



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

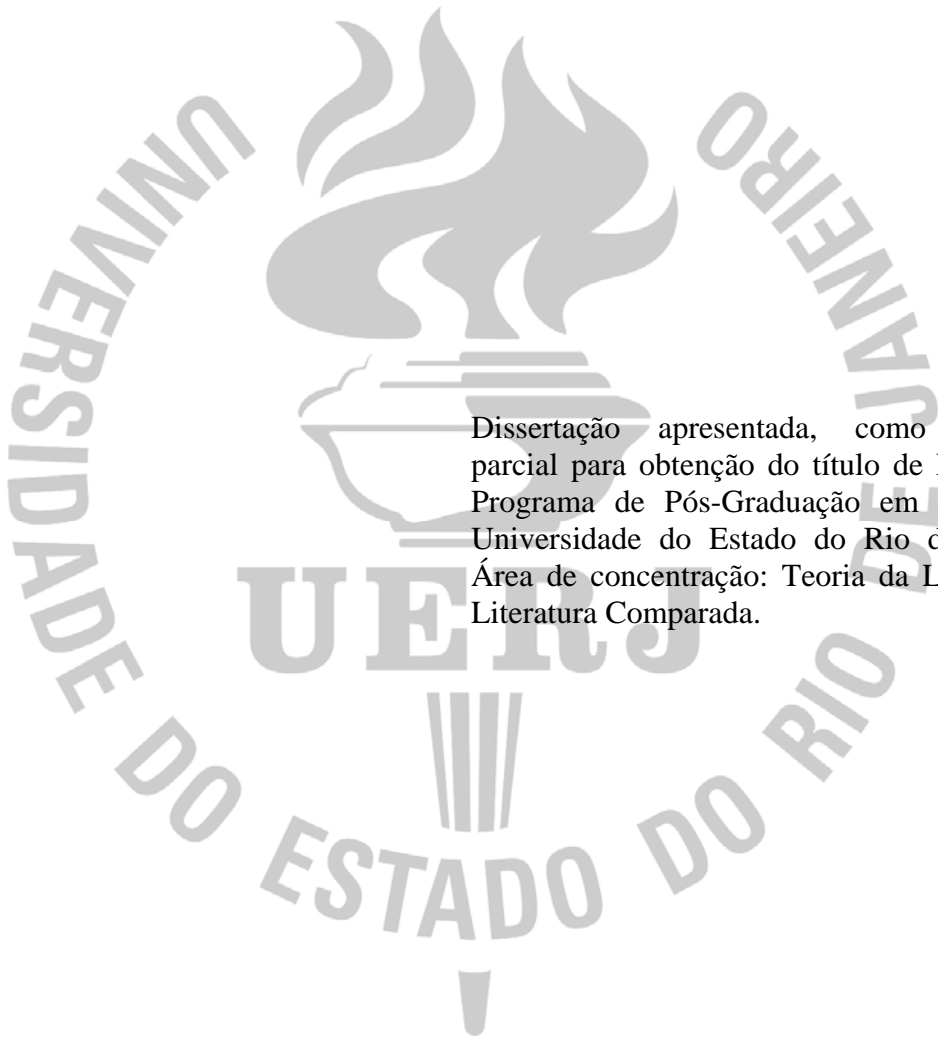
Maíra Alcantara Meyberg

Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac

Rio de Janeiro
2014

Maíra Alcantara Meyberg

Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

K39 Meyberg, Maíra Alcantara.
Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac / Maíra Alcantara Meyberg. – 2014.
78 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Kerouac, Jack, 1922-1969 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Kerouac, Jack, 1922-1969. On the road – Teses. 3. Bildungsroman – Teses. 4. Viagens na literatura - Teses. 5. Errante - Teses. 6. Geração beat – Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler, 1950-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Maíra Alcantara Meyberg

Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de abril de 2014.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Leila Assumpção Harris
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, que “mandou fazer para si uma canoa.”

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira, meu orientador, por seu apoio, estímulo e instrução na longa estrada que é o processo de orientação.

Aos professores da UERJ cujas aulas tanto contribuíram para este trabalho. Cida, Leila, Cláudia, Ana Cristina, Guillermo e Geraldo.

Aos professores que, com esclarecimentos e apoio, também fizeram parte deste caminho. Em especial Andrea Lombardi, Carlinda Fragale, Fátima Rocha, Ana Claudia Viegas, Julio França, Masé Lemos e Adriana Jordão Rassier.

Aos Professores Doutores da Banca por aceitarem o convite.

Aos amigos da Letras pela companhia nesse trajeto. Em especial Marina, Priscila, Gisele, Bianca, Daniel, Mariana Figueiredo, Mariana Moura.

Às amigas nutricionistas por aceitarem e incentivarem minha “identidade secreta.” Tanto as meninas da UFF, quanto a equipe de Saracuruna.

Aos amigos de sempre, por acreditarem. Especialmente Sarah, Juliana, Fernanda, Madellon, Vivian, Dayana, Elisa, Lilian, Márcia e minha aluna Fátima.

À minha família por me dar asas. Em especial, minha tia Neide.

Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso,
Jogando meu corpo no mundo,
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto

Luiz Galvão e Moraes Moreira (Novos Baianos)

RESUMO

MEYBERG, Maíra Alcantara. *Movendo-se pelas estradas: a formação errante de Jack Kerouac*. 2014. 78 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A proposta deste trabalho é analisar o romance *On the Road*, do escritor *Beat* Jack Kerouac em diálogo com a tradição da Literatura de Viagem. O estudo baseia-se em duas perspectivas em especial: a escrita de si e a escrita do outro. No que diz respeito a esta última, observamos os tons etnográficos e historiográficos que aparecem no romance e remetem à tradição. No que tange a escrita de si, observamos como a obra se comporta em relação ao caráter de “Romance de Formação” muito comum em relatos de viagem. Por conclusão, sugerimos que a obra por vezes dá continuidade, por vezes rompe com essas vertentes. *On the Road* e seu autor estariam, portanto, sempre em movimento.

Palavras-chave: Literatura de Viagem. *On the Road*. *Beat*. Romance de Formação. Errância.

ABSTRACT

MEYBERG, Maíra Alcantara. *Moving about the roads: Jack Kerouac's wandering development*. 2014. 78 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This study's aim is to analyze the novel *On the Road*, by the *Beat* writer Jack Kerouac, in relation to Travel Literature tradition. The study is based in two specific perspectives: self-writing and writing about the Other. Concerning the latter, we focused on the nuances of ethnography and historiography that show up in the novel and might be linked to the tradition. About self-writing, we analyze the novel's relation to the concept of "Novel of Development", very common in travel writing. As a conclusion, we suggest that the book either follows the trends, or rebels, depending on the point of view. *On the Road* and its author could be considered, therefore, always on the move.

Keywords: Travel Literature. *On the Road*. *Beat*. Novel of Development. Wandering.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	ENTRE FRONTEIRAS: FALANDO DE SI E FALANDO DE TODOS.....	12
2	VIAGENS DE EXPLORAÇÃO: A HERANÇA DO OLHAR ASSIMÉTRICO	24
3	ESTRADA DA APRENDIZAGEM: FORMANDO-SE ERRANTE	41
4	O MISTÉRIO DO PLANETA: A ERRÂNCIA FAZ O MUNDO ANDAR.	56
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
	REFERÊNCIAS	76

INTRODUÇÃO

O conto de Alice Walker, *Everyday use* (1973), tem como tema principal a discussão sobre herança e tradição. Para isso, a autora utiliza belas metáforas escondidas em objetos na casa da humilde matriarca de uma família composta por ela e mais duas filhas. O enredo retrata a visita de uma das filhas, que havia sido mandada para uma cidade grande para estudar e cujo comportamento refletia a ideologia política de movimentos de africanidade. Nessa visita a filha “garimpa” a casa onde moram a mãe e a irmã, selecionando objetos comuns da casa que, deslocados para o ambiente da cidade grande, tornam-se imbuídos de valor exótico e, por isso, artístico. É dessa maneira que essa filha deseja honrar sua herança familiar e cultural.

O foco principal e o conflito da narrativa de Walker são as formas de lidar com a própria herança cultural, vivendo essa herança no dia a dia ou se distanciando para exibí-la e admirá-la. A despeito desse debate, gostaria de chamar a atenção para a representação do objeto em si, sem considerar a relação do objeto com cada uma das filhas e as formas das mesmas lidarem com eles.

Cada um dos objetos que a filha visitante escolhe na casa constitui representação da herança tanto familiar quanto cultural. A jovem separa a tampa de um latão (*churn*), uma antiga batedeira (*dasher*) e duas colchas costuradas a mão (*quilts*). Esses objetos foram talhados e feitos artesanalmente por membros da família. Além de ser herança familiar, os utensílios são também exemplares de uma cultura muito maior do que a cultura doméstica, limitada a apenas uma família. Tais objetos possuem sentido também numa perspectiva de representação da tradição afro-americana daquela região. Os utensílios, que na cidade grande seriam transformados em enfeites, foram escolhidos por conta de uma relação afetiva no âmbito não só doméstico, como também cultural.

Embora, a princípio, a situação pareça ser específica do núcleo familiar retratado por Walker, não é difícil que um leitor consiga se identificar com o cenário. Na verdade, é bem possível que o leitor lembre que possui um objeto em casa que dialoga tanto com a tradição familiar quanto com uma tradição cultural ainda maior, quiçá universal. Esse é o caso do capacho da porta da minha própria casa.

“*Mi casa es su casa*” é a frase escrita no capacho que recepciona os que me visitam. O tapete foi um presente do meu pai que, quando me entregou, perguntou: “Você se lembra onde ouvimos essa frase?”. Foi em Cuba, na primeira viagem familiar para fora do país. Assim, repetidas vezes, a família saiu em viagem numa frequência quase que tradicional.

Esse ditado popular castelhano sintetiza uma cultura de hospitalidade que pode ser interpretado de forma muito mais abrangente. Remetendo ao pensamento do filósofo francês Jacques Derrida, o conceito de hospitalidade implicaria em um acolhimento mais profundo do que a recepção de um convidado desejável, uma aceitação do Outro sem reservas, uma hospitalidade incondicional impossível – apenas almejada – de receber o estrangeiro – o Outro –, permitindo a ele todos os direitos que o próprio acolhedor se permite em sua casa. Esse conceito de hospitalidade, na verdade, pode ser interpretado como uma representação da capacidade humana de eliminar as diferenças, de se colocar no lugar do outro e aceitá-lo como “igual.” (PERRONE-MOISÉS, 2007)

Na perspectiva mais abrangente, a hospitalidade ao estrangeiro seria correspondente à solidariedade a qualquer Outro. A situação em que mais concretamente se põe à prova a capacidade de aceitação seria, de fato, na hospitalidade a um viajante. A relação entre acolhedor e acolhido é mútua, pois a percepção do “outro” como “igual” se faz necessária tanto da perspectiva daquele que recebe, quanto daquele que é recebido. Viajar seria, portanto, um exercício prático de solidariedade, que é bem resumido no ditado em castelhano no meu capacho.

Esse objeto simboliza não só uma forma de rememorar uma tradição familiar, mas representa também uma via pela qual minha experiência pessoal se insere em uma cultura universal de viagem. Não uma cultura de viagem qualquer, mas uma cultura na qual a viagem representa, como dito antes, um exercício de solidariedade.

É dessa forma que me relaciono com o objeto de estudo deste trabalho. A prática da viagem pode ser observada através de diferentes perspectivas e essas nuances podem ser perceptíveis na forma como o viajante registra a viagem. A experiência de estar na posição de estrangeiro provoca impactos tanto na própria percepção do “eu”, quanto na percepção do “outro”. A maneira como essas percepções são registradas pode estar condicionada ao diálogo comparativo entre o “eu” antes da viagem – e do encontro com o “outro” – e o “eu” que termina a viagem. Da mesma maneira, o registro da percepção do “outro” dialoga com a percepção do “todo”, pois há sempre um contexto histórico que media essa relação.

Um relato de viagem é formado, portanto, por um pouco de escrita autobiográfica, a partir do momento em que registra a experiência pessoal do viajante, e por um pouco de escrita etnográfica, pois registra as relações inter-sociais que o viajante experimenta. O relato da experiência do período da viagem se insere em um todo que engloba a experiência da vida completa, relacionando-se com as implicações no decorrer da vida para além da viagem. Da mesma forma, o registro etnográfico está condicionado e precisa ser analisado em relação ao

todo que engloba o registro historiográfico, que reflete a conjuntura histórica da época da viagem. Entretanto, cabe lembrar que essa escrita passa por um processo de escolha do que será ou não incluído no registro e de que forma será registrado. Esse aspecto pode ser considerado uma espécie de ficcionalização do relato. A partir desse pressuposto, abre-se um leque de possibilidade de diálogos entre relatos de viagens reais e relatos de viagens ficcionais, pois, se tratarmos cada um dos aspectos abordados neste parágrafo como estratégias narrativas, poderemos observar a incidência desses elementos em ambos os tipos de relatos de viagem.

Observando-se a incidência de estratégias e ferramentas narrativas em comum em mais de um relato de viagem, é possível estabelecer uma inter-relação entre eles e averiguar através da análise da narrativa como estão representados elementos, por exemplo, a solidariedade salientada neste texto. Ao longo deste trabalho procurarei demonstrar de que forma *On the Road* (1957), o relato das viagens do jovem estadunidense Jack Kerouac registrado sob a forma de um romance inovador, dialoga com o que poderíamos tratar como tradição de Literatura de Viagem. Os rumos de minha leitura conduziram-me a identificar no relato de Kerouac os elementos que o encaixam na cultura que almeja pôr à prova e as diferenças e singularidades que o separam da tradição. O encaminhamento de minha leitura também identifica o exercício da hospitalidade incondicional, a solidariedade a que me referi anteriormente. Assim como Kerouac expressa essa prontidão na relação entre seu narrador-personagem – e *alter-ego* – e seus amigos da intitulada geração *Beat*, existe uma Cultura Viajante que se propõe à mesma experimentação.

Portanto, da mesma forma que os objetos do conto de Walker representam a tradição familiar e cultural, o útil e simples capacho, no qual esfrego meus sapatos todos os dias, representa a Tradição Viajante dentro da minha própria experiência doméstica e evoca a tradição de toda uma Cultura Viajante. Essa cultura não se contenta em observar a paisagem e o outro a sua volta pelo viés distante do exotismo, mas busca um olhar mais próximo e quase experimental, de forma a procurar reconhecer no outro um pouco de si e, assim, ser capaz de aceitá-lo em todas as suas diferenças e excentricidades, sintetizando o conceito de solidariedade. É com essa cultura que *On the Road* dialoga e é através de relatos como os de Kerouac que tal cultura pode manter-se viva e perceptível.

1 ENTRE FRONTEIRAS: FALANDO DE SI E FALANDO DE TODOS

Uma obra literária, antes de se tornar um clássico, precisa se tornar conhecida. No contexto mercadológico editorial, não se pode negar a relevância e a força das resenhas críticas que podem não só contribuir para a popularização de uma obra e conquista de leitores, como podem também influenciar a recepção dessa obra, seja positiva ou negativamente. Não poderia ser diferente com *On the Road*.

Muito da popularização do clássico *Beat* se deu por conta da famosa crítica de Gilbert Millstein, publicada em 5 de setembro de 1957, no jornal *The New York Times*. A resenha foi responsável por atrair os olhares tanto da crítica quanto do público leitor para o segundo romance do, antes escritor marginal e boêmio, Jack Kerouac. Na verdade, como nos indica Robert Holton na mais recente coletânea de ensaios críticos publicada sobre a obra, a resenha em si foi um golpe de sorte: “Millstein estava substituindo o resenhista regular do *Times*, e já conhecia bem e tendia positivamente a respeito do trabalho dos *Beats*.” (HOLTON, 2009, P. 1, tradução nossa)¹ De acordo com Holton, seria também de Millstein o crédito pela associação direta da vida de Kerouac com o que é narrado no romance e pela consagração de Kerouac como representante da cultura *Beat*:

Receber tal resenha no *Times* garantiu que o livro de Kerouac se tornasse foco da atenção nacional no mundo literário. Além disso, a insistência de Millstein em colocar o próprio autor como o “principal avatar” de sua geração, combinada ao fato de que o romance em muito se aproximava de sua vida real, fez com que o próprio Kerouac se tornasse o foco das atenções. (HOLTON, 2009, p.1, tradução nossa)²

A introdução da publicação brasileira também faz referência a essa resenha. Nela, Eduardo Bueno cita as palavras de Millstein que ressaltam a importância histórica da publicação do romance e do caráter representativo de toda uma geração contida na obra de Kerouac:

Assinada por Gilbert Millstein, dizia: '*On the Road* é o segundo romance de Kerouac, e sua publicação é um evento histórico, na medida em que o surgimento de uma genuína obra de arte concorre para desvendar o espírito de uma época. (BUENO, 2007, p. 7)

¹ Millstein was substituting for the regular *Times* reviewer, and he was aware of the *Beats* and already positively disposed toward their work.

² To receive such a review in the *Times* guaranteed that Kerouac’s book would become a focus of national attention in the literary world. In addition, Millstein’s insistence that the author was himself his generation’s “principle avatar,” combined with the fact that the novel stayed so close to his actual life, ensured that Kerouac himself was to become the object of intense scrutiny.

A referência a essa resenha e até a transcrição do seu texto presentes nas páginas iniciais, tanto do conjunto de textos críticos estadunidenses quanto da versão brasileira do romance para o público geral, evidenciam a importância de levá-la em conta para a leitura da obra. Nessa breve apresentação, ficam evidentes dois aspectos importantes. Um deles é a noção de que o romance de Kerouac constitui, na verdade, uma junção entre elementos ficcionais e o relato da experiência real de vida nas viagens do autor, o que, juntamente com o estilo intimista e confessional da narrativa, justifica a proposta de uma leitura de *On the Road* pelo viés autobiográfico. O outro aspecto é a percepção da relevância para a escrita da história e da cultura estadunidense. Como ressaltou Millstein, *On the Road* registra o espírito de época dos Estados Unidos pós-Segunda Guerra. É possível, portanto, analisar *On the Road* pela perspectiva de dois gêneros, através de seu teor autobiográfico e de sua representação como registro histórico. Tentarei demonstrar ao longo deste capítulo esse caráter duplo no texto de *On the Road*, que pode ser observado não como uma exclusividade da obra de Kerouac, mas como uma atribuição do gênero de Literatura de Viagem.

Esse caráter duplo ao qual me debruçarei nesta parte do trabalho é observado pelos estudiosos que se dedicam a analisar as características próprias dos gêneros, como é o caso da pesquisa da argentina Leonor Arfuch em seu trabalho *O Espaço Biográfico* (2010). De forma a desconstruir as perspectivas estanques e estáticas entre os gêneros, a pesquisadora ressalta:

Ao que parece, os gêneros canônicos (biografias, autobiografias, memórias, correspondências) jogarão um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida essa última menos como “invenção” do que como obra literária, integrando-se assim, com esse estatuto, ao conjunto de uma obra de autor – no caso de escritores – e operando simultaneamente como testemunho, arquivo, documento, tanto para uma história individual quanto de época. (ARFUCH, 2010, p. 117-118)

Essa perspectiva não é exclusiva de Arfuch. Outros autores, como Thomas Couser no artigo *Genre Matters*, compartilham também da percepção de que, através da escrita autobiográfica é possível delimitar aspectos culturais e históricos de uma sociedade: “Mais do que constituir simplesmente a história de uma vida individual, a escrita da própria vida codifica e reforça valores particulares de maneira que podem vir a dar forma à cultura e à história.” (COUSER, 2005, apud SMITH; WATSON, 2010, tradução nossa)³

Vale observar que o intuito não é se limitar a uma abordagem simplista da obra literária como representação do contexto histórico. Essa concepção é consonante com a visão de Márcio Seligman-Silva apresentada em seu ensaio *Narrar o Trauma: A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas*:

³ Rather than being simply the story of an individual life, self life writing ‘encode[s] or reinforce[s] particular values in ways that may shape culture and history.

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 71)

Em sua obra, Kerouac fornece, a partir da sua perspectiva singular, um relato acerca de sua experiência como jovem vivendo nos Estados Unidos entre as décadas de 40 e 50. *On the Road* consiste em um romance cuja trama se desenrola ao longo de diversas viagens pela América do Norte. Sal Paradise, *alter-ego* de Jack Kerouac, narra suas aventuras através do continente acompanhado, principalmente, por seu amigo Dean Moriarty e sua jovem esposa Marylou, *alter-ego* de Neal Cassidy e Louanne. A obra seria a realização do projeto no qual Kerouac vinha pensando havia anos.

A recente edição brasileira do manuscrito original de *On the Road*, de 2011 – cabe lembrar que a versão em inglês só foi publicada por ocasião dos 50 anos de publicação do romance, em 2007–, traz-nos quatro ensaios de estudiosos estadunidenses que em muito enriquecem a análise da obra. Nesses ensaios há, em diversos momentos, o apelo para livros de anotações e diários de Kerouac que ajudam a elucidar detalhes da composição do romance. Esse apelo serviria para reforçar o caráter autobiográfico inerente à obra, evidenciando que as questões vividas pelo narrador-personagem Sal Paradise eram as mesmas vividas pelo autor Jack Kerouac. Entretanto, como assinala Leonor Arfuch, no seu trabalho já citado, independente da evidência em diários ou notas que comprovem que Kerouac enfrentava, de fato, tais dilemas, a confiança desse tipo de temática pode ser considerada como parte do repertório da escrita autobiográfica (ARFUCH, 2010, p. 39-58). Além disso, no trabalho sobre autobiografia de Smith e Watson, *Reading Autobiography: a Guide for Interpreting Life Narratives*, as pesquisadoras apontam que nos textos cujo referencial é uma experiência pessoal de vida, mesmo que haja ficcionalização, está presente a escrita autobiográfica, pois seu conteúdo constitui uma caracterização do escritor: “Qualquer expressão em um texto autobiográfico, mesmo impreciso ou distorcido, é uma caracterização de seu autor.” (SMITH; WATSON, 2010, p. 15, tradução nossa)⁴

Reforçando tal ponto, podemos concluir que o elemento que transforma e atribui valor a um relato, transformando-o em testemunho, seja da experiência individual ou coletiva, está mais relacionado à forma como esse testemunho é registrado do que ao conteúdo desse registro. Mais importante do que a própria fidelidade à verdade, o estilo da narrativa tem implicação na relevância de um relato de vida ou de evento histórico. Acerca desta

⁴ Any utterance in an autobiographical text, even if inaccurate or distorted, is a characterization of its writer.

perspectiva, no que tange ao relato autobiográfico, Arfuch aponta para as estratégias de construção narrativa como qualidade que confere significado ao relato:

Seria possível afirmar, então, que efetivamente, e para além de todos os jogos de simulação possíveis, esses gêneros, cujas narrativas são atribuídas a personagens realmente existentes, *não são iguais*; que, inclusive, mesmo quando estiver em jogo uma certa “referencialidade”, enquanto adequação aos acontecimentos de uma vida, *não é isso o que mais importa*. Avançando uma hipótese, não é tanto o “conteúdo” do relato em si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH, 2002, p. 73)

No que concerne às estratégias narrativas de *On the Road*, alguns dos pontos que podem ser levantados são a escrita espontânea, porém consciente, de Kerouac e a ritmização aproximada à improvisação do jazz. Na verdade, há na fortuna crítica trabalhos que tanto reforçam a singularidade da escrita de Kerouac nesses elementos, quanto trabalhos que indicam outras direções.

Embora alguns estudiosos relacionem a escrita espontânea de Kerouac à escrita automática do movimento de vanguarda surrealista, é possível apontar alguns argumentos que trazem uma perspectiva diferente sobre o tópico. O ponto mais relevante para o que pode ser considerado uma diferenciação entre os dois processos criativos seria a ênfase no consciente ou no inconsciente. Enquanto o surrealismo, ao servir-se da escrita automática, privilegia o acesso a impressões vindas da porção inconsciente do aparelho cognitivo humano, a técnica de Kerouac em *On the Road* estaria ligada a uma expressão mais consciente, em que suas impressões e memórias seriam reveladas pelo fluxo de consciência. Essa perspectiva, já em 1984, era apresentada em um ensaio dentre textos críticos brasileiros:

Outra afirmação discutível é a que relaciona o espontaneísmo de Kerouac à escrita automática do surrealismo. Na verdade, são processos distintos de criação literária. O surrealismo, com a escrita automática, procurava dar passagem a imagens poéticas geradas pelo inconsciente. Kerouac, em boa parte da sua obra, é algo como proustiano acelerado. Seu modo de escrever rapidamente pode ser ligado à teoria do “fluxo de consciência” de Williams James (indispensável também para a noção ginsberguiana de ampliação da área da consciência – que abole a distinção entre consciente e inconsciente, em lugar de privilegiar os significantes produzidos pelo inconsciente. (WILLER, 1984, p. 43)

A respeito da consciência espontânea e improvisação em *On the Road*, Tim Hunt, em seu ensaio *Typetalking: Voice and Performance in On the Road* (2009), apresenta-nos pertinentes observações. O questionamento que o pesquisador levanta para desenvolver seu ponto de vista se relaciona com o que Arfuch também acentua. Para Hunt, mais importante do que “o que” (*what*) o romance representa seria “como” (*how*) o romance representa. Para isso,

é necessário levar em conta que, embora o primeiro rascunho de *On the Road* tenha sido redigido num ímpeto, a primeira publicação passou por diversas revisões, do próprio Kerouac. Tal fato seria uma das evidências da clara consciência do autor acerca do que estava produzindo e do impacto que buscava produzir. (HUNT, 2009, p. 170)

Os paralelos que podem ser observados entre a experiência vivida na estrada e crises do narrador-personagem Sal Paradise e do autor Kerouac são destacados por muitos críticos como mera representação autobiográfica de Kerouac. No entanto, como ressaltai a partir da perspectiva de Arfuch, a veracidade do conteúdo e a correspondência com a realidade são menos importantes do que a forma espontânea e improvisada como Kerouac narra os eventos. Segundo Hunt, é justamente na espontaneidade e improvisação que se encontra o compromisso com a atitude consciente do autor. Ao rememorar suas experiências de viagem, Kerouac usa a voz de Sal para narrar não de forma reflexiva a partir desses eventos. Diferente do narrador típico dos Romances de Formação, não é possível identificar na forma de relato de Sal algum indício de aprendizagem através daquela experiência. Essa maneira de recontar o passado é apontada por Hunt como ferramenta de presentificação da experiência. Colocando o narrador numa posição de presentificação de passado, a sensação de espontaneidade e improvisação fica garantida. A repetição das problematizações no desenrolar do enredo, apontadas, por exemplo, nas freqüentes mudanças comportamentais dos personagens, seriam a evidência de que tal ferramenta não pode ter sido fruto do acaso ou do descuido durante a frenética composição e digitação de *On the Road*. Ela constitui, de fato, uma estratégia consciente da sensação que Kerouac buscava provocar nos leitores. (HUNT, 2009, p. 180)

Hunt ainda estabelece uma analogia entre essa improvisação com a improvisação do jazz. A performance do músico de jazz se baseia na presentificação das experiências passadas, recontadas pelo solista de forma improvisada. Essa é uma característica da “performance” em vários campos de expressão. Hunt procura defender, a partir dos argumentos apresentados acima, que a narrativa de Kerouac foi conscientemente elaborada para presentificar as crises e problemáticas que o próprio autor experimentou na vida através da voz de um narrador. O narrador Sal Paradise reconta a experiência da viagem vivida, transmitindo ao leitor uma sensação de improvisação e provocando o compartilhamento de emoções e impressões, acima do julgamento crítico, analítico das situações ou até mesmo da escrita. Para Hunt, mais do que um relato autobiográfico de uma experiência de viagem, tal estratégia é o que garante aos leitores de todas as épocas uma identificação com o romance. (HUNT, 2009, p. 178)

Dessa forma, é possível demonstrar que o teor autobiográfico de *On the Road* vai além do mero registro de um relato de viagem. Consonante com o que a teoria contemporânea, a

exemplo de Arfuch, apresenta como escrita autobiográfica, são as nuances das estratégias narrativas elaboradas de forma consciente por Kerouac que justificam uma leitura pela linha da autobiografia.

Desde a introdução de seu trabalho, a pesquisadora argentina Arfuch procura evidenciar os caminhos dos estudos contemporâneos do espaço biográfico. Arfuch comenta que os gêneros discursivos biográficos teriam como objetivo “apreender a qualidade evanescente da vida”, o que, de acordo com o ponto de vista de Hunt, pode ser proporcionado pela estratégia de presentificação que evoca a improvisação e espontaneidade. Segundo a pesquisadora, tais gêneros como “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência.” (ARFUCH, 2010, p. 15) Portanto, a escrita biográfica teria como objetivo a transcendência, seja sob a forma tradicional ligada aos gêneros tipicamente encarados como biográficos ou aqueles que, como a obra de Kerouac, utilizam diferentes estratégias. Essa transcendência, se entendida como a perpetuação do impacto e diálogo com leitores de todos os tempos, seria, segundo Hunt, conquistada por Kerouac em seu livro através de seu estilo narrativo.

De modo a retomar a análise da perspectiva do caráter limítrofe entre escrita autobiográfica e registro histórico dos relatos de viagem, ressalto que esses relatos tanto podem ser incluídos como exemplo dos gêneros autobiográficos, pois constituem o relato de uma experiência singular e individual, quanto podem ser vistos como texto histórico, por se aproximarem também do relato da vivência de uma coletividade. A própria Arfuch, ao relacionar o espaço biográfico às ciências sociais, aponta para o uso tradicional das anotações de viagens nas expedições de antropólogos como metodologia para delimitação da heterogeneidade, ou seja, para a escrita etnográfica. (ARFUCH, 2010, p. 245)

No entanto, antes mesmo das expedições de antropólogos, os registros dos viajantes das grandes navegações, como Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo, já apresentavam esse caráter duplo do relato de viagem. Todorov, em *As Morais da História* (1991) ressalta que os aspectos narrativos e estilísticos constituem a singularidade do relato de cada um desses dois navegadores. Ao mesmo tempo em que esses relatos representam o testemunho do navegador que viveu e sobreviveu à viagem, são também reconhecidos como fonte historiográfica.

Na verdade, em seu texto, Todorov apresenta os possíveis rivais de Colombo na atribuição do crédito pela conquista do novo continente. Na época, outros viajantes se aventuravam também por essas terras e produziam seus próprios relatos dessa experiência.

Graças a seu estilo de escrita, Vespúcio conseguiu que seu testemunho fosse consagrado como marco do início da história das Américas e, portanto, origem histórica de todos os americanos, na visão eurocêntrica. Para Todorov, o ingrediente que possibilitou a Vespúcio tal prestígio foi sua forma de narrar (TODOROV, 1991, p. 148-149).

A respeito da diferença entre os dois relatos, Todorov pontua que não foi a presença do Maravilhoso ou do Fantástico que tiraram o crédito de Colombo, pois tais elementos estavam presentes no texto de ambos os viajantes, nem tampouco o rebuscamento da escrita. O teórico aponta que “Colombo escreve documentos, Américo literatura.” (TODOROV, 1991, p. 149) Para Todorov, há nos escritos de Vespúcio uma preocupação intrínseca com o público que viria a ler tais relatos. Em seus escritos, Vespúcio parece ter consciência de que existe um leitor a conquistar e que sua escrita precisa dialogar com esse leitor, de forma a entretê-lo, ter sua atenção e empatia. Tal diferencial elevou os escritos de Vespúcio, mesmo sendo tradicionalmente considerados textos históricos, por conta de uma escrita mais literária.

Tendo em vista a perspectiva de Todorov que observa os aspectos literários em textos históricos, é possível assumir também que, mesmo através da Literatura, há textos que prestam seu testemunho histórico. No caso de *On the Road*, cabe aqui tentar identificar os elementos e momentos em que o diálogo estabelecido com o contexto histórico serve0 a esse propósito. Cabe ressaltar que, neste momento, estarei analisando apenas o que se refere a eventos históricos e elementos culturais representativos da época. A maneira como Kerouac lida e apresenta um retrato mais sociológico de sua geração será abordada em outro momento desta dissertação.

O texto de Kerouac, assim como toda a produção *Beat*, constitui a expressão do movimento de contracultura e resistência aos valores socioculturais da sociedade estadunidense da década de 50. Embora, por um lado, *On the Road* possa ser considerado um livro político, essa resistência e crítica aos padrões não é diretamente discutida e abordada no romance.⁵ Há poucas menções a eventos políticos, mas esses poucos que Kerouac decidiu privilegiar são representativos da sua visão acerca do que a política e a história significavam para Kerouac.

Em determinado momento da narrativa, o narrador-personagem chega a declarar sua falta de interesse em relação à política de forma direta. Em outros momentos, essa indiferença

⁵ Vale destacar que este tópico abre caminho para a sugestão de um debate ainda mais amplo acerca dos limites que configuram uma obra como um livro político. A escolha do autor foi registrar sob a forma de um romance a postura indiferente adotada. A mera escolha da escrita poderia constituir em si um ato político, um ato de comprometimento.

fica presente de forma implícita, como é o caso do trecho abaixo, no qual Dean guia o carro entrando em Washington.

Chegamos a Washington de madrugada. Era o dia da posse de Harry Truman em seu segundo mandato. Uma grande exposição do poderio militar estava alinhada ao longo da avenida Pennsylvania quando rodávamos por ali com nossa barcaça maltratada. Havia B-29s, lanchas torpedeiras, artilharia, todos os tipos de aparato bélico com aspecto assassino enfileirados na grama nevada; o último da fila era um bote salva-vidas comum e ordinário, com um aspecto estúpido e verdadeiramente digno de piedade. Dean diminuiu a velocidade para observa-lo. Permanecia sacudindo a cabeça com surpresa. “O que é que esses caras querem? Harry está dormindo na cidade, em algum lugar... O bom e velho Harry... é do Missouri, como eu... Aquele deve ser o barco dele.” (KEROUAC, 2007, p. 171-172)

Dean é retratado como estando surpreso, da mesma forma que parece não se intimidar com a exibição de poderio bélico. Em vez disso, seu comentário é acerca da provável simplicidade de Truman atribuída a sua origem. Mesmo diante da grande exibição de força do sistema estadunidense, a postura da geração *Beat* continua sendo a de indiferença em relação às regras que regem esse sistema. Logo em seguida na narrativa, o grupo composto por Sal, Dean, Marylou e Ed é parado por excesso de velocidade. O comentário de Sal sobre a atitude dos policiais confirma que eles não temiam essa autoridade: “Eles sabiam que estávamos duros e que não tínhamos família na estrada nem ninguém para telegrafar. A polícia americana está envolvida numa guerra psicológica contra aqueles americanos que não se intimidam com papéis imponentes e ameaças.” (KEROUAC, 2007, p. 173)

Na passagem de Dean e Sal pelo México, há referência a um evento marcante da história recente. Ao tecer comentário sobre a população indígena, a existência da bomba nuclear é mencionada:

Todas as mãos estendiam-se à nossa passagem. Eles haviam descido de lugares ainda mais altos, das montanhas lá do fundo, para estender as mãos para algo que – pensavam – a civilização poderia lhes oferecer, e jamais imaginavam a tristeza e a profunda desilusão que ela continha. Não sabiam que havia uma bomba capaz de destruir todas as estradas e pontes, reduzindo-as a escombros, e que algum dia nós seríamos tão pobres quanto eles, estendendo as mãos da mesma, exatamente da mesma maneira. Nosso arruinado Ford, um persistente Ford americano dos velhos anos 30, passava chacoalhando entre eles e sumia na poeira. (KEROUAC, 2007, p. 363)

A população indígena é representada em perspectiva assimétrica, no entanto, essa superioridade do branco estadunidense é desprezada por Kerouac/Paradise em especial por conta da violência de sua política internacional, que se baseava na ameaçadora posse de bomba nuclear. As últimas sentenças do trecho acima servem de metáfora. Um dos grandes símbolos do sucesso do *American way of life* recebe os atributos “arruinado” e “persistente”. Esse Ford era um retrato da ruína que pairou nos anos 30 e que, transplantado para aquele momento de ascensão, serve de lembrança da fragilidade do sistema dos Estados Unidos. Um

sistema que, mesmo quando esteve “arruinado”, “persistiu” e passava ainda em meio aos indígenas de braços estendidos rogando por aquela promessa que um Ford americano simbolizava.

O automóvel em si apresenta relações históricas e culturais que merecem destaque. Sendo um dos grandes símbolos do sucesso do ideal consumista na sociedade americana economicamente ascendente, o automóvel foi usado como ferramenta de subversão da própria ordem. Além dos abusos em relação à velocidade permitida pela lei, o interior do automóvel é cenário de alguns momentos de experiência de liberação sexual. Os trechos a seguir contêm exemplos desses comportamentos transgressores:

Demos instruções específicas para que ele pegasse leve. Tão logo estávamos roncando, ele acelerou o carro para 120, com a barra do eixo estragada e tudo, e não apenas isso, mas também fez uma ultrapassagem tripla num ponto onde um guarda discutia com um motorista – ele estava numa quarta faixa de uma *freeway* de quatro pistas, na contramão. Logicamente o policial veio atrás da gente, com a sirene uivando. (KEROUAC, 2007, p. 172)

O interior do automóvel também se transformava numa ferramenta de subversão. Muitos dos padrões sociais relacionados à sexualidade eram quebrados nesse ambiente, como no exemplo abaixo:

Agora Sal, agora Marylou, quero que vocês façam o mesmo que eu, livrem-se do peso de todas essas roupas – qual é o sentido de usar roupas agora? [...] Marylou obedeceu, e eu também, sem hesitar. Estávamos no banco da frente, os três. Marylou nos besuntou de creme, só de gozação. De vez em quando um grande caminhão passava zunindo; do alto da cabina, o motorista percebia, de relance, o lampejo desnudo de uma beldade dourada sentada entre dois homens também nus; podíamos vê-los perder o prumo na estrada por uns segundos, enquanto desapareciam pelo nosso vidro de trás. (KEROUAC, 2007, p. 203)

No que diz respeito ao automóvel, o diálogo representativo de identificação entre a experiência pessoal de Kerouac e a experiência coletiva de toda a juventude da época fica bastante evidente quando se leva em conta o contexto histórico no qual o automóvel surgiu. Em seu abrangente estudo, *A Vida Cultural do Automóvel: Percursos da Modernidade Cinética* (2004), Guillermo Gucci examina uma série de aspectos do impacto cultural do automóvel no século XX. Ao tratar do tema da velocidade, Gucci comenta que romper com os limites da velocidade constituía um desafio lançado contra o instinto de guerreiro do ser humano: “Na velocidade há muito do mundo guerreiro, mas dessa vez a luta é contra os limites. É típico do imperativo do movimento o desafio permanente aos limites de velocidade” (GIUCCI, 2004, p. 46).

Em relação à sexualidade, Gucci afirma que o automóvel constituía um local tanto privado quanto público, mas que proporcionava maior liberdade de deslocamento, intimidade e proximidade física (GIUCCI, 2004). Segundo Gucci, devido ao caráter de “Mistura de

quarto-móvel e de cama, o automóvel aumentou o alcance da conquista amorosa [...]. Já que os jovens viviam com seus pais, muitos casais mantinham relações sexuais no veículo simplesmente porque não tinham lugar melhor onde copular.” (GIUCCI, 2004, p.122–123)

As mudanças decorridas da popularização do automóvel promoveram impactos em diversos âmbitos sociais, como foi apresentado por Giucci e como é também apontado por Tindall & Shi: “Como foi observado por um comentarista, a proliferação de automóveis ‘mudou nossas roupas, nossas maneiras, costumes sociais, hábitos de férias, a forma das nossas cidades, padrões de compras de consumidores, e gostos em comum.” (TINDALL & SHI, 1989, p. 820, tradução nossa)⁶

A mesma perspectiva é apresentada por Sidonie Smith na sua pesquisa *Moving Lives: Twentieth-Century Women’s Travel Writing* (2001). O trecho a seguir reforça a característica dupla do automóvel, apresentado tanto como um dos maiores elementos da sociedade consumista, como elemento de subversão e escape dessa mesma sociedade:

O automóvel se tornou uma necessidade da vida diária na cultura do consumo e um dos itens de consumos mais desejados. (...) Ainda, mesmo que o automóvel produzido em massa funcionasse como o motor que regia a rotina e as normas da vida da classe média, ele simultaneamente funcionou como válvula de escape. Em seus automóveis as pessoas fugiam apressadamente de suas restrições domésticas e suas rotinas de consumismo desenfreado sem saída e dirigiam cruzando o país em busca de novas experiências. (SMITH, 2001, p. 169, tradução nossa)⁷

A estrada e o deslocamento são a grande metáfora da liberdade para os *Beats*. No entanto, esse papel de mediação exercido justamente pelo automóvel possui essas implicações simbólicas. Não por acaso, vez por outra, alguns adjetivos são atribuídos numa espécie de personificação do automóvel:

Nos intervalos, corríamos até o Cadillac e tentávamos descolar umas garotas, rodando para cima e para baixo pelas ruas de Chicago. Nosso carro enorme, cheio de cicatrizes, profético, as aterrorizava. Em seu frenesi descontrolado, Dean dava marcha à ré de encontro aos hidrantes e ria como um maníaco. Pelas nove da manhã o carro já era ruína completa; o freio já não funcionava, os pára-choques estavam destruídos, o câmbio rangia. Dean não conseguia mais parar nos sinais fechados, o carro continuava tremendo convulsivamente rua afora. Parecia uma velha bota enlameada e não uma limusine flamejante. Para o preço da noite! “oba!” Os rapazes seguiam tocando no Neets. (KEROUAC, 2007, p. 296)

⁶ As one commentator observed, the proliferation of automobiles ‘changed our dress, manners, social customs, vacation habits, the shape o four cities, consumer purchasing patterns, and common tastes.

⁷ The automobile became a necessity of everyday life in consumer culture, and one of the most prized items of consumption. (...) Yet even as the mass-produced automobile functioned as the engine driving the routines of middle-class life and norms, it simultaneously functioned as a vehicle of escape. In their automobiles people sped away from the domestic constraints of home and dead-ending routines of a rampant consumerism, and headed out across the land in search of new experiences.

A falta de cuidado com o veículo marca o profundo desapego aos bens consumíveis. No caso desse trecho, o automóvel sequer pertencia a um deles. Dean e Sal haviam sido contratados para levar o carro até Chicago. Devolveram-no em pedaços. A escolha do adjetivo “cicatrices” remete ao acúmulo de experiências, cuja lembrança se perpetua naquela marca. Enquanto o adjetivo “profético” prenuncia a total destruição do automóvel. Pensando no automóvel como representação dos valores da sociedade, as cicatrizes podem estar se remetendo também àquele tipo de marca que é impossível de ser removido completamente e acaba maculando uma imagem, enquanto a degradação daquele símbolo também pode estar representando o prenúncio do colapso do sistema social. A escolha de “profético” tem uma relação com uma perspectiva mística e religiosa que não pode ser deixada de lado. Talvez nesse adjetivo também esteja embutida a ideia de inevitabilidade do cumprimento de uma profecia.

Retomando as análises de Todorov, enquanto a escrita de Vespúcio é apontada como sendo um texto histórico com valor literário, o texto literário de Kerouac pode, por outro lado, ser considerado representativo da postura política de, pelo menos, parte da juventude do pós-Segunda Guerra. Um pouco dessa postura também foi herdada pelos hippies que se inspiraram no movimento *Beat*, para além da vagabundagem. Embora seja possível apontar o movimento hippie como um movimento de implicações políticas, o brado do “faça amor, não faça guerra” não constituía um plano político claro de estratégia consciente acerca da política internacional, era apenas uma visão pacifista contra qualquer guerra ou violência. Não há uma consciência e mobilização política de fato, assim como ocorreu com os *Beats*.

A história que Paradise relata como sendo sua própria experiência facilmente é conduzida a uma generalização que, por mais de uma vez, transforma-se em história da América. Por exemplo, ao relatar o episódio em que Sal e seu amigo Remi assaltaram a despesa de um refeitório em busca de mantimentos, esse último utilizava como justificativa para tal prática a sentença: “Você sabe o que o presidente Truman disse? Devemos reduzir o custo de vida.” Diante desse pretexto, Sal chega à conclusão: “Você sabe o que o presidente Truman disse?” (...) Subitamente comecei a perceber que todo mundo na América é ladrão de nascença. Eu mesmo estava ficando contagiado.” (KEROUAC,2007, p. 98)

Ainda acerca da transição que faz com que a “escrita de si” alcance âmbitos de “escrita do outro”, Arfuch apresenta as considerações de Richard Rorty que relacionam a possibilidade de registro etnográfico com a capacidade de solidariedade e coloca o romance como uma das ferramentas que pode tornar possível a passagem da observação do “outro”

para a observação do “todo” e considera o romance como uma ferramenta que possibilita essa transição:

Para Richard Rorty, por exemplo, a pluralidade das narrativas, na medida em que amplia o conhecimento dos outros – e, conseqüentemente, do *si mesmo* –, tem um papel preponderante na afirmação de novos parâmetros articuladores do laço social e de um ideal de comunidade, diante do debilitamento dos valores do universalismo e da fragmentação política, cultural e identitária da cena contemporânea. Esse conhecimento implica a possibilidade de um progresso moral, que se traduziria na extensão de nossa compreensão dos seres humanos enquanto incluídos num *nós* e, portanto, suscetíveis de despertar nossa solidariedade. A passagem de “eles” ao “nós” não será, então, “tarefa de uma teoria, mas de gêneros tais como a etnografia, o relatório jornalístico, as revistas em quadrinhos, o documentário e, especialmente, o romance” (Rorty, [1989] 1991, p. 18 apud ARFUCH, 2010, p. 107)

Por conta dessa pluralidade de pontos de leitura que podem ser observados em *On the Road*, principalmente no que diz respeito à representação de si e representação da história, é que seria possível consagrar o romance como um clássico da literatura estadunidense para além do mero “golpe de sorte” da publicação da resenha referida no início do capítulo. Tal perspectiva evoca a sétima definição acerca dos clássicos presente no ensaio de Italo Calvino, “Por que ler os clássicos?”. De acordo com Calvino: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).” (CALVINO, 1997, p. 11)

2 VIAGENS DE EXPLORAÇÃO: A HERANÇA DO OLHAR ASSIMÉTRICO

No texto *Kafka e seus precursores* (2007), o escritor argentino Jorge Luis Borges nos lembra de que “o fato é que cada escritor cria seus precursores”. Ao destacar obras que, segundo sua leitura, poderiam ser consideradas precursoras de Kafka, Borges demonstra que só é possível identificar uma relação entre esses textos por causa da chave de leitura que a obra de Kafka nos proporciona. Se Kafka não tivesse produzido sua obra, jamais seria possível perceber qualquer ligação entre os textos que Borges selecionou.

Não poderia ser diferente em relação ao romance de maior renome do estadunidense Jack Kerouac, *On the Road*. Há diversos aspectos que provocam várias leituras e estabelecem relações com outras obras já publicadas. Ao longo do tempo, desde sua publicação em 1957, muito foi produzido observando os aspectos inovadores desse romance, principalmente no que diz respeito a seu estilo narrativo próximo à oralidade, à escrita *jazzística*, ao escapismo através do uso de entorpecentes e da liberação sexual. Muito de sua fama está ligada não só à obra em si, mas também ao movimento social e cultural idealizado pelo grupo de jovens envolvidos com Kerouac na época de sua produção: a chamada geração *Beat*.

Dentre os muitos diálogos que podem ser estabelecidos entre *On the Road* e a tradição literária, proponho uma análise que o relacione com a tradição da Literatura de Viagem. Para isso, é preciso que a compreensão de Literatura de Viagem como gênero não se limite à simples coleção de textos jornalísticos de viagens. Obras seminais na tradição literária ocidental têm como temática a viagem e muitos teóricos já levantaram questões e análises que levam em conta esse elemento, como é o caso da *Odisséia* de Homero. Outros exemplos são os relatos de viagens das grandes navegações e dos relatos de exploradores do período colonial. Sendo assim, a partir dos aspectos observados pela crítica, é possível estabelecer um diálogo que determine o lugar de *On the Road* na Literatura de Viagem. Há pontos em comum que inter-relacionam a crítica de relatos de viagens que aparecem nas análises de Theodor Adorno e Erich Auerbach acerca da *Odisséia*, e que se ligam aos pontos levantados pela pesquisadora Mary Louise Pratt. É através da lente desses teóricos que analisarei *On the Road*.

Adorno e Horkheimer elaboraram o trabalho acerca da dialética do esclarecimento na publicação original de 1947, no contexto do final da Segunda Guerra. Para trabalhar a dialética do mito e esclarecimento, os teóricos procuram demonstrar que a proposta burguesa de confiança na racionalização e controle da natureza humana não tem como resultado a

harmonia que era esperada, mas acaba por produzir uma sociedade em que a burguesia se estabelece como classe dominante, subjugando as outras classes como subordinadas. A dominação pelo mito seria substituída pela dominação do esclarecimento, promovido pela ênfase na razão que classe burguesa estimulava. Segundo os teóricos, “nenhuma obra presta um testemunho mais eloquente do entrelaçamento do esclarecimento e do mito do que a obra homérica, o texto fundamental da civilização européia.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 24)

Adorno e Horkheimer fazem referência a uma observação, elaborada anteriormente pelo estudioso Rudolf Borchardt, que indicava que, denunciando os traços do romance presentes na epopéia, nota-se que “a epopéia e o mito têm de fato em comum: dominação e exploração.” Como colocarei mais a diante, a pesquisadora Mary Louise Pratt observa os mesmos traços de dominação e exploração nos relatos de viagens do período colonial. Assim como Adorno aponta para o fato de a Odisséia prestar um serviço à consagração dos ideais de dominação burgueses, Pratt indica que os relatos dos viajantes coloniais serviriam para criar e consagrar uma consciência de dominação e subordinação que legitimaria a exploração imperialista. Na análise de Adorno e Horkheimer, são destacados os elementos que enquadram o herói homérico nas características de um herói romântico burguês.

Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante. Na epopéia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 23)

No trajeto percorrido para a consolidação dessa identidade, os teóricos apontam para o fato de que Ulisses não se priva de vivenciar nenhuma experiência. Ulisses se expõe às tentações, expõe-se à sua natureza para aprender a dominá-la, para aprender a dominar seus impulsos e, assim, manter-se firme e focado em seu destino final. Ele não se priva à experiência, mas, ao se expor e vencer, Ulisses conquista e domina a própria natureza. Na verdade, a exposição a todo tipo de experiência serve de ferramenta para essa consolidação. O herói se entrega às aventuras e vive experiências limites, cuja sobrevivência implica na convicção e confiança nos valores morais de sua individualidade. Não por acaso, já no século XVII, era comum que grandes comerciantes enviassem seus filhos em viagens pela Europa oriental, Ásia e norte da África como parte de um ritual de amadurecimento, o que ficou conhecido como *the grand tour*.

Como os heróis dos romances posteriores, Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar. Para alienar-se da natureza ele se abandona à natureza, com a qual se mede em toda aventura, e, ironicamente, essa natureza inexorável que ele comanda triunfa quando ele volta – inexorável – para casa, como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 25)

Para Adorno e Horkheimer, a representação de personagens individualizados que expressam e são guiados pelas suas próprias vontades não surge no romance, mas já apresenta seus traços no herói homérico. Adorno atribui essa possibilidade à “consciência de si”, à “razão ordenadora” presente em Ulisses. As peripécias pelas quais Ulisses passa representariam as tentações que procuram desviá-lo de seu destino. A experimentação de cada sedução pelo caminho e a conseqüente sobrevivência a essa experimentação são o que promoveria o endurecimento, a cristalização da identidade, de um “eu” com vontade individualizada. Na verdade, Adorno vai além e afirma que há uma relação de dependência entre a experimentação e a construção do “eu”: “o eu não constitui o oposto rígido da aventura, mas só vem a se formar em sua rigidez através dessa oposição, unidade que é tão somente na multiplicidade de tudo aquilo que é negado por essa unidade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 24)

Dentre os episódios que Adorno e Horkheimer analisam na Odisséia, um dos que mais interessa a este estudo é o do desafio às sereias. Para os teóricos, esse seria um exemplo de um perigo sedutor que Ulisses não se esquivava de enfrentar, por mais que conheça a impossibilidade de resistir às sereias. Pela sua astúcia e raciocínio, Ulisses encontra uma solução para enfrentar e conquistar o desafio. Consciente da fraqueza de sua natureza, Ulisses não acredita que pela sua própria força de vontade ele consiga resistir às sereias, mas se amarrando ao mastro ele enfrenta e vence o canto das sereias. Após essa experiência, Ulisses se encontra mais seguro de si, de sua astúcia e de sua individualidade.

A astúcia, porém, é o desafio que se tornou racional. Ulisses não tenta tomar um caminho diverso do que passa pela ilha das Sereias. Tampouco tenta, por exemplo, alardear a superioridade de seu saber e escutar livremente as sedutoras, na presunção de que sua liberdade constitua proteção suficiente. Ele se apequena, o navio toma sua rota predeterminada e fatal, e ele se dá conta de que continua como ouvinte entregue à natureza, por mais que se distancie conscientemente dela. Ele cumpre o contrato de sua servidão e se debate amarrado ao mastro para se precipitar nos braços das corruptoras. Mas ele descobriu no contrato uma lacuna pela qual escapa às suas normas, cumprindo-as. O contrato antiquíssimo não prevê se o navegante que passa ao largo deve escutar a canção amarrado ou desamarrado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 30)

No entanto, não é possível afirmar que o herói tenha aprendido com a experiência a ponto de não se atrever mais a enfrentar tais perigos. Vez após outra, Ulisses se lança contra sua própria natureza, como o exemplo do episódio na ilha dos lotófagos, que também escolhi dentre os exemplos trabalhados por Adorno e Horkheimer.

Da mesma forma que o canto sedutor das sereias, a ilha dos lotófagos serve como tentativa de desvio do propósito maior. Nesse episódio, Ulisses resgata os marinheiros e os traz de volta ao navio, de volta a realidade. A referência é ao utilitarismo e condenação do ócio. O episódio deixa claro que, assim como consideram os burgueses, o propósito do homem é a produção: “A única ameaça é o esquecimento e a destruição da vontade. A maldição condena-os unicamente ao estado primitivo sem trabalho e sem luta na “fértil campina.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 32) Os teóricos associam, inclusive, o relato desse episódio ao uso de entorpecentes para a fuga das obrigações, fuga da realidade.

Essa cena idílica – que lembra a felicidade dos narcóticos, de que se servem as camadas oprimidas nas sociedades endurecidas, a fim de suportar o insuportável –, essa cena, a razão autoconservadora não pode admiti-la entre os seus. Esse idílio é na verdade a mera aparência da felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 32)

A viagem de Ulisses se delonga entre tantas aventuras e, como já foi sinalizado, o herói não está disposto a se poupar de nenhuma. Auerbach dedica um capítulo do seu livro *Mímeses*, escrito em 1946, à análise do texto homérico, em especial ao episódio que se refere à cicatriz de Ulisses. Auerbach chama atenção para o quanto o próprio texto se demora na narrativa do episódio de reconhecimento através da cicatriz de Ulisses. Há uma interrupção para contar não só como Ulisses conseguiu aquela cicatriz, como também um pouco de sua vida na infância e relação com avós:

São mais de setenta – o incidente em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção. A interrupção (...) descreve a origem da cicatriz, um acidente nos tempos de juventude de Ulisses durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita de seu avô Autólico. (AUERBACH, 1976, p. 2)

Auerbach destaca o termo cunhado por Schiller e Goethe, “elemento retardador” da poesia homérica (AUERBACH, 1976, p. 2-3). Não é de surpreender que Homero ou Ulisses não tenham pressa. Como o próprio Adorno nota, os desvios de Ulisses faziam parte do processo de experimentação que garante a afirmação do seu eu. Ulisses não tem a intenção de deixar de experimentar nada, ele é impelido a tudo conhecer, tudo vivenciar, tudo desafiar e vencer. Tal perspectiva é coerente com o próprio estilo da epopéia, pois, como Auerbach defende, da mesma forma, Homero não tem a intenção de deixar nada oculto, nada no desconhecimento: “Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado.” (AUERBACH, 1976, p. 3)

Nesse texto, Auerbach compara o estilo homérico com o estilo bíblico. O episódio bíblico que o teórico escolhe para contrastar com o reconhecimento da cicatriz de Ulisses é o

relato do sacrifício de Isaac. Auerbach chama atenção para o fato de que a jornada de Abraão e Isaac até o local indicado para o sacrifício difere da jornada de Ulisses. Ambos alcançam seus destinos, mas enquanto Ulisses vaga em suas peripécias, Abraão percorre seu caminho de forma objetiva, sem desvios.

O levantar dos olhos é o único gesto, é propriamente a única coisa que nos é dita acerca da viagem, e ainda que ele se justifique pelo fato de o local de encontrar num lugar elevado, aprofunda, pela sua própria singeleza, a impressão de vazio da caminhada; é como se, durante a viagem, Abraão não tivesse olhado nem pra direita nem pra esquerda, como se tivesse reprimido todas as manifestações vitais, assim como as dos companheiros, exceto o andar dos seus pés. Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção do fôlego. (AUERBACH, 1976, p. 7)

Auerbach defende que essas omissões no texto bíblico são o que garante aos seus personagens uma maior profundidade e aos relatos uma atemporalidade. Em comparação com o texto homérico, Auerbach aponta que os personagens bíblicos possuem uma “multiplicidade de camadas”, em oposição à univocidade imutável de Ulisses, que também é identificada por Adorno e Horkheimer, como mencionado anteriormente:

O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas. (AUERBACH, 1976, p. 10)

Daí decorre o fato de as grandes figuras do Velho Testamento serem mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos. Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos – mas ele não têm desenvolvimento algum e a história de suas vidas fica estabelecida univocamente. (AUERBACH, 1976, p. 14)

Outro aspecto observado por Auerbach, que coincide com a posição de Adorno e Horkheimer, é a forma como as classes são representadas. A vida da classe servil – no caso, dos dois únicos empregados de Ulisses que chegam a ser nomeados – aparece ligada à vida e ao destino dos seus mestres: “Mas não possui vida nem sentimento próprios, mas só os de seus senhores” (AUERBACH, 1976, p.18) O foco é a vida da classe senhoril, dominante, que subjuga a classe servil de tal maneira que a impressão de quem lê o texto homérico é de que a vida se limita à classe senhorial.

A partir dessa observação, retomo a leitura de Adorno e Horkheimer de que a *Odisséia* servia como cartilha para a promoção dos valores da “proto-história” da subjetividade burguesa. É curioso o diálogo que se pode observar entre a perspectiva de Adorno acerca da

viagem de Ulisses e as observações de Mary Louise Pratt a respeito das viagens de naturalistas e navegantes durante a época da expansão colonial.

De acordo com Pratt, os relatos de viagens pelas colônias prestavam um serviço similar à função designada por Adorno e Horkheimer ao texto homérico. Para a estudiosa, o olhar dos viajantes que visitavam as colônias de América e África, nos séculos XVIII e XIX, carregava em si a representação do olhar do homem branco civilizado, os olhos do império. Dessa forma, os relatos produzidos por esses viajantes, que contribuíram para a formação de uma “nova consciência planetária”, acabaram por construir uma consciência impregnada de estereótipos, visões de mundo e autoimagens que apenas serviram como justificativa para a dominação. (PRATT, 1999, p. 11)

Assim como o relato da viagem de Ulisses serve para divulgar uma maneira de pensar que reforça a divisão entre as classes dominante e servil, os livros de viagens e expedições de europeus contribuíram para engajar o público leitor metropolitano no projeto expansionista, “cujos benefícios materiais se destinavam basicamente a muito poucos” (PRATT, 1999, p. 28)

O relato de viagem, entre outras instituições, está fundamentalmente elaborado em serviço daquele imperativo; da mesma forma, poder-se-ia dizer que grande parte da história literária européia. (PRATT, 1999, p 31)

Retomando o que foi colocado no primeiro parágrafo deste capítulo, a coleção de relatos de viagens que formam a tradição da Literatura de Viagem como gênero compreende tanto o relato da viagem de Ulisses, quanto os relatos dos viajantes do século XVIII. Cada relato de viagem que é produzido se relaciona e dialoga, estabelecendo seus precursores nesse leque de exemplares. Destacarei, então, como o relato das viagens pela América do Norte, no final da década de 1940, do escritor *Beat* Jack Kerouac dialoga com a tradição de narrativa de viagem. Para isso, o foco será nos aspectos levantados pelos teóricos já destacados, que analisam a utilidade do relato de viagem como ferramenta de consagração dos ideais da classe dominante e formação da subjetividade burguesa.

Tradicionalmente o romance de Kerouac é dado como a grande referência que inspirou não só o movimento da geração *Beat*, mas também outros movimentos sociais posteriores como o movimento *hippie*. A obra é considerada símbolo de rebeldia e contracultura. Sendo uma obra tão inovadora, cabe questionar que tipo de relação seria possível estabelecer entre *On the Road* e os outros relatos de viagem, principalmente no que se refere às nuances apontadas aqui pelos críticos apresentados, que destacam o caráter dominador e assimétrico entre o observador e observado.

O livro que serviu de inspiração para muitos ícones da contracultura apresenta um narrador-personagem que vaga pela América do Norte e questiona muitos dos padrões que são esperados para os jovens de sua época. O não conformismo de Kerouac e seus amigos serviu de exemplo e motivação para que outros jovens agissem como ele e não entrassem em conformidade, nem tivessem os mesmos sonhos da sociedade padrão da época.

A exemplo do herói homérico, o narrador-personagem e *alter-ego* de Kerouac, Sal Paradise, não se priva de nenhuma experiência, pelo contrário. A estrada representa para ele e seus companheiros justamente a liberdade, a experimentação do inesperado que tanto anseiam.

Mas pra que pensar nisso quando se tem pela frente toda a vastidão dourada da Terra e acontecimentos imprevisíveis de todos os tipos estão à espera, de tocaia, para te surpreender e te fazer ficar satisfeito simplesmente por estar vivo para presenciá-los? (KEROUAC, 2007, p. 171)

Há ainda outros trechos em que essa representação da estrada fica mais evidente, como por exemplo:

E foi exatamente assim que toda minha experiência na estrada de fato começou, e as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas. (KEROUAC, 2007, p. 26)

Assim como Ulisses no episódio das sereias, o narrador-personagem de Kerouac nada deixa de vivenciar e se deixa seduzir por todos os desvios no caminho. No entanto, assim como no episódio dos lotófagos, Sal Paradise demonstra ter, em diversos momentos, a consciência de que toda essa aventura não passa de distração e de que um dia tudo isso precisará ser abandonado para que ele cumpra seu propósito, correspondendo, finalmente, às expectativas da sociedade:

Minha tia disse que eu estava perdendo tempo vagabundeando com Dean e a turma dele. Eu sabia que estava errado também. Vida é vida, estilo é estilo. O que eu realmente queria fazer era mais uma magnífica viagem para Costa Oeste e retornara tempo para o semestre de primavera da faculdade. E que viagem seria! (KEROUAC, 2007, p. 164)

No trecho acima, Paradise deixa clara sua preocupação em retornar a tempo de não perder os estudos. Para um jovem da idade dele, era esperado que se dedicasse à sua formação acadêmica. Em dado momento, conversando com seu companheiro de viagem Dean, Paradise chega a fazer projeções e imaginar como seria interessante uma vida serena e conformada, cercado pela segurança sedentária de uma mulher e filhos, próximo de seus amigos, com mulher e filhos também.

Chama atenção o desenrolar do primeiro capítulo da parte 4, penúltima parte do livro. Nesse momento, Dean está vivendo uma relação estável com uma mulher, Inez, em Nova

Iorque, enquanto Sal se prepara para viajar sozinho mais uma vez. Durante a conversa de despedida, Dean argumenta que eles dois poderiam viver pela estrada desapegados pelo resto da vida. Como resposta a indagação de Sal, “Você quer dizer que acabaremos como velhos vagabundos?”, Dean responde:

Por que não, cara? Claro que sim, se assim quisermos e tudo mais. Não há problema algum em acabar desse jeito. Basta você passar toda uma vida de não-interferência nos desejos dos outros, incluindo políticos e ricos, que então ninguém te incomoda e você segue em frente fazendo coisas do teu jeito! (KEROUAC, 2007, p. 305)

Logo em seguida, em visita à casa de Sal, a tia interpela Dean tentando persuadi-lo para que se case e cuide dos filhos. Como parte da despedida, eles trocam as seguintes palavras, bastante destoantes dos planos que foram citados acima:

‘Tomara que você esteja em Nova York quando eu voltar’, falei. ‘Só espero que algum dia possamos morar na mesma rua com nossas famílias e juntos nos tornarmos dois velhos experimentados veteranos.’
 ‘Pode crer, cara, você sabe que eu chego a rezar pra que isso aconteça.’ (KEROUAC, 2007, p. 308)

Essa rápida mudança de discurso, além de evidenciar a oscilação nos desejos e anseios de Sal Paradise e Dean Moriarty, abre espaço para essa interpretação que procuro levantar neste trabalho. Essa perspectiva ainda ganha mais força no trecho subsequente ao diálogo anterior:

De repente percebi que eram essas as fotografias que nossos filhos olhariam algum dia, com espanto, pensando que seus pais tinham vivido vidas ordeiras, tranquilamente, tudo conforme o figurino, e que eles acordariam de manhã para percorrer orgulhosamente as calçadas da vida sem jamais sonhar com a loucura esfarrapada e a balbúria de nossas vidas reais, de nossa noite real, o inferno disso tudo e a estrada do pesadelo sem sentido. Tudo isso num vazio sem começo nem fim. (KEROUAC, 2007, p. 309)

Esse trecho indica que, por parte de Paradise/Kerouac, não parece haver intenção de permanecer no estilo de vida desgarrado na estrada, como vagabundo o resto da vida. Há a clara pretensão ao conformismo, à formação de família, criação de filhos dentro de padrões típicos de família. A visão de que esse momento de rebeldia é apenas uma fase e que terá seu fim, permanecendo perdido na mais remota lembrança do passado, reforça a hipótese de que esses indícios no texto conduzem ao conformismo. A “loucura esfarrapada” tem espaço e é legítima, fazendo parte do caminho que é traçado para a maturidade e o sedentarismo. Não que a maturidade seja fruto do aprendizado pelo acúmulo de experiências, mas, como a última sentença demonstra, o vazio das experiências é o que contribui para a maturidade pela vivência e sobrevivência a todo tipo de experimentação, a exemplo do que Adorno evidenciou a respeito de Ulisses na *Odisséia*.

O registro desses tipos de pensamentos evidencia que Paradise não tinha como certa e definitiva sua opção pela resistência social. Ele se permite viver todas as aventuras, entregue a sedução que cruzasse seu caminho, mas não parece eliminar completamente a possibilidade de se estabelecer e ser um cidadão nos termos que lhe era esperado.

Esses indícios levam a suspeitar que sua rebeldia não era permanente e constituía apenas um desvio, para que o personagem se delongasse em seu trajeto, a exemplo do que Auerbach destaca na trajetória de Ulisses, experimentando tudo que fosse capaz, para depois se estabelecer e ocupar seu lugar naquela sociedade. O final do trajeto do personagem parece reforçar essa perspectiva. O último capítulo da obra apresenta o narrador-personagem acompanhado de sua companheira e de um casal de amigos a caminho de uma apresentação de uma orquestra. Não bastasse esse quadro, o capítulo apresenta a narrativa do último encontro dos dois amigos de estrada Sal Paradise e Dean Moriarty, que é considerado a grande representação da essência *Beat* de rebeldia e desapego. Dean reaparece, carregando consigo a memória da vida na estrada que os dois dividiram. A postura de Dean ainda é a mesma. No entanto, Paradise rejeita o amigo e segue seu caminho para a apresentação.

Esse episódio parece confirmar que, assim como Adorno e Auerbach observam na *Odisséia*, e, assim como Pratt demonstra a respeito das narrativas de viagem dos exploradores, o texto de Kerouac também se presta ao serviço típico do gênero, o de consagração dos valores da classe dominante. Toda a aventura de Paradise serviu ao propósito de consagração e formação de sua identidade conformada e burguesa.

A própria vida do autor indica um caminho parecido. Kerouac experimentou e buscou diversos caminhos em sua vida. Desde as experimentações com drogas, diferentes experiências sexuais, experimentou a solidão do exílio, experimentou a fama, buscou no budismo uma explicação e um sentido para sua existência. No entanto, ao final de sua vida, Kerouac optou por posturas políticas e sociais conservadoras e ainda se reaproximou do catolicismo em que havia sido criado. Após experimentar e flertar com diferentes possibilidades de estilo de vida, Kerouac parece ter optado por posições tradicionais e conservadoras, muito próximas daquelas da cultura da classe dominante.

Até mesmo a fama do romance aponta um propósito parecido. Embora haja relatos como o de que Bob Dylan teria decidido fugir de casa após ler *On the Road* e de que, também após a leitura, Jim Morrison tenha fundado a banda *The Doors* (BUENO, 2007, p. 12), há, por outro lado, uma quantidade incontável de jovens que leram a obra e se contentaram em ter vivenciado essas experiências de rebeldia apenas no mundo ficcional. Nessa perspectiva, a obra de Kerouac seria ainda mais útil aos propósitos burgueses. Nem sequer a experimentação

real de um desvio seria necessária para que o retorno aos padrões fosse tomado. O contato com esse desvio através da leitura, a vivência mimética da experiência dos relatos talvez baste à curiosidade da experimentação.

Há, no entanto, um detalhe importante e revelador no próprio texto de Kerouac. As últimas frases de seu romance remetem novamente a Dean e a sua representação na vida do narrador-personagem: “eu penso em Dean Moriarty.” Essa afirmação, repetida por duas vezes no fechamento da narrativa, pode indicar que aquela pulsão que atraía Sal Paradise para a vida na estrada estava ainda presente na sua personalidade, mesmo que de forma latente.

A respeito das implicações do deslocamento na formação de identidade do narrador-personagem de Kerouac, a análise do movimento pendular de atração e repulsa de Paradise pelos diversos grupos representados é apresentada em outro momento desta dissertação.

Retomando a análise de Pratt, seu argumento principal gira em torno da utilidade dos relatos de viagem como ferramenta de formação ideológica e visão de mundo, que reforça a relação entre a classe dominante e dominada. Como procurei sugerir até este ponto, é possível identificar em *On the Road* aspectos que o ligam a um propósito parecido. Contudo, há diversas características, identificadas por Pratt em sua análise de relatos de viagem, que se relacionam também com o relato de Kerouac. Ao longo da linha histórica do apanhado de relatos que Pratt analisa, ela demonstra que, das diversas tendências estéticas de representação que são observadas no deslocamento, a tendência cujos ecos puderam ser encontrados em relatos mais tardios é a tendência estética próxima do romantismo.

De acordo com as indicações de Pratt, seria possível considerar o viajante Alexander Von Humboldt como um dos responsáveis pela consagração da tendência romântica nos relatos de viagem. O relato de suas viagens pela América do Sul é apontado como fator responsável pela transformação da visão européia acerca do novo continente. Precedido por expedições de naturalistas e exploradores cujo objetivo principal era descobrir e catalogar, o registro romantizado de Humboldt sobre as paisagens sul-americanas ecoam até os relatos de viagens mais contemporâneos. Após listar as mais relevantes publicações de relatos de viagens de Humboldt, Pratt destaca:

Estes, mais que todos, eram os livros que o público leitor do continente e os hispano-americanos estavam lendo, relendo e discutindo nas décadas de 1810 e 1820. Escritos de viagem em seu sentido mais corriqueiro, estas obras não técnicas são também ousados experimentos discursivos, nos quais, como pretendo demonstrar, Humboldt procurou reinventar o imaginário popular da América e, através da América, do próprio planeta. Mesmo ao se propor recriar a América do Sul em conexão com sua nova abertura setentrional, Humboldt tentou simultaneamente recompor a subjetividade européia, afastando-se de sua característica separação entre estratégias subjetivistas e objetivistas, entre ciência e sentimento, informação e experiência. Ao lado de outros contemporâneos, ele

propôs para os europeus um novo tipo de consciência planetária. (PRATT, 1999, p. 210)

A ode de Humboldt à natureza sul-americana evoca outras ramificações estilísticas e ideológicas típicas da percepção romântica da realidade. Por isso, também indica uma valorização das populações autóctones que, embora não seja apontada por Pratt como elemento presente nos relatos de Humboldt, é uma relação que pode ser assumida como tendência por conta justamente do estilo romântico.

Segundo Pratt, não é só a tendência estética romântica que se inaugura com Humboldt. Ao refletir nas paisagens americanas o modo de representar romântico tipicamente europeu, a forma de relatar de Humboldt abre espaço para a infiltração do material externo à Europa na construção a partir do exterior, como fica claro do trecho a seguir. Se a maneira de ver europeia pode ser aplicada para observar o mundo estrangeiro, a Europa também pode considerar a aplicação de um modo de ver estrangeiro para observar a si mesma.

Os ocidentais estão acostumados a pensar que os projetos românticos de liberdade, individualidade e liberalismo emanaram *da* Europa *para* a periferia colonial, mas estão menos acostumados a considerar as emanações *das* zonas de contato *para* a Europa. (PRATT, 1999, p. 239)

Esse eco romântico também pode ser encontrado na obra de Kerouac, principalmente no que diz respeito à visão do narrador-personagem acerca da cultura negra e da população indígena. Fora a clara admiração à cultura musical negra, da qual Kerouac buscava a inspiração para o ritmo de sua escrita, a própria figura do negro é, mais de uma vez, relacionada à imagem de sabedoria e felicidade. Ao descrever um companheiro de carona, Paradise afirma que “embora Gene fosse branco, havia algo da sabedoria de um velho negro experiente nele” (KEROUAC, 2007, p. 48), e, em um desabafo desesperado durante um sentimento de solidão, Paradise confessa:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, sem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. (KEROUAC, 2007, p. 224)

No mesmo trecho, Paradise faz referência à população mexicana que vive nos Estados Unidos como sendo também uma alternativa à vida branca que ele, naquele momento, queria rejeitar:

Parei num pequeno quiosque onde um homem vendia chili apimentado em embalagens de papel; comprei alguns e comi percorrendo ruas escuras e misteriosas. Desejava ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu tão atterradoramente era, um ‘branco’ desiludido. (KEROUAC, 2007, p. 224)

Sua reverência aos mexicanos, principalmente aos descendentes indígenas, não para por aí. A visão de Paradise acerca da população indígena como sendo original e pura – à semelhança da teoria do Bom Selvagem de Rousseau – fica ainda mais evidente quando Paradise e Dean chegam ao México e cruzam com indígenas pela estrada:

Essas pessoas eram indubitavelmente índias e não tinham absolutamente nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana. Tinham as maçãs do rosto salientes, olhos oblíquos, gestos suaves; não eram bobos, não eram palhaços; eram grandes e graves indígenas, a fonte básica da humanidade, os pais dela. (KEROUAC, 2007, p. 339)

Esse episódio nos traz também um pequeno trecho bastante representativo da permeabilidade intercultural que Pratt indicou como tendo sido inaugurada por Humboldt. Ainda sobre as meninas indígenas na beira da estrada, Paradise atribui a elas uma atitude cristã, evidenciando o sincretismo religioso experimentado a partir do período colonial: “Olhem só para esses olhos!”, murmurou Dean. Eram como os olhos da Virgem Maria quando criança. Vimos neles o olhar terno e repleto de perdão de Jesus; e elas nos olhavam fixamente.” (KEROUAC, 2007, p. 339)

Ao analisar relatos mais contemporâneos, Pratt chama atenção para as implicações da transculturação que se tornou clara a partir da colonização. No século XX, a relação entre observador e observado ganha contornos mais complexos, pois não são mais sujeitos com identidade e nacionalidade bem definidas que observam e descrevem um outro sujeito ou grupo com intenção de subjugar-lo. Os viajantes em trânsito possuem uma maneira diferente de observar o outro por inteiro, dado que têm consciência de que sua própria identidade já não é inteira. Pratt oferece o exemplo de duas identidades hifenizadas que discutem justamente esse momento de transição social e política através de relatos de viagens. Um dos exemplos refere-se aos escritos do afro-americano Richard Wright, que registrou seu relato de viagem à recém independente Gana na década de 50, intitulado *Black Power*. O outro são os escritos do franco-argelino Albert Camus que, além de registrar suas próprias viagens sob forma de diário também na década de 50, escreveu um conto muito representativo acerca da experiência de viagem naquele contexto histórico, de nome *A mulher adúltera*.

Em seu relato, o romancista e ensaísta Richard Wright evidencia a mudança do paradigma da relação de dominação entre “descritor e descrito”. Em todo tempo ele “baseia-se na consciência de que existem alternativas de representação. Nas normas representativas do livro de viagens de Wright, pode-se apenas representar e julgar aquilo *em que se está*.” (PRATT, 1999, p. 368)

Já no conto de Camus, o tema é o adultério cultural. Camus retrata a permeabilidade das fronteiras colonialistas entre a personagem euro-africana e a África. Segundo Pratt, a fluidez de limites da subjetividade feminina seria o aspecto que promove uma forma de descolonização. Portanto, assim como a mulher adúltera, “o próprio Camus pertencia à ‘terceira categoria’ do euro-africano, uma categoria cujo potencial mediador haveria de se perder na polarização da guerra colonial.” (PRATT, 1999, P. 371)

Tanto o *Black Power* de Wright quanto *A mulher adúltera* de Camus foram escritos na década de 50 e tiveram conexão direta com momentos específicos das lutas pela descolonização:

O poder negro (*black power*) e o adultério cultural que vislumbra em suas noites africanas, durante os anos 1950, evidenciam fissuras nas estruturas de dominação ocidental e da ideologia colonialista dentro da metrópole, fissuras pelas quais fluíram a literatura e o pensamento dos movimentos de libertação do terceiro mundo nas décadas de 1960 e 1970. Naqueles anos dramáticos, o lamento do homem branco foi empregado no contato com vozes contestatórias que gradualmente estavam se apossando do mundo. (PRATT, 1999, p. 372)

Enquanto a África vivenciava um processo de liberação e independência, os EUA experimentavam sua consagração como grande potência que disputaria com a URSS por influência e poder na configuração bipolar do mundo pós-Segunda Guerra.

Fazia parte desse projeto a construção dos padrões de sucesso que fariam com que um indivíduo estivesse e se sentisse incluído naquela sociedade. Obviamente, existiam grupos que, por questões históricas e sociais, não faziam parte dessa inclusão e ficariam à margem desse projeto. É em direção a essa periferia, com o intuito de representar esse grupo marginalizado, que Kerouac/Paradise se move.

No entanto, Paradise apresenta esses grupos marginais, composto por tudo aquilo que fugisse ao padrão da família branca de subúrbio, como os próprios jovens da geração *Beat*, de uma forma também idealizada a exemplo dos negros e indígenas. Como ele mesmo declara em um dos trechos mais reproduzidos de *On the Road*, o que lhe interessava era tudo aquilo que fosse diferente dos padrões que estavam sendo cristalizados na sociedade daquela época:

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 pra viver, loucos pra falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo e 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 “aaaaaaaah!” (KEROUAC, 2007, p. 25)

Nos trechos de *On the Road* que foram citados até agora fica clara a perspectiva idealizada em relação aos grupos marginalizados. A referência aos negros, aos indígenas e aos jovens que fugiam às regras, está sempre ligada a palavras de exaltação e uma representação

que os coloca como mais interessantes do que a cultura branca dominante. Assim, de uma forma ou de outra, sendo melhores ou não, Paradise/Kerouac ainda os enquadra numa posição à parte, separada, não integrada. Enquanto a classe branca dominante os exclui através de um discurso que os reduz, o discurso registrado por Kerouac através de seu narrador-personagem Paradise, embora os valorize e exalte, ainda os mantém em um patamar diferente e não os coloca em nível de igualdade.

Desta forma, a obra de Kerouac, em especial *On the Road*, é tipicamente referida como sendo inovadora por, entre outras coisas, focalizar na representação dos grupos excluídos do projeto de sociedade que ascendia na década de 50. Caberia discutir se essa representação próxima da idealização seria uma representação a serviço da integralização dos diversos grupos sociais ou se essa representação apenas reforçaria uma diferenciação e afastamento.

De uma forma similar, é possível trazer como exemplo um famoso episódio na história estadunidense que ilustra essa impermeabilidade social, na qual a ideia de integralização é um tanto ilusória. Dos grupos marginais, o grupo cuja discriminação era respaldada legalmente era dos negros. A doutrina que regia as decisões jurídicas dos Estados Unidos, no final do século XIX, era resumida pelo que ficou conhecido na história como *Separate but equal* (separados, porém iguais). Essa ideologia, que começou a ser questionada mais fortemente na década de 60 através do movimento de direitos civis, era o que respaldava as separações retratadas em muitas imagens do período, como as placas indicando qual bebedouro ou qual banco de estação ferroviária deveria ser usado por pessoas de cor.

Embora essa doutrina esteja mais ligada à questão envolvendo a população negra nos Estados Unidos, é possível perceber que ela predominava nas relações entre as classes dominantes brancas e as outras classes excluídas dessa classificação. No período entre - guerras, a entrada de imigrantes passou a ser controlada como resultado de uma ideologia nativista. Esses exemplos demonstram como todo o aparelho legal estava se configurando de maneira a favorecer sempre o indivíduo americano branco de classe média, o que indicaria que a sociedade estadunidense ainda guardava nichos separados para cada grupo que procurava espaço na América no Norte.

Em seu relato, Kerouac representa esses grupos “minoritários” de forma supervalorizada e idealizada, e não como uma parte integrante e co-dependente de um todo. Esse fato pode ser considerado um reforço à separação, pois, mesmo que esses grupos sejam vistos por Kerouac como mais interessantes e ricos culturalmente, eles ainda assim estão separados. Melhores, mas separados.

Um ponto interessante que precisa ser considerado é que o próprio Kerouac não era um representante exemplar dessa classe dominante. Embora nascido nos Estados Unidos, ele era filho de imigrantes franco-canadenses. Sua primeira língua foi o *Joual* e, portanto, sua formação cultural já provinha de uma variação híbrida que ele carregava consigo. A convivência com a língua e a cultura estrangeira no ambiente familiar, misturada à convivência na rua com a cultura estadunidense, atribui a Kerouac uma qualidade interessante que pode ter provocado impacto ou gerado eco em sua obra. Esse aspecto mais heterogêneo da formação de Kerouac pode ser observado como uma possível ligação que explique a perspectiva diferenciada dele em relação às margens. Talvez essa inconsistência, essa “não unicidade” que formou seu caráter também possa estar ligada ao seu sentimento de desajuste, à inquietude que o motivava a se manter sempre em movimento, numa busca por identificação e identidade.

Sempre tomado da clara intenção de ser um escritor cuja obra deixaria marcas na tradição literária estadunidense, a obra de maior renome que Kerouac produziu pode ser estudada por diferentes perspectivas. *On the Road* é um livro que possui características de romance e de autobiografia. Seu próprio estilo, originalmente escrito em um só parágrafo e sem pontuação, coloca-o em um lugar entre as duas categorias de gênero. Dessa forma, seria possível afirmar que Kerouac é um autor híbrido que produz uma obra híbrida.

Essa mesma análise é feita em relação a outras obras já tradicionalmente colocadas como sendo representantes da categoria literária de Literatura pós-colonial. Faço referência a obras produzidas principalmente em países cuja independência aconteceu tardiamente, cujo período de colonização e exploração se prolongou até meados do século XX, como, por exemplo, os territórios do Caribe.

O trabalho de Maria Aparecida Salgueiro e Renata Thiago Pontes, publicado na Alemanha pela LAP Lambert Academic Publishing Press em 2010, analisa as implicações da diáspora e das relações familiares na formação da identidade feminina das personagens de Nella Larsen e de Jamaica Kincaid. Na verdade, a associação entre a natureza híbrida da obra e do autor já havia sido observada por Pontes em seu trabalho. Acerca de Larsen, por exemplo, Pontes comenta: “Analisando o livro podemos observar que se trata de uma construção híbrida porque consiste em um produto de uma fronteira entre fato e ficção, escrito

por uma escritora híbrida e sobre uma personagem híbrida.” (PONTES; SALGUEIRO, 2010, p. 70, tradução nossa)⁸

On the Road é produto de uma escrita que mescla fato e ficção. O próprio Kerouac, como filho de imigrantes franco-canadenses pode representar em si um autor com formação cultural híbrida. Essas características colocam a obra de Kerouac num patamar de aproximação com as obras da escrita pós-colonial, como as escritoras citadas anteriormente. Essas similaridades demonstram que esses autores, que produziram a partir da década de 50, compartilharam do mesmo sentimento de desajuste (*displacement*) e compartilham também, consequentemente, do mesmo desejo de busca pela origem.

A pesquisa de Pratt aponta indícios de uma postura parecida já no final do século XIX. A pesquisadora apresenta o exemplo do franco-americano Du Chaillu, que, em 1861, viajou para o Congo e concentrou sua pesquisa nos Gorlias daquela região. Pratt cita um trecho do relato de Du Chaillu no qual o viajante, descrevendo a paisagem natural africana em tom de paródia ao imperialismo, faz referência a uma serpente. Para Pratt, esse tom do relato de Du Chaillu é um dos elementos que evidenciam a postura do pesquisador como um observador que, de certa forma, se mostra consciente de que ele também está sendo observado:

O sujeito imperial é dividido em seu escrito: Du Chaillu é ora parodista, ora parodiado; ora sonhador, ora desmistificador de seu próprio sonho; ora Adão, ora serpente; ora provedor de civilização, ora carente dela; ora caçado, ora caçador. Seu discurso adquire aqui sua densidade semântica por meio das próprias contradições da presença europeia na África. Esta perspectiva perversa é muito provavelmente conectada ao fato de que o próprio Du Chaillu não é nem europeu, nem africano, mas um franco-americano. Homem branco hifenizado, escrevendo no apogeu na missão civilizadora, Du Chaillu é, de fato, uma serpente prematura no jardim africano imperial. (PRATT, 1999, p. 352)

Analogamente, é possível comparar a força imperial colonizadora com a força ideológica da consagração dos valores da classe média dos anos 50, que era exercida dentro dos próprios Estados Unidos. Nesse período em que os Estados Unidos ascendiam como potência mundial, o apelo em prol do projeto de uniformização da nação era generalizado e, por isso, mesmo viajando por dentro do próprio país, a sensação de desajuste acompanhava Kerouac/Paradise por onde fosse. Da mesma forma que Du Chaillu, a formação hibridizada de Kerouac pode ser o elemento que, como já foi mencionado, contribui para uma postura mais flexível. Ao longo do romance o narrador-personagem ora se identifica com um determinado grupo, ora se sente deslocado e volta à estrada. É possível que, assim como o viajante do Congo, esse espaço de representação de grupos marginais em *On the Road* seja resultado de

⁸ Analysing the book we can notice that it is a hybrid construction because it is a product of a border line between fact and fiction, written by a hybrid writer and about a hybrid character.

sua perspectiva híbrida, garantindo ao observador uma flexibilidade para que se identifique com diferentes grupos mesmo que temporariamente e de forma idealizada.

Não se pode negar que haja espaço na obra de Kerouac para os grupos marginais, nem que de fato seja um livro inovador que inspirou e motivou muitos jovens a repensar suas escolhas e optar por posturas de contracultura. Entretanto, como já foi apontado anteriormente, há indícios da presença de uma certa tendência ao conformismo.

Embora tenha sido um livro de grande impacto nos Estados Unidos desde sua publicação, o acesso a essa obra no Brasil aconteceu bastante tardiamente, visto que a primeira tradução é da década de 80. A maior parte da obra crítica se relaciona mais à escrita *jazzística*, uso de drogas e liberação sexual. Esse ponto é ressaltado por Eduardo Bueno, primeiro tradutor de *On the Road*, já na publicação de ensaios de 1984:

Os críticos (mesmo aqueles que desde o início perceberam a importância do grupo do grupo na inovação da linguagem literária deste lado do planeta) sempre consideraram que aquilo que realmente valeu no trabalho dos *Beats* foi a forma 'espontânea', o estilo novo com que eles descreveram sua 'onívora percepção dos fenômenos' na ocasião (...). Mas a estrada como coisa em si, o ato de estar ou cair na estrada sempre foi visto como um fenômeno menor por aqueles que gostam de desvendar um pouco dos aspectos literários do riquíssimo universo *Beat*. (BUENO, 1984, p. 92)

Talvez mais dedicação à análise da obra, relacionando-a e fazendo-a dialogar com outros relatos da tradição da Literatura de Viagem, possa abrir novas perspectivas que a tornem mais próxima da realidade de leitores provenientes de um contexto pós-colonial e neo-imperialistas, como é o caso dos leitores brasileiros da época da publicação e de hoje. Assim, até mesmo o interesse e a identificação com a obra poderiam se intensificar.

3 ESTRADA DA APRENDIZAGEM: FORMANDO-SE ERRANTE

Na busca por compreender as implicações do processo de registro narrativo da experiência vivida, é importante levar em conta as considerações do filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. Em seu ensaio acerca do narrador, Benjamin ressalta a relação entre “narrativa” e “experiência.” A necessidade de narrar, como uma ocupação, está intimamente ligada à necessidade de passar adiante o relato de uma experiência vivida. Através da narrativa, o narrador tem a possibilidade de ensinar a partir da sua própria experiência de vida. Assim, a experiência se transforma em aprendizado, o aprendizado vira ensinamento e o ensinamento se perpetua por meio da narrativa.

A prática do ensino através da narrativa nos remete à tradição oral, o que corrobora a perspectiva de outro filósofo, Theodor Adorno, acerca do relato de viagem de Ulisses, no texto homérico da *Odisséia*. Adorno lembra que os versos da *Odisséia* eram antes cantados por *Aedos* e serviam como ferramenta educativa, como forma de perpetuar a tradição mítica fundamental da civilização grega. (ADORNO, HORKHEIMER, 1947)

A narrativa de viagem possui esse eco da tradição oral. O relato de viagem serve para passar adiante a experiência do narrador, donde é possível deduzir que houve alguma aprendizagem no deslocamento, ou algo digno de ser registrado e perpetuado através do relato.

O próprio texto de Benjamin ressalta que, se por um lado o processo narrativo serve como via da perpetuação da experiência pessoal do narrador, há também presente nesse relato a experiência que outros narradores transmitiram anteriormente. Essa característica atribui ao discurso um aspecto não só pessoal, mas também histórico e coletivo. O relato de viagem, por ser a narrativa da experiência do viajante e também a narrativa – segundo sua perspectiva – do outro com quem ele teve contato, ocupa um lugar na fronteira de gêneros: entre o relato autobiográfico e o relato histórico já comentado no capítulo 1 deste trabalho.

O deslocamento aparece repetidamente na Literatura e há obras literárias que contam diferentes tipos de viagens, como as viagens ficcionais de *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, *A Volta ao Mundo em 80 Dias* de Julio Verne. Observar os diálogos entre essas obras nas quais o deslocamento da viagem ocupa o tema principal é relevante para delinear o lugar da Literatura de Viagem como gênero na tradição literária e, mais especificamente, o lugar de *On the Road* e de Jack Kerouac na Literatura. Dentre tantos pontos que podem ser observados, por agora cabe analisar a obra

pela perspectiva do relato pessoal, e analisar como as referências autobiográficas dão conta das implicações na formação do personagem, *alter-ego* do próprio escritor, como sujeito.

Jack Kerouac narra sua experiência na estrada em *On the Road*. No desenrolar da obra, é possível perceber um movimento pendular na expectativa de crescimento e amadurecimento do personagem. As viagens poderiam ser vistas quase como um rito de passagem para a vida adulta do jovem branco Jack Kerouac. No entanto, a obra apresenta nuances que abrem espaço para a discussão do que poderia ser esperado de fato como crescimento e amadurecimento. Da mesma forma que – como foi apresentado no capítulo 2—, para Adorno, Ulisses apresenta traços de um personagem individualizado que seria típico do romance moderno, o narrador de *On the Road* apresenta traços de um personagem fragmentado, cuja identidade não se define a partir de um único referencial identitário. Esse tipo de personagem é típico das narrativas contemporâneas que retratam o indivíduo da modernidade tardia, comum do capitalismo avançado.

Para Adorno e Horkheimer, a Odisséia contém a antecipação do sujeito moderno, mas um sujeito moderno burguês. Adorno apresenta a leitura das implicações sociais do caráter burguês do sujeito moderno presente na narrativa homérica. As relações dessa característica com a obra de Kerouac têm espaço em outro momento dessa dissertação. Como mencionado há pouco, neste momento serão deixadas de lado as implicações sociais e históricas, já trabalhadas no capítulo 2 e 1, respectivamente.

No caminho da leitura de Adorno e Horkheimer analisada desde o capítulo 2 deste trabalho, é possível sugerir que a viagem de *On the Road* constituiria o relato da transição do sujeito desajustado que, através da experiência do deslocamento, aceita-se como sujeito desajustado por conta do início da percepção de seu caráter fragmentado. O personagem que termina seu trajeto no romance representaria uma antecipação do típico sujeito que alguns teóricos classificam como sujeito pós-moderno.

A exemplo da trajetória que é traçada no decorrer das viagens descritas em *On the Road*, que acabam por consagrar o caráter fragmentado da identidade do personagem principal, cabe traçar aqui um breve trajeto do pensamento ocidental acerca da formação de identidade. Para essa tarefa, recorri às análises de Bhabha e Stuart Hall.

O trabalho de Hall, *The question of cultural identity* (1992), defende que o sujeito pós-moderno é fragmentado e possui diversas identidades. Afirma também que as nações modernas são constituídas de culturas híbridas. Para isso, o teórico apresenta cinco momentos históricos que contribuíram para a conseqüente fragmentação do sujeito.

Hall parte da descentralização proposta por Marx, que sugere que as estruturas sociais são determinadas a partir das relações entre elas, e não a partir da expressão da individualidade de um sujeito, como propunha a máxima de Descartes. Tal contestação ao sujeito cartesiano encontra reforço nas teorias de Freud, o segundo teórico evocado por Hall, que indica que o comportamento humano é determinado por impulsos inconscientes, além do controle da razão humana. Nos estudos de Sassure acerca da linguagem, Hall aponta para um terceiro momento na história que caminha para a descrença no sujeito único. De acordo com Sassure, a despeito das tentativas de estabelecimento de significados fixos e estáveis para as palavras, o conceito de significado seria inerentemente instável.

O quarto teórico apresentado por Hall é Foucault, cuja análise da sociedade denuncia que sobre a individualidade humana estão agindo as instituições reguladoras e disciplinadoras, inibindo uma expressão autêntica do sujeito. Por último, Hall aponta para a contribuição do advento do feminismo, que declara que nem mesmo o conceito de “humanidade” é completo, pois homens e mulheres possuem suas próprias variantes de identidade.

A discussão acerca da identidade como um aspecto acabado é pertinente para desenvolver a discussão acerca do conceito de *Bildungsroman* e da formação de identidade no deslocamento. Embora a ideia de que a identidade constituída por uma unidade tenha caído por terra, como foi demonstrado por Hall, a perspectiva do deslocamento para a formação da identidade, mesmo que diversa, múltipla e fragmentada, ainda possui relevância.

Tanto Hall quanto Bhabha apontam para o fato de que a formação de identidade é determinada a partir da relação entre sujeitos e estruturas sociais. Por isso, a fim de compreender que tipo de identidade se forma no deslocamento do personagem de Kerouac, é importante considerar o modo como o personagem se relaciona com os outros elementos contextuais históricos, sejam sujeitos ou grupos.

Como grande representante da prosa *Beat*, *On the Road* apresenta diversas referências a expressões culturais de grupos considerados marginais. Como ferramenta de crítica e rejeição aos padrões da sociedade estadunidense da década de 50, os *Beats* se aproximavam da cultura negra pela valorização do *jazz*, da cultura indígena pela valorização dos indígenas mexicanos e da espiritualidade oriental pela filosofia Zen-Budista.

A atração em direção a esses grupos pode ser explicada pela sensação de não pertencimento compartilhada pelos componentes da geração *beat*. Esse grupo de jovens desajustados se identificava mais com os grupos que, assim como eles, não estavam inseridos na nova dinâmica social estadunidense. Tanto a população negra, quanto a indígena, até mesmo a população Chicana, composta por descendentes de mexicanos nascidos nos EUA,

estava excluída do projeto dessa sociedade. Daí a aproximação dos *Beats* a esses grupos. No entanto, há outros aspectos específicos que explicam também essa identificação. Uma delas é a espontaneidade representada pela música improvisada do *jazz* negro e outra seria a pureza incorrompida pelas amarras da sociedade representada na civilização indígena.

Para compreender melhor o aspecto contestador da cultura *beat*, vale manter a vista alguns elementos que caracterizavam a sociedade contra a qual os *Beats* se rebelaram. A prosperidade econômica dos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, foi certamente determinante para a conformação daquela sociedade. O clima de otimismo motivou o consumo e a formação de famílias – *the baby boom* –, planos que foram suspensos durante o período da guerra. As novas famílias que tinham dinheiro e estavam ansiosos para consumir encontraram o espaço para o conforto ansiado nas regiões dos subúrbios das cidades estadunidenses. Essa mudança na configuração do espaço urbano, com a distância entre a moradia e os centros urbanos, somada à prosperidade já mencionada, propiciou o advento da “cultura automotiva”, que teve implicações nos hábitos dessa população. (TINDALL & SHI, 1989, P. 815 - 825)

Como resultado desse panorama, foi se configurando uma cultura conformista. Como ressaltam os autores Tindall & Shi:

Como ficou evidente nos muitos subúrbios idênticos que se espalhavam pelo país, muito da vida social americana durante as duas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial exibiu um crescente caráter homogeneizante. Os medos gerados pela Guerra Fria inicialmente exerceram um papel principal no estímulo à ortodoxia. Mas a própria vida no subúrbio estimulava à uniformidade. Em novas comunidades de estranhos, as pessoas rapidamente sentiram necessidade de companhia e sensação de pertencimento. “Ninguém quer estar cercado por pessoas que criticam e se sentam sozinhas e não se envolvem,” comentou um residente. (TINDALL & SHI, 1989, p. 821, tradução nossa)⁹

Esses mesmos pesquisadores da cultura estadunidense mencionam as “rachaduras” neste quadro. Dentre alguns críticos sociais apresentados, chama atenção uma análise que ilustra e ajuda a compreender melhor um pouco do possível funcionamento psíquico dos estadunidenses da década de 50 e como os *Beats* destoavam dessa tendência. Tindall e Shi apresentam a análise de 1950 de David Riesman, intitulada *The lonely crowd*, na qual Riesman detecta dois tipos de personalidades dominantes nos Estados Unidos, que ele denominou *inner-directed* (voltado pra si) e *other-directed* (voltado para o outro). De acordo

⁹ As evidenced in many of the new look-alike suburbs sprouting up across the land, much of American social life during the two decades after the end of World War II exhibited an increasingly homogenized character. Fears generated by Cold War initially played a key role in encouraging orthodoxy. But suburban life itself encouraged uniformity. In new communities of strangers, people quickly felt a need for companionship and a sense of belonging. “Nobody wants people around who criticize and sit off by themselves and don’t take part,” observed one resident.

com o crítico, a personalidade “voltada para si”, que predominava até o final da Segunda Guerra, era estável e possuía valores fixos, mesmo baseados na tradição protestante herdada pelo ambiente familiar, enquanto que, a partir de 1945, a dinâmica social corporativa construiu personalidades sem valores próprios, mas com maiores inclinações a acompanhar tendências do que ter opiniões particulares. A vontade de se sentir aceito era maior do que a individualidade. As citações abaixo complementam a explicação:

Pessoas voltadas-para-si, argumenta Rieseman, possuem um conjunto de valores básicos profundamente internalizado, implantado por pais determinados ou outros familiares mais velhos. A pessoa voltada-para-si se mantinha num curso firmado por um estabilizador interno ou por valores bem fixados.

(...)

Pessoas voltadas-para-o-outro que se adaptaram à cultura corporativista tinham poucas convicções e padrões pessoais; eles não seguiam suas próprias consciências tanto quanto a adaptação aos padrões prevalentes do momento. Eles estavam mais preocupados em serem bem quistos do que em serem independentes. (TINDALL & SHI, 1989, P. 827, tradução nossa)¹⁰

Enquanto a maior parte dos jovens se preocupava em descobrir caminhos para ser bem sucedidos e alcançar o *American Dream* da família, vivendo numa ampla casa no subúrbio, com gramado e carro na garagem, havia também aqueles que criticavam ativamente essa nova ideologia. E havia também os *Beats*. A ideologia que os movimentava não era nem a do conformismo e nem a da resistência politicamente engajada. A experimentação de novas possibilidades de estilo de vida desprendidos de qualquer engajamento era o que realmente os motivava, como deixa claro o autor-personagem-narrador Sal Paradise/Jack Kerouac quando se refere à Dean Moriarty/Neal Cassidy, seu companheiro favorito de estrada:

Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astrol, naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor, e ele estava pouco se lixando pra tudo isso, ‘desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto’ ou ‘contanto que eu arranje o que comer, meu filho, sacou? Estou com fome, morrendo de fome, vamos comer, agora, já!’ – e lá íamos nós comer, no primeiro lugar que surgisse, como diz o Eclesiastes: ‘Eis sua porção sob o sol.’ (KEROUAC, 2007, p. 28)

O privilégio às necessidades imediatistas, como “uma mulher e pão”, o desdém em relação ao comprometimento, seja com conformismo ou com a resistência, imputam em Sal o desejo por algo que seja diferente dessas duas opções claras. A opção na qual a vivência do

¹⁰ Inner-directed people, Riesman argued, possessed a deeply internalized set of basic values implanted by strong-minded parents or other elders. (...) The inner-directed person was kept on a steady course by the built-in stabilizer of fixed values.

the other-directed people who adapted to this corporate culture had few internal convictions and standards; they did not follow their conscience so much as adapt to the prevailing standards of the moment. They were more concerned with being well-liked than being independent.

imediatos e do inesperado poderia ser mais claramente experimentada se encontra justamente na vida na estrada. É essa imagem simbólica que a estrada ocupa no imaginário dos *Beats*.

O movimento dos *Beats* os impelia em direção às margens. A estrada representava o caminho alternativo à estagnação do conformismo e da resistência. Essa mesma estrada também os guiava para próximo dos outros grupos que, assim como eles, não se encaixavam nessas duas vias.

Como mencionado anteriormente neste texto (e que é trabalhado mais profundamente do capítulo 2), a cultura negra ocupa lugar de destaque na atenção do olhar dos *Beats*. Não só porque representava algo diferente da cultura branca, mas em especial pela capacidade de improvisação e adaptação de sobrevivência fortemente representada na produção musical do *jazz*: “vai daí que os *Beats*, e nisso quase que em um bloco, se voltam para outra tradição cultural, fortíssima: a da música negra, mais precisamente o *Jazz*.” (BUENO E GÓES, 1984, p. 17)

Da mesma forma, embebida de certa idealização romântica, a população indígena para além das fronteiras do sul com o México aparece na obra representada como uma população realmente pura e livre das amarras da sociedade, um estilo de vida bem próximo do que a geração *beat* idealizava para si mesma (como é visto também no capítulo 2).

Os intelectuais, sejam conformistas ou de resistência, também eram representações das quais os *Beats* fugiam. Tanto Jack Kerouac, quanto o expoente da poesia *beat*, Allen Ginsberg, chegaram a frequentar o ensino formal da universidade, mas não concluíram seus cursos. A tendência dos intelectuais de separar o “pensamento” da “experiência”, para os *Beats* não fazia sentido. Tal característica se relaciona ao privilégio que o *Beats* davam às sensações em detrimento da razão. Isso explica as experimentações com drogas alucinógenas e álcool. A busca por sensações também se reflete no espaço dado ao misticismo e espiritualidade entre os *Beats*. As experiências transcendentais do “IT” e das “visões”, tão almejadas por esse grupo, ganharam status de vocabulário *beat*, como é apontado no glossário *beat* da revista francesa *Trois Couleurs* em publicação especial por ocasião do lançamento da adaptação cinematográfica do romance.¹¹ A palavra “visões”, embutida de seu conceito,

¹¹ A Revista foi traduzida para o português em parceria com a Revista Select e publicada em edição especial em julho de 2012. A definição de IT e Visões aparece nas páginas 182 e 183.

IT: Nível supremo do *jazz*, momento em que a música adquire um valor literalmente ontológico, quer dizer, quando o músico encontra o Ser e, em plena improvisação, investe toda sua alma para chegar a um estado de transe. Para Dean Moriarty, em *On the Road*, o *jazzman* atinge o “it” quando preenche “o espaço vazio com a substância de nossas vidas, confissões vindas do âmago de sua barriga, lembranças e ideias revividas com o clamor de melodias esquecidas”.

inclusive compõe o título de obras de Kerouac *Visões de Cody* e *Visões de Gerard*, e representa essa espiritualidade ligada ao sobrenatural dos *Beats*. Ambos os termos aparecem em *On the Road*, sendo apresentados como o grande alvo a ser alcançado cujo o caminho é a estrada: “Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada.” (KEROUAC, 2007, p. 28). Em momento posterior da narrativa:

Não conseguia sequer imaginar essa viagem. Era a mais fabulosa de todas! Já não era mais a velha rota Leste-Oeste, mas o Sul mágico! Tivemos uma visão do hemisfério ocidental inteiro descendo direto até a Terra do Fogo como uma cadeia montanhosa e nós mesmos flutuando por essa longa curva do mundo rumo a outros trópicos, outros mundos, ‘Homem, finalmente encontraremos AQUILO!’, disse Dean com fé inabalável. Deu uns tapinhas no meu braço: ‘Espera e verá, HUUU! Hiiii!’ (KEROUAC, 2007, p. 322)

Embora pareça clara e definitiva a preferência dos *Beats* e em especial de Jack Kerouac/Sal Paradise por esses grupos excluídos, ao longo do desenvolvimento da trajetória de *On the Road*, é possível identificar, como foi mencionado anteriormente, uma postura de atração e repulsão a cada um desses grupos. Num sentido de identificação com determinado grupo a identidade de Sal/Jack se mostra oscilante: Sal ora se sente parte de uma determinada coletividade – sejam os negros, sejam os indígenas, sejam os brancos *beat* –, ora é tomado por um sentimento de não-pertencimento que o impele novamente a se mover. É importante perceber que, como foi pontuado por Hall e Bhabha, a identidade de Sal/Jack, como representante do sujeito moderno tardio ou pós-moderno, se estabelece, mesmo que temporariamente, em relação ao “outro” e em relação ao “todo”. O personagem não se desenvolve em busca da expressão de sua subjetividade interior. A própria oscilação da identificação com diferentes grupos demonstra a diluição do sujeito único racional e começa a revelar a natureza fragmentada do sujeito pós-moderno que, mais tarde, foi teorizado pelos estudiosos cujas análises aqui foram apontadas. Pode ser explicado, assim, o fato de o livro de Kerouac ter tornado-se uma referência cultural e até mesmo motivo de culto entre alguns intelectuais e artistas.

A falta de identificação de Kerouac com os valores e os padrões da sociedade que se estabelecia nos Estados Unidos na década de 50 criou no escritor a sensação de que o local ao qual ele pertencia poderia ser qualquer lugar, que não o local onde ele vivia tranquilamente –o

Visões: Quando encontra seus companheiros *Beat*, Kerouac procura desenvolver em “Nova Visão”. Por meio de excessos e experimentações, ele pretendia atingir níveis superiores de consciência poética. Uma busca que William Blake e Arthur Rimbaud já haviam iniciado. Um através de suas famosas “portas da recepção” e o outro em se fazendo “vidente” por meio de um desregramento dos sentidos em *Iluminações*. Nas obras *Visões de Cody* e *Visões de Gerard*, Kerouac usa os termos nos títulos.

campus de Columbia, NY. Mais do que apenas a sensação de não-pertencimento, a curiosidade acerca de outras possibilidades de estilo de vida mais desgarrados despertava a curiosidade de Kerouac. O primeiro impulso que tira Sal de seu lugar estabelecido é a motivação de encontrar seus amigos, aos quais ele, naquele momento, apresentava convicção de que é com eles que ele se identifica:

E enquanto eu estava sentado ali ouvindo aquele som noturno que o bop viera representar para todos nós, pensei nos meus amigos espalhados de um canto a outro da nação e em como todos eles na verdade vivam dentro dos limites de um único e imenso quintal, fazendo alguma coisa frenética, correndo dum lado para outro. (KEROUAC, 2007, p. 32)

É baseado nessas características em comum entre esses jovens que Sal decide cair na estrada. O relato dessas aventuras na estrada, como ele mesmo coloca, “são fantásticas demais para não serem contadas.” (KEROUAC, 2007, p. 26)

A pulsão do constante movimento, como nos apresenta Lars Erik Larson, não foi nem exclusiva, nem inédita na história e na literatura estadunidense. O trecho a seguir se refere à expedição de Lewis e Clark rumo ao oeste, em 1804, e ao romance de John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, para representar a experiência de movimento e migração na história estadunidense:

Como muitos jovem veteranos depois da Segunda Guerra, o protagonista incansável de *On the Road* está em busca de um lugar dentro dessa nação. Sua escolha pela estrada como um espaço para explorar a própria identidade possui profundos precedentes históricos e culturais, de Lewis e Clark a Joads de Steinbeck. (LARSON, 2009, p. 36, tradução nossa)¹²

A pesquisadora Mary Paniccia Carden aponta para a mesma característica observada ao longo da história dos Estados Unidos da América:

Na América, uma nação construída pelo movimento em direção e para além de suas flexíveis fronteiras, a jornada ao desconhecido serviu para definir a história e a identidade nacional. (...) Desde os peregrinos aos exploradores de limites, de John Smith e Lewis e Clark a Daniel Boone e Davey Crockett, os heróis americanos tem sido viajantes. (CARDEN, 2009, p. 78, tradução nossa)¹³

O estudioso da cultura *Beat*, Eduardo Bueno, ao listar alguns dos autores que compõem esse trajeto de “retomada de uma trilha genuinamente americana, já percorrida por autores que ele admirava”, cita as ressonâncias do conto *The Road* de Jack London, o próprio *Huckleberry Finn* de Mark Twain, de Herman Melville, *The Confident Man*, a trilogia USA

¹² Like many young veterans after the Second World War, *On the Road*'s restless protagonist is searching for a place within the nation. His choice of the road as a space for exploring identity has deep historical and cultural precedents, from Lewis and Clark to Steinbeck's Joads.

¹³ In America, a nation constructed by movement into and beyond flexible frontiers, the journey into the unknown has served to define national history and identity. (...) From Pilgrims to frontier explorers, from John Smith and Lewis and Clark to Daniel Boone and Davey Crockett, American heroes have been travelers.

de John dos Passos e, “acima de tudo, de Walt Whitman em seu magistral poema *Song of the Open Road*.” (BUENO, 2007, p. 11)

Na primeira parte do romance, na qual os personagens mais relevantes são apresentados, Sal é um viajante “de primeira viagem” e se aventura sozinho rumo ao oeste. Há diversas referências ao ideal do “Oeste” tão culturalmente cristalizado no imaginário de Sal. Ele registra:

Eu tinha ficado delirando em cima de mapas dos Estados Unidos durante meses, em Paterson, e até lendo livros sobre os pioneiros e saboreando nomes instigantes como Platte e Cimarron e tudo mais. (KEROUAC, 2007, p. 29)

A mística do ideal do Oeste e sua tradição na cultura norte-americana fica ainda mais evidente quando Sal a utiliza numa tentativa de resumir e extrair a essência de Dean, segundo ele, seu melhor companheiro de estrada:

Mas a inteligência de Dean era muito mais brilhante, formal e completa, sem nada daquela intelectualidade tediosa. E a ‘criminalidade’ dele não era algo efadonho ou escarnecedor, mas uma vibrante e positiva explosão da alegria americana, era o Oeste, o vento do oeste, um cântico às planícies, algo novo, há muito profetizado, vindo de longe (ele só roubava carros para dar umas voltas). (KEROUAC, 2007, p. 27)

No entanto, a instabilidade dos anseios de Kerouac atinge também esse ideal do Oeste. Após diversas visitas ao Oeste, o sul acabará por ganhar destaque e ocupar o lugar idealizado como provável lugar de pertencimento: “Não conseguia sequer imaginar essa viagem. Era a mais fabulosa de todas! Já não era mais a velha rota Leste-Oeste, mas o Sul mágico!” (KEROUAC, 2007, P. 322)

Paradise se movia, aquietava-se por um breve tempo e logo se sentia entediado novamente e pegava a estrada. A primeira parte do livro compreende sua viagem ao encontro de seus amigos rumo ao Oeste, compreende o período em que viveu um tempo com uma mexicana que conheceu num ônibus e trabalhou com ela numa plantação de algodão. Essa experiência junto aos trabalhadores negros e a mexicana Terry provocou em Paradise um sentimento de empatia por esses grupos, minorias marginalizadas pela sociedade:

Nos campos, junto com a gente havia um casal de negros. Eles colhiam algodão com a mesma santa paciência que seus avós no Alabama antes da Secessão. Curvados e melancólicos, labutavam em suas fileiras, e seus sacos iam engordando. Minhas costas começaram a doer. Mas era lindo se ajoelhar e se esfolar naquela terra. Quando sentia vontade de descansar, eu o fazia, recostando minha cara num travesseiro de terra úmida e escura. Pássaros cantarolavam marcando o compasso. Pensei ter encontrado o emprego da minha vida. (KEROUAC, 2007, p. 127)

Paradise parece se sentir pertencente àquela realidade quando afirma “ter encontrado o emprego” da vida. Esse sentimento de pertencimento e identificação com a minoria poderia

servir para abrandar o sentimento de desajuste, no entanto, logo se entediou e voltou à segurança de seu próprio lar em Nova Iorque, onde vivia com a tia:

Estava de saco cheio da minha labuta diária nas lavouras de algodão. Podia sentir o impulso da minha vida própria me chamando de volta. Enviei um postal barato para a minha tia e pedi cinqüenta dólares outra vez. (KEROUAC, 2007, p. 130)

Em sua análise acerca da escrita feminina de viagem –já referido no capítulo 1 deste trabalho—, Sidonie Smith faz considerações específicas acerca da obra de Kerouac. O trecho a seguir evidencia a relação estabelecida pela pesquisadora entre a masculinidade de Kerouac e a tendência ao movimento através do país, conectando-se e desconectando de pessoas, formando grupos de afinidade temporária:

Sal e seus amigos corriam por dias e noites, se conectando e desconectando com diversos grupos de pessoas. Sal identifica sua versão de masculinidade motorizada com seu movimento perpétuo, com culturas marginais da América – o vagabundo, o trabalhador migrante, os afro-americanos nos clubes de *jazz* – e com atitude improvisada diante das “posses.” (carros são roubados, mulheres são trocadas) Indivíduos estão em movimento, fugindo de comunidades e formando comunidades temporárias de motoristas sem amarras. (SMITH, 2001, p. 178, tradução nossa)¹⁴

Depois de ter vivido algum tempo com Terry e os catadores de algodão, Paradise se estabelece novamente em Nova Iorque. No entanto, algum tempo depois, Paradise concretiza o desejo de “cair na estrada” com seu maior companheiro de viagem, Dean Moriarty acompanhado de Marylou. Como mencionado anteriormente, Dean é apresentado no romance como a personificação dos anseios *beat*, um autêntico *beat*, de alma livre. (KEROUAC, 2007, p. 23 e p. 194) No entanto, nem mesmo a convivência com Dean e Marylou parece satisfazer Paradise. Nem mesmo ao lado de quem para ele era a representação da essência *beat*, Paradise se sentia em casa. Logo ele se sente apático em relação ao casal e decide partir mais uma vez, dando continuidade a sua busca que será descrita na segunda parte do livro:

Na madrugada peguei meu ônibus para Nova York e dei tchau para Dean e Marylou. Eles queriam alguns dos meus sanduíches. Eu disse não. Foi um momento sombrio. Estávamos pensando que nunca mais nos veríamos, e não nos importávamos. (KEROUAC, 2007, p. 222)

Já no início da terceira parte, Paradise aparece sozinho e ainda mais confuso e abatido. Mesmo estabelecido em Denver, Paradise ainda se move, vagando pelas ruas da cidade em busca de um lugar onde se sinta, de fato, pertencente. Caminhando pelos becos ele se aproxima e se identifica mais fortemente com os negros e mexicanos daquele lugar:

¹⁴ Sal and his friends race through days and nights, connecting and disconnecting with a diverse assortment of people. Sal identifies his version of motorized masculinity with this perpetual movement, with fringe cultures of America – the hoboes, the migrant workers, the African Americans in *jazz* clubs – and with cavalier attitude toward “possessions.” (Cars are stolen, women exchanged.) Individuals are on the move, breaking away from communities and forming temporary communities of motorists without alliances.

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, sem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. Parei num pequeno quiosque onde um homem vendia chili apimentado em embalagens de papel; comprei alguns e comi percorrendo ruas escuras e misteriosas. Desejava ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu tão atterradoramente era, um 'branco' desiludido. (KEROUAC, 2007, p. 224)

Na sequência do enredo do livro, Sal decide novamente procurar Dean. A quarta parte do livro conta a viagem de Paradise e Dean rumo ao “sul mágico.” De algum modo, naquele momento, é o sul que parece representar para os dois uma pureza, uma sociedade mais livre dos valores capitalistas que cada vez se consolidavam mais nos Estados Unidos, sintetizando toda a idealização de seus anseios.

Por mais paradisíaca que fosse a atmosfera mexicana, não foi nem o lugar, nem os mexicanos que trouxeram decepção a Sal Paradise, e sim a “traição” de seu companheiro que lhe virou as costas e voltou para os Estados Unidos, abandonando-o em um quarto de hotel com disenteria. Aparentemente, tal postura justificaria a falta de sentimento de pertencimento a um grupo – nesse caso, representado pela essência *beat* de Dean –, já que não se pode confiar nem em seus membros. A postura de Dean também pode ser compreendida como reflexo do desprendimento decorrente do desajuste. Dean poderia não se sentir “em casa” ao lado de Paradise e, por isso, não hesitou em abandoná-lo. Da mesma forma, Paradise, por perceber o perpétuo desprendimento de Dean, nunca procurou ater-se a ele de fato.

A postura de Sal Paradise em relação a esse abandono é emblemática. Por um breve momento Sal é tomado de raiva, para, em num instante seguinte, declarar que compreende os motivos de Dean e que não falará com ele sobre o ocorrido. Esse desapego de ambos os personagens pode ser visto tanto de uma forma negativa quanto positiva. Se por um lado o desapego é visto como desprezo e indiferença ao ser humano, por outro o desapego indiscriminado traz o benefício do desprendimento a todo tipo de sensações, incluindo a mágoa e rancor. A simplicidade com que Sal Paradise perdoa e deixa de lado a mágoa de Dean está intimamente ligada a sua capacidade de desprendimento. Por estar desapegado às suas próprias emoções, Sal facilmente muda a perspectiva centrada em si mesmo e nas próprias emoções e desloca-se para se colocar na pele de Dean e, assim, compreender e perdoar o amigo.

O reencontro de Sal e Dean é narrado na quinta e última parte do livro. Essa última parte da obra retrata Paradise aparentemente estabelecido e satisfeito, bem diferente do inquieto e melancólico Paradise que vagava pela América. Haveria, finalmente, Paradise

encontrado seu lugar? Seria esse lugar justamente a situação do sedentarismo aquietado e seguro no casamento? Seria o lugar de paz de Paradise exatamente aquela sociedade de bons costumes e morais que ele antes desprezava?

Após trocarem cartas e agendarem uma visita, Dean adianta sua chegada sem qualquer explicação. Questionado por Sal acerca de sua antecipação, Dean fica sem saber o que dizer. Em meio a confusão de suas respostas, o que transparece como real motivação é o simples desejo de se mover, de não ficar estagnado na vida sedentária ao lado da mãe de seus filhos. Enquanto Dean parece confuso, Sal aparenta estar convicto. Quando o assunto “México” surge, Sal reitera sua posição de perdão com convicção.

‘Mas é claro, Sal, que em breve já poderei falar tanto quanto sempre e, na verdade, tenho muitas coisas pra te dizer e com essa minha cabecinha pancada, tenho lido e relido esse Proust doidão, o trajeto inteiro através da nação, sacando milhares de coisas que nunca tenho TEMPO para te contar e AINDA nem falamos do México e da nossa febril separação lá – mas não é necessário. Absolutamente agora, certo?’
‘Certo, não falaremos.’ (KEROUAC, 2007, p. 369)

Da mesma forma, a escolha de Sal por uma vida estável parece também ser convicta. O relato do último encontro dos dois é descrito com tristeza e pesar. Sal escolhe ir a um concerto em vez de passar com Dean suas últimas horas na cidade. Essa postura de aparente rejeição a Dean parece indicar que Sal escolheu, de fato, o conformismo. No entanto, as últimas frases da obra insinuam que há algo ainda latente na mente de Paradise que talvez ainda o chame e o inspire rumo à vida livre *beat*: “Eu penso em Dean Moriarty.” (KEROUAC, 2007, p. 372) Como já mencionamos, o fato de pensar em Dean, que representava a essência *beat*, pode indicar uma dúvida em relação ao seu real lugar, se “fixo” e “estabelecido” ou “movendo-se.”

Essa oscilação, apresentada ao longo do romance, é comentada também pela crítica. Segundo Larsan, existem dois extremos: “O romance oscila entre os extremos do desejo por liberdade e o desejo por controle.” (LARSAN, 2009, p. 36, tradução nossa)¹⁵ O trecho a seguir explica mais detalhadamente o ponto de vista do pesquisador:

Kerouac garantiu liberdade aos seus protagonistas em um grande quantidade de diferentes níveis, incluindo fugas do capitalismo, laços de família, conduta adulta, heterossexualidade, raça e nacionalidade. Ainda assim, os desejos do romance se dirigem para os dois caminhos, pois também apresenta uma pausa oposta a todas essas liberdades. (...) No final, a rejeição de Sal à Dean, personificação libertina da estrada, enfatiza o distanciamento explícito da parte da vida que Sal podia chamar de “vida na estrada.” É uma rejeição ambivalente, pois compete com as liberações

¹⁵ The novel oscillates between the extremes of desiring liberty and desiring control.

exuberantes que o romance apresentou extensivamente. (LARSAN, 2009, p. 35 – 36, tradução nossa)¹⁶

Após todas as idas e vindas do romance, não só nos trajetos de deslocamento, mas também de identificação entre Paradise/Kerouac e os diversos grupos, o fechamento do romance reforça ainda a instabilidade no caráter do narrador-personagem. No entanto, como apresentamos no início deste capítulo, é possível sugerir que essa “instabilidade”, “oscilação”, não represente uma fraqueza ou confusão do personagem em desenvolvimento, mas que seja parte de sua característica.

Paradise/Kerouac não se identifica definitivamente com nenhum tipo de categorização e, ao mesmo tempo, permite ligar-se a elas, ainda que temporariamente. Em nenhum momento ele se interrompe para questionar essa instabilidade, apenas aceita essas “crises” com naturalidade. Não que esses momentos de crise e confusão não carreguem melancolia. Como foi visto em algumas citações, há melancolia nos momentos críticos de representação de sentimento de desajuste. No entanto, os questionamentos diante da crise se direcionam para uma resolução alternativa àquela situação em que ele está vivendo. Paradise/Kerouac não parece buscar acabar com a crise definitivamente, apenas encontrar uma solução, mesmo que temporária, para ela. Se a identificação com um determinado grupo, uma determinada categoria acaba se transformando em tédio, não parece haver um questionamento acerca da origem do tédio de forma a aniquilá-lo pra sempre. Na verdade, como vimos nas citações anteriores, a solução que Paradise/Kerouac encontra em todos os momentos críticos é apenas uma: *mover-se*.

Kerouac e seu *alter-ego*, Paradise, assim como o sujeito fragmentado da pós-modernidade, são constituídos não por uma identidade unívoca que pode ser categorizada, como é o caso do viajante Ulisses. A identidade do herói homérico, de tão constante, pode até ser resumida em epítetos: Ulisses, o astuto. Como vimos, essa característica de Ulisses é identificada, na análise de Adorno e Horkheimer, como uma antecipação do herói moderno na epopéia. De maneira análoga, procurei indicar que Paradise/Kerouac poderia representar a antecipação do herói pós-moderno no romance.

¹⁶ Kerouac’s grant his protagonists freedom on a great number of different levels, including departures from capitalism, family kinships, adult conduct, heterosexuality, race, and nationality. Yet the novel’s desires run both ways, for it also stages a backlash against many of these liberations. (...) In the end, Sal’s rejection of the libertine embodiment of the road, Dean, emphasizes an explicit distancing from that part of Sal’s life you could call his ‘life *On the Road*’. It is an ambivalent rejection, for it vies with the exuberant liberations the novel has extensively staged.

Cabe aqui levantar a discussão acerca da relação entre o conceito de *Bildungsroman* e a natureza da identidade do personagem que se forma. A relação entre esse conceito e o deslocamento não é algo novo, pois a formação de identidade, o amadurecimento através do deslocamento, é amplamente divulgada e o próprio trabalho de Walter Benjamin que evoquei no início do capítulo apresenta o conceito segundo essa mesma perspectiva. Seria possível, assim, considerar o romance *On the Road* como um exemplo de *Bildungsroman*, mesmo que a natureza apresentada por seu narrador-personagem seja instável? Gostaria de sugerir que sim. Se essa instabilidade for interpretada como uma fragmentação do sujeito, é possível concluir que há formação de identidade, mas de uma identidade de natureza fragmentada.

Esse sujeito fragmentado se sente confortável em sua condição de fragmentação e não se preocupa em dar satisfação ou explicações quando decide mudar de ideia ou não se identifica mais com determinado grupo ou ideologia. Talvez por isso *Paradise/Kerouac* nunca tenha cobrado explicações a Dean/Neal a respeito do seu abandono em terras mexicanas. (KEROUAC, 2007, p. 366 E 369) Talvez também por isso, o romance apresente uma mudança brusca de opinião acerca de um assunto em um breve trecho narrativo, como é o caso da vontade dos dois companheiros de viagem de permanecer na “vagabundagem” ou se estabelecer e criar famílias. (KEROUAC, 2007, p. 305-309)

Da mesma forma, aparentemente, o próprio Jack Kerouac se sentiu confortável para, ao longo da sua biografia, experimentar diversos estilos de vida, experimentar as diversas manifestações de sua identidade fragmentada. Desde a vida na estrada, o uso de alucinógenos, a sexualidade e homossexualidade, a fama, a reclusão, a rebeldia, até o conservadorismo. Acerca do estilo de vida de Kerouac em seus últimos dias, Eduardo Bueno ressalta que “mesmo antes de virar um barrigudo meio reacionário tomando cerveja e vendo TV na casa da mãe em Massachusetts, Jack já tinha abandonado as caronas.” (BUENO, 1984, p. 89)

A respeito da discussão acerca da fragmentação do sujeito e da experimentação de diversas possibilidades de estilo de vida, é pertinente incluir um breve comentário sobre a relação entre a cultura *beat* e a filosofia existencialista. Para isso, é preciso lembrar primeiramente que, devido às especificidades de cada filósofo tradicionalmente referido como “existencialista”, seria superficial remeter a geração *beat* à filosofia existencialista como um conjunto sem dar espaço para sua heterogeneidade. Portanto, limitarei-me a dedicar ao tópico alguns parágrafos que evidenciam o diálogo entre essas duas manifestações culturais e filosóficas.

Dentre os filósofos existencialistas, destaca-se a relação entre a filosofia de Sartre e os *Beats*. Tal relação se estabelece principalmente pela ênfase de Sartre à liberdade e

autenticidade, dois atributos inegavelmente perceptíveis nos *Beats*. Na verdade, a máxima do existencialismo de Sartre, “A existência precede a essência”, pode ser observada na vivência de Kerouac e seus amigos. No seu ensaio, *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre explica:

O homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo e se define depois. O homem, tal como o concebe o existencialismo, se não é definível, é porque não é inicialmente nada. Ele não será senão após, e será tal qual se tiver feito. (SARTRE, 1946 apud HUISMAN, 2001)

O que os *Beats* fizeram na prática foi justamente não se reduzir a seus próprios limites essenciais, mas buscar a experimentação das possibilidades que sua individualidade fragmentada proporcionava. A estrada, com suas infinitas possibilidades e surpresas, pode ser apontada como a melhor oportunidade para que o inesperado proporcione as diferentes alternativas ansiadas pelos *Beats*.

Mario Curtis Giordani caracteriza uma das premissas do pensamento de Sartre, como “busca de si mesmo em suas possibilidades.” O estudioso define:

O homem é uma perpétua carência de si mesmo, é uma evasão contínua do pour-soi para suas possibilidades que, entretanto, estão sempre fora de seu alcance. Nessa corrida o homem lembra um asno que tenta apanhar uma cenoura atada a um pau preso aos varais do carro. (GIORDANI, 1976, p. 101)

O desejo de movimento, a pulsão pela estrada e pelas diferentes possibilidades de existência que se relacionam com os fragmentos da individualidade de Kerouac e seus grupo é enunciado na filosofia de Sartre. Dessa maneira, o movimento dos *Beats* na estrada pode ser entendido como a representação de uma busca eterna por uma identificação, por um desejo de pertencimento que jamais poderá ser completamente satisfeito, dada a natureza fragmentada de suas identidades.

Em relação, portanto, ao teor biográfico presente em *On the Road*, seria possível afirmar que o texto possui aspectos que o caracterizam como um *Bildungsroman*. No entanto, a identidade, que se desenvolve e se consolida na aprendizagem pela experiência, não se parece com a identidade unívoca típica do modelo canônico de romance burguês, ou seja, da identidade que supõe o espírito burguês desenvolvido na sociedade européia a partir do século XVIII. Em verdade, sugere uma identidade fragmentada cuja identificação com determinado grupo identitário oscila entre a atração e repulsa. Tal natureza presente no narrador-personagem de Kerouac consiste na projeção da própria experiência não só do autor, como do grupo de jovens que compartilhava com ele dos mesmos anseios.

4 O MISTÉRIO DO PLANETA: A ERRÂNCIA FAZ O MUNDO ANDAR

O romance de Kerouac anterior a *On the Road* foi seu verdadeiro romance de estréia, *Cidade Pequena, Cidade Grande*. De estilo ainda tradicional, sem grandes inovações narrativas e contendo reflexos autobiográficos, o romance aborda, como indica o título, as nuances da vida na cidade pequena e as possibilidades da vida na cidade grande. Curiosamente, do conflito desses dois estilos de vida, surge a insinuação ou prenúncio da estrada. É interessante que, antes mesmo da temática da estrada, a paisagem da cidade e seus impactos na individualidade já entravam em discussão na obra de Kerouac e já indicavam o deslocamento como possível “solução.”

A respeito dos impactos da vida nas cidades, considerando as leituras sociológicas acerca da consagração do ambiente urbano em detrimento ao ambiente rural, nota-se que muito do que foi observado já no início da formação das grandes metrópoles modernas vêm apresentando ecos ao longo dos anos.

O Sociólogo Simmel, que antecedeu e serviu de base para os estudos de Weber, apresenta, dentre suas perspectivas acerca das metrópoles, uma teoria a respeito dos impactos no aparelho sócio-cognitivo do morador das grandes cidades do início do século XX. Simmel aponta para a indiferença que é gerada no ser humano frente ao excesso de estímulos sensoriais existentes nos centros urbanos. (SIMMEL, 1973)

Essa apatia descrita por Simmel e as formas como seria possível superá-la foram objeto de estudo de teóricos de outras áreas de conhecimento também. Edmund Burke aponta para a necessidade da experiência do sublime, para que a capacidade sensitiva de um indivíduo volte a um estado ativo. Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* incita à percepção de ambos extremos, tanto do sublime, quanto do grotesco, num mesmo patamar de apreciação, como prova da maturidade da percepção artística humana. Por um caminho próximo, a poesia de Charles Baudelaire propõe justamente o confronto com o grotesco e o abjeto para que os sentidos humanos voltem a ter sensibilidade e empatia.

Independente da origem da apatia que, por vezes, acomete a humanidade em diferentes momentos históricos, o elemento que unifica essa indiferença é a semelhança entre as resoluções apontadas: um choque, um estranhamento comovente, que é fruto do enfrentamento entre o familiar e não familiar, entre o comum e incomum, entre o regular e o exótico. No caso de *On the Road*, esse choque (ou enfrentamento, estranhamento) acontece essencialmente no deslocamento, seja fisicamente nas estradas, partindo do ambiente

conhecido para o desconhecido, seja metaforicamente, partindo da sociedade padronizada para as margens excluídas.

Baudelaire foi o poeta que chocou tanto através de sua poesia, quanto através de seu comportamento. O mesmo inconformismo presente nos *Beats* era também vivenciado por Baudelaire, durante seus passeios pelas ruas de Paris guiando seu lagarto por uma coleira. Os *Beats* e Baudelaire se alinham por conciliarem suas vidas e obras no projeto de denúncia e rebeldia. Embora a estrada em si não seja deliberadamente reportada por Baudelaire, há uma metáfora em especial que gostaria de destacar, pois consegue sintetizar a ode ao eterno movimento que está também presente nos *Beats*.

Na publicação *Flores do Mal*, há já no poema introdutório, *Ao leitor*, a referência direta ao mal de seu tempo, o tédio. O restante dos poemas segue a proposta de transgredir através do tema dos poemas, trazendo elementos abjetos que sejam capazes de chocar e trazer o leitor de volta a um estado de sensibilidade. Em um poema em especial, destaca-se a metáfora do movimento como necessidade fundamental.

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

Os versos acima constituem as primeiras três estrofes do poema *O Albatroz*. O poema, como é típico na poesia de Baudelaire em *Flores do mal*, narra um breve episódio. O albatroz, uma das aves com maior envergadura de asas do planeta, é capturado por marinheiros e exibido em um convés. A descrição da imagem do albatroz com asas esticadas junto ao chão nos transmite uma sensação parecida com a sensação de desajuste que acompanha o narrador personagem de Kerouac: há algo fora de lugar. O antes imponente monarca dos céus, quando próximo ao chão, parece “canhestro e envergonhado”. O antes “belo” agora recebe de Baudelaire os atributos de “feio”, “flácido”, “acanhado”. Na última estrofe, Baudelaire iguala o albatroz e o poeta, deixando ainda mais clara a alusão ao desajuste:

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar,
Exilado ao chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

As asas gigantes conferem ao albatroz um ar desengonçado e, abertas junto ao chão, impedem-no de andar. O lugar do albatroz não é junto ao chão. O espaço que essa ave deve ocupar é o céu, onde sua natureza anatômica se encaixa com liberdade e conforto. É importante notar que a imagem do albatroz desengonçado no chão é estática, enquanto a visão do albatroz no ar remete automaticamente ao movimento do seu voo. É impossível conceber a imagem de um albatroz no céu sem contemplá-lo em pleno voo, em pleno movimento. É voando, portanto, que o albatroz encontra seu lugar.

Da mesma forma é o poeta, cujo trabalho, para Baudelaire, é promover o choque que tira o ser humano do tédio e lhe retorna o êxtase na vida. Para exercer sua natureza, assim como o albatroz, o poeta não pode estar preso ao chão, onde suas asas o atrapalham, mas no ar, voando, movendo-se. Entendendo o poeta, como um homem ou mulher das artes, é possível relacionar os poetas-viajantes da geração *beat* a esse imperativo ecoado na poesia de Baudelaire. Para vencer e denunciar o tédio apático da sociedade padronizada estadunidense da década de 50, a geração *beat se moveu*. Moveu-se nas estradas, moveu-se para a periferia da sociedade, moveu-se também para a periferia do que era considerado tradicional na literatura, incluindo nos textos a oralidade, dispensando padrões formais e pontuação.

O movimento esteve presente na poesia francesa não só em Baudelaire. Há inegáveis relações entre a geração *beat* e a vida e obra de Arthur Rimbaud. Assim como a geração *beat*, Rimbaud fazia seus experimentos particulares com drogas e alucinógenos – em especial com a bebida de grande teor alcoólico, o absinto – e explorava sua própria sexualidade, evidente na sua controversa relação com o poeta Paul Verlaine. Rimbaud experimentou diversas possibilidades de vida: foi poeta na culta sociedade parisiense, foi comerciante de marfim na África, foi estrangeiro em suas viagens pelo mundo. Esse ímpeto pelo movimento livre e sem direção está bem representado em seu famoso poema *O Barco Ébrio*, no qual o eu-lírico é transfigurado como um barco solto no rio. O barco era puxado por “sirgadores” que o puxavam através do rio pelas margens, mas essas amarras se perderam depois do ataque de “índios irascíveis.” Assim, como encerra a segunda estrofe, “Pelos rios segui, liberto desta vez.”

Esse barco seguiu um trajeto sem rumo, repleto de experiências, que são perceptíveis no poema pelos versos apresentando “eu sei”, “e vi”, “sonhei”, “segui”, “bati”, “eu vi”. E depois de muito ver e viver, o barco encerra sua travessia:

Certo, chorei demais! As albas são cruciantes.
Amargo é todo sol e atroz é todo luar!
Agré amor embebeu-me em torpores ebriantes:
Que minha quilha estale! e que eu jaza no mar!

Se há na Europa uma água a que eu aspire, é a mansa,
Fria e escura poça, ao crepúsculo em desmaio,
A que um menino chega e tristemente lança
Um barco frágil como a borboleta em maio.

Não posso mais, banhado em teu langor, ó vagas,
A esteira perseguir dos barcos de algodões,
Nem fender a altivez das flâmulas pressagas,
Nem vogar sob a vista horrível dos pontões.

O comentário do tradutor Ivo Barroso para esses versos é que Rimbaud “parece admitir a derrota de seu sonho de liberdade. Quer voltar à Europa dos velhos frontispícios, como voltara a Charleville e a Roche ao fim de cada fuga. Soçobrar com seu barco, acabar a aventura.” (BARROSO, 1994, p. 352) O sentimento de desajuste que impele ao movimento parece estar presente tanto em Rimbaud quanto em Kerouac. As águas mansas ansiadas no fim do poema são ansiadas não sem um lamento. É com choro e pesar que o barco ébrio se resigna em não se movimentar e cessa sem ainda se sentir pertencente e confortável no repouso.

O incessante movimento que desencadeou em Rimbaud as diversas rupturas confere ao poeta francês a posição de grande referencial da cultura *Beat*, de sua constante tendência de movimento e de subversão dos valores tradicionais. O próprio Kerouac redigiu um poema intitulado *Rimbaud*. A “simbiose” entre Rimbaud e, em especial, Kerouac, é claramente apontada pelo próprio poeta beat, Allen Ginsberg, como demonstra a citação do trecho da palestra de Ginsberg de 1971, transcrita em *Allen Verbatim* e trazida ao público brasileiro na coletânea de ensaios *Alma Beat*, de 1984.

Eu continuava achando que estava apaixonado por Kerouac e eu também estava apaixonado por outra pessoa, outro cara que se parecia exatamente com Rimbaud... Assim, imediatamente transferi a mesma ‘schwarmerei’, o mesmo prazer erótico para Rimbaud, e então apaixonei-me pelos escritos de Rimbaud porque eles eram a manifestação da sua semente, por assim dizer – eu senti que podia entrar no seu corpo através do seu texto. (GINSBERG apud WILLER, 1984, p. 39)

Outros exemplos podem demonstrar que um sentimento análogo circulava – e certamente ainda circula – entre outros escritores e, de modo mais amplo, em alguns setores da intelectualidade. Merece destaque o trecho abaixo de Steinbeck, Em *Viajando com Charley* (1979):

Quando eu era muito jovem e sentia o impulso de estar em algum outro lugar, as pessoas mais velhas me garantiam que a maturidade haveria de curar tal anseio. Quando, com o passar dos anos, pude ser classificado como um homem amadurecido, o remédio prescrito foi a meia-idade. Então, depois dela, afirmaram que mais alguns anos abrandariam minha febre. Agora, aos 58 anos, talvez a

senilidade possa dar um jeito. O fato é que nada funcionou. Os quatro apitos roucos da chaminé de um navio ainda deixam meus cabelos arrepiados. O ruído de um jato, um motor esquentando, o som do galope de um cavalo trazem de volta o antigo estremecimento. Em outras palavras: não melhorei nada. Uma vez vagabundo, sempre vagabundo. Receio que a doença seja incurável...” (STEINBECK apud BUENO, 1984, p. 98)

Mover-se é a solução imperativa em *On the Road* que ressoa por tantas outras obras na literatura, seja na prosa ou na poesia. A constância e repetição do tema induz à conclusão de que a necessidade de deslocamento não representa um mero resultado de circunstâncias, mas constitui uma característica inerente ao ser humano. Tal inferência é apontada pelo sociólogo Michel Maffesoli em seu trabalho *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001).

Não é só no meio artístico e intelectual que a atração pela viagem ainda vigora. Maffesoli defende que a pulsão de errância seria parte da nostalgia do ser humano pelo período nômade e politeísta da civilização, pois tal estilo de vida estaria mais próximo da representação da subjetividade múltipla da humanidade. O pesquisador resume em seu prólogo:

A errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance, e cujos efeitos não terminamos de avaliar.” (MAFFESOLI, 2001, P. 16)

A definição de errância apresentada por Maffesoli apresenta três aspectos: é base de todo conjunto social, traduz a pluralidade da pessoa e a duplicidade da existência. Acerca desses três, vale chamar a atenção neste momento para a correspondência entre os dois últimos aspectos e a obra de Kerouac, segundo a perspectiva que adotei ao longo deste trabalho.

No capítulo 3 desta dissertação, já relacionei a instabilidade do sentimento de ajuste e desajuste de *Paradise/Kerouac* com a pluralidade de sua personalidade. Ao longo do romance, o narrador-personagem se conecta e desconecta, aproxima-se e se afasta de diferentes grupos identitários sem se identificar completamente com nenhum. Isso seria fruto da pluralidade de sua individualidade e, de acordo com a definição de Maffesoli, expressão característica de sua pulsão de errância.

A associação histórica que o sociólogo estabelece, de forma a elucidar as prováveis fontes que explicam a pluralidade da individualidade, relaciona-se com as percepções religiosas. Acreditar que existe apenas um Deus implica em acreditar que só existe uma única maneira de viver. Acreditar que existe um leque de deuses a quem interceder seria uma das

ligações que torna possível a consciência das diversas possibilidades de estilo de vida. Para Maffesoli, essas duas perspectivas podem ser contrastadas, pois ambas, tanto a perspectiva grega politeísta quanto a perspectiva hebraico-cristã monoteísta, fazem parte da fundação da sociedade ocidental e se fazem presentes e influentes.

Para dizer numa palavra tudo, o turbilhão da *Odisséia* renasce cada vez que prevalecem os valores politeístas. Tratar-se-á do nomadismo profissional, afetivo ou ideológico, ou aquele, mais pessoal, entre as diversas facetas do eu, nenhuma das quais esgota as ricas e múltiplas potencialidades de um Si pleno. (MAFFESOLI, 2001, p. 110)

Ao aspecto mecânico e linear de uma estrutura monocentrada no deus único ou na razão triunfante opõe-se um ritmo orgânico feito de atrações-repulsões, de fascinações-rejeições, de alegrias e de castigos, de razões e de sentimentos, de que as guerras dos deuses nas mitologias antigas dão exemplos acabados. (MAFFESOLI, 2001, p. 111)

A referência novamente aos textos fundamentais da cultura ocidental, remete mais uma vez às observações de Auerbach já citadas neste trabalho no capítulo 2, que constituem uma análise do estilo narrativo da *Odisséia* em contraste com o discurso bíblico. No que diz respeito à pluralidade do eu, é interessante lembrar que, para Auerbach, a psique humana representada na *Odisséia* se mostra unívoca e indissolúvel e, por isso, superficial. Por outro lado, o aparelho psíquico representado no texto bíblico parece ser mais profundo e apresentar uma multiplicidade de camadas. Na verdade, a relação entre a perspectiva de Auerbach e de Maffesoli pode ser feita com a ressalva de que o personagem da narrativa bíblica, embora apresente uma multiplicidade de camadas profundas, apenas uma única individualidade fica expressa e se encerra em si, suprimindo outras possibilidades. As camadas presentes na psique do personagem bíblico parecem estar hierarquizadas e distribuídas na vertical, havendo espaço para expressão de apenas um segmento desse leque de individualidades complexas. Enquanto isso, no caso do personagem pós-moderno a pluralidade de identidades parece estar distribuída na horizontal, sendo a tensão entre a prevalência de uma das identidades uma das características que Maffesoli aponta.

O que Maffesoli identifica como sendo “duplicidade de existência” ele explica: “Vida dupla significa a vida resultante da dialética de errância e sedentarismo.” (MAFFESOLI, 2001, p. 94) A duplicidade de existência de Maffesoli resume a ideia de impossibilidade de resolução definitiva, a existência como a tensão constante entre dois pólos. Tal qual a pluralidade encontrada no narrador-personagem de Kerouac, a duplicidade também se faz presente, principalmente, se for considerada a leitura que dá destaque às últimas sentenças do romance como tenho feito neste trabalho. De acordo com essa leitura, *Sal Paradise* não teria fechado as possibilidades da sua vida se encerrando no sedentarismo e conformismo. A

errância ainda seria um desejo latente que estaria expresso na reflexão final com que Kerouac encerra o romance. Assim, a errância latente de *Paradise* corresponde à definição de duplicidade de Maffesoli, na qual a vida errante “jamais pode ser reduzida a um estado positivo, não suporta o fechamento, e ao mesmo tempo foge ao que está estabelecido e às diversas formas de imposição que o estabelecido gera.” (MAFFESOLI, 2001, p. 94)

Além desses dois aspectos, o sociólogo atribui também à errância a característica fundadora da sociedade. No início deste capítulo, foram apontados a apatia e tédio resultantes do estilo de vida moderna como uma provável motivação da pulsão pelo movimento constante. Para Maffesoli, esse desejo pelo movimento representaria a nostalgia do nomadismo fundador.

A consciência da necessidade da errância é apresentada por Dean não como um mero estilo de vida, mas uma representação do que é viver de verdade, como o trecho abaixo demonstra:

Falando sério, Sal, não me importa onde quer que eu more, meu baú está sempre preparado debaixo da cama, estou sempre pronto para partir ou ser posto na rua. Decidi abrir mão de tudo. *Você* me viu quebrar a cara tentando de tudo, me sacrificando, e *você* sabe que isso não importa; nós sacamos a vida, Sal – sabemos como domá-la, sabemos que o negócio é continuar no caminho, pegando leve, curtindo o que pintar da velha maneira tradicional. Afinal, de que outra maneira poderíamos curtir? *Nós* sabemos disso. (KEROUAC, 2007, p. 305-306)

Numa perspectiva histórica da errância, Maffesoli faz referência às cruzadas, à diáspora judaica, à busca do Santo Graal da Idade Média, ao espírito aventureiro dos navegadores portugueses e, até mesmo, ao inconsciente coletivo de migração de um Japão tão enraizado culturalmente.

No que tange à presença e representação no nomadismo nas artes, essa característica é mimetizada na obra do Kerouac e se relaciona com toda uma tradição do movimento, em especial na literatura, como recorda Bueno:

Ao tirar a literatura do escritório e jogá-la na estrada e na sarjeta, nos atalhos e nos becos, Kerouac vinculou-se à venerável tradição dos “romances de movimento”, como o *Dom Quixote* de Cervantes, e *Pilgrim’s Progress*, de John Bunyan, esforçando-se para capturar o espírito nômade dos velhos pioneiros americanos, partindo do ‘Leste da minha juventude para o Oeste do meu futuro’ – só que, em vez de carroções, usando um Cadillac (quase roubado). Ou o dedão. (BUENO, 2007, p. 18)

Na contemporaneidade, o nomadismo ganha especial tradição mimética na sétima arte. É no gênero dos *road movies* que a nostalgia nômade aventureira, apontada por Maffesoli,

encontra expressão. A origem desse gênero cinematográfico é, inclusive, comumente referida como tendo sido inaugurada a partir da publicação de *On the Road*.

Fazendo referência aos detalhes do contexto histórico, o jornalista e crítico Marcos Stecker comenta a ligação entre *On the Road* e sua herança cultural nos *road movies*.

Da explosão do rock à eclosão do movimento hippie, diversas manifestações artísticas aconteceram, como evolução da geração beat. No cinema, o *road movie* – o filme de estrada – foi um de seus desdobramentos mais autênticos. Doze anos após a publicação de *On the Road, Sem destino* (1969), de Dennis Hopper, estampou nas telas o desejo de contestação e transgressão que embalavam o mundo no final dos anos 60. É *On the Road* em uma nova linguagem. O longa de Dennis Hopper também ecoava a efervescência política dos Estados Unidos, que tinha sua sociedade cindida pela Guerra do Vietnã. A agitação estava em alta. Martin Luther King e Malcom X haviam sido assassinados, organizações como os Panteras Negras radicalizavam a luta antirracista. (STRECKER, 2010. P. 42)

Essa evidente herança me compele a dedicar ao tópico alguns comentários, principalmente porque, mesmo sendo a clara inspiração, demorou mais de 50 anos para que *On the Road* ganhasse sua versão cinematográfica. A respeito da tortuosa estrada e dos desvios que acarretaram essa demora, o aspecto que julgo mais relevante e que pode complementar o debate levantado neste trabalho seria o fato de que o diretor a quem coube a realização do projeto foi o brasileiro Walter Salles.

A escolha final do produtor Francis Ford Coppola por Walter Salles se justifica pela sua filmografia que claramente se baseia no gênero dos *road movies*. Não só o fato de Walter Salles se dedicar a esse gênero, mas o fato de ele ser brasileiro tem relevância. Para Stecker, que elaborou uma análise da biografia em conjunto com a filmografia do diretor, a justificativa estaria na permeabilidade da sociedade estadunidense ao olhar crítico e criativo.

Que a tarefa tenha sido delegada a um brasileiro diz muito sobre o momento contemporâneo, sobre a forma como o cinema americano sabe aproveitar os grandes talentos do exterior e como os Estados Unidos, enquanto sociedade, crescem ao expor suas fragilidades. As vulnerabilidades abrem caminho para a renovação criativa. Walter representa um olhar crítico e arguto sobre o país, tem melhor capacidade de interpretá-lo. (STRECKER, 2010, p. 45)

Esse argumento pode ser complementado pelo ponto de vista do próprio Maffesoli acerca da sociedade brasileira. Para o sociólogo francês, é muito representativo considerar que a sociedade brasileira foi fundada pelos colonos portugueses tomados de seu espírito de aventura original. Referindo-se às análises de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, Maffesoli ressalta o papel dos degredados na miscigenação fundadora do Brasil, que, por reviverem “o desejo de aventura de seus longínquos ancestrais”, fortalecem uma cultura baseada no imaginário errante, ‘anômico’ e ‘efervescente.” (MAFFESOLI, P 53-55)

Possivelmente, essa “renovação criativa” e “olhar crítico e arguto”, que Stecker aponta como justificativa para a escolha de Walter Sales, relaciona-se com esse “amor da aventura”

diferencial da cultura brasileira apontado por Maffesoli. Como o próprio sociólogo nos propõe considerar ao citar o livro de Gilberto Freyre:

Pouco importa a veracidade histórica de tal análise. Basta a metáfora antropológica, que mostra que a cultura, em seu momento fundador, é plural, que é efervescente e não saberia, por si própria, acomodar-se a sua situação de petrificação, de estabilidade, sob o risco de estiolar-se ou murchar. (MAFFESOLI, 2001, p. 53)

O olhar que Coppola solicitou para a adaptação da obra de Kerouac foi primeiro lançado sobre a viagem de outro errante cuja influência também se fez presente nas décadas seguintes a sua experiência até a contemporaneidade. A adaptação para o cinema dos diários de viagem de Ernesto Che Guevara e as particularidades da publicação desses diários estabelece alguns paralelos interessantes com o relato de viagem de Kerouac.

Um dos primeiros aspectos que precisam ser levados em conta é que os dois viajantes foram universitários que, nas décadas de 40 e 50, decidiram empreender longas viagens utilizando como método principal de viagem a improvisação. Para os dois viajantes o companheiro de viagem constituiu figura essencial e ambos registraram suas viagens por escrito. Enquanto Kerouac, com suas claras intenções literárias, utilizou suas memórias de viagem para compor o romance que ele ensaiara tantos anos antes, o jovem Ernesto redigiu seu diário despretensiosamente. No entanto, ambos os escritos passaram por processos de revisão e reescrita antes de chegarem a público.

Outro aspecto que precisa ser levado em consideração é o contexto histórico. Retomando o comentário com que iniciei o debate deste capítulo a respeito das implicações da consolidação do espaço urbano, cabe lembrar que o texto de Simmel foi inspirado em observações acerca da cidade de Berlim. É possível imaginar que tal conformação espacial se aproximava mais da realidade urbana estadunidense do que latino-americana. A ascensão dos subúrbios apenas reforçava o estilo de vida urbano, pois a organização e modo de pensar conformista desses bairros periféricos, como já foi demonstrado em outro momento deste trabalho, estavam subordinados à lógica urbana. A Buenos Aires da partida de Guevara não era nenhuma cidade pequena, no entanto, as diferenças econômicas entre o Norte e o Sul da América que foram se aprofundando com o tempo já eram presentes e perceptíveis no pós-guerra.

A viagem de Kerouac simbolizou um protesto contra a padronização da vida da sociedade da abundância. A viagem de Guevara retratou uma rebeldia diante de uma sociedade que era nivelada por baixo com cada vez mais escassez. As ferramentas que foram usadas para empreender essas viagens também são representativas. Como já foi mencionado em outro momento, Kerouac e seu grupo subverteram o próprio ícone do sucesso do

American Way of Life, o automóvel. Guevara e seu companheiro de viagem, Alberto Granado, viajaram de motocicleta, um meio de transporte sem tetos ou portas, o que ao mesmo tempo implica em menos proteção e também maior interação com o ambiente que se atravessa.

A revisão feita por Guevara em seus diários foi, na verdade, uma re-escritura, como é declarado na nota inicial de autoria da curadora do Centro Latino-Americano Che Guevara e viúva de Guevara, Aleida March de La Torre: “Os acontecimentos foram depois reescritos pelo próprio Ernesto, em forma narrativa, e oferecem ao leitor uma visão mais aprofundada da vida do Che, especialmente nesse momento tão pouco conhecido.” (DE LA TORRE, 1992)

No momento seguinte da nota, uma sentença direcionada diretamente ao leitor procura fornecer a chave de leitura com a qual se intenciona induzir o leitor: “O leitor deste livro testemunhará também extraordinárias mudanças que aconteceram com o narrador enquanto descobria a América Latina.” Essa frase introdutória guia o leitor em busca da leitura dessas notas revisada como algo próximo a um *Bildungsroman*, no qual o deslocamento e os encontros desta viagem teriam sido os responsáveis pelo amadurecimento político e formação do personagem “Che Guevara.”

Essa leitura é reforçada pelo comentário de Ernesto Guevara Lynch, pai de Che, que adiciona ainda um elemento místico, ao se referir às escolhas do filho decorrentes da viagem como “verdadeiro destino”, “impulso missionário” e “vocaçãõ.” Este prólogo, juntamente com as informações da nota introdutória, torna possível a crença de que na revisita a seu próprio diário, com a intenção de publicá-lo, Guevara parece não tanto preocupado em ter um compromisso com a verdade, mas sim em atribuir às viagens o valor de crédito pela formação identitária, estruturando assim um passado que justifique o personagem que se criou em volta do nome de Che Guevara.

Quando o espaço é dado para a voz do próprio Guevara, a autoficcionalização intencional fica ainda mais clara. No trecho de abertura “Esclarecendo as coisas...”, Guevara deixa claro que ele, já mais maduro e distante do jovem que escreveu inicialmente as notas de viagem, é quem exerce o papel mediador entre o leitor e os acontecimentos. Seu testemunho, análogo a uma fotografia que ele mesmo tenha tirado, está vinculado a sua versão dos acontecimentos e o leitor “é obrigado a aceitá-la ou recusá-la por inteiro, não importa o que pense” (GUEVARA, 2003, p. 14). Nesse trecho, o próprio Guevara aproveita para enunciar a proposta de leitura como um relato de formação de identidade e amadurecimento através da viagem:

A pessoa que tomou estas notas morreu no dia em que pisou novamente o solo argentino. A pessoa que está agora reorganizando e polindo estas mesmas notas, eu, não sou mais eu, pelo menos não sou o mesmo que era antes. Este vagar sem rumo

pelos caminhos de nossa Maiúscula América me transformou mais do que me dei conta. (GUEVARA, 2003, p. 14)

Até mesmo publicações recentes, como o livro da socióloga María del Carmen Ariet, de 2010, que se dedica a mapear o pensamento político de Guevara, dedica um capítulo, *Viajes por América Latina: orígenes de un revolucionario*, à análise da influência das viagens do jovem Guevara em sua formação política, :

Se para esse então, antes da viagem, era mais para um crítico não comprometido, sem uma militância e uma postura definida a favor ou contra aquilo que ocorria em seu país, a decisão imensurável de viajar pelo continente esclarecem-no de todas as dúvidas que tinha em relação a possíveis formas de se arriscar junto a causas mais justas. Pouco a pouco o foi complementando precisamente com uma visão de conjunto, que o conduzem de maneira especial a penetrar mais nas essências de problemas gerais, do que aqueles emanados de circunstâncias locais, característica bastante própria e constante no seu modo de pensar e agir posteriores. (ARIET, 2010, p.41, tradução nossa)¹⁷

Diante desses indícios, é possível propor uma leitura do livro de Guevara não como uma mera publicação de despreziosos diários, mas como uma reorganização de escritos e memórias com um declarado intuito de estruturá-los em um formato próximo ao romance, especificamente seguindo a estrutura de um *Bildungsroman*, romance de formação. O convite é feito para que, considerando os escritos do Che dessa maneira, seja possível estabelecer um breve diálogo entre a postura e a visão desses dois viajantes que, aparentemente, fizeram escolhas tão opostas de vida.

Alguns elementos que são apresentados na obra de Kerouac também aparecem no relato de Guevara. Ambos vêem a estrada como representação de liberdade e de possibilidades inesperadas. Alguns trechos em que eles se referem à estrada chegam a apresentar semelhanças:

Mesmo assim, deitados naquelas camas de campanha, aliás o único tipo de cama que veríamos dali para frente, exceto por La Poderosa, nosso lar móvel, olhávamos para o futuro com uma alegria impaciente. Parecíamos respirar mais livremente, um ar mais leve, um ar de aventura. Países distantes, feitos heróicos e belas mulheres davam voltas e voltas em nossas imaginações turbulentas. (GUEVARA, 2003, p. 24)

Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada. (KEROUAC, 2007, p. 28)

¹⁷ Si para ese entonces, antes del viaje, era más bien un crítico no comprometido, sin una militancia y una postura definida a favor o en contra de lo que ocurría en su país, la decisión incommensurable de viajar por el continente lo despejan de todas las dudas que albergara en cuanto a posibles formas para incursionar al lado de causas más justas. Poco a poco lo fue complementando certeramente con una visión de conjunto, que lo conducen de manera especial a penetrar más en las esencias de los problemas generales, que los emanados de circunstancias locales, rasgo muy propio y constante de su modo de pensar y actuar posteriores.

Os dois viajantes, como o grande viajante Alexander Von Humboldt, cujo relato e estilo narrativo foram comentados no capítulo 2, descrevem de forma romantizada e idealizada a natureza e, principalmente, os povos indígenas.

(...) tudo parecia totalmente diferente do que nós tínhamos em casa; havia algo de genuinamente americano, de indígena, intocado pelo exotismo que havia invadido os nossos pampas. Isso, talvez, pelo fato de os imigrantes anlo-saxões no Chile não terem se misturado à população, preservando, assim, a pureza da raça indígena que, hoje em dia, é praticamente inexistente na Argentina. (GUEVARA, 2003, p. 45)

Outro aspecto que aproxima esses dois viajantes também é a oscilação entre o desejo pela estrada e o desejo de uma vida estável, embora para Guevara a convicção da errância se repita em diversos momentos.

Ali, nós descobrimos que nossa vocação, nossa verdadeira vocação, era a de perambular as estradas e mares do mundo pra sempre. Curiosos, investigando tudo o que nossos olhos virem, bisbilhotando cada canto e cada rachadura; mas sempre soltos no mundo, sem raízes em lugar algum, sem demorar tempo suficiente para descobrir o que se esconde por baixo das coisas; a superfície nos basta. (GUEVARA, 2003, p.67)

O componente que mais aproxima os dois viajantes é, de fato, a pulsão de errância, cujas particularidades apresentadas na definição de Maffesoli também estão presentes em Guevara. Em relação à pluralidade da pessoa, enquanto as diferentes possibilidades individuais são expressas pelo personagem de Kerouac em seu movimento pendular de identificação, em Guevara é possível observar um exercício de diferentes personalidades nas diversas atividades a que o viajante se propõe durante seu trajeto. Ao longo da viagem, ele e seu companheiro atuaram como enfermeiros, médicos – embora Alberto fosse bioquímico – e até mesmo bombeiros voluntários. Por vezes, os viajantes criaram e interpretaram identidades fictícias para conseguir comida ou estadia, como foi o caso da entrevista ao jornal *Diário Austral*. Tal como Paradise/Kerouac, esse exercício de possíveis individualidades só foi praticável diante da imensidão de possibilidades que a vida na estrada proporciona. O anonimato proporcionado pela estrada também aparece nos dois viajantes

De calças nas mãos nos despedimos da família caipira e nos arrancamos para a estrada protetora, onde ninguém nos reconheceria. (KEROUAC, 2007, p. 274)

Ainda assim, nós tínhamos sido, pode-se dizer, cavalheiros da estrada. Tínhamos pertencido a honrada aristocracia de viajantes, portando nossos diplomas como cartões de visitas para impressionar as pessoas. Agora nós éramos apenas dois vagabundos com mochilas nas costas, a poeira da estrada nos cobrindo, apenas sombras de nossos antigos egos aristocráticos. (GUEVARA, 2003, p. 58)

Como já referido anteriormente, outro aspecto incluído na definição de Maffesoli é a duplicidade de existência, que afirma que a existência não pressupõe o fechamento em uma das plurais expressões de individualidade. Em Kerouac, esse princípio fica evidente na tensão entre o desejo de vida na estrada e a consciência de uma estabilidade necessária. No caso de

Guevara, embora desde a nota introdutória haja uma tendência a aceitar a estrada como meio que promoveu o amadurecimento – entendido como uma expressão identitária fechada e estável –, a convicção da escolha pela vida em eterno movimento na estrada é registrada por diversos momentos.

Finalmente, outra expressão do espírito nômade que é apresentado por Maffesoli é a perspectiva da coletividade e solidariedade. A pulsão de errância implica no desapego e na facilidade de se desvincular a objetos, a pessoas, grupos, sentimentos. No entanto, o que a princípio pode parecer contraditório, o sociólogo explica: “Existir é sair de si, é se abrir a um outro”.(MAFFESOLI, 2001, P. 31-32)

Esse comentário nos remete ao episódio do fim do capítulo 3 já comentado brevemente. Embora muitas vezes a errância de Kerouac seja vista pela perspectiva puramente hedonista e até egocêntrica, se essa pulsão de errância se encaixa nos termos de Maffesoli, isso deveria indicar que a coletividade e solidariedade – em um sentido de abertura para um Outro – precisariam estar presentes. Não há melhor exemplo de que há solidariedade, há reconhecimento de si no outro na obra de Kerouac do que no episódio de perdão de Paradise/Kerouac a Dean/Neal Cassidy. O desapego se manifesta inclusive no desprendimento a mágoas ou desentendimentos. Vale mais a novidade da experiência do hoje do que se prender ao passado.

Na última viagem dos dois amigos, Paradise/Kerouac sofre de disenteria no México e Dean/Neal Cassidy decide que precisa voltar para casa e o abandona no hotel:

Me contorci nas minhas cólicas e gemi. Quando abri os olhos novamente, o nobre e corajoso Dean olhava para mim, parado ao lado de seu velho e alquebrado baú. Eu já não sabia mais quem ele era, e ele sabia disso, e compadeceu-se e puxou o cobertor sobre meus ombros. “Sim, sim, sim. Tenho que me mandar agora. Meu caro e febril Sal, adeus.” E ele se foi. Doze horas mais tarde, na tristeza de minha febre, finalmente compreendi que ele havia partido. A essa altura, ele estava dirigindo sozinho de volta, passando por aquela zona de montanhas e bananeiras, dessa vez a noite.

Quando melhorei, vi que rato ele era, mas aí tive de ponderar a impossível complexidade da vida dele, a maneira por que fora forçado a me abandonar lá, doente, para retornar às suas esposas e seus espantos. “Tudo bem, Dean, meu velho, não direi nada. (KEROUAC, 2007, p. 366)

O trecho acima é o último parágrafo da penúltima parte do romance. Kerouac desaprova o comportamento do amigo para, no segundo seguinte, lembrar tudo o que o amigo viveu e se abriu para aquele outro, tentando se colocar no lugar dele, sentir como ele, como se todos fossem parte de um todo comum e, de forma solidária, decide não guardar rancor. Não é como se Paradise/Kerouac não sentisse a ofensa do amigo como alguém insensível, mas é com a mesma facilidade que Paradise se conecta e desconecta daquela

relação de amizade. Como Maffesoli aponta, esse coletivo que se entrega à pulsão de errância, justamente pela ausência de uma individualidade encerrada em si mesma, possui a capacidade de ser hedonista e solidário:

Essa ausência ardente e cheia de intensidade – é isso mesmo que marca o espírito do tempo em que simultaneamente se sabe gozar os bens do mundo e se pode abandoná-los, sem dificuldade, imediatamente. É isso, em particular, que torna as novas gerações tão atraentes: cheias da preocupação hedonista do gozo do presente, e ao mesmo tempo capazes de generosidades, de formas de solidariedade espantosas, de inegáveis altruísmos. Em resumo, materialistas e espiritualistas, gozadoras da vida e pudicas, errantes e enraizadas. (MAFFESOLI, 2001, p. 190)

Essas novas gerações à que Maffesoli se refere certamente incluem essa geração *beat* que inaugurou o hino à errância e que resumia da seguinte forma seu propósito de ser: “ficamos maravilhados, percebemos que estávamos deixando para trás toda a confusão e o absurdo, desempenhando a única função nobre de nossa época: *mover-se*. E nos movíamos!” (KEROUAC, 2007, p. 170)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dormindo na estrada, não é nada, não é nada
E esse mundo é todo meu

Chico Buarque

A análise da escrita de viagem de Kerouac, ao longo do percurso, revelou diversas situações que se aproximam da tradição da Literatura de Viagem de forma a dar continuidade ou romper com essa tradição.

No que diz respeito ao teor autobiográfico típico de um relato de viagem, como procurei explicar no primeiro capítulo, considero mais importante do que a pesquisa em busca dos rastros de verdade do que foi vivido de fato ou não por aqueles viajantes a análise das estratégias narrativas que servem ao propósito do efeito do real. Nesse sentido, o estudo deixou de lado a investigação por evidências que comprovem a fidelidade à verdade e procurou dar prioridade aos artifícios que envolvem o leitor e o fazem crer que a perspectiva parcial escolhida pelo autor corresponde a um relato de vida e não a uma ficcionalização. No caso de *On the Road*, uma das ferramentas identificadas nesse estudo foi a estratégia narrativa da presentificação e performance.

Em relação à leitura que atenta para a obra como registro histórico, destaca-se que qualquer escrita historiográfica dá conta apenas de uma perspectiva determinada e que, por isso, jamais poderia ser considerada imparcial. A partir do ponto de vista daquela geração rebelde, os eventos históricos e implicações culturais da época são retratados carregados de descaso e desapego, o que produz um relato bastante superficial e indiferente em relação ao momento político. Muito embora a obra seja considerada uma obra política que dá voz à rebeldia, essa rebeldia se expressa justamente através do descaso e indiferença em relações aos assuntos políticos.

Como um livro político, *On the Road* representa a rebeldia juvenil que inspirou as revoluções comportamentais ocorridas a partir de meados do século XX, como o movimento hippie e até mesmo o movimento dos direitos civis da década de 60. Se colocado em diálogo com os relatos do período expansionista colonial, no qual uma grande massa de relatos de viagem foi produzida, a expectativa seria de rompimento entre esses dois exemplos de relatos, pois os registros dos viajantes expansionistas serviam ao propósito da consagração dos valores sociais e da manutenção do *status quo*. No entanto, como quis demonstrar no capítulo 2, a despeito dos testemunhos de inspiração e rebeldia de Bob Dylan e Jim Morrison

creditados à leitura de *On the Road*, é possível assumir que exista um número incontável de gerações de leitores que não promoveram rupturas ou se rebelaram a partir do exemplo do livro. Esse fato talvez possa ser explicado pelos indícios exemplificados no capítulo 2, os quais reforçam a ideia de que essa rebeldia constituiria apenas um escapismo momentâneo e que, até mesmo para os personagens, chegaria o momento do conformismo.

Outro aspecto que levei em conta nessa dissertação foi que, mesmo contendo certo teor autobiográfico, um relato de viagem é limitado, na maior parte das vezes, pelo período restrito da viagem, não abrangendo uma visão total da biografia do autor. No entanto, esse registro também pode apresentar implicações que influenciam o todo maior que seria a experiência do viajante no conjunto de sua vida. Nessa perspectiva, é típico relacionar os relatos de viagem com os romances de formação. De fato, a experiência de viagem expõe o viajante a realidades diversas àquelas do ambiente doméstico e, portanto, é bastante provável e compreensível que tal experiência promova algum aprendizado. Contudo, por mais que muitos críticos tipicamente leiam *On the Road* como um *Bildungsroman*, sugeri aqui que a identidade formada no final da experiência de deslocamento pode ser diversa daquela que assume que o narrador-personagem de Kerouac rejeitou a vida nômade em detrimento da vida sedentária e conformada. Baseada no desfecho do romance de Kerouac, propus que o processo de deslocamento não seria de retorno ao conformismo, mas de velada inquietação.

On the Road seria, portanto, uma ode ao nomadismo que, mesmo abafada pela escolha do sedentarismo, conteria de forma latente a pulsão de errância. A evidência de que os viajantes da geração *Beat* seriam exemplares dessa tribo de errantes “incorrigíveis” estaria representada não só na fala final em memória ao errante Dean, mas também pelo desprendimento e flexibilidade constantes na personalidade dos personagens. Essa flexibilidade lhes permite esquecer mágoas e perdoar faltas dos amigos, como fez Paradise ao esquecer e até compreender que Dean o tenha abandonado no México. Essa capacidade de perdão seria manifestação do apagamento das diferenças, da capacidade de se colocar no lugar do outro, reconhecer a si mesmo no outro e, portanto, ser hospitaleiro (no sentido de Derrida) e solidário.

O assunto da obra de Kerouac poderia ser então interpretado como um elogio à errância e exaltação ao movimento, como metáfora da flexibilização de personalidade que promove a aceitação do Outro. Esse componente seria o que promove até os dias de hoje uma identificação com o leitor e o que garante à obra um diálogo constante com outras obras de viagem.

Dentre os ecos contemporâneos dessa pulsão de errância, destaquei, no capítulo 4, a inauguração do gênero cinematográfico de *road movies*. A partir da publicação de *On the Road*, formou-se uma cultura viajante de resistência que virou tema de diversas produções cinematográficas hollywoodianas. Curiosamente, a adaptação do próprio *On the Road* só ganhou as salas de cinema em 2012 sob direção do brasileiro Walter Salles. A repercussão foi contraditória. No que diz respeito à cultura *Beat*, recheada de alucinações, devaneios místicos embalados por drogas e meditação *Zen* e rupturas da tradição, é possível que o filme de Salles não desponte como um grande representante. No entanto, pelo viés que se refere à cartilha dos *road movies*, a versão do diretor acaba oferecendo uma contribuição maior. Os jornais brasileiros à época comentaram:

Em seu diálogo com o romance-chave da literatura *Beat*, o longa-metragem, que estreia no Brasil no dia 13 de julho, foi considerado superficial por alguns e majestoso por outros. De um lado, críticos como o inglês Peter Bradshaw, do “The Guardian”, definem o projeto como um filme visualmente bonito, mas sem direção”. Do outro, resenhas como a de Thomas Sotinel, no “Le Monde”, ressaltam que “a inteligência do roteiro escrito por Jose Rivera dribla as armadilhas da adaptação”, levando à telona uma visão mítica da juventude. (Segundo Caderno, *O Globo*, 24 de maio de 2012, p.1)

Em meio à controvérsia, uma breve mirada na filmografia de Walter Salles pode esclarecer. O filme anterior de Salles, que inclusive é apontado como a razão pela qual o diretor recebeu o convite para trabalhar em *Na estrada*, já apresentava um outro personagem rebelde e controverso, Che Guevara. Marcos Strecker, em seu já referido trabalho que constitui um misto da biografia e filmografia de Salles, comenta acerca da despolitização dessa figura e a possível solução do diretor:

O filme, no entanto, evita a polêmica ideológica e busca o sentido ético de sua visão de juventude, pré-política. Esse tratamento “acrítico” ou “despolitizado” de um personagem político foi mal compreendido em alguns círculos e pode explicar uma certa resistência que o filme experimentou. (STRECKER, 2010, P. 82)

Talvez, diante de mais uma obra e personagem igualmente polêmicos, Walter Salles tenha optado por um caminho mais ameno, uma opção não radical e palatável para retratar o universo *Beat*. Essa escolha, longe de ser julgada como correta ou errada, representa apenas a alternativa do estilo próprio e particular do diretor. Walter Salles, nesses dois exemplos, preferiu uma terceira via que nem absorve completamente os radicalismos, nem os abafa.

Longe da pretensão de fazer críticas no terreno cinematográfico, abrir espaço para os comentários anteriores podem complementar a leitura proposta, pois, acima de tudo, temos presente de forma relevante, a voz e interpretação de um brasileiro sobre uma obra tão importante para a Literatura e História estadunidenses. Amplamente discutido no âmbito acadêmico, a expressão de uma perspectiva diversa daquela que domina na cultura norte-

americana é assunto em alguns momentos vislumbrado também em artigos de jornais para o grande público. Sobre esse tópico, ao ser entrevistado pelo jornal *O Globo* enquanto *Na estrada* estreava no Festival de Cannes, o próprio Walter Salles sugere uma justificativa para o olhar diferenciado de um brasileiro. Para o diretor, o caráter híbrido da equipe de filmagem multinacional com a qual ele trabalhou carregaria um suplemento distinto que, no caso especial de *On the Road*, estaria em consonância com o caráter híbrido dos personagens e do autor:

Kerouac era filho de imigrantes canadenses; Ginsberg, de imigrantes judeus do Leste Europeu; Neal Cassady, neto de imigrantes irlandeses e alemães. Eram jovens que estavam entre culturas. O roteirista José Rivera, o mesmo de “Diários”, também é filho de imigrantes. A nossa equipe era composta, como em “Diários”, por gente que vinha de culturas diferentes, canadenses, franceses latino-americanos, norte-americanos. O que nos unia era a paixão pelo livro de Kerouac. (Segundo Caderno, *O Globo*, 24 de maio de 2012, p. 2)

De fato, a afinidade entre o leitor híbrido brasileiro e a também híbrida produção e grupo *Beat* tem se mostrado ainda mais próxima na contemporaneidade. Além do recente aumento na tradução e publicação de novos títulos da geração *Beat*, o lançamento concomitante à adaptação cinematográfica no Brasil de um livro que revisita a estrada de Kerouac é um indicativo desse fenômeno. O carioca Dodô Azevedo refez, juntamente com sua amiga fotógrafa Luiza Leite, os caminhos de Jack Kerouac nas estradas dos Estados Unidos. O autor, que como bom representante da pluralidade identitária contemporânea, é além de escritor, jornalista, professor de filosofia e DJ, comenta em entrevista: “Afinal, com essa minha cara de iraquiano, quem se atreveria a cruzar a América em plena era Bush? (...) Quem teria coragem de rodar o país com uma fotógrafa mal-humorada que, na verdade, era a única pessoa de bom senso em volta?” (Segundo Caderno, *O Globo*, 13 de julho de 2012, p. 2)

A respeito do impacto da viagem na experiência de sua companheira de viagem, Dodô complementa:

-- O livro foi escrito com a pretensão louca de operar essa mesma transformação no leitor, de fazer o que “*On the Road*” fez com as pessoas nos anos 1950. E nada melhor que brasileiros, como o Walter Salles, para resgatar essa história. Nós fomos um povo muito estudado por estrangeiros. Chegou a hora de sermos estrangeiros estudando povos. (Segundo Caderno, *O Globo*, 13 de julho de 2012, p. 2)

A fala de Dodô Azevedo praticamente conclama aos errantes brasileiros a revistar a própria consciência de mundo através de um olhar mais pessoal e particular. Se fosse possível prever o teor daquilo que viesse a ser produzido diante dessa nova perspectiva, a exemplo de Salles e Azevedo, poderia se imaginar uma visão mais fresca e independente, cada vez mais

distante do olhar imperialista presente na consciência de mundo projetada pelos relatos dos primeiros exploradores das Américas, como referido no capítulo 2 deste trabalho.

Essa expectativa nos remete às conclusões apresentadas por Claudete Daflon dos Santos em sua tese de Doutorado acerca dos escritores-viajantes brasileiros. Dentre as duas linhagens que Santos identificou, haveria uma vertente que seguiria a postura de *Nabuco* – em referência à experiência viajante de Joaquim Nabuco –, em um olhar que poderíamos chamar de imperialista acerca do mundo e acerca de si, “que consolida a supremacia européia já existente” (SANTOS, 2002, p. 204), e uma linhagem *modernista* – em referência às viagens dos artistas modernistas –, que procuraria alternativas mais próprias de visão, o que implicaria em novas consciências de si e novas consciências de mundo, “numa proposta de construção de uma tradição cultural brasileira”. (SANTOS, 2002, p. 14)

No entanto, como aponta a pesquisadora, mesmo na linhagem intitulada *modernista* ainda existiria uma reprodução de um olhar imperialista, pois legitima um lugar de prestígio e superioridade a ser ocupado por setores elitistas e intelectualizados da sociedade que poderiam, a seu modo, narrar e nortear essa nova concepção. Segundo Santos:

Os viajantes modernistas estabeleceram um modo de viajar que refutava a subserviência cultural que impedia a inclusão do Brasil como objeto de reflexão, mas preservaram a estrutura de dominação ao sinalizar que caberia apenas a uma determinada elite tomar as rédeas da construção de uma tradição cultural brasileira. (SANTOS, 2002, p. 210).

Dessa forma, a pesquisadora ressalta que uma linhagem não elimina a outra, já que nesse aspecto as duas estariam até convergindo. Além disso, ambas as linhagens olham para o passado em busca de uma tradição, constituindo, assim, duas alternativas diferentes para um mesmo objetivo. A linhagem *modernista*, da mesma forma que a linhagem de Nabuco ainda estaria mirando a metrópole européia, mas estaria assimilando dela o caráter de ruptura justamente com a própria Europa. O caminho modernista pode não romper de todo com a concepção de mundo “imperialista”, mas também não a reforça deliberadamente. A opção modernista estaria representando, portanto, a busca de um novo viés, um entre-lugar flexível situado numa “terceira margem.”

A ocupação desta “terceira margem”, que se inaugura com os escritores-viajantes modernistas, ecoa no olhar do diretor de *road movies* Walter Salles e no relato de viagem do escritor Dodô Azevedo que, a exemplo da voz do “filho” do conto de Guimarães Rosa *A Terceira Margem do Rio* (1962), conclama a novos escritores-viajantes brasileiros a ocuparem seus lugares na canoa. Talvez, seria curioso buscar observar como escritores-viajantes contemporâneos dialogam com esse tema. Uma provável fonte de material seria a

coleção de romances que foram produzidos por escritores contemporâneos resultantes do projeto “Amores Expressos” da Editora Companhia das Letras, que em 2007 enviou 17 escritores para diversos lugares do mundo para que fossem produzidos romances baseados nessa experiência.

O elemento que liga essa reflexão final às discussões levantadas e desenvolvidas ao longo deste trabalho é o fato de que a via insurgente escolhida pelo “pai” do conto de Guimarães é numa canoa no meio do rio, balançando como o barco ébrio de Rimbaud, eternamente *movendo-se*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, 1947. Disponível em:
<www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialética_esclarec.pdf>
Acesso em: 11 mar. 2014.

ALBUQUERQUE, Carlos. Um livro na trilha de Kerouac. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 2012. Segundo Caderno, p. 2.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARIET, M. C. *El pensamiento político de Ernesto Che Guevara*. México: Ocean Sur, 2010.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mímeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa: volume único*. Tradução, introdução e notas: Alexei Bueno, Antônio Paulo Garça et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

BUENO, E. Introdução. In: KEROUAC, J. *On the road (Pé na Estrada)*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 7-18.

BUENO, E. Na estrada da Beatitude. In: *Alma Beat: ensaios sobre a geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 87-104.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

CARDEN, M. P. Adventures in auto-erotism: economies of traveling masculinity in *On the road and First third*. In: HOLLADAY, H.; HOLTON, R. (Ed.). *What's your road, man? critical essays on Jack Kerouac's On the road*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2009. p. 77-98.

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

DE LA TORRE, A. M. *De moto pela América do Sul: diário de viagem*. São Paulo: Sá, 2003. Nota introdutória.

FONSECA, Rodrigo. Cinema beatnik. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 2012. Segundo Caderno, p. 1-2.

_____. A estrada dividida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai. 2012. Segundo Caderno, p. 1-2.

GIORDANI, M. C. *Iniciação ao existencialismo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GIUCCI, G. *A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GUEVARA, E. *De moto pela América do Sul: diário de viagem*. São Paulo: Sá, 2003.

HALL, S. The question of cultural identity. In: HALL, S.; HELD, D.; MCGREW, T. (Ed.) *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 273–316.

HOLTON, R. Introduction. In: HOLLADAY, H.; HOLTON, R. (Ed.). *What's your road, man? Critical essays on Jack Kerouac's On the road*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2009. p. 1–7.

HUISMAN, D. *História do existencialismo*. Bauru: EDUSC, 2001.

HUNT, T. Typetalking: voice and performance in *On the road*. In: HOLLADAY, H.; HOLTON, R. (Ed.). *What's your road, man? Critical essays on Jack Kerouac's On the road*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2009. p. 169-186.

KEROUAC, J. *On the road (Pé na Estrada)*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LARSON, L. E. Freeways and straight roads: the interstates of Sal Paradise and 1950s America. In: HOLLADAY, H.; HOLTON, R. (Ed.). *What's your road, man? critical essays on Jack Kerouac's On the road*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2009. p. 35–59.

MAFFESOLI, M. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Entre o perigo e a chance: propostas de Derrida são convite a atravessar o abismo na corda bamba. *Revista Cult*, n. 117, set. 2007. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/blogs/compre/?p=256>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

PONTES, R. T.; SALGUEIRO, M. A. *Diasporization and family relation: the construction of female identity in Nella Larsen's Quicksand and Jamaica Kincaid's Lucy*. Saarbrücken (Germany): LAP Lambert Academic Publishing, 2010.

PRATT, M. L. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

RIMBAUD, Artur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ROSA, J. G. A Terceira Margem do Rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1962.

SANTOS, C. D. *A viagem e a escrita - uma reflexão sobre a importância da viagem na formação e produção intelectual de escritores-viajantes brasileiros*. 2002. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SIMMEL, G. A Metrópole e a vida mental. In: _____. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SMITH S.; WATSON, J. *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SMITH, S. *Moving lives: twentieth-century women's travel writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

STRECKER, M. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TINDALL, G. B.; SHI, D. E. *America: a narrative story*. New York: W. W. Norton, 1989.

TODOROV, T. *As morais da história*. Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

WALKER, A. Everyday use. In: _____. *Love and trouble: stories of black women*. New York: Harcourt, 1973.

WILLER, C. Beat e a tradição romântica. In: *Alma Beat: ensaios sobre a geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 29-47.