limites dos paradigmas modernos de atuação política – restritos fundamentalmente a égide logocêntrica –, não obstante tem sido estimulante observar a crescente abertura para novas estratégias de intervenção junto às coletividades, muitas delas apostando nas possibilidades de afetamento, inscrevendo nas dinâmicas políticas todo um arsenal de ferramentas muitas vezes negligenciados na sua potência de transformação do mundo. A arte, desde a idade romântica, rompe com uma espécie de linha divisória que separava os objetos artísticos de certo domínio ligado à economia dos enunciados e das imagens, procedimento que vem expandir com radicalidade as possibilidades de inserção da linguagem, mudando o jeito de contar histórias e nessa mesma toada modulando as possibilidades de atribuição de sentido ao chamado universo empírico com seu estatuto de realidade objetiva. Rompe-se aí com o estatuto aristotélico, em que a ficcionalidade supostamente consistiria no encadeamento causal submetido à égide da necessidade e da verossimilhança. Abre-se todo um horizonte para uma arte e literatura tecida através da composição de signos, que não estão esvaziados em uma autorreferencialidade linguageira, mas ancorados nos regimes de sensibilidade partilhados

pelas coletividades humanas na sua relação com agentes não-humanos. Nesse sentido, até mesmo lugares, objetos, um muro, uma calça se inscrevem nas paisagens ficcionais enquanto corpos participantes dos regimes de signos que modulam as sensibilidades. Tais processos constituem as bases do que podemos considerar uma revolução na noção de estética (RANCIÈRE, 2009).

Por isso abordamos os *beats* aqui neste trabalho enquanto um acontecimento estético, ou seja, enquanto experimentação literária que carrega consigo possibilidades de desdobramento que são infindáveis. *On the road* é uma obra viva pois inscrita no *socius* enquanto território coabitado por regimes estéticos que modulam as experiências, o que torna esta obra uma máquina de guerra ainda potente e nos sinaliza que há na arte uma trincheira de resistência a ser cada vez mais explorada. Por isso os livros sempre impuseram medo aos regimes autoritários, afinal de contas, mesmo passado tantos anos, os *beats* continuam por aí, tramando pelas ruas, por vezes niilistas, por vezes militantes ferrenhos, poetas errantes, andarilhos, jovens velhos, velhos jovens, cabeças pensantes e perturbadas, em suma, *corpos a procura de outros corpos*.

## EPÍLOGO: A MÁQUINA DE GUERRA *BEAT*

Porque ainda ler os *beats* nos dias atuais? Esta pode parecer uma pergunta um tanto estranha, dado que nos últimos meses me dediquei, através desta dissertação, a cartografar certos fluxos da literatura *beat* que me parecem apontar para a atualidade desses autores e personagens, buscando fabricar através deles, sentidos possíveis de experimentação do nosso mundo atual, que nos arrebatava com a velocidade dos seus *gadgets* cada vez mais sofisticados, ao mesmo tempo em que vemos a miséria, a violência, a intolerância e a constante ameaça de guerras como realidades que se intensificam sob o registro de maquinarias modernas, capazes de registrar a barbárie em alta definição. A que mundos outros o nomadismo *beat* pode nos lançar? Isso é o que deve nos interessar com a leitura desses autores, e esse é mais ou menos o ponto que explorarei nesta espécie de epílogo que encerra este trabalho.

Decretar que a contemporaneidade nos oferece desafios imensos é um clichê o qual não me furto em utilizar. A velocidade com que as coisas aparentemente se transformam, o fomento ao *novo* como imperativo existencial, a efemeridade das experiências, são circunstâncias que circunscrevem e modulam nossas possibilidades de ser e habitar a vida, fazendo da existência aventura que parece convidar a vida para uma dança à beira do abismo, alçando o corpo à condição de objeto vulnerável aos arroubos impetuosos de um *Zeitgeist* que privilegia o *ato* como performance político-existencial por excelência. Os *beats*, ante tudo isso, jamais pareceram tão atuais no seu anacronismo, jamais pareceram tão *contemporâneos*, para citar novamente uma noção cara ao filósofo Giorgio Agamben. A vida desajustada desses personagens segue oferecendo, mais do que nunca, ferramentas valiosíssimas para a constituição de um horizonte ético-estético-político de enfrentamento das nossas complexas tramas macro e micropolíticas.

A escrita, a literatura, as diversas linguagens artísticas renovam cada vez mais seus *status* de ferramentas *atuais*, ofertando caminhos possíveis através da lucidez desatinada de quem se dispõe a reembaralhar coordenadas cristalizadas na partilha do sensível, ensaiando aqui e ali a produção de desvios, reinventando a si e ao mundo. Sendo a vida um enigma que nos escapa a resposta, resta tão somente a fabulação de quem ousa fabricar territórios outros, gambiarras estéticas que se deleitam com a incerteza e a ela prestam tributo cada vez que empreendem incursões no pluriverso do *irrepresentável*.

Se nos anos 1940 e 1950 os *beats* já buscavam em alguma medida sublimar os efeitos indigestos da demência bélica instaurada pela Segunda Guerra Mundial, passados tantos anos,

temos em nossas mãos a missão civilizatória de reafirmar valores que parecem novamente ameaçados pela necropolítica<sup>51</sup> forjada através do enlace que une o desprezo pela alteridade a uma política econômica que destitui os seres humanos da posição de sujeitos da história. O encontro com o outro – experiência esta que nunca esteve despida das desmesuras do *pathos*, parece novamente mediada pelo abismo da incomunicabilidade, da falta empatia, expressões eloquentes de uma derrocada que coloca na berlinda a própria democracia enquanto sistema político capaz de enfrentar a rarefação dos canais de diálogo deteriorados pelo fascismo que se reatualiza nas dimensões molares e moleculares do nosso tempo. Safatle (2016) – filósofo que tem se dedicado acerca da reflexão sobre a dimensão afetiva colocada em operação pelos sistemas políticos ocidentais – sustenta a importância de atentarmos para o circuito de afetos que os modos de governamentalidade moderna parecem ter nos legado, apontando para a hegemonia do *medo* como o substrato por excelência a animar nossas sociedades. Este mesmo autor se utiliza da noção de *afeto político*, o que inevitavelmente contrapõe eventuais tentativas de divórcio entre tais dimensões da existência, como se a *polis* pudesse prescindir ou estivesse de fato alheia às pulsações dos contágios do corpo vibrátil. Aos afetos postos em funcionamento no corpo social, portanto, corresponde um horizonte de possíveis cujas vias de singularização dependerão das oscilações no âmbito dessa economia libidinal.

Se a pós-modernidade então emergente nos anos 1960 apontava para uma “revolução dos costumes” que visava à superação das lógicas burocratizadas dos partidos e sindicatos enquanto instrumentos de transformação social, o que observamos atualmente é a absoluta premência da luta por direitos considerados básicos para as democracias liberais, garantias que julgávamos consolidadas pelas conquistas que nos herdaram os iluministas. Esta é a realidade nua e crua para milhões de pessoas, especialmente àquelas situadas nas periferias da geopolítica global.

O capitalismo no seu estágio “financeirizado” tem introduzido uma multiplicidade de novas variáveis ao jogo da vida, deslocando sem cessar, referentes até então estáveis para a mediação dos desafios políticos concernentes ao Estado moderno. Se na época de Kerouac, Ginsberg, Burroughs e companhia, ainda se convivia com a ameaça de uma nova ordem político-econômica gestada pelas experiências socialistas, o que hoje observamos é uma imensidão desértica onde ali se vislumbrava a possibilidade de uma revolução proletária. Embora contemporâneos dessa atmosfera de tensão e utopia, que percorreu a modernidade desde o pós-Guerra, havia já nos *beats* um astucioso ceticismo com tudo isso, como se

---

<sup>51</sup> Para uma maior aproximação de tal conceito desenvolvido por Achille Mbembe, acessar a obra *Necropolítica – biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*.

farejassem nessa Guerra Fria, o cheiro putrefato das ambições autoritárias que alguns anos antes haviam espalhado seu terror beligerante pelo mundo.

Pode-se argumentar que o rescaldo dos *beats* – que influenciaria a emergência do efêmero *hippie dream* – foi tão somente o niilismo de uma juventude sem eira nem beira, sem qualquer perspectiva de projeto para o que consideravam a expressão decadente do sonho americano. Esse tipo de conclusão faz algum sentido, mas me parece apenas uma meia verdade. A potência dos *beats* se situa exatamente na habitação dessa zona fronteira instável que os coloca em contato tanto com a vulgaridade da mercadoria *pop*, quanto com a pompa e circunstância das chamadas vanguardas artísticas que os credencia à condição de literatura *cult* até os dias atuais.

A questão, para os dias atuais – e para a própria condição pós-moderna – é que não há pote de ouro aos pés do arco-íris. Isso significa que nos cabe tão somente o escapismo, tal qual como aquele consumado pelos personagens da contracultura eternizados por suas *trips* sem volta? Certamente não. O ponto que me parece valioso é que, através dos *beats*, deparamo-nos com um tipo de provocação que convoca à *invenção* de novos modos de habitar o mundo, de experimentar o corpo, a sexualidade, a linguagem. Sabe-se, todavia, que um convite desse tipo – o convite à recusa de uma vida achatada por prescrições – pode ser fonte de intenso desamparo e vazio, efeitos colaterais intrínsecos ao exercício de comprometimento com o próprio desejo.

O ponto que os *beats* pareciam vocalizar enquanto movimento contracultural – e que reaparecia, com suas devidas singularidades, nas efervescentes jornadas sescentistas – dizia respeito ao anseio pela superação de determinadas estruturas até então cristalizadas pelo estatuto político e social modernos. Quando em 1968, na França – e depois em muitos outros países ao redor do globo –, milhares de jovens tomavam as ruas tendo como pauta embrionária o direito à coabitação de homens e mulheres nos alojamentos estudantis, o que estava em jogo já não era a disputa pelas estruturas de poder, a ameaça revolucionária da classe explorada. O que havia ali, de certa maneira, era a tentativa de fissurar barreiras, não apenas aquelas concretas dos espaços disciplinares, mas as fronteiras simbólicas, afetivas, discursivas então instituídas, levadas a cabo por mnemotécnicas naturalizadas nas camadas inconscientes do *socius*.

Passados mais de 50 anos dessas jornadas, tornadas célebres em centenas de livros e filmes, pode-se dizer que muitas coisas se transformaram nos mais diferentes âmbitos da sociedade ocidental. No que se refere às liberdades individuais, por exemplo, muito foi

assimilado dessas reivindicações provenientes da década de 60, mas o mais importante, ao longo de todo esse processo, diz respeito a modulações significativas naquilo que chamei de *economia subjetiva*. Não se trata de retomarmos essa noção, já desenvolvida nas páginas anteriores desta dissertação, de qualquer modo, é preciso que saibamos que é sob seus domínios que a chamada condição pós-moderna adquire consistência enquanto territorialidade subjetiva.

Doravante, ao retomarmos certos recortes dessas linhas históricas que constituem os processos de subjetivação em nosso tempo, há que olharmos com especial interesse um importante campo de conhecimento que é a *economia*, domínio responsável pela constituição de uma racionalidade que capilariza sua incidência na micropolítica dos encontros, não sendo, portanto, um domínio em relação de exterioridade à nossa experiência cotidiana. Não se trata de negarmos a relevância dessa dimensão em outros momentos da nossa história, mas de reconhecermos que nas últimas décadas, seu poder de mediação adquiriu contornos específicos, e que nos desafia ao exercício de desnaturalização dos seus axiomas.

Como e o quê significa *resistir* nos dias atuais? Como escapar às investidas dos tentáculos da sociedade de mercado? Como espreitar brechas de *fuga* frente a tal supremacia avassaladora? Estas e outras questões nos tomam de assalto e inevitavelmente se colocam na ordem do dia, seja para o militante, o acadêmico ou o cidadão comum no seu périplo cotidiano. A partir da leitura de diferentes autores contemporâneos – mas aqui me ancoro especificamente na figura de Maurizio Lazzarato (2014) – estamos, no atual momento histórico, ante um impasse que nos desafia à reinvenção das estratégias de luta política, processo que coincide com o diagnóstico dos limites de certas categorias modernas até hoje tomadas como referência para a compreensão das disputas no âmbito da *polis*. Não me aventuro, por ora, em destrinchar tais noções, muito menos fazer pouco caso da importância que desempenham enquanto categorias de análise, mas me parece inegável que o contemporâneo assiste a uma profusão de deslocamentos que atingem violentamente o território das relações, imprimindo variáveis absolutamente sem precedentes no âmbito do trabalho, das relações familiares, da sexualidade, etc., colocando assim em xeque os procedimentos de codificação inscritos nesses domínios institucionais. O próprio capitalismo, ao longo do século passado, parece não ter se furtado em atualizar suas dinâmicas de reprodutibilidade, apostando em processos de engajamento calcados na produção de variação permanente, o que, em outras palavras, significa sofisticar seus mecanismos de adesão a sua engrenagem a partir da criação de nichos de mercado cada vez mais amplos e diversificados,

ofertando assim o consumo como gesto por excelência da sua perpetuação – não apenas consumo de *gadgets*, mas também o consumo de experiências, de imagens, de linguagem e afetos. Impasses dessa complexidade, portanto, já não encontrariam resposta simplesmente na luta pela greve geral ou pela sabotagem das máquinas. O imbróglio que deve nos mobilizar, na condição de acadêmicos empenhados em analisar tais processos, situa-se nos processos de subjetivação, bem como na desmontagem das incursões coloniais empreendidas em nível inconsciente.

Não se trata, amigos e amigas, de simplesmente reivindicarmos as bandeiras do reformismo em resposta resignada à derrocada das utopias revolucionárias. Ainda que as disputas institucionais sejam domínios políticos dos quais não devemos nos furtar de atuar, o horizonte que Lazzarato aponta me parece muito mais amplo, embora difuso se tentarmos mirar com exatidão os contornos da sua paisagem. O território da subjetividade não funciona como um sistema, um objeto mecânico ou um processador. Investir por suas paragens significa experimentar a incerteza dos seus vales, sua variação climática, sua flora repleta de multiplicidades em estado de virtualidade. Tais condições desconhecem dinâmicas de causa e efeito, cabendo ao aventureiro seguir cartografando sua potência de agência a esses corpos sempre em vias de produzir variação.

Ampliamos, dessa forma, a própria noção corrente do que é fazer política, assim como inserimos novas camadas aos seus domínios, camadas estas não raro negligenciadas enquanto focos possíveis de atuação para a transformação do *socius*, entendendo este não enquanto substância, mas enquanto multiplicidade, plano de imanência. Nesse sentido, podemos fazer de cada *encontro* um canal possível para a invenção de mundos outros. Empreendamos tal artesanaria cotidiana, invistamos na sua virtualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CLASSE operária vai ao paraíso. Direção de Elio Petri, Itália, 1971, 125 min., DVD.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 15-45.

AGABEN, Giorgio. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

ANDRADE, Edson Peixoto. A filosofia do acontecimento em Deluze. **O Manguenzal – Revista de Filosofia**, Aracaju, n. 2, p. 6-18, 2018.

ARÁBIA. Direção de Affonso Uchoa e João Duman, Brasil, 2017, 97 min., DVD.

BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática**. 3 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-8, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin revisitado. **Travessia – revista de literatura**, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, 1996.

BUENO, Andre; GÓES, Fred. **O que é Geração Beat**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, p. 73-79, 1997.

\_\_\_\_\_. **Derrames: entre capitalismo y la esquizofrenia**. 1ª ed. Buenos Aires: Cactus, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.  
DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

ELES não usam black-tie. Direção de Leon Hirszman, Brasil, 1981, 123 min., DVD.

FONSECA, Tânia Mara Galli. et. al. O delírio como método: a poética desmedida das singularidades. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 169-189, 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Vega, Passagens, 1992, p. 129-160.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Loyola, 2016.

\_\_\_\_\_. Introdução à vida não fascista. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo. Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Nascimento da Biopolítica**. Curso dado no Collège de France (1978-1979). 1ª edição. São Paulo: Martins fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Repensar a política**. Ditos e escritos VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **Segurança, território, população**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer. Obras completas, vol. XVIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FUGANTI, Luiz. **Saúde, desejo e pensamento**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores e Linha de Fuga, 2008.

GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. **O enigma do capital**. São Paulo: Boitempo, 2012.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HYPE!. Direção de Doug Pray, Estados Unidos, 1996, 87 min., DVD.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2017.

KEROUAC, Jack. **On the Road**: Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2010.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições SESC; n-1 edições, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio d'Água, 1983.

\_\_\_\_\_. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MAGALHÃES, Belmira. Discurso, ideologia, inconsciente. In; MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise (Org.). **Discurso e...** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 29-49.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica** – biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N1-Edições, 2018.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor** – Uma História Sem Censura do Punk Vol. I. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. **Em busca dos fundamentos perdidos**: textos sobre o marxismo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 2 ed. Tradução de Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

PELBART, Peter. Exclusão e biopotência no coração do império. In: **Seminário estudos territoriais de desigualdades sociais**. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.cedest.info/peter.pdf>. Acesso em 02 mai. 2019.

PONE, Pedro Felipe Martins. *On the road*: o excesso do antiherói neopícaro. **Revista de Letras Norte@mentos**, Cuiabá, n. 17, p. 88-106, 2016.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. Deleuze: “como criar um corpo sem órgãos?”. **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, v. 10, n.2. dez. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2009.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleosubjetividade>. Acesso em: 02 mai. 2019.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SCHÖPKE, Regina. O pensamento como ultrapassamento da representação clássica. In: \_\_\_\_\_. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. p. 19-42.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VIAGEM Mágica. Direção de Alex Gibney e Alison Ellwood. Estados Unidos, 2011, 107 min., DVD.

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