

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

SÁVIO AUGUSTO LOPES DA SILVA JUNIOR

Dropout Boogie:

A forma narrativa do Pós-Guerra em J. D. Salinger e Jack Kerouac

Versão Corrigida

São Paulo
2019

SÁVIO AUGUSTO LOPES DA SILVA JUNIOR

Dropout Boogie:

A forma narrativa do Pós-Guerra em J. D. Salinger e Jack Kerouac

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586d Silva Junior, Sávio Augusto Lopes da
Dropout Boogie: A forma do Pós-Guerra em J. D.
Salinger e Jack Kerouac / Sávio Augusto Lopes da
Silva Junior ; orientador Maria Elisa Burgos Pereira
da Silva Cevalco. - São Paulo, 2019.
160 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Crítica Literária. 2. Literatura Estadunidense.
3. Estudos de Cultura. I. Cevalco, Maria Elisa
Burgos Pereira da Silva, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sávio Augusto Lopes da Silva Junior

Data da defesa: 29/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/01/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SILVA JUNIOR, Sávio Augusto Lopes da

Título: *Dropout Boogie*: A forma narrativa do Pós-Guerra em J. D. Salinger e Jack Kerouac

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco.

Aprovada em: ____/____/____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato ao meu parceiro Alex pela paciência e apoio durante grande parte do processo de escrita desta tese, bem como a ajuda dos meus pais, irmãos, familiares e amigos. Agradeço à professora Maria Elisa Cevasco pela orientação, paciência e generosidade ao compartilhar o conhecimento. Agradeço aos professores e funcionários do Departamento de Letras Modernas e da FFLCH com os quais tive a oportunidade de ter contato e aprender com suas visões de ensino e pesquisa; sou grato também aos colegas do grupo de estudos Sequências Brasileiras, pela troca de experiências, ideias e debates que compõem grande parte do corpo teórico deste estudo. Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

LOPES, Sávio Augusto. *Dropout Boogie: A forma narrativa do Pós-Guerra em J. D. Salinger e Jack Kerouac*. 2019. 160 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Analisando os romances *The Catcher in the Rye* e *On The Road*, dos escritores estadunidenses J. D. Salinger e Jack Kerouac, objetiva-se perceber o que constitui a forma desses romances, ambos publicados no momento histórico pós-Segunda Guerra Mundial. Acredita-se que o *dropout*, um tipo específico e rebelde de abandono de responsabilidades, seja o constituinte formal de ambos os romances. Para provar essa tese, pretende-se partir da leitura cerrada de trechos e analisá-los a partir da ótica materialista. Percebe-se que a forma oscilante – como o *boogie* do *Jazz* – desses romances se dá devido às constantes substituições dos espaços que seus narradores Holden Caulfield e Sal Paradise idealizam, os lugares em que estes esperam se encaixar. Os seus desejos são substituídos por novas decepções, à medida em que as suas jornadas de *dropout* se desenvolvem. A indústria cultural no pós-Guerra oferece poucas oportunidades que interessam aos narradores, que buscam em formas de culturas periféricas o senso de pertencimento e os estímulos que estes jovens não encontram na cultura hegemônica – essa coexistência também será analisada nesse estudo. Tratam-se de jornadas em que diferentes esferas da cultura se chocam no momento de formação de suas individualidades, determinando o posicionamento ideológico dos jovens diante das contradições de seu tempo. O resultado formal das tensões entre o abandono e a permanência leva à incapacidade de ação e transformação da realidade, ao perceberem que mudanças substanciais não são vias plausíveis em suas realidades burguesas. Os cenários ideais, em que eles se sentiriam membros ativos de suas comunidades, não são sequer concebíveis em suas imaginações, um tipo de alienação próprio de seu tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; Literatura Estadunidense; Estudos de Cultura; *On the Road*; *The Catcher in the Rye*.

ABSTRACT

Analyzing the novels *The Catcher in the Rye* and *On the Road*, by U.S. writers J. D. Salinger and Jack Kerouac, it is aimed to perceive what constitutes the form of these novels, both published in post-Second World War historic moment. It is believed that the *dropout*, a specific and rebellious abandonment of responsibilities, could be the formal constituent of both novels. To prove this thesis, it is intended to start from close reading of excerpts and analyze them from a materialist perspective. It is perceived that the swinging form – as a *Jazz boogie* – of these novels is given by the recurring substitution of enclaves idealized by narrators Holden Caulfield and Sal Paradise, places where they hope to belong. Their desires are then replaced by new delusions, as their *dropout* journeys develop themselves. The Post War cultural industry offers few opportunities that interest the narrators, who seek in periferic cultural forms the belonging sense and stimulus which these youngsters can't find on hegemonic culture – this dialectic will also be analyzed in this study. These are journeys in which different spheres of culture collide during the formation of their individualities, determining the ideological position of these young men facing the contradictions of their time. The formal result of these tensions between abandonment and permanence leads to the incapacity of action and transformation of reality, as they perceive that substantial change isn't a plausible pathway of their bourgeois reality. The ideal scenarios, where they would feel like active members of their communities, aren't even conceivable on their imaginations, a kind of alienation typical of their historical period.

KEYWORDS: Literary Criticism; North-American Literature; Cultural Studies; On the Road; The Catcher in the Rye.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: AS NARRATIVAS E A ÓTICA DE ANÁLISE	17
1.1. Enredo, intriga, trama	17
1.2. Personagens e grupos	20
1.3. Narradores ou modos de narração	29
1.4. O espaço e o tempo	33
1.5. O ponto de vista da narrativa	36
1.6. Onde os romances convergem e divergem	42
1.7. Condições de publicação e crítica	48
1.8. Pressupostos de crítica literária	51
CAPÍTULO 2: A CULTURA NO PÓS-SEGUNDA GUERRA	56
2.1. A Guerra ocultada nos romances	56
2.2. <i>American Dream</i>	69
2.3. Geração Beat e cultura jovem	75
CAPÍTULO 3: INDÚSTRIA CULTURAL	86
3.1. O mito do oeste e das fronteiras	87
3.2. Indústria Hollywoodiana	93
3.3. <i>Jazz</i> como produto de consumo e característica formal	103

CAPÍTULO 4: ALIENAÇÃO E PONTO DE VISTA.....	116
4.1. Ordem e desordem no <i>American Dream</i>.....	117
4.2. Ponto de vista limitado.....	131
4.3. O descomprometimento com a ação.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS.....	152
ANEXOS.....	159

Go to school, go to school
Go to school, go to school
Just can't, just can't
Just can't, just can't
Dropout, dropout
Dropout, dropout
Can't get a job
Can't get a job
Don't know what it
Don't know what it
What it's all about
What it's all about
(...)
And what about after that?
What about after that?

Captain Beefheart

INTRODUÇÃO

Nos Estados Unidos, os escritores J. D. Salinger e Jack Kerouac ganharam notoriedade por criar em seus romances personagens jovens e rebeldes. Mesmo que esses narradores fictícios tenham o privilégio de pertencer à classe média que – no presente da narrativa, a segunda metade da década de 1940 – está colhendo os frutos econômicos da vitória do país na Segunda Guerra Mundial, eles ostentam uma postura de confronto à ordem vigente. Acredita-se que essa situação específica, inserida no contexto da cultura de massa emergente no período, confere aos romances uma forma também muito específica – que será analisada neste estudo.

Este estudo tem como tese principal a ideia de que *The Catcher in the Rye*, de Salinger e *On the Road*, de Kerouac, figuram a alienação do jovem estadunidense no pós-Segunda Guerra, tendo como constituinte formal o *dropout*. A música *Dropout Boogie* de Captain Beefheart, presente no álbum de 1967 *Safe as Milk*, expressa um desejo de evasão diante das responsabilidades da vida adulta: vá à escola, consiga um trabalho, um casamento, mas o que acontece depois disso? – o *eu* lírico da música questiona. A ausência de sentido na lógica que determina as etapas da vida dessa persona jovem também é destacada na música, bem como a sua incapacidade de levá-la adiante. *Just can't, just can't*. Diante da recusa em obedecer a ordem pré-estabelecida, a única possibilidade que ele encontra é a rebeldia do abandono. *Dropout, dropout*. O *boogie-woogie*, mencionado no título da música, é um estilo de *Blues* e *Jazz* muito relacionado à dança e aos movimentos. É bastante comum nesse estilo que a canção dê instruções de como dançá-la. Já na versão de Captain Beefheart há instruções mais gerais, com ordens de como seguir a vida. A repetição no *boogie* permite a sua forma dançante e, por isso, a letra de *Dropout Boogie* repete quatro vezes cada estrofe da canção, até chegar à conclusão que indaga o que fazer em seguida. De certa forma, o *eu* lírico se acostuma a ser comandado, e não sabe como agir após tentar cumprir as etapas anteriores de sua dança do *dropout*.

O termo *dropout* refere-se ao abandono das responsabilidades, tais como família e escola ou universidade. Diferente da fuga, que seria um ato de rompimento total, esse tipo de abandono se caracteriza, nesse caso, pela sua incompletude. Para Carlos Alberto Pereira (1988, p. 22), o *dropout* é uma filosofia utópica adotada pela juventude engajada em *cair fora* do sistema.

Segundo o autor, esse termo se tornou popular com a mobilização juvenil nos anos 1960, mas há a possibilidade de que essa filosofia possa ser percebida em expressões de algumas décadas anteriores. Acredita-se que essa é uma filosofia juvenil muito presente nesses romances – que impacta a sua forma e apresenta uma dialética entre as categorias da ordem na cultura hegemônica e da desordem presente em culturas marginalizadas – as quais os narradores encontram após o abandono de seus estados iniciais.

Essa ótica de análise nos romances é relevante devido à proximidade da crítica materialista às bases do sistema capitalista que, no momento presente das narrativas, se consolida como sistema hegemônico mundial. Isso torna possível observar como, no contexto do pós-Guerra, as mudanças ocorridas na cultura se manifestam na forma literária apresentada pelos autores. Conforme apontado por Jennie Skerl (2004, p. 1), existe uma grande quantidade de críticas acerca desse tipo de literatura produzida nos meados do século XX, mas que carecem de cientificismo e de uma lente de análise que leve em conta a conjuntura sócio-histórica em que estão inseridos. Carol e Richard Ohmann (1976, p. 20) também mostram como, por muito tempo, a crítica literária visando o narrador jovem teve um foco exclusivamente psicológico, buscando observar as patologias comportamentais apresentadas por seu protagonista.

Este estudo pretende também reavaliar o caráter revolucionário frequentemente atribuído aos romances de Salinger e Kerouac ao serem relacionados às manifestações de contestação da ordem vigente nos Estados Unidos. Isso ocorre, por exemplo, na tese de Marcos Alexandre Capellari, que atribui à escrita de Kerouac e outros escritores de sua geração a construção de um ideário em torno de substâncias psicoativas, identificando-as como potencializadoras das faculdades espirituais. Nas palavras do historiador, "Assim, à revolução sexual somava-se, para o desespero dos setores mais conservadores da sociedade, a revolução psicodélica" (CAPELLARI, 2007, p. 29). Já em uma dissertação abordando o romance de J. D. Salinger, a cientista da religião Adriana Buarque busca avaliar como o atributo da compaixão funciona na narrativa, como uma solução para a angústia e depressão do jovem Caulfield. Segundo a pesquisadora, "Holden Caulfield toma o primeiro passo em direção à sua atitude compassiva ao perceber a beleza do mundo e ao deixar-se encantar por ela, começando assim a superar a depressão, escapando da lei da morte" (BUARQUE, 2005, p. 57).

Ambos os estudos mencionados são muito bem fundamentados no que diz respeito ao arcabouço teórico e conhecimento dos textos. Contudo, propõe-se nesta tese a necessidade de se analisar esses romances com um pouco mais de ceticismo em relação à sua fortuna crítica, que apresenta, como nesses casos, um potencial muito grande no caráter revolucionário ou empático dos textos. O que acontece em muitos momentos é que a crítica leva em conta como verdade – na lógica interna das narrativas – as afirmações feitas por seus narradores ou os impactos de suas posturas rebeldes na cultura dominante – fundamentos que serão reavaliados nos capítulos seguintes.

Ao realizar uma leitura que apresenta novas perspectivas acerca da situação de alienação e abandono dessas personagens – até então dominado pelo viés do diagnóstico psicológico – Robert Holton (2004, p. 26) faz uma crítica que é de grande importância para o embasamento deste estudo. Segundo o crítico, as personagens desses romances buscam, em espaços heterogêneos – conhecidos após deixarem suas casas em rumo ao desconhecido – um senso de comunidade que eles não conseguem conceber na cultura hegemônica burguesa à qual pertencem.

São pressupostos teóricos embasados nas manifestações culturais e eventos históricos que este estudo pretende focar, buscando ler esses romances de uma forma diferenciada de sua tradição crítica. Retomando a contribuição do casal Ohmann, eles apresentam o diferencial de colocar as críticas feitas ao romance de J. D. Salinger como um produto de seu tempo, tendo em mente a ascensão do macartismo, uma política de censura intelectual que impossibilitava os críticos e acadêmicos de tocarem em questões que pudessem ser vistas como abordagens marxistas, por exemplo (OHMANN; OHMANN, 1976, p. 37). Isso elimina a possibilidade de discutir as críticas existentes no romance à cultura burguesa, bem como as implicações da Segunda Guerra à forma da narrativa – temas que serão abordados neste estudo.

The Catcher in the Rye e *On the Road* são os romances mais vendidos e lidos de Salinger e Kerouac, respectivamente. Seus narradores, Holden Caulfield e Sal Paradise, são marcantes para a literatura que aborda a jornada de jovens em formação e em busca de seus lugares no mundo. Trata-se de narradores que emitem opiniões fortes e buscam se distinguir do senso comum por meio de um discurso contra-hegemônico. Esse tipo de narrativa, tida como um

reflexo do posicionamento da camada jovem da sociedade, impactou a música, desde o *Rock'n'Roll*, que surgiu nas décadas seguintes, até as expressões de contestação da cultura burguesa do *Punk* (PEREIRA, 1988, p. 9).

O principal objetivo deste estudo é constatar como se constitui a forma aqui denominada de *dropout* nos romances de J. D. Salinger e Jack Kerouac, tendo como pressuposto a ideia de que a cultura do pós-Guerra estadunidense ajuda a determinar uma forma própria, que apresenta uma tensão oscilante. Os objetivos específicos, ligados a essa visão mais ampla, são:

- Fazer uma análise formal dos romances, no sentido de perceber quais são os elementos que guiam e estruturam a narrativa do *dropout*;
- Observar como o cenário histórico, principalmente a Guerra, aparece nos romances e o que o recorte da realidade sócio-histórica revela sobre a perspectiva de seus narradores;
- Perceber a função dos diferentes espectros da cultura para a forma literária, levando em conta a ascensão da indústria cultural presente nos romances;
- Analisar o que caracteriza a alienação das personagens, bem como o ponto de vista que os narradores adotam ao abordar a dialética entre as esferas da cultura hegemônica e marginalizada, as quais se confrontam após o abandono, ou o *dropout*.

Esses objetivos correspondem às etapas que este trabalho irá desenvolver e, por isso, é constituído por quatro capítulos, contendo análises que recorrem aos pressupostos teóricos para o seu embasamento. Para tanto, o principal método de análise será o *close reading*, ou a leitura cerrada de trechos específicos dos romances. Foram privilegiados os momentos da narrativa tidos como decisivos para a sua estrutura como um todo. Com isso, serão observadas as tomadas de ação por partes dos narradores, ou até mesmo a ausência de ações decisivas. Por meio da leitura cerrada é possível também ter uma boa noção do tipo de perspectiva e ideologia que os narradores adotam.

Na primeira etapa deste trabalho cabe analisar, em uma visão mais ampla, as principais características desses romances, apresentando-os como um produto de seu tempo. Em seguida, serão abordados os elementos da História e como eles aparecem nos romances, bem como as pressões que as diferentes esferas da cultura possivelmente exercem na narrativa. Todas essas

etapas irão ajudar a caracterizar a forma específica do *dropout* que, por fim, poderá ser analisada a partir da experiência alienante da juventude no pós-Segunda Guerra.

CAPÍTULO 1: AS NARRATIVAS E A ÓTICA DE ANÁLISE

1.1. Enredo, intriga, trama

O enredo de *The Catcher in the Rye* é relativamente curto, visto que a narrativa consiste em três dias seguidos da vida do jovem Holden Caulfield. Na primeira noite, o garoto foge do colégio interno em que está matriculado, e do qual estava prestes a ser expulso, e vai para Nova York. A metrópole estadunidense é a cidade em que seus pais e irmã vivem e é para onde ele, eventualmente, teria que retornar. Ao contemplar a cidade enquanto anda em um táxi "fedendo a vômito", Caulfield enxerga o lugar com a visão mais comum em seu enredo: a melancolia.

Bem de vez em quando você via um cara e uma menina atravessando a rua, abraçadinhos e tal, ou uns sujeitos com cara de bandidos e com as meninas lá deles, todo mundo rindo que nem hiena de alguma coisa que dava pra apostar que nem tinha graça. Nova York é um lugar horrroso quando alguém ri na rua bem tarde da noite. Dá pra ouvir a quilômetros. Te dá uma solidão, uma depressão tão grande (SALINGER, 2019, p. 100).

O fato de outras pessoas estarem acompanhadas ou rindo gera em Holden um desconforto e a sensação de solidão – sentimento recorrente no decorrer do enredo. O vazio preenchido pelo som da gargalhada, descrita por Holden, evidencia a distância entre ele e os demais ao seu redor, tornando-o consciente de seu isolamento do restante do mundo e seus problemas. O enredo também gira em torno da fuga de Caulfield e do adiamento de sua responsabilidade diante das consequências de seu fracasso na escola, o que também contribui para o mal-estar do garoto.

Na trama há também episódios de rememoração por parte do narrador, o que interfere na linearidade da narrativa. Um exemplo é durante a visita de Caulfield ao Museu de História Natural de Nova York, onde ele rememora suas experiências durante as visitas da escola na infância, como no trecho:

Eu fico bem feliz quando penso naquilo. Ainda hoje. Lembro que depois que a gente via as coisas dos índios, normalmente a gente ia ver algum filme no auditório grandão. Colombo. Eles viviam passando filme do Colombo descobrindo a América, sofrendo pra diabo pra convencer os nossos amigos Fernando e Isabel a emprestar a grana pra ele comprar os navios, e aí o motim dos marujos e tal. Ninguém dava muita bola pro nosso amigo Colombo, mas

you always had a box of laces and gum and things like that with you, and inside that auditorium was a little smell so good. Always had a smell of rain outside, even when it wasn't raining, and you were in the only place so good, so cozy and comfortable in the whole world. I loved the misery of that museum (SALINGER, 2019, p. 146).

As memórias da infância de Holden são ricas em detalhes, contendo descrição de aromas, paisagens e impressões. Essas lembranças costumam vir acompanhadas de boas sensações e, inclusive, elas funcionam como uma espécie de alívio para a tensão vivida por Holden ao abandonar as suas responsabilidades na escola. A sensação de estar em um ambiente seco e com cheiro de balas e chicletes, enquanto há chuva do lado de fora, é o que garante o conforto do jovem, e a tentativa de resgatar essa memória tem o objetivo de recriar o alívio em outro momento. É esse tipo de memória que Walter Benjamin mostra estar sendo tecida na prosa de Marcel Proust no romance *Em Busca do Tempo Perdido*. Para o crítico, a obra expõe que a vida não é como ela é de fato, mas como ela é rememorada. Nesse sentido, menos importa o que a pessoa viveu, mas sim o tecido resultado de sua rememoração (BENJAMIN, 1987, p. 37). É o que o narrador desse romance francês explora ao tentar resgatar uma sensação experimentada na infância ao comer uma *madeleine* que sua mãe lhe oferece. O narrador relata as suas memórias de infância evocadas pelo doce francês, sendo que o afeto e os valores atribuídos à essas memórias se destacam mais que as experiências vividas.

Do mesmo jeito, em *Catcher*, a rememoração da infância de Holden tem menos a ver com a experiência de visitar o museu na excursão da escola, do que com a atribuição de sentido e de valor que ele dá aos elementos específicos da imagem que o narrador constrói. Portanto, grande parte do enredo de *Catcher* tem o objetivo de criar imagens da rememoração do jovem, que atribui aos símbolos da inocência e da vida juvenil uma enorme importância, como é possível perceber no trecho destacado.

Já o enredo de *On the Road* narra algumas viagens pelas estradas dos Estados Unidos e México do narrador-personagem Sal Paradise, quase sempre na companhia de seu amigo marginal Dean Moriarty. A trama começa quando Paradise conhece Moriarty e, assim, começa a sua vida na estrada. É Dean quem introduz a Sal e seu grupo de amigos o hábito de viajar e os propuliona a fazer o mesmo, conforme narrado:

Fizemos uma refeição de despedida, feijão com salsichas no Riker's da Sétima Avenida, e logo depois Dean entrou no ônibus cujo letreiro dizia "Chicago", que saiu fora rugindo noite adentro. Lá se foi nosso vaqueiro. Prometi seguir na mesma direção tão logo a primavera desabrochasse e os campos se cobrissem de flores.

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).

Esse é o momento em que Dean parte de Nova York rumo a Denver e Sal promete ir na mesma direção. É assim que a trama se inicia, sendo feita também uma afirmação de verossimilhança com a realidade do relato que está por vir, por mais fantásticas que as histórias pareçam. Ao se encontrarem, eles percorrem o país de leste a oeste, e retornam. Em seguida, partem para o México e voltam para Nova York, o ponto inicial.

O enredo é apresentado em tempo cronológico, mas conta com o recurso de explorar histórias passadas, principalmente da juventude das personagens centrais. Ao caminhar por Denver, por exemplo, Sal Paradise descreve a infância de seu amigo Dean, mesmo ele não tendo vivenciado esses momentos. Nessas passagens há a evocação do pai de Dean Moriarty, o velho Moriarty, pelo qual estão em constante procura pelas cidades que passam. Sal vê em cada "vagabundo de Denver" o pai de Dean:

Fui ao hotel Windsor, onde pai e filho tinham morado e onde, certa noite, Dean fora terrivelmente despertado pelo aleijado sem pernas do carrinho com rodas, que dividia o quarto com eles. Ele veio deslizando flamante sobre o chão, em cima de suas rodas horrorosas, para tentar tocar o garoto. Vi a anã que vendia jornal na esquina da Curtis com a 15ª. Perambulei pelos cabarés deprimentes da rua Curtis; garotos em jeans e camisas vermelhas; cascas de amendoim, marquises de cinema, estandes de tiro ao alvo. Além das cintilâncias da rua estava a escuridão, e para além da escuridão, o Oeste. Eu tinha de ir (KEROUAC, 2007, p. 82).

Sal anda pelos caminhos que Dean e o pai haviam passado e recorda os traumas do amigo na infância com poucos recursos. Dessa forma, ele tem um vislumbre de um passado tenebroso do amigo, contrapondo-se ao oeste, que traz promessas de novas experiências – e é exatamente isso que os compele a viajar. O pai de Dean é, portanto, uma personagem ausente no momento presente da narrativa, mas que ecoa nas lembranças de sua infância. Muitas outras personagens intervêm na trama, criando, repetidas vezes, situações que geram um conflito muito presente na narrativa (tanto em *Road* quanto em *Catcher*): ir embora ou permanecer.

1.2. Personagens e grupos

A personagem central de *Catcher* é Holden Caulfield, jovem de dezesseis anos e integrante de uma família de classe média alta. Sobre o seu próprio comportamento, ele descreve:

Eu nessa época estava com dezesseis anos, agora estou com dezessete, e às vezes eu me comporto como se tivesse uns treze. (...) eu ainda me comporto às vezes como se tivesse uns doze anos de idade. Todo mundo fala isso, especialmente meu pai. E um pouco é verdade, também, mas não é *tudo* verdade. O pessoal sempre pensa que uma coisa é *tudo* verdade. Estou pouco me lixando, mas de vez em quando eu fico de saco cheio das pessoas me dizerem pra deixar de ser criança. Às vezes eu me comporto como se fosse bem mais velho do que eu sou – verdade mesmo –, mas aí ninguém percebe. O pessoal nunca percebe coisíssima alguma (SALINGER, 2019, p. 16).

Holden destaca o seu comportamento infantil, muitas vezes incondizente com seus dezesseis anos. Ele comenta sobre as tentativas frustradas de expressar verdades absolutas, o que para ele não é possível de ser feito sobre a sua maturidade – ele não se vê completamente maduro, tampouco totalmente imaturo. Para ele, os seus momentos de maturidade geralmente não são percebidos pelas pessoas. Holden enaltece com frequência o seu caráter observador, em contraste com a constante distração das outras pessoas. Essa é uma das vezes em que o jovem se caracteriza como distinto dos demais e, com isso, ele se vê como uma pessoa que não se adapta ao seu meio ambiente. Suas características são apresentadas aos poucos durante a narrativa e percebe-se que ele tem traços de extrovertido, vaidoso, saudosista e frustrado. O jovem tem dificuldade em interagir com as pessoas, demonstrando ansiedade diante de situações sociais. Somado a isso, ele com frequência se preocupa com a visão que os demais têm dele, usando a retórica para validar o seu ponto de vista. Seu ego é fortemente afetado logo nos primeiros capítulos, quando ele provoca e tem um confronto físico com seu colega de quarto, Stradlater. O colega acaba por dar-lhe um soco e o jovem desmaia. Ao levantar, a primeira reação de Caulfield é procurar por seu chapéu de caça, um acessório que ele usa com frequência na narrativa e funciona tanto como um artigo para sua proteção (da visão de seu rosto ou do vento frio), como para a sua construção identitária, em termos de estilo. Ele o usa virado para o lado contrário,

"bem cafona", segundo ele – "mas eu gostava daquele jeito" (SALINGER, 2019, p. 26). Seu estilo, que reafirma a sua individualidade, o ajuda a ter segurança diante dos momentos de constrangimento e humilhação, tal como quando ele perde a briga contra Stradlater:

Aí eu me levantei. Não consegui achar a desgraça do meu boné de caçador em lugar nenhum. Finalmente achei. Estava embaixo da cama. Coloquei o boné e virei a nossa amiga aba toda para trás, como eu gostava, e aí fui dar uma olhada na minha cara idiota no espelho. Você nunca viu uma carnificina daquelas. Eu estava com sangue na boca e no queixo e até no pijama e no roupão. Aquilo me deixou meio assustado e meio fascinado. Aquele sangue todo e tal meio que me deixava com cara de durão. Eu só tinha entrado numas duas brigas na minha vida inteira, e perdi *as duas*. Eu não sou muito durão. Eu sou um pacifista, se você quer saber a verdade (SALINGER, 2019, p. 58).

Diante da derrota, Holden procura a proteção de seu chapéu, uma forma de recuperar a sua segurança abalada. Ele então se impressiona com sua imagem no espelho, cheio de sangue, e descreve aspectos cinematográficos da visão de si mesmo. O sangue lhe confere masculinidade, o que contrabalança o fato de ele ter perdido a briga. Ao final do trecho Holden já está com seu chapéu e, portanto, sua confiança está mais elevada. Entre os muitos momentos de autodepreciação, sua mudança de "cara idiota" para "cara de durão" é uma das mais rápidas em toda a narrativa, exemplificando bem o seu humor oscilante.

Holden com frequência aborda suas memórias de infância, expressando nostalgia e o desejo de que as coisas não mudassem – vontade essa associada à sua frustração com o mundo adulto, do qual ele tem medo e aversão. Em outro momento, quando está em um encontro com uma garota mais velha e encontra um conhecido da moça, um homem da Marinha, Holden expressa irritação diante dos protocolos de conduta da vida social adulta. O narrador descreve:

O sujeito da marinha e eu dissemos que tinha sido um prazer. O que sempre me mata. Eu estou sempre dizendo "foi um prazer" pra alguém que não foi prazer *nenhum* ter conhecido. Só que se você quiser continuar vivo, tem que dizer essas coisas (SALINGER, 2019, p. 107).

Holden se aborrece com formalidades, principalmente no âmbito da sociabilização, o qual ele sente dificuldade em adentrar e interagir de forma que o satisfaça e seja recíproco. Esse tipo de contato é mais fácil para ele quando se trata de crianças, já que não há os mesmos protocolos e a interação costuma fluir mais naturalmente. Por exemplo, a irmã mais nova do

narrador é uma personagem secundária marcante, sendo ela uma das poucas personagens pela qual Caulfield tem estima. Ao visitar o museu que ele frequentou durante excursões escolares, Holden percebe que a irmã está na idade de fazer o mesmo, o que evoca ponderações do narrador sobre a passagem do tempo e as fases da vida:

Eu ficava pensando que ela ia ver as mesmas coisas que eu vi, e que a cada vez que visse, *ela ia* estar diferente. Pensar nisso não me deixou exatamente deprimido, mas não me deixou exatamente saltitante de alegria, também. Tem coisas que deviam ficar do jeito que são. Devia dar pra você meter essas coisas numa daquelas vitrinonas e só deixar ali quietinhas. Eu sei que é impossível, mas é triste mesmo assim (SALINGER, 2019, p. 148).

O fato de a irmã estar crescendo também não o deixa contente. Tanto para ele, quanto para as pessoas que estima, ele gostaria que a vida permanecesse a mesma. O museu, em sua imutabilidade, funciona então como metáfora para a permanência e a preservação do estado atual de sua vida, com a aura de inocência intacta.

Os pais de Holden são mencionados frequentemente, mas não chegam a interagir com ele durante os três dias da trama. Seus professores e colegas do Colégio Pencey também estão presentes no início da narrativa. Os adultos, principalmente os que desempenham papéis de autoridade, são geralmente vistos com maus olhos por parte de Holden que, inclusive, ressalta as suas diferenças e debocha deles no relato:

Eu sei que isso não se diz, mas não quero dizer só por dizer. É só que eu pensava bastante no nosso amigo Spencer, e se você pensava *muito* nele, você ficava pensando por que diabos ele ainda queria viver. Quer dizer, ele era todo dobrado em dois, e tinha uma postura horrorosa, e em sala de aula, toda vez que ele derrubava giz quando estava escrevendo na lousa, alguém da primeira fila sempre tinha que levantar pra ir pegar e devolver pra ele. Isso é um horror, na minha opinião. Mas se você pensava nele só o que devia, e não *muito*, dava pra ver que ele não estava se dando tão mal assim. Por exemplo, num domingo, quando eu e uns outros carinhas fomos lá tomar chocolate quente, ele mostrou pra gente um cobertor navajo surrado que ele e a sra. Spencer tinham comprado de um índio lá no parque Yellowstone. Dava pra ver que o nosso amigo Spencer se divertiu horrores comprando aquilo ali. Era isso que queria dizer. Você vê lá alguém velho pra diabo, que nem nosso amigo Spencer, e a pessoa consegue se divertir pacas comprando um cobertor (SALINGER, 2019, p. 13).

No trecho acima, o narrador comenta de sua visita ao professor Spencer, que tenta aconselhá-lo a se empenhar mais em suas atividades acadêmicas. Holden não presta muita atenção no que ele diz pois se distrai ao ficar incomodado com a vida levada pelo professor. Sua

atitude em relação às gerações anteriores em seu meio de convívio é, de forma geral, de desprezo ou piedade. Novamente, Caulfield repara no poder aquisitivo do casal e como eles sentiam prazer em coisas que, para ele, eram banais. Essas personagens adultas são classificadas por ele como antiquadas, por mais que ele tenha certo apreço por esse professor especificamente.

Há, por outro lado, algumas garotas pelas quais o jovem se interessa e interage no decorrer da narrativa. Uma delas é Jane Gallagher, amiga de infância de Holden, por quem ele mantém muito afeto e de quem relembra sempre. Contudo, sua descrição e percepção sobre a jovem é baseada, em sua maior parte, nas experiências da infância de ambos, já que eles há tempos não se viam. Quando seu colega de quarto comenta que vai sair com Jane, essa é a reação de Caulfield:

"'Puxa. Quase ia esquecendo. Ela conhece *você*'
 'Quem?', eu disse.
 'A menina que vai sair comigo.'
 'Ah, é?', eu disse. 'Como é que ela chama?' Eu estava bem interessado.
 'Deixa eu ver... Hã. Jean Gallagher.'
 Rapaz, eu quase caí *duro* quando ele disse aquilo.
 '*Jane Gallagher*', eu disse. Até desci da pia quando ele disse aquilo. Eu quase caio durinho da silva. 'Cacete, certamente que eu conheço. Ela morou praticamente do meu *lado*, no verão do ano passado. Ela tinha uma desgraça de um dobermann imenso. Foi assim que a gente se conheceu. O cachorro dela ficava entrando no nosso –'
 'Você está tapando direitinho a luz, Holden, pelamordedeus', o Stradlater disse.
 'Cê tem que ficar bem aí?'
 Só que, rapaz, como eu estava empolgado. Estava mesmo
 (SALINGER, 2019, p. 41).

A conversa sobre Jane exalta Holden, em um dos raros momentos em que ele não responde aos colegas com apatia e é, em seguida, repreendido pelo amigo, que muda de assunto.

Durante suas aventuras pela cidade, o jovem interage com pessoas diversas: freiras, taxistas, prostituta, cafetão, entre outros. Nas descrições de todas as personagens, o narrador faz muitos julgamentos, afirmações claramente marcadas por cargas positivas e negativas. Essas descrições são feitas em diversos aspectos, inclusive o material, conforme o trecho em que ele encontra as freiras na lanchonete:

Enquanto eu comia os meus ovos, essas duas freirinhas de mala e cuia – eu imaginei que elas deviam estar se mudando pra outro convento ou sei lá o quê e estavam esperando um trem – entraram e sentaram do meu lado no balcão. Parecia que elas não sabiam o que fazer com o diabo das malas, então eu dei

uma mão. Eram umas malinhas que pareciam bem baratas – daquelas que nem são de couro de verdade e tal. Não é importante, eu sei, mas eu odeio quando alguém tem dessas malas baratas. É uma coisa terrível de dizer, mas eu consigo até odiar uma pessoa, só de *olhar*, se ela estiver com uma mala barata (SALINGER, 2019, p. 132).

As freiras são bons exemplos, pois são personagens apresentadas com características positivas e negativas na visão do narrador. Seus pertences são desgastados, elas parecem cansadas, o que é negativo a ponto de constranger Holden, que tem conhecimento de sua própria condição social privilegiada. Por outro lado, a descrição do altruísmo das irmãs e a abstenção do estilo de vida supérfluo, incluindo as vaidades das quais ele escarnece, as torna alvo de sua admiração.

Algumas personagens aparecem na forma de lembrança e não agem no momento presente da narrativa – principalmente os pais, irmãos e antigos colegas. Algumas informações importantes são dadas sobre os seus pais, apesar de eles estarem ausentes em grande parte do presente da narrativa. Sabe-se que o pai de Holden é um advogado bem sucedido e vive com a esposa em um apartamento no *Upper East Side*, região onde vive parte da elite nova yorkina. A informação mais marcante de sua mãe é o seu sofrimento ao perder um de seus filhos e irmão de Caulfield, Allie. O falecido irmão é uma das personagens mais lembradas e é descrito da seguinte forma:

Ele já morreu. Teve leucemia e morreu quando a gente estava lá no Maine, no dia 18 de julho de 1946. Você ia ter gostado dele. Ele era dois anos mais novo que eu, mas umas cinquenta vezes mais inteligente. A inteligência dele era um negócio sensacional. Os professores dele viviam escrevendo cartas pra minha mãe, dizendo que prazer que era ter um menino como o Allie na sala. E não estavam só mandando cascata. Era no duro. Mas não era só que ele fosse o membro mais inteligente da família. Ele também era o mais bacana, em tudo que você pode imaginar. Ele nunca ficava bravo com ninguém. Dizem que os ruivos em teoria ficam bravos bem fácil, mas o Allie nunca ficava, e o cabelo dele era bem vermelho (SALINGER, 2019, p. 49).

Holden expressa muita admiração pelo seu irmão, enaltecendo suas qualidades intelectuais. O sucesso acadêmico do irmão e a sua incapacidade de atingir o mesmo nível em diversos âmbitos é uma das pressões exercidas sobre Holden, que salienta a dificuldade em atingir algo semelhante. Para ele, irmão Allie era inteligente, paciente e fácil de lidar, atributos os quais Holden não vê em si mesmo. Na verdade, ele se considera o oposto. Percebe-se,

portanto, que as descrições das demais personagens dizem muito sobre o próprio Holden Caulfield, e como ele projeta sua identidade na narrativa.

As duas personagens centrais de *Road* são Sal Paradise (construído com base no próprio escritor Jack Kerouac) e seu parceiro de estrada Dean Moriarty (inspirado no poeta Neal Cassady) (BUENO, 2007, p. 10-11). Sal é o narrador e Dean está presente em grande parte da narrativa. Desde a primeira descrição do amigo, ele é comparado a um herói, a um cantor *cowboy*, e é apresentado com sua companheira, apresentada como bela e estúpida:

A primeira impressão que tive de Dean foi a de um Gene Autry mais moço – esperto, esguio, olhos azuis, com um genuíno sotaque de Oklahoma –, um herói de suíças do oeste nevado. Na verdade ele tinha trabalhado num rancho, o de Ed Hall, no Colorado, antes de casar com Marylou e vir para o Leste. Marylou era uma loira linda, com enormes cachos de cabelos derramando-se num mar de ondas douradas. E ela ficava ali sentada, na beira do sofá, com as mãos pousadas no colo e os olhos caipiras azuis-esfumaçados fixos numa expressão assustada porque estava num pardieiro cinzento e maligno de Nova York, do tipo que tinha ouvido falar lá no Oeste, e ela ficava ali pregada, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça. Embora fosse uma gatinha, ela era terrivelmente estúpida, e capaz de coisas horríveis (KEROUAC, 2007, p. 20-21).

Muito devido ao pedestal em que o próprio narrador coloca Dean Moriarty, ele é posto também na posição de líder da narrativa, exercendo muita influência não somente sobre Sal, mas em todo o grupo de amigos. Em muitos momentos é ele quem decide o que o grupo de viajantes irá fazer e qual direção irão seguir. Essa característica da narrativa garante a Dean grande parte do foco da atenção do narrador, destacando geralmente o seu espírito aventureiro e eloquente. Esse é o caso do trecho em que eles atravessam o *Lincoln Tunnel*, em Nova York:

Enquanto rodávamos de ônibus pelo insólito vazio fosforescente do túnel Lincoln, íamos recostados um no outro, gritando e gesticulando e falando com enorme excitação, e comecei a ficar contagiado pela doideira de Dean. Ele era apenas um garotão tremendamente apaixonado pela vida, e, mesmo sendo um vigarista, só trapaceava porque tinha uma vontade enorme de viver e se envolver com pessoas que, de outra forma, não lhe dariam a mínima atenção (KEROUAC, 2007, p. 23).

É justamente o espírito aventureiro e a eloquência de Dean que contagia Sal. A capacidade de persuasão da personagem é grande a ponto de o narrador expor como uma virtude a sua imaturidade e má índole, interpretando essas características como um desejo de ascensão –

peçoal, social e espiritual. Nessa empreitada por seu crescimento, Dean vê em Sal uma oportunidade, alguém para ensiná-lo a escrever e, ainda, um lugar para ficar. Esse é o momento em que Dean vai até a casa de Sal, que vive com sua tia, e se hospeda por alguns dias:

Ele estava me enrolando e eu sabia (casa, comida, roupa lavada, “como escrever” etc.) e ele sabia que eu sabia (essa, na verdade, seria a base do nosso relacionamento), mas eu não me importava e seguíamos juntos numa boa – sem carências, sem aporrinhações, andávamos saltitantes um em volta do outro, como novos amigos apaixonados (KEROUAC, 2007, p. 23).

Percebe-se que a relação interpessoal entre os membros do seu grupo é um tema recorrente da narrativa. Dean está sempre exercendo o papel de má influência para Sal, mas existem diversas outras personagens, também inspiradas em escritores e poetas do convívio do autor, que ajudam a compor o grupo de personagens que chamam Sal para a vida boêmia na estrada.

Dean é consciente de suas obrigações como marido (ele é casado com a jovem emancipada Marylou) e pai (ele tem um filho com Camille). A personagem Camille é inspirada na escritora Carolyn Cassady, com quem Neal Cassady (ou Dean Moriarty) teve dois filhos e se casou. Como escritora, Cassady escreveu um relato de memórias de título *Off the Road*¹, em que narra as suas experiências com o ex-marido e seus amigos Jack Kerouac e o poeta Allen Ginsberg. É curioso perceber que a descrição de Cassady acerca do marido não é muito diferente da ficcional, criada por Kerouac em *Road*. Em ambas fica clara a capacidade de persuasão e manipulação de Neal (ou Dean). Ela narra a primeira conversa entre os dois, destacando o quão agradável ele se mostrava:

Eu sabia que estava balbuciando, mas Neal estava sentado parado, emitindo empatia e dignidade que me fizeram me sentir especial, como se cada palavra minha fosse uma jóia. Por baixo do seu charme sutil eu senti uma energia contida que estava sendo subjugada e reprimida, como um arco puxado (CASSADY, 2008, p. 2)².

¹ Carolyn Cassady é considerada a última sobrevivente da geração de escritores da qual Jack Kerouac fez parte. Com diferentes pseudônimos, ela inspirou personagens de vários romances de Kerouac – em *Road* ela é Camille. Ela faleceu em 2013 e foi casada com Neal Cassady. Seu livro de 2008 *Off the Road* conta a sua versão do que é narrado no romance de Kerouac.

² Tradução nossa. No original: "I knew I was babbling, but Neal sat transfixed, emitting an empathy and dignity that made me feel special, as if my every word were a gem. Beneath his subtle charm I sensed a taut energy that was subdued and restrained, like a drawn bow" (CASSADY, 2008, p. 2).

Em sua narrativa, Cassady mostra o outro lado da vida na estrada, aquela de quem permanece à espera do retorno do pai de seu filho. Por isso, suas memórias deixam claro o quão sedutoras eram as propostas de Neal, que ela sabia ser casado com outra mulher. Posteriormente, ela se dá conta da teia de aranha que a envolveu, o carisma de Neal, e como isso seria a causa do seu desamparo, já que ele estava sempre ausente. Ao se envolver com o seu futuro marido, ela descreve a dualidade vivida:

Neal havia criado uma atmosfera de interesse caloroso por mim, e entrei em um estado de contentamento e plenitude como nunca havia sentido. Ele estava criando sua própria teia ao meu redor bem como estava construindo a aranha (CASSADY, 2008, p. 10)³.

O carisma de Neal consiste na sua capacidade em demonstrar interesse pelo que ela diz ou faz. É esse tipo de atenção que envolve e proporciona o conforto e o contentamento que ela descreve. Ao mesmo tempo, é a partir desse envolvimento que Neal foi capaz de abusar dela de diversas formas, o que é metaforizado no trecho como a aranha. De acordo com o relato de Cassady, seu marido foi abusivo sexualmente e psicologicamente, o que é pouco descrito no romance de Jack Kerouac, já que esse lado da personagem Dean Moriarty é transcrito como infantilidade e ingenuidade.

Na versão romanceada da estrada, Camille (ou Carolyn Cassady) desempenha o papel da personagem que está sempre fazendo demandas e inibindo o espírito livre de Dean. Ela exige que ele esteja em casa e que passe um tempo com ela, o que ele cumpre em seus próprios termos. A primeira menção à Camille em *Road* é feita da seguinte forma:

E ele me disse que Dean estava transando com duas garotas ao mesmo tempo, eram elas Marylou, sua primeira esposa, que o aguardava num quarto de hotel, e Camille, uma nova gata, que ficava esperando por ele num outro quarto de hotel. "Entre uma e outra, ele corre ao meu encontro para tratarmos dos negócios inacabados" (KEROUAC, 2007, p. 64-65).

³ Tradução nossa. No original: "Neal had achieved such an atmosphere of warm interest in me, I slipped into a state of contentment and wholeness like none I'd ever known. He was spinning his own web around me as surely as he was constructing the spider's" (CASSADY, 2008, p. 10).

Para seus amigos, Camille é um empecilho para que possam tratar dos "negócios inacabados" citados acima, que consiste em diálogos que tentam atingir a mais completa sinceridade, sob o efeito estimulante da bezendrina, droga que contém anfetamina em sua composição.

Essencialmente, há uma disputa entre esses dois núcleos de força compostos por personagens do romance. Se os amigos poetas de Sal Paradise, principalmente Dean, exercem influência e o seduzem com a ideia de viver na estrada, do outro lado, existem personagens que estimulam a personagem para a permanência e a criação de raízes. Estes são principalmente a sua tia e demais parentes, além de seu amigo de infância Remi Boncoeur.

A tia acompanha Sal e Dean em uma parte de sua viagem quando eles estavam fazendo transporte de mudança para parentes de Paradise. Durante o percurso, uma viatura da polícia intercepta o carro e pede para avaliar o seu conteúdo – enquanto examinam os tipos sociais de Dean, Sal e da tia. Nesse momento, a tia de Sal é descrita da seguinte maneira:

Minha tia, uma mulher respeitável, às voltas com esse mundo melancólico – e como ela conhecia bem esse mundo! Ela nos contou sobre o guarda: "Estava escondido atrás das árvores, querendo ver qual era a minha aparência. Disse a ele para revistar o carro se quisesse. Não tenho do que me envergonhar". Ela sabia que Dean tinha do que se envergonhar, e eu também, em virtude de minha relação com ele; Dean e eu aceitamos tristemente essa situação (KEROUAC, 2007, p. 156).

A tia, que não tem o seu nome mencionado, é caracterizada como respeitável por ser uma senhora viúva, aposentada, de classe média e com educação formal, muito diferente do grupo diverso de pessoas com que Sal convive em suas aventuras na estrada. Dean, por sua vez, não tem emprego, vive de bicos e em situações irregulares, além de ter histórico criminal. O policial percebe o tipo de Dean, mas deixa o grupo prosseguir devido à posição firme e imune da tia. Ao dizer "Não tenho do que me envergonhar", ela dá uma lição de moral aos dois jovens, que aceitam, melancólicos, a sua posição de envergonhados por levarem a vida instável e contra os parâmetros e modo de vida que merecem respeito.

A repreensão da tia funciona como uma pressão para Sal, que admite saber dos riscos envolvidos em sua amizade com Dean pois, conforme já citado, ele diz: "Ele estava me usando e eu sabia". Os dois extremos exercem influência em Sal, que oscila entre os dois lados, se

aproximando de cada uma dessas esferas quando necessário – ao precisar de dinheiro, por exemplo, ele recorre a empréstimos da tia. Percebe-se que Sal apresenta em sua personalidade, além disso, a característica de ser facilmente induzível, algo que impacta na forma do romance, conforme será analisado nos próximos capítulos. Por estarem em momentos de formação de suas individualidades e personalidades, e em suas juventudes, ambos protagonistas-narradores, tanto em *Road* quanto em *Catcher*, estão à mercê de fortes influências externas.

1.3. Narradores ou modos de narração

Já nas primeiras linhas dos romances, o modo de narração já se torna evidente. O narrador Holden Caulfield se apresenta da seguinte forma em *Catcher*:

Se você quer mesmo ouvir a história toda, a primeira coisa que você deve querer saber é onde eu nasci, e como foi a porcaria da minha infância, e o que os meus pais faziam antes de eu nascer e tal, e essa merda toda meio David Copperfield, mas eu não estou a fim de entrar nessa, se você quer saber a verdade. Pra começo de conversa, isso tudo me enche o saco, e depois os meus pais iam ter duas hemorragias cada um se eu contasse algum negócio mais pessoal lá deles (SALINGER, 2019, p. 7).

Com essa abertura, o narrador já deixa claro que irá narrar a sua história no passado, contudo, sem seguir uma ordem cronológica ou usual. Mesmo que ele negue apresentar uma narrativa como o clássico *David Copperfield*, publicado em série entre 1849 e 1850 e da autoria de Charles Dickens (1812-1870), a própria comparação já sugere que haverá um conteúdo rememorado que irá levar ao presente da narrativa – e talvez justificá-lo. E, no presente da narrativa, ele se encontra internado após ter um colapso nervoso. De início, ele descreve a própria história como um exercício recomendado para o seu tratamento. À medida em que a narrativa ganha fôlego, esse objetivo principal é deixado de lado, dando espaço para a riqueza de detalhes na descrição das pessoas e dos espaços em que ele transitou. Somente ao fim da narrativa é lembrado ao leitor onde o jovem se encontra no momento da escrita.

O trecho de abertura do romance também insinua omissões por parte do narrador: nem todas as informações serão dadas. No caso, ele menciona o desejo de sua família em não se expor e os descreve como pessoas discretas. De fato, poucas informações são dadas sobre os pais

de Holden, tendo-se poucas descrições de sua vida doméstica. O mais marcante, entretanto, é o seu pouco compromisso com a veracidade dos fatos relatados, pois, apesar de a narrativa ter a forma de um diário, o seu narrador não é confiável. Em outro momento inicial do romance, o narrador se diz mentiroso, deixando claro que não se pode confiar na veracidade do que diz:

Eu sou o mentiroso mais sensacional que você já viu. É um negócio pavoroso. Se eu estiver indo na banca comprar uma revista, até, e alguém me perguntar onde é que eu vou, é capaz de eu dizer que estou indo pra ópera. É um negócio terrível. Então quando eu falei pro nosso amigo Spencer que tinha que passar no ginásio pra pegar o meu equipamento e coisa e tal, foi uma mentira deslavada. Eu nem deixo a droga do meu equipamento no ginásio (SALINGER, 2019, p. 24).

Ao admitir ser um mentiroso, Holden se livra do compromisso com qualquer tipo de factualidade no decorrer de sua narrativa. Isso significa que tudo o que ele narra pode ser verdade ou não, dentro da lógica interna da narrativa. Além disso, ao admitir esse defeito, o jovem também gera um tipo de empatia, buscando, na verdade, a confiança de seu leitor. De acordo com Seymour Chatman (1978, p. 157), o acesso à consciência de uma personagem é a porta de entrada ao seu ponto de vista, a forma mais rápida de criar um senso de identificação com o seu leitor, criando uma conexão íntima. Nessa lógica, ao ser sincero em relação às suas atribuições, ele não seria desonesto, mas sim descomprometido com a verdade e, além disso, estaria usando a estratégia da empatia para convencer o seu leitor de sua versão dos fatos.

De acordo com o pesquisador Bruno Zerweck, a não confiabilidade do narrador no discurso da narrativa ficcional varia de acordo com a cultura e o momento histórico em que o texto está inserido. Além dessa variação, ela depende também do conteúdo extratextual que o leitor detém em seu conjunto de conhecimentos prévios à leitura. Dessa forma, a atribuição de confiabilidade durante a leitura ocorre em um processo de interpretação, que envolve as estratégias do próprio leitor (ZERWECK, 2001, p. 151-152). Pode-se afirmar, com isso, que a perspectiva do leitor permite que ele atribua elementos tidos por ele como problemáticos, desempenhando o papel de um refletor ficcional (ZERWECK, 2001, p. 154). Esse é o caso da assimilação que o leitor faz das afirmações feitas por Holden acerca de seu descompromisso com a veracidade do relato.

É por meio de sentenças como essas que o narrador estabelece com o seu leitor o que Philippe Lejeune (2008, p. 15) denomina *Pacto Autobiográfico*. Ao iniciar a narrativa com um determinado tempo verbal – no caso, no passado –, ao se apresentar, ao descrever o mundo em que vive e ao dar nomes às demais personagens, o narrador está explicitando de que tipo de narrativa se trata. Dessa forma, realiza-se um pacto entre autor e leitor, em que se estabelece o grau de confiabilidade e de veracidade que o relato vai ter. Lejeune mostra casos em que o narrador-personagem se apresenta com o mesmo nome do escritor, deixando entender que se trata de um relato autobiográfico – e é feito este tipo de pacto. Em outros casos, os nomes são diferentes e a realidade vivida muitas vezes é imaginária, já que se trata de ficção. O grau em que isso é condizente com a realidade interna e externa do romance é evidenciado em pistas, como essas deixadas pelo narrador de *Catcher*.

No quesito forma autobiográfica, J. D. Salinger não se preocupa em deixar tantas pistas de que *Catcher* é um relato de *suas* memórias, mas sim de um jovem que pode ou não ter vivido tais experiências. Em uma biografia da vida do escritor, Kenneth Slawenski (2012) relata o episódio em que o autor estadunidense recebeu o retorno da editora em que submeteu *Catcher*. A sentença era de que a sua personagem central, Holden Caulfield, apresentava sérios problemas mentais. O biografista conta que Salinger teria saído às pressas da sala em que se encontrava com o editor, demonstrando estar pessoalmente ofendido pela afirmação. Segundo o biógrafo, Salinger teria várias características pessoais e dilemas que se assemelham aos do garoto (p. 14-15). Contudo, as condições em que o romance foi escrito diverge do momento em que Caulfield se encontra, já que Salinger escreveu grande parte do romance durante os anos 1940, enquanto estava nos acampamentos da Segunda Guerra Mundial, que pouco é mencionada no romance (SHIELDS; SALERNO, 2014, p. 21).

O pacto autobiográfico firmado em *Road* é diferente, já que Jack Kerouac assumidamente inseriu em sua narrativa um narrador-personagem com várias semelhanças a si mesmo e várias outras personagens inspiradas em seus amigos. Todavia, uma breve comparação entre a biografia de Jack Kerouac escrita por Yves Buin (2007) nos faz perceber algumas diferenças entre o autor e a personagem. A família Lebris de Kerouac é de origem franco-canadense, diferentemente do alter-ego Paradise, que tem origem italiana. Outra diferença é que a personagem a qual ele se

refere como tia seria uma referência à sua mãe na vida real. De qualquer forma, os nomes são diferentes e é como se Kerouac houvesse atribuído um apelido a cada um de seus amigos, nomes marcantes que traçam o perfil de seus pares. O poeta Allen Ginsberg é referido com o codinome Carlo Marx, devido à proximidade deste com a política de esquerda e movimentos sociais. Essa escolha seria um dos limitadores do pacto biográfico, conforme teorizado por Lejeune, já que a diferença entre nomes do autor e do narrador quebraria um dos requisitos para que o texto seja considerado autobiográfico por completo, estando mais próximo de uma obra de ficção (LEJEUNE, 2008, p. 23).

É, portanto, nesse limiar entre memórias e ficção que a narrativa de *Road* percorre. Novamente, desde as primeiras linhas do romance é possível identificar de qual tipo de relato se trata:

Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que minha mulher e eu nos separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava morto. Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte da minha vida que se pode chamar de vida na estrada (KEROUAC, 2007, p. 19).

Em *Road*, Sal Paradise é o narrador e o foco central da narrativa, que é partilhada com seu amigo Dean Moriarty – sendo o primeiro a ser mencionado. A forma do texto é semelhante à de diários, com escrita no passado, em fluxo contínuo e em uma prosa livre. A proposta, explícita em seu início, é de narrar a vida na estrada de Sal Paradise, como um recorte de experiências de sua vida. Novamente, o narrador indica que parte da história será omitida, pois a doença, mesmo sendo séria, não vale a pena ser abordada. Há, assim como em *Catcher*, omissões por parte do narrador de informações importantes. Nesse romance também se trata, portanto, de um narrador não-confiável.

Outro fator que impacta a confiabilidade do narrador de *Road* é o recorrente uso de entorpecentes, que afetam a acuidade do relato. Isso acontece, por exemplo, quando Sal narra: "Eu não sabia o que estava acontecendo comigo, e de repente percebi que era apenas a erva que estávamos fumando" (KEROUAC, 2007, p. 164). É comum em discursos literários o narrador se autoincriminar, de forma não intencional, ao deixar pistas de que está em um estado de espírito peculiar – algo como fora de si (ZERWECK, 2001, p. 157).

Esse pouco compromisso com a realidade dentro da própria história, presente em ambos os romances, ajuda a compor o tom de pouca seriedade da narrativa. Por se tratarem de dois narradores jovens e desinteressados, esse desapego a todos os padrões e convenções se dá também no modo como as histórias são narradas. Trata-se de uma característica formal que expressa um certo desleixo juvenil por parte dos narradores, um posicionamento anti-intelectual e antifactual, que Carlos Messeder (1988, p. 33) aponta como um atributo das expressões da juventude que ocorreram por volta da segunda metade do século XX. De forma análoga ao pouco engajamento que essas personagens têm com as instituições de seu tempo – família, leis, escola ou trabalho –, elas também buscam escapar da responsabilidade com a linearidade ou veracidade de suas narrativas.

1.4. O espaço e o tempo

O quadro espaço-temporal de *Catcher* é nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1940, majoritariamente na cidade de Nova York. Holden explicita que tem dezessete anos no momento em que escreve o texto, dezesseis no presente de sua narrativa e acrescenta: "(...) às vezes me comporto como se tivesse uns treze" (SALINGER, 2019, p. 16). Além disso, ele relata que tinha treze anos no momento marcante em que seu irmão faleceu: "Eu estava com treze anos só, e eles iam mandar me psicanalisar e tal, porque quebrei todos os vidros da garagem" (p. 50). A data da morte de Allie é "no dia 18 de julho de 1946" (p. 49). Portanto, o tempo presente da narrativa é em 1949. Há também alguns recursos narrativos que transportam a narrativa para outros momentos, como a infância de Caulfield, no início da mesma década. Com isso, o tempo presente da narrativa é interrompido e entrecortado pelas reflexões de Holden – de modo que o tempo cronológico e as digressões são igualmente importantes.

No principal ambiente de sua empreitada, a cidade de Nova York, que em 1950 já alcançaria a marca de 7 milhões de habitantes⁴, já havia se tornado um polo econômico e com grande concentração de riquezas e diferenças. O próprio narrador comenta: "Em Nova York, rapaz, o dinheiro manda mesmo – sem brincadeira" (SALINGER, 2019, p. 86). Esse comentário

⁴ Dado disponibilizado pelo *Open Data* da cidade:
<https://data.cityofnewyork.us/City-Government/New-York-City-Population-by-Borough-1950-2040/xywu-7bv9>

é feito ao relatar a sua experiência ao pedir uma mesa no restaurante do hotel em que ele estava hospedado. Por ser muito jovem para aparentar endinheirado, Holden consegue uma mesa ruim, no fundo. Arrependido, ele comenta: "Eu devia ter sacudido uma doleta no nariz do maître" (p. 86). Assim, ele seria identificado e tratado conforme acredita merecer.

Além da cidade de Nova York, há outros espaços no tempo presente da narrativa, como o internato Pencey, onde Holden estuda, e que fica fora da cidade. Ele revela que odeia aquele ambiente, suas regras e sua pretensão de formar grandes indivíduos, conforme o trecho:

Eles anunciam numas mil revistas, sempre mostrando um figurão a cavalo pulando por cima de uma cerca. Como se lá no Pencey você ficasse o tempo todo só jogando polo. Nunquinha eu vi nem *sombra* de um cavalo por lá. E embaixo da imagem do fulano a cavalo, sempre diz: "Desde 1888 nós moldamos garotos e criamos esplêndidos e lúcidos rapazes". Estritamente pega-otário. Eles não fazem merda nenhuma de *moldagem* lá na Pencey que as outras escolas por aí não façam. E eu não conheci ninguém por lá que fosse esplêndido e lúcido e tal. Talvez dois sujeitos. Se tanto. E eles provavelmente já *chegaram* assim na Pencey (SALINGER, 2019, p. 8).

O narrador faz uma breve discussão sobre a imagem que é vendida e a realidade do colégio, sua essência e sua aparência. Percebe-se que a propaganda descrita pelo jovem é voltada para famílias de classe social alta de seu país, que prezam por tradição – algo do qual ele debocha. Além disso, ele aborda o conceito de transformação, relacionado à formação de caráter dos alunos, o que ele diz não acontecer na escola. São poucos os colegas que Holden admira ou até gosta, sendo que ele ressalta muito ao descrever seus colegas justamente a presunção da elite da qual faz parte. O narrador faz também observações de cunho social sobre os ambientes que frequenta em Nova York e na escola, que serão discutidas nos próximos capítulos.

Já o quadro espaço-temporal de *Road* é muito mais amplo, visto que eles atravessam vários estados estadunidenses e chegam até o México em suas viagens que acontecem em momentos diferentes, em um conjunto de dois a três anos. Algumas das principais cidades, que são sempre descritas com entusiasmo e afeição, são Nova York, Denver, São Francisco e Cidade do México. Antes de chegar a Denver, por exemplo, o narrador já idealizava a cidade e as possibilidades de diversão, principalmente noturnas, que a capital do estado do Colorado oferece. Paradise faz a seguinte descrição:

Agora sim podia ver a silhueta de Denver agigantando-se à minha frente como uma Terra Prometida, lá fora entre as estrelas, através das pradarias do Iowa e pelas planícies do Nebraska, e tive uma visão grandiosa de São Francisco mais adiante, jóias luzindo à noite (KEROUAC, 2007, p. 34).

Essa idealização do oeste, que será analisada nos capítulos seguintes, é muito marcante na descrição que o narrador faz dos ambientes. Sal está sempre em busca de um espaço em que ele possa chamar de seu, uma característica que Timothy Hampton (2013, p. 708) aponta em seu estudo *Tangled Generations* como atributo da tradição e da geração das quais Jack Kerouac faz parte. Nesse estudo, o autor observa como o músico Bob Dylan entrelaça o mito dos anos 1960 – o ideal de paz e amor – com a tradição literária dos autores Jack Kerouac e Francesco Petrarca em seu álbum *Blood On The Tracks*, de 1975. Segundo Hampton, Dylan deve muito a *Road*, de Jack Kerouac, considerado por ele um texto essencial para sua geração, e que se promoveu ao *status* canônico e auxiliou na criação de uma nova forma de identidade social. É significativo, para Hampton, que Bob Dylan (1941-) utiliza uma versão kerouackiana da paisagem estadunidense, descrevendo de forma romanceada e usando de empréstimo as referências geracionais presentes no romance. Sobre a influência de Kerouac para Dylan, o autor analisa: "Podemos ver isso com clareza na descrição da viagem de carona, que propicia o abandono da realidade cotidiana rumo a um mundo mágico especial de aventura e viagem"⁵ (HAMPTON, 2013, p. 708). Essa relação ajuda a entender a importância da descrição do espaço na narrativa de Kerouac.

Os capítulos de *Road* são organizados em ordem cronológica, mas, com os recursos da prosa espontânea de Kerouac, o tempo da narrativa se altera com frequência. Há rememoração dentro da própria narrativa escrita no tempo passado, inclusive, Sal se aproxima de Dean devido a uma recordação que o amigo provoca, conforme narrado:

Sim, e eu queria conhecer Dean melhor não apenas porque eu era um escritor e precisava de novas experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda, mas porque, de alguma forma, apesar de nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, de seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e reentrâncias do rio Passaic em Paterson. Suas roupas de trabalho imundas lhe caíam tão graciosamente que

⁵ Tradução nossa. No original: "We can see this most clearly in the depiction of hitch-hiking, which prompts the departure from quotidian reality into the special magical world of adventure and travel" (HAMPTON, 2013, p. 708).

nem mesmo um alfaiate conseguiria cortá-las melhor – só era preciso ganhá-las do Alfaiate Orgânico da Felicidade Natural, como Dean o fazia em sua faina e sua fadiga (KEROUAC, 2007, p. 26-27).

A inocência, a infantilidade e a simplicidade de Dean evoca em Sal suas memórias de infância, os momentos mais duros e sofridos da vida de Paradise. O atributo de proletário, que faz um trabalho braçal e que deixa suas roupas imundas, também desperta o fetiche por uma simplicidade que ele tenta resgatar. Essa é a saga de Paradise: ele se apoia às próprias memórias e de seus amigos para construir sentido para sua jornada em busca de seu lugar no mundo.

No decorrer do romance há algumas referências ao ano em que a narrativa ocorre. Em determinado momento ele narra: "Nessa época, 1947, o bop se alastrava loucamente pela América" (KEROUAC, 2007, p. 31). O narrador faz referência ao estilo de *Jazz bebop*, que surgiu como uma alternativa ao *Jazz* comercial conhecido como *Swing Jazz*. Também conhecido como *Bop*, o estilo apresenta um ritmo mais frenético e com mais improvisado que os seus antecessores e acabou por conquistar nichos de pessoas interessadas por música ao redor dos Estados Unidos. Charlie Parker, também conhecido como Bird, e Dizzy Gillespie são nomes conhecidos desse gênero (BERENDT, 1987, p. 31). Em outra ocasião, o narrador diz: "No Natal de 1948, minha tia e eu descemos para o sul para visitar meu irmão em Virgínia, recheados de presentes" (KEROUAC, 2007, p. 142). Alguns capítulos adiante, ele faz referência ao ano de 1949. Com isso, é possível supor que os relatos de Sal Paradise englobam o período de 1947 a 1949.

1.5. O ponto de vista da narrativa

Entre os tipos de ponto de vista expostos por Seymour Chatman (1978, p. 151) em seu estudo *Story and Discourse*, podemos identificar nos romances aqui estudados a expressão *literal*, que ocorre por meio do ponto de vista de uma pessoa e suas percepções, bem como o ponto de vista *figurativo*, que passa por uma visão de mundo específica. Enquanto o primeiro caso ocorre quando há referências à situação física no mundo real, como também a sua descrição, o segundo diz respeito a um aparato conceitual, um modo de pensar, e como os fatos são processados pelo narrador (p. 152). É importante destacar que, para Chatman (1978, p. 153),

uma personagem, ao perceber um objeto ou evento, pode ser que seja apresentada ao leitor a manifestação de sua concepção própria ou interesse individual. Esse é um tipo de subjetividade muito comum nas narrativas de Salinger e Kerouac, que é expresso em trechos específicos, que serão destacados.

Além disso, há uma importante diferença entre o ponto de vista e a voz narrativa feita por Chatman (1978, p. 153): o ponto de vista é o local físico ou a situação ideológica em que os eventos narrativos estão associados; já a voz narrativa diz respeito ao discurso e aos significados subjetivos os quais permeiam os eventos expressos na narrativa. O ponto de vista não é, portanto, sinônimo de expressão, mas a perspectiva na qual ocorre a expressão.

Assim, a perspectiva apresentada nos romances é um resultado formal de um posicionamento ideológico ou, como em casos aqui expostos, de estratégias narrativas. Isso ocorre, por exemplo, nas inserções de elementos subjetivos na narrativa, em que o ponto de vista dos narradores é determinante para a quantidade de informações que serão reveladas. Em *Catcher*, os acontecimentos passam pelo filtro de Caulfield, que admite se confundir e não se recordar. No trecho abaixo, ele afirma que os acontecimentos de sua narrativa podem não ser exatamente como ele relata:

Tem coisa que é duro lembrar. Eu estou pensando agora em quando o Stradlater voltou do encontro com a Jane. Quer dizer, eu não consigo lembrar exatamente o que eu estava fazendo quando ouvi os passos idiotas daquele desgraçado atravessando o corredor. Eu provavelmente ainda estava olhando pela janela, mas juro que não lembro (SALINGER, 2019, p. 52).

São muitos os momentos do romance em que o narrador diz não se lembrar de determinado episódio. Não coincidentemente, esses momentos são os mais dolorosos fisicamente, ou para o seu ego. Esse é o caso do trecho acima, que é o momento em que o seu colega de quarto retorna de um encontro com a garota de quem ele parece gostar. Em outras palavras, Caulfield reprime os momentos que ele encara com maior dificuldade.

Ao revisar as pesquisas feitas acerca do romance, Carol Ohmann e Richard Ohmann perceberam uma recorrente busca por categorizar o jovem Holden como psicologicamente normal ou anormal. E essa repressão de momentos importantes em sua infância, tida como patológica, foi um dos focos dos primeiros estudos acerca de *Catcher* (OHMANN; OHMANN,

1976, p. 32). Esse é o caso da análise de Ihab Hassan (1961, p. 272), que vê também uma repressão do jovem em sua narrativa no que diz respeito à realidade social, que aparece de forma pontual em momentos que serão abordados mais adiante.

Com uma leitura focada nos aspectos psicológicos do romance, é possível perceber as consequências da repressão de suas frustrações. Em um momento de fúria, após a notícia da morte do irmão, Holden quebra vários pertences de sua família como maneira de manifestar a angústia e a inconformidade. Ele narra o fatídico dia de forma pontual, selecionando bem os aspectos que ele deseja relatar e omitindo os demais:

Eu dormi na garagem na noite que ele morreu, e quebrei a droga daqueles vidros todos com a mão, só de farra. Até tentei quebrar todas as janelas da perua que a gente tinha naquele verão, mas a essa altura eu já estava com a mão quebrada e coisa e tal, e não consegui. Foi um negócio muito idiota de se fazer, isso eu não vou negar, mas eu mal sabia o que estava fazendo, e você nem conheceu o Allie. A minha mão ainda me dói de vez em quando, quando chove e tal, e eu não consigo mais fechar o punho de verdade – não assim com força, quer dizer –, mas fora isso eu nem me ralo muito. Quer dizer, eu não vou ser cirurgião nem violinista, cacete, nem nada *mesmo*. (SALINGER, 2019, p. 50).

Holden admite que não agiu da melhor forma e, dessa vez, dá razão aos seus pais. Como um ato inconsciente, o jovem não consegue atribuir motivos a essa conduta, mas sabe que está relacionado à perda do irmão – o qual o leitor não conheceu, não sabe o quão admirável ele era. As consequências do que aconteceu, contudo, não importam a Holden, pois ele nega preocupações com seu futuro, de forma geral. Percebe-se que tanto Caulfield quanto Paradise debocham de aspectos da racionalidade produtivista, muito ligada à noção de progresso no campo econômico e do trabalho. O pesquisador Carlos Alberto Pereira (1988, p. 8) aponta essa crítica como uma particularidade da juventude das camadas médias urbanas, que dava contornos a um movimento social libertário que eclodiu nas décadas seguintes. Esse posicionamento do setor juvenil colocava em xeque diversos aspectos da cultura ocidental, inclusive, a concepção de racionalidade.

O professor Daniel Belgrad também observa na literatura de vanguarda e jovial da época uma oposição às ideias em crescente circulação, vinculadas ao corporativismo e à política neoliberal. De acordo com a sua pesquisa, "nos Estados Unidos, a estrutura de poder corporativa-liberal introduzida pelo esforço da guerra foi definida pela parceria entre o governo

burocrático e as grandes corporações"⁶ (2004, p. 31). Ainda segundo Belgrad, com o fim da Guerra, essa estrutura se manteve, mas a motivação do conflito foi substituída pela urgência do consumo de massa.

A crescente obsessão pelo poder de compra também é criticada pelas personagens centrais de *Catcher* e *Road*, que mesmo usufruindo dos bens adquiridos pela família, muitas vezes tratam a cultura de consumo com descaso – ou destroem esses bens, como é o caso de Holden no trecho acima. Somente a partir de um ponto de vista de certa forma privilegiado, por estar inserido nesse meio, que é possível para o jovem adotar uma postura de indiferença em relação ao futuro, já que ele está garantido.

Em *Road*, o ponto de vista também é interno, subjetivo e narrado na primeira pessoa. As digressões e as experimentações da prosa poética de Kerouac reforçam a subjetividade do relato, já que sua narrativa envolve entorpecimento e descrições subjetivas de seu estado de espírito. Isso acontece em uma das noites de boemia com seu amigo Dean, descrita da seguinte forma:

Essa loucura não iria conduzir a lugar algum. Eu não sabia o que estava acontecendo comigo, e de repente percebi que era apenas a erva que estávamos fumando; Dean tinha comprado um pouco em Nova York. Ela me fazia pensar que tudo estava prestes a acontecer — aquele momento em que você sabe tudo e tudo fica decidido, para a eternidade (KEROUAC, 2007, p. 164).

Nesse momento, sob os efeitos alucinógenos da *cannabis*, ele expressa o anseio de que algo acontecesse, um acontecimento que o tire do estado de tédio. O narrador, em uma linguagem subjetiva, não se aprofunda na descrição desse momento "em que você sabe tudo e tudo fica decidido para a eternidade". Contudo, fica claro que ele anseia por acontecimentos excitantes e que provoquem mudanças definitivas. Para muitos críticos, a loucura e a excitação das experiências boêmias são traduzidas na forma da prosa de Kerouac, que adota também em seus textos uma escrita entorpecida (PEREIRA, 1988, p. 33; BELGRAD, 2004, p. 37; QUINN, 2004, p. 153).

Devido a esse atributo da prosa de Jack Kerouac, o crítico Daniel Belgrad vê similaridades entre a escrita do estadunidense e a dos poetas mexicanos surrealistas contemporâneos. Para Belgrad, mesmo com a distância física entre suas produções, há um

⁶ Tradução nossa. No original: "In the United States, the corporate-liberal power structure ushered in by the war effort was defined by a partnership of bureaucratic government and big business" (BELGRAD, 2004, p. 31).

diálogo ao tratar de temas da religião ocidental, usando formas de escritas abertas em um tempo não-linear. Isso significa que havia um esforço em expressar uma forma artística em conformidade com as expressões de seu tempo. Com as viagens de Kerouac e seus amigos para o sul do continente, houve a troca de ideias e hábitos que eram tidos como contraprodutivos em seu tempo, principalmente com a corrente hispano americana do Realismo Mágico (2004, p. 35-36). Para Maggie Bowers (2004, p. 22), o Realismo Mágico se aproxima do Surrealismo por ambas correntes artísticas lidarem com aspectos não-realistas e não-lógicos da existência humana. Contudo, elas se diferenciam no quesito experiência, já que, resumidamente, no Surrealismo estas se dão no plano psicológico, enquanto em sua vertente hispânica, se dá em uma realidade material.

Essa aproximação da prosa de Kerouac a uma estética de características surrealistas requer conceituações sobre o que a forma da embriaguez representava ao movimento de vanguarda da década de 1920, quando esse estilo se consolidou.

Ao caracterizar o movimento cultural do Surrealismo, Walter Benjamin o determina, em 1929, a última expressão da inteligência europeia antes de sua decadência. Para o crítico, o domínio da literatura foi explodido a partir de dentro, no momento em que um grupo de homens levou a vida literária até os limites extremos. Esse é o caso do poeta francês, que pré-figurou muitos elementos do Surrealismo, Arthur Rimbaud (1854 – 1891). Em expressões que buscam traduzir a forma de sonhos e sensações de entorpecimento, a poética surrealista apresenta um potencial político muito forte, já que: "Em todos os seus livros e iniciativas, o Surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar as forças da embriaguez" (BENJAMIN, 2017, p. 402). Essa embriaguez é expressa nas estrofes iniciais de *Uma Temporada no Inferno*, em que o jovem poeta diz: "Antes, se lembro bem, minha vida era um festim em que se abriam todos os corações, todos os vinhos corriam" (RIMBAUD, 2006, p. 17). Esse trecho poderia facilmente ser uma citação de *Road*, já que grande parte das lembranças de Paradise giram em torno de sua vida boêmia e suas experiências entorpecidas.

É interessante que Benjamin veja um enorme potencial no ponto de vista surrealista, pois, segundo ele:

Na estrutura do mundo, o sonho afrouxa a individualidade, como um dente oco.
Este afrouxamento do Eu pela embriaguez é ao mesmo tempo a experiência viva

e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. (...) E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao consumo de haxixe ou de ópio (BENJAMIN, 2017, p. 239).

Dessa forma, por meio da experiência da embriaguez, o sujeito é esvaziado de todas as suas camadas internas que o caracterizam, tornando-o oco. Ao alterar as suas percepções, Paradise deixa então de ser um jovem adulto com várias benesses – além, é claro, de ser dependente do dinheiro e moradia de sua tia. É esse tipo de experiência que o jovem anseia: o desmantelamento da ideia que ele tem de si mesmo. O ponto de vista da narrativa é, portanto, de uma pessoa entediada consigo mesma e seu estilo de vida. Ao adentrar a noite da cidade de Denver durante a sua viagem, o narrador descreve:

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, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente (KEROUAC, 2007, p. 223).

Ao observar, de um ponto de vista externo, a cultura afroamericana em Denver, Sal deseja se despir do seu *eu* e adotar um outro. Na noite boêmia, e por meio da embriaguez, Paradise (ou o poeta que passa sua temporada no inferno) suspende momentaneamente as condições determinantes de sua individualidade (classe, cor, gênero, etc.), pois, ao abstraí-las, ele consegue fugir da experiência que considera mundana e entediante. Quando atinge esse momento, concretiza-se o que Paradise descreve como "aquele momento em que você sabe tudo, e tudo fica decidido para a eternidade" (KEROUAC, 2007, p. 164). Com isso, as divisões e diferenças se tornam mais tênues, o que facilita a sua interação com as culturas com as quais ele tem contato no México, no trabalho no campo, ou em qualquer ambiente diferente de seu meio novaiorquino.

Nisso consiste a experiência transcendental que Sal e Dean tanto procuram na estrada e no entorpecimento. Por meio de seu ponto de vista burguês urbano, eles descrevem a sua peregrinação pelo que consideram a verdadeira América (ou Estados Unidos), muito diferente da perspectiva limitada que estes têm em seus lares.

1.6. Onde os romances convergem e divergem

Alguns pontos em comum entre esses dois romances é o período que eles abordam, a perspectiva que apresentam e a resolução que atingem. Ambos foram publicados nos anos de 1950, e suas narrativas ocorrem durante a segunda metade da década de 1940, logo após a Segunda Guerra Mundial. A perspectiva é parecida, já que um e outro pertencem à mesma cultura burguesa da mesma cidade, Nova York. No caso de *Paradise*, ele já está cansado de perambular pela cidade e aproveita a estrada para ampliar seus horizontes. O narrador comenta: "minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda" (KEROUAC, 2007, p. 27). Já Holden está em outro momento da sua vida, abandonando a escola e indo para a cidade perambular, enquanto resolve o que irá fazer em seguida.

Apesar da diferença na faixa etária das personagens – Sal está na casa dos 20 anos, divorciado, enquanto Holden é um adolescente de 16 anos – ambos são jovens e se encontram diante de dilemas em relação à vida adulta, que inevitavelmente se aproxima. Com isso, as duas personagens centrais apresentam um comportamento desleixado, visto por outras personagens como indiferente e, às vezes, desrespeitoso.

Essa indiferença está presente no início de *Catcher*, quando uma das primeiras responsabilidades tidas por Holden é a de capitão da equipe de esgrima que, contudo, não chega a competir, já que ele havia esquecido os equipamentos no metrô. Caulfield comenta o episódio com desdém: "A equipe toda ficou me hostilizando na volta, inteirinha. Foi bem engraçado, até" (SALINGER, 2019, p. 9). Já o abandono de sua principal responsabilidade, a acadêmica, ele narra da seguinte forma: "Esqueci de te dizer isso. Eles me chutaram" (p. 10). Ao relatar dessa maneira, o jovem coloca o episódio como algo sem importância, sendo que esse ocorrido é o que irá levá-lo à sua jornada em Nova York, relatada na maior parte do romance.

Mesmo sendo mais velhos, Sal Paradise e seus amigos também agem com esse tipo de desleixo e atitude juvenil. Quem os alerta disso é o poeta Carlo Marx, que faz perguntas específicas a cada membro do grupo, apontando diretamente as irresponsabilidades de cada um – para com as esposas, filhos e com o próprio gênero, no caso de Marylou. Suas perguntas são:

Dean, por que abandonou Camille e está transando com Marylou?" Nenhuma resposta — risadinhas. "Marylou, por que está viajando pelo país desse jeito e

quais são suas intenções femininas quanto ao véu?" A mesma resposta. "Ed Dunkel, por que você abandonou sua nova esposa em Tucson e o que está fazendo aqui, sentado sobre essa sua enorme bunda mole? Onde fica sua casa? Qual é sua ocupação?" Ed Dunkel balançava a cabeça em genuína embriaguez. "Sal – como você pode ter mergulhado em dias tão lamacentos quanto esses, o que fez com Lucille?" Ele ajustou seu roupão e, sentando-se, continuou nos encarando. "Os dias de cólera ainda estão por vir. O balão não sustentará vocês por muito tempo" (KEROUAC, 2007, p. 165).

As questões feitas por Carlo envolvem o abandono de responsabilidades – perguntas que expõem um padrão de comportamento presente em ambos os romances. Sal, que normalmente é responsável e trabalhador, encontra-se em dias "tão lamacentos quanto esses", deixando implícito que ele, dentre todos do grupo, é certamente o que mais tem oportunidades a perder ao se entregar à vida boêmia.

Esse abandono de responsabilidades é o que caracteriza um conceito muito usado na cultura estadunidense, o *dropout*. Esse termo é costumeiramente empregado para designar os jovens que desistem dos estudos antes de concluírem – geralmente o Ensino Médio. De forma um pouco mais ampla, pode referir-se também a abandonos de benefícios que acompanham responsabilidades, tais como educação e moradia. Além disso, o termo *dropout* é comumente associado à cultura estadunidense boêmia, rebelde e excêntrica dos anos 1950, muito presente nesses romances (PEREIRA, 1988, p. 22). Esse é o tipo de narrativa que *Catcher* e *Road* apresentam e, conseqüentemente, a semelhança que aproxima os dois livros para este estudo.

Ao narrar a sua decisão de abandonar o internato em que está matriculado, Holden destaca a tensão que ele vive ao permanecer naquele ambiente:

Do nada, decidi que o que eu ia fazer mesmo era desaparecer do inferno da Pencey – bem naquela noite mesmo e tal. Quer dizer, não ia esperar até quarta nem nada. Eu só não queria mais ficar por ali. Aquilo estava me deixando com uma baita tristeza e uma puta solidão. Então o que decidi que ia fazer foi que eu decidi pegar um quarto num hotel em Nova York – algum hotelzinho bem barato e tal – e ficar só de papo pro ar até quarta. Aí, na quarta, eu ia pra casa todo descansadinho e me sentindo supimpa (...) Não queria estar por perto quando eles *ficassem* sabendo. (...) Além disso, eu meio que estava precisando de umas férias. Estava com os nervos à flor da pele. À flor da pele mesmo (SALINGER, 2019, p. 64-65).

Esse é o primeiro momento em que Holden expressa o desejo de *dropout*. Mesmo tendo colegas presentes no seu dia-a-dia, como Ackley e Stradlater, Holden se sente solitário e

alienado. Segundo ele, seus colegas não o entendem e isso o faz se sentir deslocado. Com a família não é diferente. Ele evita o confronto com seus pais, não querendo estar presente no momento da descoberta de seu fracasso na escola e, com isso, posterga o momento de lidar com a realidade. Esse adiamento é, na verdade, um dos fatores que abalam os seus nervos no decorrer da narrativa.

Após o *dropout*, ambos percebem e se surpreendem com o funcionamento do mundo pela primeira vez, observando as disputas por poder, as trocas de favores e as injustiças. As diferenças de tratamento e a valorização dos bens materiais saltam aos olhos de Holden frequentemente. Ele admite se incomodar com esses aspectos e faz uma espécie de autocrítica acerca de sua família. Para tanto, o narrador de *Catcher* retoma o momento em que ele encontra as freiras na lanchonete. Com esse episódio ainda pairando em sua memória, o narrador descreve os seus pensamentos:

Eu não conseguia parar de pensar naquelas duas freiras. Ficava pensando naquela cestinha batida de palha que elas usavam pra sair arrecadando dinheiro quando não estavam dando aula. Ficava tentando imaginar a minha mãe ou outra pessoa, ou a minha tia, ou a louca da mãe da Sally Hayes, parada na frente de alguma loja de departamentos e arrecadando grana pros pobres com uma cestinha de palha velha e batida. Era duro de imaginar. Não tanto a minha mãe, mas as outras duas. A minha tia é bem caridosa – ela faz um monte de coisas pra Cruz Vermelha e tal –, mas ela se veste bem à beça e tal, e quando faz alguma coisa de caridade ela vai sempre bem-vestida à beça e passa batom e essa merda toda. Eu não conseguia imaginar que ela fosse fazer alguma coisa de caridade se tivesse que usar roupa preta e ir sem batom. E a nossa amiga mãe da Sally Hayes. Jesus amado. O único jeito *dela* sair com uma cestinha arrecadando grana ia ser se todo mundo ficasse lambendo as botas dela na hora de fazer uma doação. Se só largassem o dinheiro na cestinha, e aí fossem embora sem dizer nada pra ela, ali ignorada e tal, ela ia largar aquilo em coisa de uma hora. Ia ficar de saco cheio (SALINGER, 2019, p. 139).

A falta de boas condições e estilo das freiras ainda incomoda Holden. Ele percebe que viver a vida que as freiras levam, com a caridade e a abstenção de luxo, não seria possível para as mulheres com quem ele convive – sua mãe e outras moradoras do *Upper East Side* nova iorquino. Sua tia é caridosa, mas, ao contrário das freiras, está sempre muito elegante, e o narrador deixa a entender que ela não abriria mão desse benefício. Já a mãe de Sally Hayes, colega de Holden, só faria esse tipo de caridade mediante bajulações.

É por perceber esses padrões de comportamento entre os demais de sua cultura é que ambas as personagens centrais criaram uma aversão ao mundo adulto, às responsabilidades e ao padrão de vida comum entre eles. Entretanto, em alguns momentos, eles se percebem agindo de forma parecida – ou seja, retroalimentando o sistema que eles tanto depreciam. É o caso de Sal e Dean em sua aventura pelas estradas estadunidenses. Durante uma conversa sobre as dificuldades e soluções que eles possivelmente encontrarão, Dean prega os valores e a tradição de seu país de forma a agradar a tia de Sal, presente na ocasião. Ele afirma se aproveitar dos recursos de sua cultura conservadora:

Além do mais, a gente conhece a América, estamos em casa; eu posso ir a qualquer lugar da América e conseguir o que preciso, porque em qualquer canto é a mesma coisa, conheço as pessoas. Sei como elas agem. Nós damos, pegamos e partimos zigzagueando por todos os lados nessa complicação incrivelmente pura (KEROUAC, 2007, p. 155).

Dean faz menção às regalias possíveis nos Estados Unidos, em que ele, por meio de trocas de favores e seu poder de convicção, conseguiria o que precisa. Sobre o discurso do amigo, Sal comenta: "Não havia nenhuma clareza nas coisas que ele dizia, mas o que ele pretendia dizer era, de alguma forma, puro e preciso" (p. 155). Sal vê pureza nas ideias confusas de Dean, na própria reafirmação dos valores e estilo de vida do qual ele foge.

Os narradores apresentam-se na narrativa como pessoas que não se adequam ao padrão de comportamento do seu tempo, o que os leva a adotar a postura zombeteira. As observações a respeito do mundo, feitas no romance, demonstram uma ideia de que eles são diferentes de todos, dos corrompidos, e se colocam às margens e até mesmo do lado de fora da sociedade estadunidense oficial – em outras palavras, fora dos padrões de vida da classe média urbana. Na língua inglesa utiliza-se um termo muito útil para esse estudo: o *misfit*, usado para designar as pessoas que não conseguem se adequar às circunstâncias ou situações específicas. É como Holden se sente em relação aos seus colegas de escola e como Sal se sente quando não está na estrada. Em resposta a esse sentimento, o *dropout* funciona como uma solução temporária e improvisada para a condição de *misfit* dessas personagens.

Em *Catcher*, ao sair em um encontro com sua colega Sally Hayes, o jovem Holden já imagina o seu futuro convencional e entediante ao lado da garota. Ele propõe a ela uma fuga e

obtém a resposta de que seria melhor uma viagem planejada. Ele narra como seria quando os dois fizessem essa viagem:

Ia ser completamente diferente. A gente ia ter que descer de elevador com as malas e coisa e tal. A gente ia ter que ficar ligando pra todo mundo e se despedir e mandar cartões-postais dos hotéis e tal. E eu ia ficar trabalhando em algum escritório, ganhando dinheiro a rodo, e pegando táxis ou ônibus da avenida Madison pra ir trabalhar, e lendo jornais, e jogando bridge o tempo todo, e indo ao cinema e vendo um monte de curtas idiotas e trailers e cinejornais. Cinejornais. Senhor Todo-Poderoso. Sempre tem um páreo pateta, e alguma senhorinha quebrando uma garrafa num navio, e algum chimpanzé andando numa desgraça de uma bicicleta, de calça comprida. Não ia ser a mesma coisa, não mesmo. Você não está entendendo mesmo o que eu quero dizer (SALINGER, 2019, p. 162).

Ao dar mais detalhes do seu plano de fuga, Holden tenta convencer Sally, expondo um cotidiano muito provável de se concretizar e desagradável para ambos. Apesar dos muitos benefícios, como o dinheiro e o acesso à informação, o cenário é tedioso e convencional. A descrição é condizente com o estilo de vida dos pais dos jovens e, por isso, há uma aversão aos padrões de vida dos adultos de seu grupo social. Sally nega o convite de abandonar tudo, o que aumenta ainda mais a sensação que Holden tem de ser desajustado. O orgulho de Caulfield fica ferido, já que ele raramente se expõe dessa forma. Então ele se irrita e se sente mais solitário e incompreendido.

Com essa condição de pessoas atípicas, essas personagens se movem pelas cidades e pelo país, observando e julgando os valores de sua cultura. Ambos encontram-se em uma jornada e, mesmo que eles não tenham objetivos claros, anseiam por contato com outras pessoas – que aceitem o seu convite para a estrada –, de forma a agregar valores à sua formação como indivíduo.

O momento de formação é diferente para cada um dos protagonistas, já que Holden é mais novo, o que cria uma importante diferença entre os romances. Sal Paradise, já adulto, teria encontrado um grupo do qual ele faz parte, amigos com os quais ele se identifica, se sente à vontade, e expressa muita afeição. Com os seus amigos, Paradise tem a liberdade de frequentar bares de *Jazz* e fazer proveito da vida noturna em meio a uma cultura juvenil que está surgindo naquele momento. A descrição do primeiro contato entre Dean Moriarty e Carlo Marx, que

tinham Sal como amigo em comum, é repleta de romantismo e idealização. Nota-se que o narrador se empenha em descrever a energia do momento:

Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu quando Dean conheceu Carlo Marx. Duas cabeças iluminadas como eram, eles se ligaram no ato. Um par luminoso de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes e luminosos – o santo vagabundo de mente reluzente e o angustiado poeta vagabundo com ideias sombrias, que é Carlo Marx. (...) As energias deles entraram em fusão; comparado a eles, eu não passava de um paspalho, era incapaz de acompanhar aquele ritmo. Começa então o louco redemoinho de tudo o que ainda estava por vir; e ele misturaria todos meus amigos e o pouco que ainda restava da família numa gigantesca nuvem de poeira pairando sobre a Noite Americana (KEROUAC, 2007, p. 24).

Dessa forma, o grupo formado por Sal, Dean, Carlo e outros amigos pode ser caracterizado como um conjunto de *misfits* boêmios. Os espaços de convivência que eles frequentam, como os bares de *Jazz* e as festas, são os únicos lugares em que eles não se sentem deslocados. Por isso recorrem tanto a esse tipo de experiência – Sal em alguns momentos participa de festas diariamente. Holden, por sua vez, frequenta diversos bares sozinho, tentando se passar por adulto. Sobre as festas em Nova York, Paradise as descreve:

As festas eram gigantescas; havia no mínimo umas cem pessoas nesse apartamento de subsolo na zona oeste da cidade. Transbordava gente de dentro dos porões próximos às caldeiras. Em qualquer canto estava acontecendo alguma coisa, em cada cama e sofá — não era uma orgia, apenas uma festa de fim de ano com uma gritaria frenética e a louca música no rádio (KEROUAC, 2007, p. 161).

O narrador complementa em seguida: "Grupos enormes entravam em fila vindos do bar do campus da Universidade de Colúmbia. Tudo nesse mundo, todas as caras do mundo amontoavam-se dentro de um mesmo quarto úmido" (p. 161). Ao ilustrar as festas do grupo, ele está exemplificando um período de obsessão de seus amigos por experiências em grupo. Além disso, esse trecho descreve o nicho que frequentava as festas, sendo composto em grande parte por jovens estudados (no caso, muitos eram alunos da renomada universidade de Columbia, em Nova York).

Com isso, no seu dia-a-dia e na vida noturna, o grupo de Paradise tem uma vivência cultural coletiva, o que é muito diferente da solidão de Caulfield. A sua insociabilidade é frequentemente expressa em suas reclamações sobre não ser compreendido ou no quão

incomodado ele fica na presença de seus colegas – como em trechos citados anteriormente. Em momentos de divagação do narrador ele também expressa essa solidão, a qual tenta preencher na companhia de personagens fictícios. Ele comenta, por exemplo, leituras como *A Volta do Nativo* (de Thomas Hardy, 1878) e *A Servidão Humana* (de W. Somerset Maugham, 1915). Sobre esses livros, ele afirma: “O que me derruba mesmo é um livro que, quando você acaba de ler, você queria que o escritor fosse teu amigão de verdade, pra você poder ligar pra ele toda vez que desse vontade” (SALINGER, 2019, p. 27). O seu comentário demonstra a carência de Holden por diálogo e, além disso, uma idealização desses escritores como potenciais amigos. Sem conseguir criar muitas conexões e com poucas pessoas que considera de confiança, o jovem deseja recorrer a personagens fictícios nos momentos em que precisa conversar. Ele não tem admiração por seus colegas de escola e não se sente parte de nenhum grupo, o que, como adolescente, inibe o seu entusiasmo.

Em ambos os romances há grandes marcas de idealização e certo romantismo na descrição dos amigos (reais ou somente imaginários), afinal, essas são personagens que contribuem para que os narradores se dispersem momentaneamente da realidade – seja em uma viagem com os amigos de bar (Paradise) ou em uma leitura com personagens que finalmente conseguem despertar o seu fascínio (Caulfield).

1.7. Condições de publicação e crítica

The Catcher in the Rye foi publicado pela primeira vez no dia 16 de julho de 1951 pela notável editora estadunidense e inglesa *Little Brown and Company*. Anteriormente a esse romance, o escritor J. D. Salinger já havia publicado contos em jornais, principalmente no jornal estadunidense *The New Yorker*, em que, entre 1945 e 1946 o escritor publicou narrativas seriadas que compuseram *Catcher*. Já inserido no mercado editorial, foi uma questão de tempo para que o primeiro romance de Salinger circulasse entre os leitores, principalmente os jovens da década de 1950. Nas décadas seguintes, o livro entrou para listas de melhores romances escritos em língua inglesa (OHMANN; OHMANN, 1976, p. 15). Em oposição a esse reconhecimento, *Catcher* foi

entre os anos de 1961 e 1982 o livro mais banido das escolas estadunidenses. Grande parte dessa censura vem da postura desrespeitosa diante das instituições e do linguajar do jovem narrador.

Outra grande polêmica envolvendo o livro de Salinger é o seu papel na morte do ex-integrante da banda *The Beatles*, John Lennon, em 1980. Segundo o autor do homicídio, que portava o exemplar de *Catcher* no momento da execução, Holden Caulfield teria sido um dos motivadores de seu crime. O que chamou a atenção do assassino foi o fato de ele descrever as pessoas como *phonies* (falsos) ao agirem movidos por interesses que desvirtuavam os seus atos. Segundo o criminoso, Lennon teria se tornado um *phony*. Outros assassinatos e atentados foram justificados com base no romance que, por sua vez, não faz menção a armas ou homicídios.

On The Road foi publicado pela primeira vez no dia 5 de setembro de 1957 pela editora Viking Press. O estilo de vida boêmio e aventureiro apresentado pela narrativa de Kerouac ganhou uma grande projeção entre o público jovem e também gerou controvérsias. Um ano antes, os poemas publicados em *Uivo*, de Allen Ginsberg, pela então pequena editora *City Lights*, de São Francisco, haviam sido censurados e, posteriormente, levados ao tribunal, quando o poeta teve que depor. Ao chegar nas prateleiras, o romance de Jack Kerouac já estava marcado pela censura que havia abatido os seus contemporâneos. O livro, contudo, conquistou uma gama de leitores jovens – entre eles estavam estrelas do Rock, tais como Bob Dylan e Mick Jagger. O círculo de artistas do qual Kerouac faz parte, chamado de Geração Beat, foi alvo da desaprovação da mídia tradicional e, por outro lado, tornou-se referência para culturas de contestação, principalmente à Guerra do Vietnã, entre as décadas de 1960 e 70 (PEREIRA, 1988, p. 35). O próprio Kerouac, entretanto, demonstrou ser favorável à Guerra do Vietnã e declarou-se conservador ao final de sua vida, quando morreu em 1969 por complicações de saúde relacionadas ao alcoolismo. Em suas cartas, segundo Robert Dean Lurie (2012), o escritor expressava o seu conflito político com Ginsberg, distanciando-se daqueles velhos amigos que se integraram aos movimentos libertários e de direitos civis ao fim daquela década.

No ano de 2012, o romance de Kerouac voltou ao foco da crítica, já que uma parceria de produção e direção francesa e brasileira levou a narrativa para os cinemas, com produção de Walter Salles e participação de atores populares como Sam Riley (interpretando Sal Paradise) e

Kristen Stewart (interpretando Marylou). Com a participação da jovem atriz hollywoodiana, conhecida por protagonizar adaptações cinematográficas da série *Crepúsculo* – sucesso entre o público juvenil da década de 2010 – o filme apresentou *Road* a uma nova geração.

Ambos os romances são lidos massivamente nos Estados Unidos e compõem com frequência o conjunto de leituras no ensino da Literatura Estadunidense em escolas do país. Apesar de sua popularidade, os estudos acadêmicos desses romances são escassos em relação a outros romances contemporâneos reputados. Isso se dá pelo fato de os romances estarem ligados a uma cultura juvenil ainda distante do *status* de cânone. De acordo com Jennie Skerl (2004, p. 2), durante os primeiros anos da publicação de *Road* e de outros textos da mesma geração, a crítica foi dura e debochada, associando-os a estereótipos de jovens displicentes e sem qualquer qualidade literária. Foi a partir da década de 1980, com os 25 anos de *Road*, que esses trabalhos literários passaram a ser revisitados. De forma a contribuir com a releitura desse conjunto de textos, Skerl coletou estudos que mostram a ligação dessas expressões literárias com culturas marginalizadas de sua época, expressões artísticas de vanguarda e respostas à política reacionária daquele momento.

Um exemplo disso é a relação que Richard Quinn (2004) constrói entre a prosódia existente nos textos de Kerouac e a improvisação musical do *Jazz*. Segundo o pesquisador, o escritor aplicou técnicas de improvisação musical em sua forma de escrita, baseando no fato de que em ambos os casos a criação espontânea revela o próprio processo de criação (p. 156). Além disso, um e outro trabalham com temas, seja musical ou narrativo, que retornam sempre no decorrer do improviso. No texto, isso seria uma espécie de refrão textual, que deixa claro qual é o tom e o tema central da narrativa (p. 161).

Apesar de os resultados da pesquisa de Richard Quinn serem relevantes para a compreensão da prosódia do *Jazz* presente na poética do Pós-Guerra, pretende-se neste estudo observar em *Road* e *Catcher*, que apresentam a forma de romances, como o ritmo da música e a performance do *Jazz* são determinantes para a visão que os narradores expõem da cultura, e a sua influência na estrutura narrativa desses textos.

1.8. Pressupostos de crítica literária

Os narradores desses romances apresentam diversos julgamentos do cenário social que os cercam. Holden expõe, muitas vezes em tom de denúncia, diversos atos que considera falso ou injusto. É como ele enxerga as situações de sociabilização ou as diferenças entre ele e pessoas de condições sociais inferiores. Em *Road*, Sal também vê com olhar crítico os valores da classe média do seu tempo. Ele percebe uma conformidade dessa classe diante das diferenças de condições de vida das pessoas nos diversos locais em que ele transita – atitude reproduzida por ele. Essa conformidade está alinhada ao tédio em relação à cultura burguesa e, por isso, ele busca em outras culturas a emoção que não experimenta em seu dia-a-dia. Em ambos os casos as observações e avaliações são todas de cunho realístico, no sentido de serem parte do cotidiano de sua época e assumem, portanto, uma forma crível.

Caulfield expressa esse tipo de opinião em seu encontro com Sally, um dos poucos momentos em que ele tenta mensurar o seu desgosto. Essa visão aborrecida está na descrição de todos os ambientes em que ele frequenta:

"Bom, *eu* odeio. Rapaz, como eu odeio", eu disse. "Mas nem é só isso. É tudo. Eu odeio morar em Nova York e tal. Os táxis, e os ônibus da avenida Madison, com os motoristas e tal sempre gritando pra você sair pela porta de trás, e ser apresentado a esses fajutos que chamam os Lunt de divinos, e ficar subindo e descendo de elevador quando você só queria ir lá fora, e os caras medindo as tuas calças o tempo todo na Brooks, e as pessoas sempre –"
 "Não grite, por favor", a nossa amiga Sally disse. O que foi bem esquisito, porque eu nem estava gritando (SALINGER, 2019, p. 158).

Holden odeia muitas coisas a sua volta. Mesmo fora da escola, na cidade em que ele esperava encontrar algum lugar para pertencer, não se sente ajustado a nenhum ambiente. As descrições do mundo pelas lentes amarguradas de Holden incomodam Sally, que se identifica em vários níveis com o desajuste do jovem, mas recusa o seu convite de abandonar tudo. Um dos pontos fortes do romance está justamente na empatia que o narrador gera no leitor. Essa sensação é produzida quando o leitor percebe o desajuste (marcante nas personagens centrais) como natural, algo inevitável em um meio tão corrompido. Os comentários e suas ideias inconformadas enfatizam que o mundo em si está errado. Essa concepção é recorrente em ambos os romances e está presente no tipo de discurso como o expresso por Holden, que chega a abalar

Sally. Grande parte da força de seu argumento está nos detalhes de sua descrição, o que aproxima o narrador e sua interlocutora de uma realidade possível.

Com isso, podemos dizer que esses romances apresentam uma ótica realista, no sentido de serem ambientados na realidade de seu tempo – ao contrário de narrativas de ficção científica, por exemplo. O romance faz o que denominamos de formalização da realidade, gerando algo concreto e com forma específica (o texto) a partir de uma experiência histórica (a realidade social vivida pelo autor) (CANDIDO, 1993, p. 75). Contudo, esse objeto formal não revela exatamente o mundo como ele é, visto que os textos são criados a partir de perspectivas específicas. Nos romances aqui estudados, as observações da realidade raramente são feitas pontualmente, em dados históricos, mas em diálogos e situações cotidianas, tal qual o encontro de Caulfield e Sally.

O crítico literário e professor Antonio Candido debate a formalização da realidade na forma do gênero romance, tendo como foco do seu estudo o movimento dialético em *Memórias de um Sargento de Milícias*, livro publicado em 1854, de Manuel Antônio de Almeida. Nesse estudo, o crítico percebe as especificidades do Brasil joanino (1808-1821), formalizadas na malandragem presente nas resoluções do romance. O estudo de Candido, apesar de específico, auxilia amplamente no entendimento de obras que conseguem – mesmo que sem intenção do autor – captar determinado movimento da sociedade. Esse tipo de romance é de caráter realista, conforme mencionado, que traduz em forma de literatura determinada experiência histórica. Nas palavras do crítico:

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com dados que tomamos a documentos de outro tipo (CANDIDO, 1993, p. 74).

Somente a partir dos documentos de natureza extra-literária, tais como os documentos históricos, os relatos de memória ou as fotografias, que a veracidade de um romance pode ser propriamente analisada. Só assim seria possível saber o quanto determinado texto reflete uma realidade histórica. Entretanto, isso não é de interesse desta pesquisa, pois, seguindo os pressupostos de Candido (p. 75), busca-se nesta análise literária a função exercida pela realidade

social em determinado momento histórico na construção das formas estruturais das obras aqui estudadas. Em outras palavras, analisa-se a formalização ou redução estrutural da História estadunidense no pós-Segunda Guerra. Com isso, evita-se a atitude comum na análise literária de tratar a ficção como reflexo da realidade.

Uma análise pertinente desse teor realista, por sua vez, visa observar a forma do romance como sendo composta por elementos extratextuais. O poder de convencimento do livro como uma narrativa realista depende, portanto, desses elementos. Nas palavras de Candido:

A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos *dados*. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo (CANDIDO, 1993, p. 76).

Essas informações estão geralmente em compasso com o movimento da sociedade em que a narrativa está inserida. Isso é o que Antonio Candido percebe em sua análise das *Memórias* – a dialética entre as esferas da ordem e da desordem na sociedade joanina é formalizada no romance por meio da malandragem. A própria resolução do conflito entre as duas esferas é feita por meio de uma troca de favores, ou seja, uma conciliação malandra entre ambas. Indo mais além, o professor Edu Teruki Otsuka (2007, p. 20) aponta uma dinâmica de espírito rixoso entre essas duas esferas (e suas diferentes posições nas estruturas sociais). São essas rixas, segundo ele, que organizam formalmente o romance, intercalado por vinganças entre as personagens centrais de cada uma dessas esferas. Os conceitos envolvendo as esferas da ordem e da desordem serão retomados mais adiante neste estudo.

Em relação aos dados que dizem respeito ao mundo real, eles aparecem, por conseguinte, na superficialidade da ficção. Existem, é claro, romances em que episódios históricos estão no centro da narrativa, o que faz com que os eventos históricos sejam ainda mais centrais na narrativa. Esse é o caso dos volumes de *Guerra e Paz* (primeiro livro de 1865), de Leon Tolstói, que narra as Guerras napoleônicas, ou – um exemplo estadunidense mais contemporâneo – *O Homem Invisível*, publicado por Ralph Ellison em 1952, que contém episódios de rebeliões no Harlem, em Nova York. Mesmo nesses casos, a maior parte dessas narrativas não se

desenvolvem no campo de batalha ou durante as rebeliões, mas sim em situações e experiências cotidianas – em geral focadas no indivíduo –, ordinárias ou não, que criam uma camada de dados a respeito do mundo.

Nessa ótica, os alunos do internato Pencey, onde Caulfield estuda, não são uma representação exata da juventude de classe média nova iorquina, mas apresentam elementos que compõem o ambiente e a estrutura de sentimento dominante na época – conceito que será abordado no capítulo seguinte. Essas personagens e os demais elementos que caracterizam determinado período histórico são articulados para dar forma aos romances.

Nos livros *Catcher* e *Road*, existem dois protagonistas, integrantes da camada jovem de classe média estadunidense se voltando contra os valores de seus núcleos familiares. Esse posicionamento é expresso na aversão de ambos pela vida adulta e na pouca estima que estes têm pelos mais velhos ou figuras de autoridade – pais, tios, professores, patrões. A realização pessoal de ambos parece estar na contramão das instituições de seu tempo. Esse é o caso da visão que Holden tem de seu professor, "o velho Spencer", o qual ele acha digno de pena. Já em *Road*, isso se expressa, por exemplo, quando Sal age de forma oposta ao que sua tia recomenda, optando pelo caminho menos convencional. Esse ideal está presente em um discurso feito pelo narrador, que acentua o seu interesse por pessoas atípicas. Para exemplificar, ele narra a sua experiência com os amigos:

Eles varavam as ruas juntos absorvendo tudo com aquele jeito que tinham no começo, e que mais tarde se tornaria muito mais melancólico, perceptivo e vazio. Mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda a minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaaah!”. Como é mesmo que eles chamavam esses garotos na Alemanha de Goethe? (KEROUAC, 2007, p. 24-25).

O tempo da narrativa se alterna na mesma frase quando o narrador descreve a noite entre amigos e, dando um salto temporal, prevê o fim dessa mesma dinâmica. Contudo, o mais relevante nesse momento é o destaque dado aos "loucos", pessoas que são exclusivamente o foco

do seu interesse. Percebe-se que Paradise tem o mesmo desinteresse pela vida tradicional e pela normalidade que Holden tem ao entrever a vida adulta. Sal vai atrás do tipo de pessoa que o interessa para criar um grupo de amigos com hábitos e interesses parecidos, e consegue prevenir a solidão. A formação desses grupos de jovens que rejeitavam a ordem cultural dominante é, para o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 333), um dos fenômenos de meados do século XX, já que no pós-Guerra o núcleo familiar começou a sofrer alterações. Segundo o pesquisador, a camada jovem da sociedade estadunidense deixou de partilhar dos mesmos valores de sua linhagem familiar, criando um setor à parte, com opiniões próprias. Naturalmente, essa vivência no âmbito doméstico e nos espaços públicos seria cooptado pelas expressões culturais, inclusive, a literatura. Acredita-se, que esse seja o movimento da sociedade captado pelos romances *Catcher* e *Road*, mas que antes de mais nada devem ser vistos em uma perspectiva histórica, visto que se trata de um momento específico da experiência estadunidense: o pós-Segunda Guerra Mundial.

CAPÍTULO 2: A CULTURA NO PÓS-SEGUNDA GUERRA

Este capítulo irá analisar alguns padrões culturais e formas de pensamento específicos do pós-Segunda Guerra Mundial, momento em que os Estados Unidos se encontrava durante a produção desses romances. É evidente que uma Guerra, nas proporções da que se deu entre os anos de 1939 a 1945, deixaria marcas na sociedade e na cultura estadunidense. Os resultados da Guerra, em que o país esteve junto aos Aliados, parecem positivos à primeira vista, já que estes obtiveram vitória sob as potências do Eixo. Contudo, as atrocidades de um conflito com grandes bombardeios e batalhas que renderam muitas mortes, também deixaram os seus traumas e contradições na sociedade.

O objetivo deste capítulo é observar como os impactos da Guerra são expressos (ou reprimidos) nos romances aqui estudados. Veremos algumas das disputas no campo da cultura, as expressões que estão presentes nos romances, e o papel que elas desempenham no modo de vida predominante nos Estados Unidos. Além disso, cabe observar a formação de uma cultura jovem, presente em *Catcher* e *Road*, e que desempenha importante papel na forma do romance.

2.1. A Guerra ocultada nos romances

As referências à Segunda Guerra, apesar de ainda muito próxima do momento vivido pelo narrador, são pontuais e apresentadas com certa indiferença por Holden Caulfield em *Catcher*. Essa característica de sua narrativa nos remete ao dito no capítulo anterior sobre a não-confiabilidade dos narradores e a tendência recorrente de reprimir informações incômodas, tais quais os traumas do jovem. O objetivo dessa escolha formal é evidenciar o descomprometimento deste com o restante do mundo. Com esse tipo de atitude, a primeira referência à Guerra surge da seguinte forma:

Depois que o filme acabou, eu fui a pé até o Wickey Bar, onde em teoria eu ia encontrar o nosso amigo Carl Luce, e enquanto andava eu meio que ia pensando na guerra e tal. Esses filmes de guerra sempre fazem isso comigo. Acho que eu não ia aguentar se tivesse que ir pra guerra. Não mesmo. Não ia ser tão ruim se eles só te levassem lá e te dessem um tiro ou sei lá o quê, mas é que você tem

que ficar tanto tempo na desgraça do *exército*. Esse que é o problema (SALINGER, 2019, p. 169-170).

A Guerra aparece como uma situação hipotética e não vivida pelo jovem, que admite não ser capaz de suportá-la. Como em muitos outros momentos do romance, ele não dá valor à própria vida e não se importa com a morte, mas tem aversão à rotina do exército, que envolve disciplina e dedicação – ambas ausentes na personalidade do jovem. Além disso, ele demonstra consciência do quão intensa é uma batalha desse tipo e admite que os seus limites seriam testados. O imaginário construído por ele sobre essa experiência advém de partes de filmes, os quais o jovem diz odiar devido à romantização e falseamento da realidade. Com isso, a própria concepção da Guerra tida por ele envolve aventura e ação, assim como nos filmes que assiste.

Já o seu irmão mais velho D. B. participou ativamente da Guerra e apresenta ao jovem a seguinte opinião: "O meu irmão D. B. ficou quatro anos na desgraça do exército. Ele foi pra guerra também – desembarcou no dia D e tal –, mas eu acho mesmo é que ele odiava o exército mais do que a guerra" (SALINGER, 2019, p. 170). Novamente, o perigo e as atrocidades vividas no dia D não são foco no relato, mas sim o exército, suas práticas, e a ideologia da Guerra, odiados por D. B. Ainda sobre as experiências negativas no campo de batalha, o narrador descreve o relato do irmão:

Uma vez ele disse pro Allie e pra mim que se tivesse que disparar em alguém ele não ia saber nem pra que lado atirar. Ele disse que o exército estava praticamente tão cheio de filhos da puta quanto os nazistas. Eu lembro que o Allie uma vez perguntou pra ele se não era meio que uma coisa boa ele estar na guerra porque como escritor ele ia ter muita coisa pra escrever e tal. Ele fez o Allie ir pegar a luva de beisebol, e aí perguntou pra ele quem era o melhor poeta de guerra, Rupert Brooke ou Emily Dickinson. O Allie disse que Emily Dickinson. Eu pessoalmente não sei muito disso aí, porque eu não leio muita poesia, mas o que eu sei é que eu ia pirar se tivesse que ficar no exército e andar com um bando de gente que nem o Ackley e o Stradlater e o nosso amigo Maurice o tempo todo, marchando com eles e tal (SALINGER, 2019, p. 170).

D. B. não vê a Guerra sob óticas polarizadas e percebe a existência de inimigos, em termos de caráter e valores, em ambos os lados. Em relação à sua experiência na Guerra, ele não acredita que esta seja inspiradora para o seu processo de criação de roteiros. Em sua luva, Allie escrevia alguns de seus poemas favoritos, por isso se tornou um dos objetos favoritos de Holden para rememorar o irmão. O exemplo que ele usa, comparando os poemas de Emily Dickinson

(1839 – 1886) e Rupert Brooke (1887 – 1915), escritos em sua luva, é base para o entendimento de que a primeira foi capaz de criar poemas melhores sem referenciar os conflitos diretamente. Ao contrário de Brooke, que tecia elogios aos esforços da Primeira Guerra em seus sonetos, a poesia de Dickinson não coloca os grandes eventos de seu tempo como um tema em evidência.

Em seu soneto mais popular, *The Soldier*, Brooke alude ao seu país de origem, a Inglaterra, seus campos e suas conquistas nos períodos de conflito. Isso já se destaca em seu trecho de abertura:

If I should die, think only this of me:
 That there's some corner of a foreign field
 That is for ever England. There shall be
 In that rich earth a richer dust concealed;
 A dust whom England bore, shaped, made aware,
 Gave, once, her flowers to love, her ways to roam;
 A body of England's, breathing English air,
 Washed by the rivers, blest by suns of home
 (BROOKE, 2015, p. 113)⁷.

Os campos em um país estrangeiro, que para o soldado se tornaram Inglaterra para sempre, são os novos espaços conquistados por ele e os demais soldados em suas batalhas – e por esse feito o soldado deseja ser lembrado. Com um discurso nacionalista e forte enaltecimento da expansão territorial almejada na Primeira Guerra Mundial (1914 a 1918), o poema de 1914 exibe o teor ideológico que motivou a liderança de seu país no conflito.

No poema *It Feels Shame to be Alive*, Emily Dickinson também faz menção às mortes durante a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861 a 1865) e enaltece aqueles que morreram em prol de salvar a união dos estados. Esses são os primeiros e os últimos versos do poema de Dickinson, escrito por volta de 1862:

It feels a shame to be Alive—
 When Men so brave—are dead—
 One envies the Distinguished Dust—
 Permitted—such a Head—
 (...)
 It may be—a Renown to live—
 I think the Man who die—

⁷ Por apresentarem formas e rimas pensadas para o inglês, optou-se por não traduzir os poemas citados.

Those unsustained—Saviors—
Present Divinity— (DICKINSON, 2012, p. 730)

Apesar de semelhanças com o soneto de Brooke – como a presença em ambos de temas como a morte, a bravura, as marcas e a poeira distinta que permanecem após os conflitos – a poesia de Emily Dickinson, na leitura de D. B., contém elementos atemporais mais ricos. Enquanto Brooke refere-se a um conflito específico, uma disputa territorial, Dickinson trata da ressignificação da vida diante de muitas perdas, uma questão muito mais ampla. Com isso, Salinger deixa pistas de uma visão de que, em seu ofício de escritor, mais importa a formalização de um sentimento preciso – angústia, inconformidade e isolamento, por exemplo –, que uma descrição da experiência vivida no momento histórico de conflito.

Outro motivo para o destaque de Emily Dickinson é o fato de Rupert Brooke apresentar um viés ideológico oposto ao de D. B. e Holden, que demonstram aversão à cultura militar, de forma geral. Essa repulsa ao militarismo, presente em trechos já citados – inclusive quando Holden se diz pacifista – se torna ainda mais evidente com uma recomendação de leitura feita por D. B.:

Só que o negócio que me incomoda no D. B. é que ele odiou a guerra desse jeito mas me fez ler o tal daquele livro *Adeus às armas* agora no verão. Disse que era tão sensacional. É isso que eu não consigo entender. Tinha lá um cara no livro chamado tenente Henry que em teoria era um cara legal e tal. Eu não entendo como o D. B podia odiar o exército e a guerra tanto assim e ainda gostar de um sujeito fajuto daqueles (SALINGER, 2019, p. 170-171).

O romance realista de Ernest Hemingway, *Adeus às Armas*, publicado pela primeira vez em 1929, trata também da Primeira Guerra e tem um cunho anti-militarista em sua narrativa. Holden não percebe a associação que o irmão faz com a própria vivência na batalha, a qual ele não desejava ter vivido. O jovem Caulfield, mesmo não tendo servido à Guerra como o irmão, já apresenta a mesma antipatia das atividades militares, afirmando: "Eu juro que se um dia tiver outra guerra é melhor eles me pegarem de uma vez e me botarem na frente de um pelotão de fuzilamento. Eu não ia nem reclamar" (SALINGER, 2019, p. 170). Somado, portanto, à visão voltada para os sentimentos, em detrimento à descrição precisa do campo de batalha, há esse segundo fator pela preferência de D. B. por Emily Dickinson: o antimilitarismo que essas

personagens difundem, muito contrário ao ponto de vista nacionalista e militar de Rupert Brooke.

Esse é um debate de crítica literária, algo que Holden não se interessa, mas que sugere uma justificativa para a ausência da Guerra no próprio romance. Salinger não expõe a sua experiência pessoal na Guerra em *Catcher*, e esses diálogos do narrador com seu irmão funcionam como argumentos para tal escolha. J. D. Salinger não somente foi soldado durante a Segunda Guerra, como desembarcou em um dos episódios marcantes nesse conflito: o Dia D. Em uma das biografias mais recentes sobre a vida do escritor, Shields e Salerno (2014) narram o episódio:

Salinger integrava o 12º Regimento da Infantaria, que desembarcou na praia de Utah no Dia D, em 6 de junho de 1944, com cerca de 3.100 soldados. Até o final de junho, o regimento perderia cerca de 2.500 homens. Salinger fica cara a cara com a aniquilação em meio ao desembarque maciço e dentro de sua própria unidade (SHIELDS; SALERNO, 2014, p. 21).

Para ressaltar a tensão vivida pelos soldados nessa circunstância, os biógrafos coletaram depoimentos de combatentes que participaram do Dia D juntamente com Salinger. Ken Oakley foi um marinheiro de convés e relata sobre a preparação anterior ao momento traumático, em que a frieza dos militares superiores marcaram suas lembranças. Ele narra:

Na noite antes dos desembarques do Dia D, o oficial superior fez um *briefing*, e nunca vou me esquecer de suas palavras finais: "Não se preocupem se toda a primeira onda de soldados for morta. Vamos simplesmente passar por cima de seus corpos com mais e mais homens." Que pensamento encorajador para aquela noite (SHIELDS; SALERNO, 2014, p. 21).

O Dia D foi a primeira experiência de Salinger na Guerra e, nos dias seguintes, em meio a essas circunstâncias, o escritor deu continuidade ao seu trabalho de escrita (do seu romance e outros contos) à beira de estradas e em acampamentos (SHIELDS; SALERNO, 2014, p. 123). Podemos afirmar, dessa maneira, que muitas circunstâncias externas foram ocultadas nos romances, uma decisão análoga à forma que a narrativa toma. Conforme apontado, ela é repleta de supressões que emergem esporadicamente, como uma espécie de trauma que retorna à consciência involuntariamente.

Freud explica, em "Além do princípio do prazer", como o estresse pós-traumático se manifesta após episódios como as Guerras:

Há muito se conhece um estado que sobrevém após sérias comoções mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes com risco de vida, ao qual se deu o nome de 'neurose traumática'. A terrível guerra que há pouco terminou fez surgir um grande número dessas doenças, e ao menos pôs fim à tentação de atribuí-las a uma lesão orgânica do sistema nervoso, ocasionada por força mecânica. O quadro da neurose traumática avizinha-se ao da histeria por sua riqueza de sintomas motores semelhantes, mas supera-o normalmente nos sinais bastante desenvolvidos de sofrimento subjetivo, como numa hipocondria ou melancolia, e nas evidências de um mais amplo enfraquecimento e transtorno das funções psíquicas (FREUD, 2010, p. 168).

O trauma da Guerra, oculto à primeira vista em *Catcher*, é expresso exatamente nos momentos de tensão do romance, não coincidentemente os mesmos em que ele diz não se recordar direito. Isso ocorre, por exemplo, quando ele quebra as janelas da garagem de sua casa e admite que essa era uma reação à morte do irmão. A neurose traumática, conforme descrita por Freud, se manifesta no romance nos momentos em que o narrador apresenta o enfraquecimento de uma função psíquica: a sua memória.

Conforme apontado no capítulo anterior, o narrador oculta diversos momentos de desconforto ou trauma, e o mesmo ocorre em relação à Guerra. De acordo com Bruno Zerweck (2001, p. 161-163), há uma enorme quantidade de narradores não confiáveis na literatura produzida na segunda metade do século XX. Isso porque a ficção no pós-Guerra é dominada por narrativas não confiáveis que tanto expõem quanto expandem as noções realistas do que é a confiança no narrador. Ainda segundo Zerweck (2001, p. 165), a figuração das ilusões ou dificuldades do narrador em dar conta da realidade em seu discurso ficcional não caracteriza necessariamente como uma não confiabilidade, mesmo porque, dessa maneira, ocorre a própria figuração da dificuldade cognitiva humana e suas incertezas.

Para Zerweck (2011, p. 170-171), os textos realistas contemporâneos forjam, com isso, uma nova noção de realidade na ficção, em que a não confiabilidade e a subjetividade são tidas como realidades possíveis. Nesse sentido, discursos ficcionais contemporâneos, em que há um relato exposto com autoridade de completamente confiável, seriam extremamente suspeitos. Em comparação, um narrador que expõe as suas limitações cognitivas e epistemológicas estaria mais de acordo com as possibilidades da figuração ficcional.

A Segunda Guerra, como um episódio histórico marcante, não passa despercebida por Holden, contudo. Mesmo que a personagem não a tenha vivido como o autor, ele percebe a sua existência e suas marcas ao conversar com seu irmão veterano D. B., em suas leituras e filmes. Esse é mais um aspecto formal do romance, em que há uma espécie de oscilação entre a sua lembrança e o seu esquecimento. Essa é mais uma característica da forma que denominamos neste trabalho de *dropout*: ao narrar na perspectiva de um jovem desprendido do mundo externo, a História é apresentada de maneira descomprometida. Mesmo sem se comprometer com elementos factuais, Salinger busca expressar a agonia do trauma por meio dos dramas vividos por Caulfield, estes, muito mais leves e cotidianos que o vivido por ele nos campos de batalha.

Em *Road* não é muito diferente. A Guerra é mencionada com frequência, porém de forma indireta, isto é, ela nunca é narrada no presente da narrativa. No capítulo em que Paradise cruza o Estado do Nebraska, seu companheiro de viagem Eddie lembra de seu período na Guerra e a sensação que ele tem é de desgosto. O próprio narrador adota as mesmas lentes, observando os aspectos mais soturnos da cidade. Ele narra:

Tive visões de uma noite sombria e poeirenta se esparramando sobre as planícies e as caras das famílias do Nebraska desfilando à minha frente, com crianças rosadas olhando para tudo com espanto e admiração, e sei que me sentiria o maior calhorda do mundo se tivesse que logr-los naqueles malditos caça-níqueis. Rodas-gigantes girando na escuridão da planície e, pelo amor de Deus, a música entristecida dos carrosséis ecoando pelas montanhas e eu ansioso para chegar logo ao meu destino, tendo de dormir numa cama de aniagem em algum vagão todo enfeitado (KEROUAC, 2007, p. 42-43).

É muito comum em *Road* a descrição de um cenário estadunidense pós-Segunda Guerra marcado pelo trabalho precário e pela pobreza. É uma descrição de ruínas e uma visão negativa em oposição à alegria da vitória e o sucesso econômico do país na Guerra. Ao mesmo tempo, o narrador expõe a existência de grupos ou comunidades de minorias representativas que estavam formando um cenário cultural diverso e às margens do padrão de sua época. É esse panorama que o narrador descreve durante a viagem:

Aquele grandioso e selvagem som de bop flutuava das cervejarias; o som embaralhava ainda mais essa completa mistura de caubóis de todas as espécies e boogie-woogie dentro da noite americana. (...) Negros muito loucos com bonés bop e cavanhaques passavam às gargalhadas, depois vinham hipsters cabeludos e deprimidos, recém-saídos da Rota 66 de Nova York; e então velhos ratos do deserto com suas mochilas indo em direção a um banco de parque na Plaza; logo

a seguir pastores metodistas com mangas arregaçadas, e um eventual garoto santo e naturalista de barba e sandália. Eu queria conhecer todos eles, conversar com todo mundo (...) (KEROUAC, 2007, p. 115-116).

Essa é a primeira menção que o narrador faz aos hipsters, caracterizados no trecho como deprimidos. Segundo Richard Quinn (2004, p. 163), chamavam-se de hipsters os jovens brancos de classe média, entediados com a cultura dominante em seus espaços, que recorriam aos bares de *Jazz* e à boemia da cultura afro-americana como alternativa. Somado a esse nicho cultural, há também outros tipos de pessoas circulando: os viajantes que se sustentam com serviços informais nas estradas ("os velhos ratos do deserto"), os religiosos tradicionais e os seguidores de religiões orientais, as quais estavam se disseminando cada vez mais nos Estados Unidos e trazendo ideias transcendentais presentes, inclusive, na literatura de Jack Kerouac⁸.

Esse é um dos momentos em que há um conteúdo geracional na narrativa, no sentido de tratar de uma cena comum do pós-Guerra. Uma geração que percorreu a Rota 66 e demais estradas, um fluxo migratório dentro e fora do país que caracterizou esse momento. Esses grupos com os quais o narrador de *Road* expressa o desejo de sociabilizar são apontados por Michael Denning (2010, p. 163) como um fronte cultural de massa, uma mobilização que se inicia no Modernismo e, tendo proletários e movimento de trabalhadores em sua liderança, é visto pelo historiador como um esforço genuíno da cultura estadunidense de promover mudanças estruturais.

O livro de Michael Denning, *The Cultural Front*, se destaca em meio aos estudos feitos sobre a cultura estadunidense pós-Segunda Guerra. Nesse trabalho, publicado pela primeira vez em 1996, o autor argumenta que os movimentos de oposição da primeira metade do século XX deram uma nova forma à vida social nos Estados Unidos ao apoiar a democracia social e a resistência ao fascismo no país – o mesmo aconteceu em outras partes do mundo. Em seu amplo estudo, o crítico utiliza como exemplo expressões culturais como a literatura proletária, as narrativas de migração, o *Jazz*, o *Blues* e até mesmo movimentos radicais de cartoonistas que trabalhavam para os estúdios da *Walt Disney* (DENNING, 2010, p. 403).

⁸ Os romances mais tardios de Jack Kerouac, como *Vagabundos Iluminados* (de 1958) ou *Satori em Paris* (de 1966), e os poemas de *Howl* (de 1956) de Allen Ginsberg seguem mais essa tendência que *Road*. Deshae E. Lott (2004) faz uma análise aprofundada dessa vertente.

A visão de Denning sobre essas expressões é pouco romântica, no sentido em que ele atribui a esse fronte cultural uma raiz própria de seu tempo. Em outras palavras, ele as vê dentro de um processo de proletarização da indústria do entretenimento que estava em expansão no país. Para ele, este era um momento em que há o encontro entre um poderoso movimento social democrata (a frente popular) e os aparatos da cultura moderna do entretenimento de massa e da educação (DENNING, 2010, p. 8). A ótica a partir da qual Sal Paradise vê as expressões populares de seu tempo é menos materialista e muito mais romantizada. Ao ver as festas nos subúrbios de Denver, o narrador faz a seguinte descrição:

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, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente (KEROUAC, 2007, p. 223).

Sofrendo do tédio e apatia do pós-Guerra, Paradise vê nas expressões populares uma excitação inexistente em sua própria cultura. O jovem desconhece a rotina de trabalho e ignora as origens da segregação que ele percebe ocorrer (por dizer "no bairro negro"). Ele foca somente nos aspectos festivos e boêmios daquela vida e por isso a deseja para si. Assim como os hipsters que, segundo Quinn (2004, p. 62), também eram chamados de "*White Negroes*" (negros brancos), Sal quer penetrar uma cultura a qual ele não pertence, de modo a visitá-la para combater o seu tédio. Essa atitude é vista pelo crítico Jon Panish como um tipo de romantização primitivista, a disseminação de um estereótipo da cultura afro-americana em que o foco encontra-se somente na vida noturna e nos hábitos festivos. Segundo ele, as narrativas de Jack Kerouac que envolvem a cena do *Jazz* estadunidense apresentam impressões superficiais e muito distantes da realidade vivida por essas comunidades (PANISH, 1994, p. 120).

Ao investigar a relação do público branco jovem com a cultura marginalizada do *Jazz*, Quinn observa um artigo de Norman Mailer chamado "*The White Negroes*", e comenta:

Como Afro-americanos presos e segregados em guetos pós-Guerra, o hipster é "primitivo", contudo, um primitivo "suficiente e sábio". Ele (o hipster e o negro nunca são mulheres na perspectiva de Mailer) busca escapar do "ar de prisão dos hábitos de outras pessoas" por meio da emoção violenta e do flerte com a

insegurança. Da maneira como Mailer o descreve, o hipster não tem fé na história, na sociedade organizada, ou nos outros (QUINN, 2004, p. 163)⁹.

As citações são do artigo de Mailer e destacam o idealismo presente nas definições desse grupo de jovens e a presunção de superioridade diante da cultura banal pós-Guerra. Essa emoção violenta, mencionada por Quinn, está presente em *Road* no consumo de drogas e viagens em alta velocidade, bem como no flerte com a insegurança, ao fazer isso em espaços desconhecidos e potencialmente perigosos. A presença do *Jazz* na narrativa funciona muitas vezes para desassociar os jovens Sal e Dean da classe média e branca de que eles fazem parte, colocando-os acima dessa cultura tediosa e otimista. Indo pelo viés contrário do pensamento comum no pós-Guerra, eles são niilistas, não se preocupam com o amanhã ou com a segurança e vivem em busca do que é diferente – e o *Jazz* sacia esse desejo.

O contraste entre o grupo de jovens e a cultura predominante nos Estados Unidos fica claro quando Dean e alguns amigos chegam inesperadamente durante a ceia da família sulista de Paradise, na residência em que ele está hospedado. O jantar é narrado da seguinte forma:

Eles comiam vorazmente enquanto Dean, com um sanduíche na mão, pulava em frente a uma grande vitrola, escutando um disco de bop muito louco que eu havia comprado naqueles dias, chamado "The Hunt"; Dexter Gordon e Wardell Gray soprando seus trumpets para uma platéia delirante, o que concedia ao disco um tom fantástico e frenético. A parentada sulista se entreolhou, surpresa, balançando a cabeça. "Afim, que tipo de amigos são os de Sal?", perguntavam para meu irmão. Ele foi desafiado a lhes dar uma resposta. Os sulistas não gostam nem um pouco de loucura, não a do tipo de Dean. Ele não dava a menor bola para eles. A demência de Dean desabrochou como uma flor exótica (KEROUAC, 2007, p. 146).

Nesse momento, o disco de *Jazz* colocado por Dean funcionou como um afronte aos valores tradicionais e à tranquilidade do jantar da família de Paradise. O ritmo frenético e a dissonância das notas emitidas pelos instrumentos no *Bebop Jazz* (também chamado de *Bop*) podem ser incômodas para quem está acostumado com o *Jazz* mais tradicional, como o *Swing Jazz*, muito popular no Pós-Guerra estadunidense.

⁹ Tradução nossa. No original: "Like African Americans trapped in segregated postwar ghettos, the hipster is a "primitive," albeit a "sophisticated and wise" primitive. He (the hipster and the Negro are never women in Mailer's eyes) seeks escape from "the prison air of other people's habits" through violent emotion and courting insecurity. As Mailer describes him, the hipster lacks faith in history, in organized society, and in others" (QUINN, 2004, p. 163).

O denominado *Swing Jazz* foi incorporado de tal forma à indústria da cultura atrelada ao consumo – sendo, inclusive, usado em propagandas de produtos como batom, cigarros e roupas femininas – que os músicos de *Jazz* e seu público buscavam criar ou apreciar uma música que fosse menos comercial e mais inovadora. O *Swing Jazz* propõe uma unidade entre os músicos no momento da apresentação, em que todos devem seguir os tons e ritmos propostos, ao passo que o *Bebop Jazz* é mais difuso e permite maior autonomia entre os músicos no momento da performance. Isso não significa que o *Bebop Jazz* seja o extremo oposto do *Swing Jazz*, mas aquele apresenta uma sonoridade que se diferencia dos padrões que foram incorporados à indústria comercial (BERENDT, 1987, p. 297). O conservadorismo do *Swing Jazz* – com seus tons agradáveis e propícios à danças – é adequado à indústria cultural e ao estilo de vida hegemônicos nos Estados Unidos, os quais também possuem como características o conforto e a ordem. Em contraposição, o *Bebop Jazz* surgiu como uma figuração do caos urbano, criando uma cultura marginalizada que se opõe ao conformismo e à segregação existentes na sociedade estadunidense.

Associando o *Bebop Jazz* ao desenvolvimento de uma cultura heterogênea no pós-Guerra, Robert Holton destaca as características do estilo musical como sendo: "harmonias difíceis, ritmos impossíveis de dançar, solos complexos e personalidades excêntricas" (HOLTON, 2004, p. 22)¹⁰. Devido a essas características do estilo musical, Richard Quinn aponta uma relação entre a expressão do *Bebop Jazz* e uma corrente anticonformista existente nesse momento histórico – característica apontada por diversos críticos do gênero.

Essa crítica, apoiada na crença de que o [estilo de Jazz] bebop incorpora a força emocional e intelectual afro-americana e que ele expressa essa força por meio de formas [musicais] combinando tradição e experimentação, afirma que a música encena valores que contradizem a passividade do pós-Guerra e a estereotipação de identidades (QUINN, 2004, p. 162)¹¹.

¹⁰ Tradução nossa. No original: "difficult harmonies, undanceable rhythms, complex solos and eccentric personalities" (HOLTON, 2004, p. 22).

¹¹ Tradução nossa. No original: "This critique, resting on the belief that bebop embodies African American intellectual and emotional strength and that it expresses that strength through forms combining tradition and experimentation, asserts that the music enacts values that contradict postwar passivity and identity stereotyping" (QUINN, 2004, p. 162).

O resgate de uma cultura de tradição africana, assim como um tipo de experimento musical que foge aos padrões lucrativos da música – estruturas diversas, não-repetitivas e muito improvisado –, são vistos como uma oposição à cultura dominante no período. Esse é o papel do estilo musical e seus músicos expoentes, mencionados com frequência em *Road*. Uma tentativa de Kerouac de mostrar um lado não-convencional da história e da cultura estadunidense.

Desse modo, a Guerra e a sua assimilação não aparecem também de forma direta na narrativa, já que o foco encontra-se nos impactos culturais desse evento. Ao mostrar jovens atraídos por um estilo de vida não-convencional e expressões culturais que estão às margens do imaginário de prosperidade construído após a Guerra, Kerouac busca formalizar uma experiência de não-conformismo.

Essa vivência, contudo, não poderia ser narrada de forma completamente imersiva – no sentido de Paradise ter a experiência completa de fazer parte desses grupos marginalizados – já que a sua perspectiva é a de sua própria classe e nicho cultural. A visão externa das culturas formadas no pós-Guerra é, portanto, limitada ao que o próprio Kerouac vivenciou, e o mesmo acontece em relação ao conflito mundial em si. Enquanto Salinger viveu momentos tensos, possivelmente traumáticos, na Guerra e formalizou essa tensão nos dilemas do jovem Caulfield, Kerouac, que não estava nos campos de batalha, teve pouca experiência com o militarismo, e tem como foco os desdobramentos da Guerra no campo da cultura, com a formação de nichos culturais e expressões como o *Bebop Jazz* e a cultura Beat nos Estados Unidos.

A escritora Carolyn Cassady relata em suas memórias o seu convívio com Jack Kerouac e Neal Cassady (ou Paradise e Moriarty em *Road*), e destaca o fato de estes serem exceções entre os homens jovens por não terem servido à Guerra. Ela conta:

As aulas que eu ministrava ocasionalmente como professora assistente na Universidade de Denver eram repletas de veteranos de guerra mais velhos que eu. Escola e idade já não combinavam mais. Todo homem que eu conheci desde a Segunda Guerra Mundial exigiu ao menos uma tarde inteira para recapitular o seu trauma de guerra antes que qualquer outro tópico fosse introduzido. Ali estavam homens [Jack Kerouac e Neal Cassady] que tinham pouca experiência

de guerra para reviver. Jack não falou sobre sua viagem no *The Dorchester* como marinheiro mercante por muitos anos depois que eu o conheci (CASSADY, 2008, p. 29)¹².

A viagem no navio *Dorchester* a que Cassady se refere ocorreu durante o curto período de Jack Kerouac na marinha mercante, em que ele foi rapidamente dispensado por ser diagnosticado pelos médicos com traços de personalidade esquizóide em "um estado preocupante". O autor apresentou ideias relacionadas a suicídio, divagações e atributos filosóficos – conforme apontado no documento em anexo¹³. Ainda segundo o relatório (que aponta o alistamento de Kerouac no final de 1942), durante os seus dez dias servindo a marinha estadunidense, os médicos descreveram o seu comportamento como inquieto e apático. Como marinheiro mercante, Kerouac não teve a experiência da Guerra, mas o navio *S. S. Dorchester*, no qual ele havia trabalhado, foi atacado no dia 3 de fevereiro de 1943 por um submarino alemão e afundou, tendo sido salvas 230 pessoas de 904 tripulantes¹⁴. Ou seja, o escritor pode ter escapado da morte por ter sido dispensado algumas semanas antes do ataque fatal ao navio.

O contato de ambos os escritores com a Guerra fornece vários indícios de como os eventos trágicos de grande proporção são traduzidos em cada um dos romances. As obras foram escritas durante ou posteriormente a dois momentos marcantes para o conflito mundial: o dia D e o ataque ao *S. S. Dorchester*. Compreende-se, dessa forma, porque o militarismo aparece com um tom negativo em ambas as narrativas. A supressão de traumas, sendo algo recorrente entre os narradores pouco confiáveis desses romances, opera da mesma forma ao suprimir as descrições das vivências em campo de batalha. Os dilemas em ambos os romances são mais sutis que explosões e mutilações, visto que apresentam marcas do conflito em uma forma escapista, que

¹² Tradução nossa. No original: "The classes I taught occasionally as a teaching assistant at Denver University were filled with war veterans all older than I. School and age no longer matched. Every man I had met since World War II had required at least one whole evening to rehash his war trauma before any other topic could be introduced. Here now were men who had little war experiences to relive. Jack didn't talk about his trip on *The Dorchester* as a merchant seaman for many years after I met him" (CASSADY, 2008, p. 29).

¹³ Ver Anexo 1. Documento disponibilizado pelo site *The Smoking Gun* por meio de pesquisa em documentos de domínio público da Marinha estadunidense.

¹⁴ Documentos disponíveis no site da Guarda Armada estadunidense: <http://www.armed-guard.com/dork.html>, acesso em 17 de abril de 2019.

combina a apatia e o inconformismo presente em *Caulfield* e *Paradise* – e não-coincidentemente traços marcantes de seus criadores.

2.2. *American Dream*

No contexto pós-Guerra, a cultura apresentava dois pólos muito marcantes nas narrativas de *Catcher* e *Road*: a dominante (ligada ao conformismo) e a emergente (exposta como inconformista). Quando os críticos falam que o período era marcado pela conformidade de grande parte da população de classe média, significa que havia uma cultura dominante que apresenta uma perspectiva em que os Estados Unidos, vitoriosos na Guerra, haviam se tornado uma potência invicta e detentora do poder sobre as demais nações. Com isso, ser um cidadão estadunidense tornou-se motivo de orgulho, e fazer parte dessa cultura (e reafirmá-la) era essencial para a manutenção desse *status*.

O historiador Eric Hobsbawm caracteriza o século XX como o século americano (ou estadunidense), justamente devido ao poder conquistado pela nação ao longo dessas décadas. Ele afirma:

Minha impressão é que o século americano baseou-se sobretudo na esmagadora predominância, no dinamismo e na dimensão da economia americana. Ela é de uma ordem de grandeza incomparável com a das outras nações capitalistas. Não podemos esquecer que, já na década de 1920, os Estados Unidos respondiam por 40% de toda a capacidade industrial do mundo. Eles perderam parte dessa vantagem com a Grande Depressão, mas recuperaram sua posição após a Segunda Guerra Mundial, a tal ponto que, em certa época, a economia americana era equivalente a metade do poderio econômico de todos os outros países somados (HOBSBAWM, 2009, p. 49).

Com essa vantagem no cenário global, foi possível que os Estados Unidos criassem um imaginário, multiplicado para o restante do mundo, em que o país se tratava da terra em que tudo era possível – a concentração de riquezas, a mobilidade social e a realização de desejos materiais poderiam facilmente se concretizar. Esse ideário é o que chamamos de "*American Dream*", o mito fundador estadunidense, construído com valores que se apoiam nos princípios da democracia, dos direitos, da liberdade, das oportunidades e da igualdade. Esse conceito, importado pelos colonizadores europeus, se disseminou no ethos de diversos outros mitos da

cultura do país, incluindo o mito da fronteira, estudado de forma aprofundada pelo crítico e historiador Richard Slotkin e que será abordado no próximo capítulo. Tratando-se dos desdobramentos do *American Dream*, o sonho compreende três mitos entrelaçados, que poderiam se tornar realidade com a chegada no novo território, no caso, os Estados Unidos: a redenção ou reabilitação, a conquista material e a reinvenção ou o recomeço (CARNEY, 2015, p. 3-4).

O sonho de crescimento social e proveito dos benefícios tecnológicos serviram de base para um estilo de vida que se originou no pós-Guerra estadunidense, chamado de *American Way of Life*. Esse termo é definido da seguinte forma:

Especialmente no que se refere aos Estados Unidos, talvez a grande novidade do período pós-guerra, este país começava a se constituir então no primeiro grande exemplo de uma sociedade afluente, tecnocrática o que se materializava, por exemplo, na afirmação do *american way of life*, um estilo de vida exportado com razoável sucesso para o mundo inteiro (PEREIRA, 1988, p. 26-27).

O ideal do *American Dream* era, portanto, também confrontado pelas expressões como a do *Bebop Jazz*, que ia na contramão da ideia de prosperidade e produtividade que estava crescendo no imaginário estadunidense. A dissonância musical expressava o descompasso entre o sucesso econômico e a má distribuição desse recurso – principalmente nos setores mais marginalizados da sociedade.

A diferença entre esses dois pólos se torna perceptível para Holden em *Catcher* quando ele deixa o internato e vai para a cidade. Em Nova York, ao vagar sem rumo, ele encontra uma variedade maior de pessoas, diferentes de seus colegas de escola, e percebe uma dinâmica diferente entre elas e o escapismo – também comum em sua própria narrativa. Ele vê uma criança andando com seus pais e comenta:

Uma família que dava pra você ver que tinha acabado de sair de alguma igreja ia andando bem na minha frente – um pai, uma mãe e uma criancinha dos seus seis anos de idade. Eles pareciam meio pobres. O pai estava com um daqueles chapéus cinza-pérola que os pobres usam direto quando querem ficar elegantes. Ele e a mulher iam só andandinho, conversando, sem prestar atenção no filho. O menino era joia. (...) Eu cheguei mais perto pra poder ouvir o que ele estava cantando. Era aquela música, "Se alguém apanha alguém que vem pelo campo de centeio". (...) os pais não prestavam atenção no menino, e ele continuava andandinho perto do meio-fio cantando (...) Aquilo me deixou melhor. Eu não fiquei mais tão deprimido (SALINGER, 2019, p. 141).

De forma um pouco parecida com *Road*, em *Catcher*, a observação social aparece um pouco carregada de romantização do diferente, seja uma diferença cultural ou de classe. Nessas diferenças, Holden vê simplicidade e despreocupação – o que ele deseja para a sua própria vida. O garoto, que é observado, canta a música que dá título ao romance, que, na verdade, é uma citação errada. Não é "agarra", mas "encontra" – correção feita posteriormente por sua irmã Phoebe Caulfield. Mesmo sendo ignorado pelos pais, a criança continua cantando e andando, sem precisar de atenção ou elogios. Essa atitude gera conforto em Holden que vive uma situação oposta, já que recebe muita atenção (dos professores e dos pais), mas reage com indiferença. O conforto advém da ideia de que há a possibilidade de alegria, mesmo com menos recursos – aqueles que o jovem sonha em abandonar. Ou seja, a criança detém a esperança de que um estilo de vida às margens do *American Dream* traria a satisfação inocente que ele tanto almeja. Assim, ocorre um movimento dialético muito comum nos dois romances, em que há o embate entre os privilégios do *American Way of Life* e, no polo oposto, a libertação promovida pela marginalização e alienação da sociedade.

Em *Road*, Sal Paradise tenta uma espécie de isolamento do estilo de vida americano quando resolve viver com a sua amante Terry e seu filho nos acampamentos junto aos demais trabalhadores da colheita de algodão. Posteriormente, Terry volta para a casa de sua família e Sal a acompanha. Ele fica hospedado em um celeiro, enquanto Terry leva até ele os alimentos para suas refeições. Ele descreve a casa da família mexicana de sua namorada como "Um lar da Califórnia; escondido nos vinhedos, eu sacava tudo. Me senti um milionário; estava me aventurando na louca noite americana" (KEROUAC, 2007, p. 132). Diante de uma residência mais simples que a sua, Sal contempla os seus privilégios e enaltece a sua experiência de imersão naquele mundo distinto. Para ele, o contato com o mundo do trabalho braçal é uma expedição e uma diversão.

Em um momento diferente, quando Dean chega na casa da família de Paradise, ele consegue fazer o percurso na estrada extremamente rápido em seu novo carro *Hudson*. Sal comenta:

"Ah, cara, é que esse Hudson voa!
"Onde você arranhou ele?"

"Comprei com minhas economias. Dei uma trabalhada nas ferrovias, levantando uns quatrocentos dólares por mês (KEROUAC, 2007, p.143).

Com a aquisição, fruto do seu trabalho temporário, Dean consegue comprar o seu sonhado carro. Em trechos como esses, evidencia-se a ideologia do *American Dream*, que é reafirmado por meio do fascínio pela aquisição de bens de marcas específicas, assim como a realização desse estilo de vida por meio de muito trabalho – que para Sal será temporário. É essa lógica, do trabalho árduo e temporário, que proporciona a possibilidade de correr pelas estradas em alta velocidade. Percebe-se nesse princípio de trabalho e consumo, um hedonismo típico da política e da cultura liberal crescente nesse momento histórico. Diferente do que a crítica de Daniel Belgrad (2004, p. 37) expõe, em que ele aponta uma oposição à visão de mundo neoliberal na literatura do grupo formado por Kerouac, percebe-se que o prazer ligado ao imediatismo e ao consumo, longe de conceber um projeto de vida em sociedade diferente da ordem hegemônica, retroalimenta os seus valores. Em outras palavras, esse é o *American Dream* em prática exposto no romance.

Um dos pontos fortes desses romances é o esforço, consciente ou não, de mostrar a situação privilegiada do *American Way of Life* e o vislumbre de seu contraponto, que seriam os campos de trabalho e a segregação nas grandes cidades. Para entender melhor como funciona a coexistência desses dois universos, cabe explicar a relação de predominância de um sobre o outro. Conforme apontado, o ideal do *American Dream* tornou-se predominante no pós-Guerra, o que significa que esse é o pensamento hegemônico nesse período histórico. É o que Hobsbawm indica ao tratar do século XX:

O outro fator que explica o século americano foi a hegemonia cultural dos Estados Unidos, em especial na cultura popular. Esta última tem mais possibilidade de se perpetuar, pois foi reforçada pelo papel cada vez mais importante da língua inglesa e pela difusão da informática, cuja língua franca é o inglês e que está bastante concentrada nos Estados Unidos (HOBSBAWM, 2009, p. 49).

Com o tempo, o ideal ligado ao desenvolvimento tecnológico, ao neoliberalismo econômico e à realização com os frutos do trabalho tornou-se difundido ao redor do mundo, mantendo os Estados Unidos como o pólo emanador dessa linha de pensamento. "Portanto, os Estados Unidos são o único país da história que chegou a uma posição de reivindicar uma

hegemonia mundial" (HOBBSBAWM, 2009, p. 51). O termo hegemonia, usado por Hobsbawm e conceituado de forma ampla pelo filósofo italiano Antonio Gramsci em seus *Cadernos do Cárcere*, diz respeito à capacidade do Estado (ou grupo social) de mostrar-se como portador dos interesses comuns aos demais, além de sua força de convicção do mesmo diante de outros Estados ou grupos – processo este determinante para a construção da história desse grupo (GRAMSCI, 1999, p. 283). A hegemonia trata do convencimento de que aqueles são interesses comuns, havendo um forte caráter consensual nas propostas hegemônicas (GRAMSCI, 1999, p. 436). Pode-se dizer, portanto, que o ideal do *American Dream* é a tentativa bem-sucedida dos Estados Unidos de estabelecer uma narrativa histórica hegemônica, em que a sua vitória na Segunda Guerra significava uma conquista de liderança não só econômica, mas também cultural.

No outro polo dessa disputa, mesmo que inconscientes disso, estão as expressões culturais ignoradas e marginalizadas por esse processo, as manifestações que diferem dos parâmetros estabelecidos pela ordem hegemônica. Esse é o caso das culturas que causam estranhamento e interesse nos narradores de *Catcher* e *Road* – expressões afroamericanas, hispânicas e atitudes fora da lei.

Devido a essa constante disputa das correntes culturais e ideológicas pela hegemonia, o crítico Raymond Williams destaca a complexidade do conceito, o qual, de acordo com a definição de Gramsci, se constitui como substância do senso comum, ou seja, variável com o passar do tempo. Segundo o crítico, seria mais fácil mudar a sociedade caso a hegemonia fosse o resultado de uma simples manipulação, o que não ocorre de fato. Para ele, é fundamental para a noção de hegemonia o quão profundamente saturada ela se encontra na consciência da sociedade (WILLIAMS, 1980, p. 37). O modelo de hegemonia proposto por Williams apresenta um sistema dominante, ou central, não sendo um conjunto de valores abstratos, mas de fato um sistema organizado e vivido por membros de determinada sociedade – que podemos facilmente relacionar ao *American Way of Life*. O sistema dominante é formado pelos valores e significados que são associados à tradição, aos elementos do passado que são considerados relevantes – essa composição sempre pressupõe uma seleção.

Algumas opiniões e atitudes alternativas às tradições podem ser toleradas ou acomodadas na cultura dominante, visto que não apresentam ameaça ao sistema total (WILLIAMS, 1980, p.

39). Esse é o caso de uma burguesia jovem rebelde que opta por um estilo de vida alternativo, como acontece com Paradise e Holden. Já as formas de vida que de fato apresentam uma oposição à cultura hegemônica podem muitas vezes ser fortemente reprimidas, dependendo do quão precisas são as suas forças (WILLIAMS, 1980, p. 40). Isso é percebido em *Road* na aversão ao *Bebop Jazz* que Dean coloca para a família sulista de Paradise ouvir – é inaceitável.

A maior contribuição de Raymond Williams para o conceito de hegemonia consiste em suas definições de culturas "residual" e "emergente", existentes tanto na forma alternativa e de oposição. As consideradas residuais apresentam resquícios de formas hegemônicas passadas, como, por exemplo, os valores religiosos. Essas expressões, contudo, não conseguem ser expressas nos termos da cultura dominante, o que garante um certo distanciamento – mesmo que aspectos dessas práticas residuais possam ser incorporados à cultura hegemônica (WILLIAMS, 1980, p. 40-41). Já as culturas emergentes apresentam novos valores, práticas e significados que são criados continuamente. Essas culturas podem ser integradas desde o início às práticas dominantes, já que elas estão no meio-termo entre pertencer ou não à hegemonia totalizante. A incorporação ou não de uma cultura emergente vai depender de o quão interessante e inofensiva ela é em relação às práticas contemporâneas (WILLIAMS, 1980, p. 41). Há, portanto, combinações entre essas características apontadas por Williams, sendo que uma determinada cultura ou prática possa ser de oposição residual, oposição emergente, alternativo residual ou alternativo emergente. Para esclarecer essa diferença, o crítico descreve a diferença entre alternativo e de oposição de forma sucinta:

Há uma simples distinção teórica entre alternativo e oposição, o mesmo que entre alguém que simplesmente encontra um estilo de vida diferente e deseja viver sozinho dessa maneira e alguém que encontra um estilo de vida e deseja mudar a sociedade sob essa luz (WILLIAMS, 1980, p. 41-42)¹⁵.

Esses conceitos ajudam a entender a posição das personagens-narradores em *Catcher e Road* em meio à cultura do pós-Guerra em que eles estão inseridos. O *American Way of Life*, guiado pela filosofia do *American Dream*, é o estilo de vida hegemônico do período em questão.

¹⁵ Tradução nossa. No original: "There is a simple theoretical distinction between alternative and oppositional, that is to say between someone who simply finds a different way to live and wishes to be left alone with it, and someone who finds a different way to live and wants to change the society in its light" (WILLIAMS, 1980, p. 41-42).

Algumas culturas emergentes, como o *Bebop Jazz*, são apresentadas e proporcionam aos narradores uma forma de vida diferente da dominante. Tendo isso em mente, é importante denotar os impactos dessa alternativa proposta que, mesmo não tendo sido transformadora, socialmente falando, plantou uma semente entre os leitores e gerou uma inquietação em meio à camada jovem burguesa da sociedade pós-Guerra.

2.3. Geração Beat e cultura jovem

Com as mudanças culturais e sociais ocorridas após a Guerra, diversos núcleos da sociedade estadunidense começaram a sofrer mudanças, inclusive a familiar e doméstica, que até então buscava se preservar. De acordo com Carlos Alberto Pereira, na segunda metade do século,

Já começava a se delinear de modo bastante claro, algo que seria de grande importância para a compreensão da década seguinte: uma consciência etária. A oposição jovem/não-jovem começava a ganhar cada vez maior sentido para a compreensão de determinados movimentos sociais (PEREIRA, 1988, p. 10).

Com essa consciência etária e a notável diferença dos interesses do nicho jovem em relação às demais gerações, tornou-se uma questão de tempo para que surgissem expressões artísticas, locais e produtos de mercado voltados para um público mais novo. Para Pereira (1988, p. 34), essas são as raízes dos movimentos de contestação à Guerra do Vietnã na década seguinte, marcado pelo festival de música e arte *Woodstock*, que aconteceu em 1969. Há nisso uma união e mobilização entre os jovens de classe média, que começaram a debater questões inexistentes em seus âmbitos familiares.

Essa movimentação jovem é muito marcante em *Road*, já que Sal e seus amigos estão constantemente socializando em bares, festas e ambientes de música e arte. Na narrativa, Paradise menciona com frequência os seus amigos, principalmente aqueles que o acompanham na estrada: Dean e Carlo. Com eles, Sal tem uma oportunidade que Holden não tem, que é de partilhar as suas experiências com amigos da mesma geração. Isso acontece quando o narrador conta para o seu amigo um sonho recorrente durante um de seus extensos debates:

Certa vez, Carlo Marx e eu nos sentamos frente a frente em duas cadeiras, joelho contra joelho, e eu lhe contei um sonho que tivera, com uma estranha figura árabe que me perseguia através do deserto; uma figura da qual eu tentava

escapar, mas que finalmente me alcançava pouco antes de chegar à Cidade Protetora. "Quem era?", perguntou Carlo. Refletimos. Sugeri que talvez fosse eu mesmo vestindo um manto. Não era isso. Algo, alguém, algum espírito nos perseguia, a todos nós, através do deserto da vida, e estava determinado a nos apanhar antes que alcançássemos o paraíso (KEROUAC, 2007, p. 159).

As conversas de Paradise com Marx, o poeta do grupo, buscavam ser as mais profundas possíveis, por isso são carregadas de simbolismos. Não fica claro o que a figura que vaga pelo deserto representa na narrativa, mas trata-se de um obstáculo para realizar o objetivo de atingir o paraíso – propósito de Paradise expresso em seu nome. A intenção de Sal é encontrar esse espaço em que ele possa considerar seu paraíso, assim como Holden sonha com seu campo de centeio longe das responsabilidades. Nesse espaço, haveria somente pessoas com o mesmo estilo de vida e onde todos seriam acolhidos – presente no sonho de Paradise como a "Cidade Protetora".

Esse grupo de pessoas acolhedoras está longe de ser o que eles encontram nas grandes cidades que percorrem. Já fora do internato Pencey e perambulando em Nova York, Caulfield se depara com um conhecido de seu irmão enquanto janta com Jane. Descrito como um jovem típico de sua geração, ele gera antipatia em Holden, conforme narrado:

Eu não conhecia ele tão bem assim, mas ele vivia à toa na piscina. Ele usava aqueles calções de banho brancos de lastex, e vivia pulando do trampolim mais alto. Ele dava o mesmo porcaria de meio mortal de costas o dia inteiro. Era o único mergulho que ele sabia, mas ele se achava o maioral. Tudo músculo e nadinha na cabeça. Enfim, era com ele que a Jane estava naquela noite. Eu não conseguia entender. Juro que não conseguia (SALINGER, 2019, p. 164).

Com frequência, Holden expõe o seu ódio por rapazes de sua idade e classe social. Há, em seu relato, uma riqueza de detalhes nos costumes e no quão previsíveis e típicas são as figuras, muitas vezes fruto de sua imaginação, que o narrador constrói. A descrição nem sempre é factual dentro da própria narrativa, já que ele cria hipóteses sobre o comportamento dessas personagens baseadas no seu próprio preconceito. Esses detalhes são os pontos fortes da narrativa de Salinger, pois além de criar um cenário e personagens bem estruturados, também ressaltam a indisposição de Caulfield em relação à maioria das pessoas ao seu redor.

Mais adiante, ele narra o momento seguido ao jantar: "Depois que a gente começou a dar umas voltas, eu perguntei como ela podia sair com um exibido filho de uma puta que nem o Al Pike. A Jane disse que ele não era exibido. Ela disse que eu tinha complexo de inferioridade"

(SALINGER, 2019, p. 164). Com essa resposta, Jane transfere a responsabilidade de seu deslocamento – visto por Holden como culpa das pessoas desinteressantes ao seu redor – a ele mesmo, conferindo ao jovem atributos psicológicos limitadores. Isso é muito comum no decorrer da narrativa, sendo que em muitos momentos as características apresentadas por ele são patológicas. Para Richard e Carol Ohman (1976, p. 20-21) isso é um reflexo da ascensão desse tipo de discurso no momento em que o romance foi escrito, presente também na recepção que a obra teve em seguida ao seu lançamento. Com esse tipo de crítica, a responsabilidade recai sobre o próprio *misfit* e sua patologia causadora do deslocamento, em oposição a um diagnóstico dos valores sociais que assim o condicionam.

A inocência dos narradores é marcante com a concepção que estes têm de um espaço alternativo, ainda não corrompido pela lógica do mundo adulto. Esses lugares são idealizados como protetores e os problemas e responsabilidades que os incomodam no mundo real são inexistentes. Essa ingenuidade é sobreposta pelas descobertas que eles têm do mundo: Sal experimenta o trabalho árduo em seu isolamento nos campos de algodão e Holden se sente tão deslocado perambulando por Nova York quanto se sentia no internato Pencey.

Essas questões vividas por esses jovens – acerca do pertencimento a um grupo social – é um dos dilemas que eles enfrentam para a sua formação como indivíduo adulto, ou seja, o seu amadurecimento. Ambos os romances apresentam características apontadas por Anniken Tenes Iversen (2009, p. 231) como fundamentais para o tipo de narrativa que a crítica alemã denomina "*Bildungsroman*", ou romance de formação. Os narradores encontram-se diante da perda de entes próximos (Paradise, o pai e Caulfield, o irmão) e, como um mecanismo de escape, saem de seus espaços habituais para não lidar com os aspectos emocionais da perda e suas responsabilidades.

As narrativas envolvem o amadurecimento das personagens centrais que, com dificuldade, enfrentam as controvérsias da vida em sociedade, optando por recusar os seus valores sempre que possível. Para Iversen (2009, p. 233), contudo, isso não basta para que um romance seja considerado um *Bildungsroman*, já que muitas outras características que formaram o gênero, criando os seus clássicos, não se encontram presentes nesse tipo de narrativa. Não há em *Catcher* e *Road*, em comparação com *David Copperfield*, por exemplo, o distanciamento entre narrador e a personagem, que na concepção de *Bildungsroman* deveria olhar para o passado

com a perspectiva madura do adulto. Por meio dessa visão, o narrador é capaz de fazer um julgamento de seus erros e apontar as mudanças em relação ao seu estado atual, ressaltando o seu amadurecimento – elemento central de um *Bildungsroman*.

Tanto em *Catcher*, quanto em *Road*, os narradores se encontram nos momentos logo seguidos ao relato, referindo-se ao ano anterior. Por isso, não há o distanciamento necessário para o olhar para o passado e denotar o amadurecimento que as situações vividas forneceram. Todavia, mais do que categorizar os romances aqui estudados, busca-se entender o processo histórico presente neles, de formação não só individual, mas do jovem se formando como uma categoria social separada do núcleo familiar.

Conforme apontado, a formação das personagens é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. A subjetividade dos narradores é um ponto central da narrativa, mas estes também apresentam uma forma de pensar peculiar da juventude estadunidense pós-Guerra. Há nesses romances o que denominamos de "conteúdo geracional": características presentes em diversas personagens e seus ambientes culturais que dizem muito sobre a geração jovem do período. Um elemento marcante é o estilo de se vestir adotado por esses jovens, e algumas peças de roupas ou acessórios são destacados com frequência pelos narradores. É o caso do chapéu de caça de Holden que, conforme exposto no capítulo anterior, desempenha importante papel na sua construção identitária e é usado para a proteção de seu ego. Holden faz a primeira descrição de seu chapéu da seguinte forma:

Eu tirei o paletó e a gravata e desabotoei o colarinho da camisa; e aí pus um boné que eu tinha comprado em Nova York de manhã. Era um boné vermelho de caçador, com uma aba daquelas muito, mas muito compridas. Eu vi na vitrine de uma loja de artigos esportivos quando a gente saiu do metrô, logo depois de eu perceber que eu tinha perdido a droga das espadas. Custou uma doleta. O jeito que usava era que eu virava a aba assim pra trás – bem cafona, isso eu não vou negar, mas eu gostava daquele jeito (SALINGER, 2019, p. 26).

O narrador tem um certo orgulho da autenticidade do seu chapéu, que tem em si uma história – foi comprado em um momento difícil, logo após decepcionar os seus colegas de time ao perder as espadas – e não tem o seu valor no preço, já que custou somente um dólar. Buscando ser mais autêntico ainda, ele o usa virado para trás, de forma a se dissociar do uso prático e esportivo do chapéu – para ele, era uma questão de estilo.

Já em *Road*, Paradise tem uma peça de roupa que também é mencionada com certa frequência e apreço: a sua camisa xadrez. Em determinado momento, o protagonista empresta essa camisa, já mencionada por ele como uma de suas favoritas, ao seu colega de estrada Eddie. A permanência de Eddie junto a Sal durante a viagem é bastante curta, visto que ele aproveita a primeira oportunidade de carona e o deixa para trás. Esse momento é narrado da seguinte forma:

Eddie acabou se revelando um companheiro um tanto avoado demais para a estrada. Uma geringonça antiga, engraçada, cruzou por nós; era dirigida por um velho, feita num tipo de alumínio, acho eu, quadrada como uma caixa – um trailer, não há dúvida, mas um trailer artesanal estranho e maluco feito no Nebraska. Ia tão devagar que parou. Corremos até lá a mil por hora; o velho disse que só podia levar um de nós. Sem uma palavra, Eddie jogou-se para dentro da caixa metálica e sumiu lentamente de vista – e ainda por cima usando minha camisa de flanela xadrez. Poxa, que dia de sorte, joguei um beijo de despedida para a camisa; de qualquer maneira ela só tinha valor sentimental (KEROUAC, 2007, p. 43).

Novamente, o valor da camisa não está no seu preço, mas no que ele chama de valor sentimental. Assim como Holden, o estilo de roupas é usado pelo jovem como uma forma de expressar sua individualidade, que está além da questão do prestígio proporcionado por estar bem vestido.

No estudo intitulado *Subculture: The Meaning of Style*, o pesquisador Dick Hebdige (2002) busca traçar o papel do estilo nas culturas do pós-Guerra. Para tanto, ele inicia o seu trabalho recorrendo à função dos objetos na literatura produzida pelo escritor francês Jean Genet (1910 – 1986). Em romances de Genet, os objetos mundanos tomam um sentido duplo: primeiro, eles acenam ao mundo convencional, ou hegemônico, a presença de algo diferente, abrindo margem para suspeitas; segundo, esses objetos são usados como forma de ícones e se tornam sinais de uma identidade proibida, sendo uma fonte de valores (HEBDIGE, 2002, p. 98). No exemplo dado de Genet, um tubo de vaselina indica a sua orientação sexual, resultando, durante uma inspeção policial, em uma contravenção à ordem e sua prisão – a homossexualidade era proibida. Por isso, Hebdige destaca o caráter de disputa presente nas definições de valores em objetos e estilos, que varia com o passar do tempo e com as culturas em que essas peças estão inseridas.

Sobre o estilo desenvolvido em culturas do Pós-Guerra, Hebdige destaca:

Como nos romances de Genet, esse processo começa com um crime contra a ordem natural, apesar de nesse caso a digressão ser realmente mais ligeira – o cultivo de um topete, a aquisição de uma lambreta ou um disco ou um certo tipo de terno. Mas termina na construção de um estilo, em um gesto de desafio ou desprezo, num sorriso ou numa zombaria. Sinaliza uma recusa (HEBDIGE, 2002, p. 103)¹⁶.

Há, em *Catcher* e *Road*, por meio do enaltecimento do estilo longe dos padrões hegemônicos, que são geralmente baseados no valor em dinheiro das mercadorias, um sinal de recusa. Contudo, mesmo que as personagens adotem ou persigam estilos de vida diferentes do *American Way of Life*, seria exagero propor que há uma grande digressão com o uso desses objetos de grande significado afetivo – não se trata de um crime como em Genet, mas de uma ligeira recusa de valores. Ao invés de torná-los criminosos, os estilos adotados por Caulfield e Paradise desempenham o papel em suas narrativas de diferenciá-los dos demais, principalmente os adultos, reafirmando o que Hobsbawm aponta como a dissociação do jovem do seu núcleo familiar.

Não somente esses jovens buscavam se diferenciar de seus pais, como também estavam constituindo grupos de adolescentes rebeldes, apresentando novos padrões de estilo e comportamento. Em *Road*, Paradise narra: "Minha tia disse que eu estava perdendo tempo vagabundeando com Dean e a turma dele. Eu sabia que estava errado, também" (KEROUAC, 2007, p. 164). A tia do jovem, sempre retratada como parte de uma geração antiquada, deseja o seu rompimento com o grupo do qual ele fazia parte. Ele consegue entender o ponto de vista da tia e não discorda dela, mostrando uma consciência de que ele estava indo em uma direção oposta ao seu progresso. Há aqui um conflito de gerações em que, de um lado está a tia, somada às instituições do país, e do outro estão seus amigos, muitos tidos como marginais que o impedem de obter sucesso.

Ao comentar sobre sua relação com Dean, líder do grupo do qual ele estava começando a fazer parte, Paradise destaca o quão importante era essa amizade para a sua formação como indivíduo:

¹⁶ Tradução nossa. No original: "As in Genet's novels, this process begins with a crime against the natural order, though in this case the deviation may seem slight indeed – the cultivation of a quiff, the acquisition of a scooter or a record or a certain type of suit. But it ends in the construction of a style, in a gesture of defiance or contempt, in a smile or a sneer. It signals a refusal" (HEBDIGE, 2002, p. 103).

Um parente do sol do oeste, Dean. Mesmo que minha tia me avisasse que ele fatalmente me traria problemas, eu podia escutar um novo chamado e vislumbrar um novo horizonte, e acreditei neles com todo o fervor da minha juventude; uns pequenos contratempos ou mesmo a eventual rejeição de Dean, que mais tarde me abandonaria em sarjetas famintas e camas enfermas – o que me importava? Eu era um jovem escritor, e tudo o que eu queria era cair fora (KEROUAC, 2007, p. 28).

Nesse momento, é possível perceber elementos de um romance de formação, que indicam que a participação dele em um grupo seria essencial para a sua atividade de escritor. Há, nesse trecho, o distanciamento em seu olhar para o passado, necessário para que ele percebesse seus erros e acertos – mesmo que o romance não seja em si um *Bildungsroman*. O seu desejo de cair fora, expresso no trecho, é determinante para a forma que o romance apresenta, já que é com a realização desse anseio que a narrativa toma os seus rumos – enquanto Paradise busca por um grupo e um ambiente ao qual deseja pertencer. Essa jornada, uma fuga temporária do estilo de vida convencional, é interpelada de tempos em tempos pela ordem vigente, que se manifesta por meio das instituições responsáveis por manter a ordem, como a polícia, por exemplo.

Em um momento de suas viagens, o grupo é parado pela polícia que, sob justificativa de multá-los, leva o restante do dinheiro que eles estavam portando. Com um tom de indignação, o narrador conta:

Dean estava vermelho de raiva. Arrancamos silenciosamente. Era como um convite ao roubo, tirarem nosso dinheiro para a viagem. Eles sabiam que estávamos duros, e não tínhamos família na estrada nem ninguém para quem telegrafar. A polícia americana está envolvida numa guerra psicológica contra aqueles americanos que não se intimidam com papéis imponentes e ameaças. É um pelotão de polícia vitoriano; espreita através de janelas mofadas e quer inquirir sobre tudo e pode fabricar crimes se não existirem crimes que a satisfaçam (KEROUAC, 2007, p. 171).

Ao criticar a instituição da polícia estadunidense, Sal a descreve como antiquada e com princípios defasados. O grupo do qual ele faz parte se encontra, de acordo com a sua visão, no polo oposto a essa ordem pré-estabelecida, na época chamada de "establishment". Devido a essa oposição à cultura dominante, essa forma de pensar e agir da camada jovem foi caracterizada como uma expressão de contracultura. Podendo ser conceituada como todas as formas de cultura que vão contra a corrente hegemônica, a contracultura jovem estadunidense teve o seu nascimento com a denominada Geração Beat, da qual Jack Kerouac fez parte (PEREIRA, 2009,

p. 9). Ambos os romances tiveram os seus desdobramentos na ideologia jovem do país, se tornando referência para a massa de jovens que estavam fugindo de casa no Pós-Guerra.

O grupo denominado Geração Beat é constituído por jovens escritores estadunidenses que, nos anos 1950, criaram uma corrente literária de vanguarda. A geração é conhecida pelos trabalhos de seus principais autores: Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997), Neal Cassady (1926-1968), William Burroughs (1914-1997), Herbert Huncke (1915-1996) e John Cellon Holmes (1926-1988) (WILLER, 2009, p. 10). Outros escritores e poetas também são considerados parte do grupo, como Gregory Corso (1930-2001), Diane Di Prima (1934-), Lucian Carr (1925-2005) e Carl Salomon (1928-1993), por exemplo.

Existem algumas definições para o termo “beat”, que foi debatido e construído pelos próprios membros do grupo ao longo dos anos, desde a sua formação. A definição elaborada por Clinton R. Starr em seu estudo “*I want to be with my own kind*”, destaca os ideais de resistência da geração que foram adotados em movimentos de contracultura das décadas seguintes:

"Beat" e "Beatnik" designam aqui um indivíduo que era atraído por ambientes boêmios e locais que atitudes e hábitos difundidos, como a política da Guerra Fria, segregação racial, heterossexualidade e a valorização de bens de consumo, podiam ser infringidos (STARR, 2004, p. 42)¹⁷.

Acredita-se que o termo beat tenha surgido em uma conversa entre Jack Kerouac e o poeta John Clellon Holmes. A ideia inicial era ressaltar o contraste entre esses artistas iniciantes e os consagrados escritores da *lost generation* – termo criado por Gertrude Stein (1874-1946) e popularizado por Ernest Hemingway (1899-1961) para referir-se à geração de autores que vieram à tona durante a Primeira Guerra Mundial. Para Kerouac e Holmes, a sua geração era destoante da *lost generation* pois, enquanto o grupo modernista das décadas de 1910 e 1920 vivenciaram o glamour e o prestígio, a geração de 1950 era abatida e marginalizada pela crítica. Kerouac fez uso do termo Beat, que sugere dois significados na língua inglesa: um de batida, de ritmo; e o outro de abatido. Ambas as interpretações são válidas no intuito de Kerouac que, segundo ele mesmo, não queria nomear a geração, mas sim “desnomeá-la” (WILLER, 2009, p. 7).

¹⁷ Tradução nossa. No original: “Beat” and “Beatnik” here designate an individual who was attracted to bohemian enclaves as sites in which widespread attitudes and habits, such as Cold War politics, racial segregation, heterosexuality, and the valorization of commodity consumption, could be transgressed (STARR, 2004, p. 42).

Já a expressão Beatnik foi inventada pela mídia durante o período em que a Geração Beat começou a ganhar repercussão entre o público jovem. O termo faz uma referência de forma pejorativa ao satélite Sputnik, lançado à órbita em 1957 – mesmo ano em que *Road* foi publicado. O objetivo da imprensa – geralmente mais conservadora – ao utilizar esse termo era diminuir o mérito literário do grupo, comparando sua popularização massificada à transmissão espacial do satélite. Contudo, a expressão acabou sendo adotada de maneira mais ampla, inclusive entre críticos e leitores.

Um exemplo da oposição midiática à disseminação da literatura beat é a reportagem em anexo intitulada *Blame These 4 Men for the Beatnik horror*, publicada pelo jornal britânico *The People*, no dia 7 de agosto de 1960¹⁸. O jornal acusa Jack Kerouac, Gregory Corso, William Burroughs e Allen Ginsberg pelo chamado “horror beatnik” e pela profetização de uma filosofia que é aparentemente inocente, mas que, em suas entrelinhas, há forte apologia a vícios e violência. Segundo o *The People*, o grupo de poetas e escritores é responsável pelo “culto ao desespero” a que vários jovens da época estavam aderindo e, com isso, eram induzidos ao comportamento violento. O crítico Clinton R. Starr coletou as depreciações feitas à literatura beat pela imprensa que, de início, desacreditava no mérito e na qualidade da arte do grupo: “Em 1959 o jornalista Paul O’Neil proclamou que a Geração Beat consistia basicamente de ‘faladores, vazios, homenzinhos do contra passivos,’ um ‘esquema boêmio’ de ‘escritores que não sabem escrever, pintores que não sabem pintar’” (STARR, 2004, p. 41)¹⁹.

O grupo chamado pela mídia de beatnik e o satélite Sputnik tinham, de acordo com a imprensa, duas coisas em comum: a primeira é que ambos chamavam a atenção dos meios de comunicação e ocupavam as manchetes de grandes jornais; a segunda é que essas manchetes expressavam o medo da entrada de ideais comunistas nos Estados Unidos e tanto o Sputnik quanto os Beatniks representavam, naquele contexto, possíveis ameaças à cultura hegemônica no país por se oporem ao *American Way of Life*. Apesar de muitos meios de comunicação da época fazerem associação entre a Geração Beat e o comunismo, segundo Daniel Belgrad, mesmo que o

¹⁸ Ver Anexo 2. *Blame These 4 Men for the Beatnik Horror*. Jornal *The People*.

¹⁹ Tradução nossa. No original: “In 1959 journalist Paul O’Neil proclaimed that the Beat Generation consisted mostly of ‘talkers, loafers, passive little con men,’ a ‘bohemian cadre’ of ‘writers who cannot write, painters who cannot paint’” (STARR, 2004, p. 41).

grupo se opusesse fortemente à política econômica e social do liberalismo corporativo do pós-Segunda Guerra, eles buscavam também se diferenciar da antiga oposição, a esquerda marxista, considerada pelo movimento de contracultura como comprometida e obsoleta (BELGRAD, 2004, p. 31). Isso fica evidente no caráter ideológico das narrativas de *Catcher* e *Road* pois, conforme apontado, não há um comprometimento por parte das personagens com doutrinas, formas de pensamento específicos ou até mesmo com um desejo substancial por mudanças. O que eles buscam é o desprendimento e a isenção de responsabilidades.

A escritora Helen Weaver publicou em 2009 um relato de memórias de título *The Awakener: A Memoir of Kerouac and the Fifties*, em que descreve a sua convivência com Jack Kerouac e outros artistas beats. Para a biografista, o estilo de vida boêmio que ela própria adotara durante os anos 50 se opunha a muitos valores do *American Dream*. Nas palavras da autora: “[...] representava liberdade: liberdade de tudo que eu havia escapado: pais, casamento, academia” (WEAVER, 2009, p. 26)²⁰. Para Weaver, que cresceu em uma cidade pouco povoada no interior dos Estados Unidos, no contexto da cultura normativa em que ela estava inserida, os artistas beats representavam uma ameaça aos valores tradicionais os quais ela estava acostumada. Ela conta: “[...] essas figuras selvagens que representavam o oposto de tudo que Scarsdale significava: rebeldia, arte, sexo, drogas, jazz, igualdade racial: em uma palavra, liberdade” (WEAVER, 2009, p. 21)²¹. Weaver conta também que a sua curiosidade pelo grupo beat era atizada justamente pelo fato destes serem diferentes de tudo aquilo que ela conhecia. Quando jovem, ela pertencia a um grupo social em que seu *Golf Club* não admitia a entrada de negros e judeus e, além disso, era membro de uma família que não a permitia ter contato com pessoas consideradas de classes sociais inferiores. Por esse motivo, Weaver relata em suas memórias que tudo que fosse proibido – pobreza, judaísmo, cultura afro-americana – era, a seu ver, exótico e, por isso, desejado (WEAVER, 2009, p. 21).

É essa sensação de liberdade que os narradores de *Catcher* e *Road* almejam, uma liberdade que eles acreditam existir em culturas minoritárias e não-hegemônicas. Esse tipo de

²⁰ Tradução nossa. No original: “[...] it represented freedom: freedom from everything I had escaped: parents, marriage, academia” (WEAVER, 2009, p. 26).

²¹ Tradução nossa. No original: “[...] these wild characters who represented the opposite of everything Scarsdale stood for: rebellion, art, sex, drugs, jazz, racial equality: in a word, freedom” (WEAVER, 2009, p. 21).

narrativa busca aumentar o campo de visão de seus narradores, que se locomovem em busca de lugares e pessoas que proporcionem as sensações de liberdade e pertencimento. Entretanto, fica claro também que não há o desejo de mudar a ordem vigente, mas sim viver o que Raymond Williams chama de uma cultura alternativa e emergente. O prognóstico que Williams faz da incorporação desse tipo de expressão para a cultura hegemônica está muito correta no caso da cultura beat no Pós-Guerra. Já que o estilo de vida juvenil não apresentou real ameaça ao sistema como um todo, a cultura dominante tende a esvaziar esse tipo de expressão, removendo o seu conteúdo desafiante, e vendê-lo usando o seu invólucro como um produto de nicho. É justamente isso que aconteceu com a cultura beat, que hoje pode ser vista diluída em diferentes mercados: há uma marca de mochilas de viagens com o nome dedicado ao grupo e até mesmo uma linha de perfumes veganos que também carrega o seu nome.

Fica claro nos romances de Salinger e Kerouac que há dois polos divergentes na cultura estadunidense pós-Segunda Guerra: a dominante e a emergente. Os narradores se apropriam de suas visões de nichos culturais específicos de forma a apresentar algumas das desigualdades e anomalias da sociedade estadunidense. A formalização dessa dicotomia, contudo, não é de caráter de oposição, mas propõe uma forma de vida alternativa à hegemonia dominante. Vista como uma opção ou um estilo de vida, essa postura jovial e rebelde diante do mundo é tolerada e, inclusive, comercializada. A indústria responsável por esse tipo de cooptação de manifestações da cultura, a Indústria Cultural, também está muito presente nos romances e recebe por parte dos narradores valores positivos e negativos. Após observar como os romances apresentam os polos da cultura no pós-Segunda Guerra, cabe analisar como a indústria em ascensão também é apresentada nas narrativas de Holden Caulfield e Sal Paradise.

CAPÍTULO 3: INDÚSTRIA CULTURAL

Este capítulo irá focar na abordagem e apropriações que os narradores de *Catcher* e *Road* fazem da indústria da cultura e do entretenimento em suas narrativas. O oeste dos Estados Unidos, onde se encontra o estado da Califórnia, e a indústria do cinema em Hollywood, é tratado nos romances de forma bastante peculiar. Essa indústria estava em crescimento no pós-Guerra, visto que era um momento propício para que a classe burguesa, agora mais segura financeiramente e com menos tensão em relação aos conflitos mundiais, consumisse esse tipo de produto. Os meios de produção dessa indústria também haviam atingido um grande desenvolvimento graças aos investimentos na tecnologia necessária para a filmagem e a produção de maior qualidade. Esse foi um grande momento para os Estados Unidos florescer a sua indústria do entretenimento.

Como especialista na crítica da cultura dos Estados Unidos, Richard Slotkin (1998b) aponta uma relação entre o desenvolvimento da indústria do oeste e o surgimento de novos temas e recursos na produção cinematográfica. Ele afirma que:

O longo e relativamente contínuo desenvolvimento do *Western* – especialmente durante 1939-1941 – forneceu ao gênero uma linguagem visual de grande força, variedade, economia de ressonância e alcance temático que convidou tanto o virtuosismo cinematográfico quanto a inteligência crítica. Como resultado, o gênero foi agora desenvolvido intensivamente e com um alto grau de consciência por parte de cineastas que procuraram usar seu vocabulário para alegorizar uma ampla gama de temas difíceis ou tabus, como relações raciais, sexualidade, psicanálise e política da Guerra Fria (SLOTKIN, 1998b, p. 349)²².

Para entender o papel dessa indústria na sociedade, e como esse fenômeno aparece nos romances aqui estudados, pretende-se focar a percepção que seus narradores têm da cultura de massa – principalmente os julgamentos que estes fazem de sua indústria. Em meio a essa efervescência cultural, o *Jazz* certamente se instaurou como um estilo musical de grande influência entre muitas camadas da sociedade, impactando a vida cultural dos jovens de classe

²² Tradução nossa. No original: "The long and relatively continuous development of the Western – especially during 1939-1941 – had provided the genre with a visual language of great force, variety, resonance economy and thematic reach that invited both cinematic virtuosity and critical intelligence. As a result, the genre was now developed intensively and with a high degree of consciousness by filmmakers who sought to use its vocabulary to allegorize a wide range of difficult or taboo subjects like race relations, sexuality, psychoanalysis, and Cold War politics" (SLOTKIN, 1998b, p. 349).

média – conforme apontado no capítulo anterior. Assim, será evidenciado neste capítulo como o *Jazz* e os outros produtos culturais aparecem nos romances, tendo em conta que, além de expor o crescimento desse nicho de mercado, essas expressões também ajudam a determinar elementos formais de *Catcher* e *Road*, principalmente o seu movimento e ritmo.

3.1. O mito do oeste e das fronteiras

A costa oeste dos Estados Unidos tem um papel simbólico muito importante em *Catcher* e *Road*. No primeiro, Holden não chega a visitar o lado oposto do país em sua história narrada, já que ele se encontra na costa leste. A referência que ele tem da região passa pelas óticas de seu irmão, que foi trabalhar em Hollywood, a contragosto do narrador. Para o jovem, o oeste representa também uma promessa, contudo, foi o seu irmão quem foi seduzido por essa indústria, não ele. Essa abordagem é determinada logo na abertura do romance, quando o narrador conta sobre sua indisposição em revelar fatos de sua vida, assim como o seu desgosto pelas escolhas do irmão. Ele narra:

Além de tudo, eu não vou te contar a droga toda da minha autobiografia nem nada assim. Só vou te contar essa coisa demente que me aconteceu lá perto do Natal do ano passado logo antes de eu ficar na pior e ter que vir pra cá pra relaxar um tiquinho. Quer dizer, foi só isso que eu contei pro D. B., e é meu irmão e tal. Ele está em Hollywood. Que não fica tão longe desse lugarzinho asqueroso aqui, e ele vem me visitar praticamente todo final de semana. Ele vai me levar de carro quando eu for pra casa no mês que vem, quem sabe. Ele acabou de comprar um Jaguar. Uma daquelas coisinhas inglesas que fazem quase trezentos quilômetros por hora. Pagou quase quatro mil pratas. Ele está cheio da grana, agora. *Antes* não. Antes ele era só um escritor normal, quando morava em casa. Ele escreveu um livro de contos sensacional, *O peixe-dourado secreto*, caso você nunca tenha ouvido falar dele. O melhor conto do livro era "O peixe-dourado secreto". Era sobre um menininho que não deixava ninguém olhar o peixinho-dourado dele porque ele que tinha comprado com a própria grana. Aquilo me matou. Agora ele está em Hollywood, o D. B., se prostituindo. Se tem uma coisa que eu odeio é cinema. Nem venha me falar de cinema (SALINGER, 2019, p. 8).

Apesar de Holden não mencionar em que local do país ele se encontra, ou narrar sua ida até esse hospital, fica claro que ele está se reabilitando após o seu colapso emocional. Ao final da história, já que o seu irmão o visita com frequência, ele provavelmente se mudou em direção ao

oeste. O narrador sempre demonstra grande apreço pelo irmão e bastante admiração pelo seu ofício de escritor. Entretanto, o sustento e o luxo provido pela indústria do cinema é tratado por ele como uma maneira de prostituição, lidando com o fato como uma venda de sua autenticidade e autonomia como artista. O que o jovem admira no trabalho do irmão é a pureza e a inocência, como o caráter edificante de suas histórias para crianças. Já a conquista do sonho americano, do sucesso e dos bens materiais obtidos pelo irmão, é o que gera a associação do seu trabalho com a prostituição, conforme já mencionado.

Durante a sua viagem ao oeste narrada em *Road*, já no meio do caminho, Sal percebe mudanças na maneira como ele vê a si mesmo, como se a jornada em si fosse transformadora. Ele relata:

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito (KEROUAC, 2007, p. 35-36).

Simbolizando o meio trajeto entre o leste e oeste, o narrador destaca a mesma dualidade entre a juventude (leste) e o seu futuro (oeste). Sal não reconhece a si mesmo, como se o seu suposto amadurecimento o houvesse dado novos propósitos. A nova motivação de Sal consiste em chegar ao lado oeste do país, onde ele encontraria as oportunidades de crescimento profissional e, no âmbito pessoal, o seu amadurecimento. Fica claro que há uma idealização muito grande acerca do que viria a lhe ocorrer quando chegasse ao outro lado, mesmo que ele não tivesse planos precisos. Em suas descrições do oeste e seu trajeto existem sempre aspectos transformadores e até mesmo mágicos, colocando a região e suas experiências muito acima do plano concreto e material – muito diferente de Holden.

O leste, no polo oposto, lugar onde Sal cresceu e tem sua residência fixa, é marcado em suas descrições pela grande movimentação e concentração de pessoas, um ambiente de pressa e barulho. Ele descreve:

De repente, lá estava eu na Times Square. Tinha viajado doze mil quilômetros pelo continente americano, e estava de volta à Times Square; e ainda por cima bem na hora do *rush*, observando com os meus inocentes olhos de estradeiro a loucura completa e o zunido fantástico de Nova York com seus milhões e milhões de habitantes atropelando uns aos outros sem cessar em troca de uns tostões, um sonho louco – pegando, agarrando, entregando, suspirando, morrendo, e assim poderiam ser enterrados naquelas horrendas cidades-cemitério que ficam além de Long Island. As elevadas torres da nação – o outro limite do país, o lugar onde nasceu a América das Notas Promissórias (KEROUAC, 2007, p. 139-140).

A agitação da metrópole, no leste da sua mocidade, é associada também ao trabalho árduo e à luta de seus moradores por conquistar o sonho americano. Percebe-se, portanto, que o leste, já conhecido, é caracterizado como material, concreto e árduo – onde o dinheiro e o trabalho se encontram. Já o oeste, onde residem os seus sonhos, é descrito com inocência e cheio de esperanças em relação a uma vida menos agitada, mais bem sucedida e contemplativa.

Esse imaginário construído sobre os territórios distantes do oeste tem a sua origem mais longínqua que a década de ouro estadunidense. Em alguns de seus estudos, o crítico Richard Slotkin (1998a, 1998b, 2000) observa os primórdios e o desenvolvimento de um forte mito presente na cultura dos Estados Unidos: o mito da fronteira, termo que engloba também o mito do oeste. Na trilogia²³, o autor aponta as suas origens desde a colonização – com a demarcação do território da América do Norte e os conflitos brutais com os indígenas nativos – e tendo seus impactos na cultura popular do século XX. O autor define o mito como um conjunto de narrativas que adquirem uma carga ideológica significativa por meio de acontecimentos históricos, no caso, a importação do romantismo em torno da expansão territorial que os Estados Unidos, como colônia, havia herdado da Inglaterra (1998a, p. 19).

O imaginário construído pela cultura de cowboys e indígenas como guerrilheiros e ilegais, aliados ou inimigos, tornou visível o cerne do mito propagado pelo presidente Franklin

²³ Três obras de Slotkin abordam o mito da fronteira: *Regeneration Through Violence: the mythology of the American frontier, 1600-1860*; *The Fatal Environment: the myth of the frontier in the age of industrialization, 1800-1890*; e *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*. O autor faz recortes temporais graduais em cada obra até atingir o século XX.

Roosevelt (1882 – 1945), que governou os Estados Unidos entre 1933 e 1945. Segundo Slotkin (1998b, p. 86), Roosevelt repercutiu o ideal do mito racialista, em que a luta entre homens vermelhos (nativos) e brancos nas fronteiras da América é o arquétipo da luta precedente mundial entre o progresso e o selvagem (ou regresso) que moldou o mundo moderno. Em suas palavras, "o Oeste Selvagem realizou como mito e ritual as doutrinas do imperialismo progressivo que Roosevelt promulgou como ideologia" (SLOTKIN, 1998b, p. 86)²⁴.

Ao resgatar os fundamentos do mito em torno do oeste, Slotkin (2000, p. 412) observa que, por trás das motivações econômicas dos colonizadores e desbravadores do oeste, existiam impulsos de medo e esperança. Como os puritanos, eles buscavam em novos territórios uma nova vida, em um sentido tanto espiritual quanto econômico. A ideia espiritual do renascer era forte no oeste – algo que remete Slotkin à colonização da Nova Inglaterra no século XVII e as mudanças que um novo ambiente desconhecido e sombrio poderia proporcionar. Eles temiam o desconhecido, a ameaça dos nativos, as florestas isoladas e distantes das tradições de sua civilização. Algo crucial, além disso, era a crença de que os novos desbravadores da fronteira, por meio de sua proeza, força, eficácia e o poder de seu armamento tecnologicamente desenvolvido os tornavam aptos a contestar as leis da natureza selvagem, tida como seu antagonista (SLOTKIN, 2000, p. 412).

Em suma, segundo Slotkin, o mito do oeste apresenta uma visão de que os Estados Unidos é uma terra de oportunidade para a conquista dos fortes – ideal que foi posteriormente incorporado pela exploração capitalista no desenvolvimento do país como uma nação industrialista. Observando o contexto mundial, Slotkin afirma:

O período de triunfo europeu coincidiu com o período de imigração maciça para a América. Como muitos imigrantes testemunharam, o Velho Oeste foi a fonte de algumas de suas imagens mais vívidas e expectativas do novo mundo. O Velho Oeste também inventou e testou as imagens, encenações e temas e forneceu grande parte das personagens para os filmes sobre o ocidente, que

²⁴ Tradução nossa. No original: "The Wild West performed as myth and ritual the doctrines of progressive imperialism that Roosevelt promulgated as ideology" (SLOTKIN, 1998b, p. 86).

foram aderidos ao seu manto cultural (SLOTKIN, 1998b, p. 87)²⁵.

Dessa maneira, a carga ideológica presente no mito foi veiculada por muitos anos por meio de narrativas do velho oeste, das histórias de cowboys e de escritores como Mark Twain (1835 – 1910). Em sua estrutura, as narrativas do mito seguem, segundo Slotkin (2000, p. 22), uma variação do que ele chama de iniciação em uma nova vida ou um estágio mais elevado do ser humano – um tema tão antigo quanto a humanidade em si. Nas palavras do autor, "o amadurecer do jovem, sua queda, a conversão religiosa, e o mito do sucesso (o sonho americano de eterna superação e transcendência) são variações do mesmo tema" (SLOTKIN, 2000, p. 22)²⁶.

A descrição dos temas centrais nas narrativas do mito estadunidense nos remete a *Catcher e Road*, já que o amadurecer, a transcendência e o sucesso são preocupações essenciais dos narradores. Podemos, além disso, afirmar que os romances aqui estudados ajudaram a disseminar a ideologia por trás do mito das fronteiras. Em *Catcher*, mesmo que Holden tenha aversão ao oeste, ele também idealiza espaços distantes da civilização do leste em que ele vive, e faz a mesma associação entre Nova York e a agitação da qual ele tenta fugir. Caulfield idealiza lugares tranquilos e distantes, conforme expresso no seu convite de fuga feito à sua colega Sally:

"Sem brincadeira", eu disse. "Eu tenho umas cento e oitenta pratos no banco. Posso sacar quando abrir amanhã cedo e aí a gente pode ir lá pegar o carro desse sujeito. Sem brincadeira. A gente fica numa daquelas cabanas de acampamento e coisa e tal até acabar a grana. Aí, quando a grana acabar, eu podia arrumar algum emprego por aí e a gente podia ir morar num lugar com um riacho e tal e, mais pra frente, a gente podia casar ou sei lá o quê. eu podia cortar lenha pra gente no inverno e tal. Juro por Deus que a gente podia se divertir pacas! Que tal? Hein! Que tal? Quer ir comigo? Por favor!" (SALINGER, 2019, p. 160).

Ao se sentir deslocado no internato Pencey e, em seguida, continuar com a mesma sensação depois de abandonar a escola e perambular pela cidade, Holden deposita suas esperanças em uma fuga para algum lugar pouco habitado e distante. A fuga aparece como um

²⁵ Tradução nossa. No original: "The period of its European triumph coincided with the period of massive immigration to America. As many immigrants testified, the Wild West was the source of some of their most vivid images and expectations of the new land. The Wild West also invented and tested the images, staging, and themes and provided much of the personnel for the motion-picture Western, which succeeded to its cultural mantle" (SLOTKIN, 1998b, p. 87).

²⁶ Tradução nossa. No original: "The boy's coming of age, the fall, the Christian conversion, and the success myth (the American dream of perpetual self-improvement and transcendence) are variations of the basic theme" (SLOTKIN, 2000, p. 22).

último recurso e, contando à Sally o seu plano, ele destaca a simplicidade do estilo de vida que gostaria de adotar. O jovem insiste que aquela ideia era real e que poderia ser colocada em prática naquele momento, mas é recusada pela colega. O que ocorre na estrutura do romance é que os espaços idealizados são substituídos por outros, à medida em que as expectativas se frustram. Primeiro, Holden vê em sua fuga do internato a possibilidade de viver experiências em Nova York que sejam diferentes da rotina entediante de seus colegas; em seguida, surge a necessidade de que a fuga seja para um lugar mais distante e remoto, acreditando que o isolamento resolveria o seu problema de deslocamento na sociedade.

O mesmo acontece em *Road*. Com a frustração de suas expectativas de vender um roteiro para a indústria de Hollywood, por intermédio de seu amigo Remi Boncoeur, Sal Paradise deixa a Califórnia e retorna a Nova York para formular planos de sua viagem para o sul – ideia vendida a ele por Dean como uma fuga para um lugar mágico. Essa é a descrição que o narrador faz do convite para as estradas mexicanas feita por seu amigo Dean Moriarty:

"Iremos até o México com Min e Bill", disse Dean, "aos trancos e barrancos, o carro tossindo e pulando; vamos levar dias e dias". Olhei o mapa: um total de mais de mil e seiscentos quilômetros, a maior parte no Texas até a fronteira com Laredo, e então mais mil e duzentos quilômetros através do México inteiro até a enorme cidade próxima à rachadura do istmo e às escarpas de Oaxacan. 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 fê inabalável. Deu uns tapinhas no meu braço: "Espera e verás, HUUU! Hiiii!" (KEAROUAC, 2007, p. 321-322).

O convite de Dean tem várias semelhanças à proposta que Holden faz à Sally: uma promessa indescritível de um estilo de vida diferente. O amigo de Paradise não sabe ao certo o que estão buscando em suas viagens e o que ele chama de “AQUILO” é uma experiência a qual ele não sabe expressar, mas sabe que anseia – diversão, sexo, uma vida sem compromissos, talvez. A expectativa de paraíso no oeste é, então, transferida para o sul, e as protagonistas continuam a percorrer as estradas.

A crítica da obra de Jack Kerouac feita por Rachel Adams sugere que seus romances, incluindo *Road*, sejam lidos de modo a contemplar as fronteiras do país e em um contexto de

circulação de culturas (2010, p. 187). Para a autora, o motivo de as personagens de Kerouac não se encaixarem na cultura oficial anglofone de seu país – segundo ela, um dos motivos do sucesso de suas obras – é em partes devido à sua herança e formação franco-canadense (2010, p. 155). Com esse sentimento de não pertencer àquele meio, Sal Paradise encontra conforto no extremo oposto do continente, mais especificamente no México, onde a cultura hegemônica estadunidense tem sua influência restrita. Para Adams, o território mexicano é essencial para a narrativa justamente por ser a quebra do trajeto já percorrido e frustrado entre leste e oeste, já que em seguida a jornada se dá entre norte e sul (2010, p. 159).

Há uma grande disparidade entre as expectativas de Holden e Sal em relação ao oeste. Em alguns momentos elas convergem, mas a apreciação dessas expectativas são diferentes entre os dois. Por exemplo, enquanto Sal vê com bons olhos a possibilidade de ganhar dinheiro e vender um roteiro à indústria hollywoodiana, Holden vê a mesma atividade como um modo de prostituição. Essa visão, é claro, está associada à obsessão de Caulfield pela autenticidade, e a ideia de usar o talento da escrita para fins lucrativos é um jeito de corromper a natureza da prática – a torna *phony* (falsa). Essa diferença entre os pontos de vista pode ser melhor explanada se observarmos o papel que a indústria cultural – no caso, a hollywoodiana – desempenha em cada um dos romances, impactando as escolhas determinantes para as narrativas.

3.2. Indústria Hollywoodiana

Ao ler *Catcher e Road* fica claro que ambos romances fundamentam uma visão do oeste baseando-se na indústria do cinema presente em Hollywood, na Califórnia. O cinema aparece tão enraizado no cotidiano das personagens, que ele é apresentado como uma das principais formas de entretenimento e contém em si imagens do *glamour* vivido pelas estrelas e suas personagens, reforçando o imaginário do estilo de vida do oeste estadunidense. Sobre o hábito de frequentar o cinema, Holden comenta que era uma das atividades preferidas de seus colegas de classe, o que desperta o seu desgosto. Assim, ele narra um dos passeios de sua turma da escola à cidade:

Mas a pior parte era que dava pra você ver que todo mundo ali *queria* ir ao cinema. Eu não suportava nem olhar aquelas pessoas. Eu posso entender que alguém vá ao cinema porque não tem mais nada pra fazer, mas quando alguém

quer mesmo ir, e até anda rápido pra chegar logo, aí eu fico deprimido pra diabo. Especialmente se vejo milhões de pessoas numa daquelas filas compridas horrorosas, que vão pela quadra inteira, esperando com uma paciência sensacional pra pegar uma poltrona e tal (SALINGER, 2019, p. 141).

O jovem fica deprimido ao ver que as pessoas estavam cedendo ao hábito criado por essa indústria, ainda mais de modo tão espontâneo e com certa avidez. O sucesso do gênero cinema o incomoda ainda mais, pois ele tem a ideia de que todos estão se comportando da mesma maneira, agindo como aqueles que ele chama de *phonies*. A emoção proporcionada pela fruição do cinema também é motivo de seu deboche. Holden julga as pessoas que caem na armadilha do cinema e aderem à emoção que está sendo expressa nas narrativas, como é o caso da mulher que assiste a um filme ao seu lado na sala de cinema. Ele narra:

A parte que me pegou foi que tinha uma mulher sentada do meu lado que ficou chorando do começo ao fim da droga do filme. Quanto mais fajuto ficava o negócio, mais ela chorava. Era de você pensar que ela estava chorando porque era boazinha pra diabo, mas eu estava sentado bem do lado dela, e não era não. Ela tinha ido com um menininho que estava morrendo de tédio e que precisava ir ao banheiro, mas ela não queria levar. Ficava dizendo pra ele sossegar na cadeira e se comportar. A desgraçada era tão boazinha quanto um lobo. Você veja lá uma pessoa que chora a dar com o pau com essas coisas fajutas dos filmes, noventa por cento de chance dela ser uma filha da puta no fundo do coração. Sem brincadeira (SALINGER, 2019, p. 169).

Usando o exemplo da criança que quer ir embora, Holden quer provar que as pessoas que exibem suas emoções e se comovem com a sétima arte não são necessariamente pessoas boas. Ele costuma desconfiar das aparências, afirmando que a sensibilidade para o cinema é geralmente fingida. Com isso, o narrador foca a recepção do produto cultural, expressando visões a respeito da indústria que estabelecem uma postura contra-hegemônica no campo da cultura. A visão do jovem sobre a arte é ligada à pureza e ele não gosta da associação entre expressões artísticas e o dinheiro. No contexto da narrativa, a indignação em relação ao cinema é repetitiva e a arte audiovisual está sempre tomando grande parte de suas explicações e exemplos. O jovem menciona filmes e atores sempre com desgosto, porém, ao constatar a inevitável atração pelo gênero, o narrador faz uma analogia à sua propensão pela cultura hegemônica, pela qual ele também exhibe desprezo, mas ainda assim está inserido nela.

Em outros momentos, contudo, o cinema está presente em memórias afetivas do jovem. Isso acontece, por exemplo, quando ele menciona o entusiasmo de sua irmã Phoebe ao falar de

seus filmes favoritos. O momento mais marcante é quando Holden rememora um passeio ao cinema com Jane, a garota que ele gosta. Ele tenta conversar com ela sobre o comportamento abusivo de seu padrasto – um trauma muito marcante na história de Jane – mas sem sucesso. A garota chora e ele a consola. Ele narra: "A gente entrava numa droga de um filme sei lá o quê, e já de cara a gente se dava as mãos, e não largava mais até o filme acabar (...) A única coisa que você sabia era que você estava feliz. Feliz mesmo" (SALINGER, 2019, p. 97-97). Contradizendo o seu ódio, é no cinema que Holden se sente realmente feliz. Há poucos episódios em que ele contempla as qualidades de sua vida e isso ocorre justamente em um local que ele supostamente odeia. Como um produto de consumo baseado em experiência, o relato mostra que o cinema funciona até mesmo para um não-entusiasta desse tipo de entretenimento.

Desdenhando ou não da indústria do cinema ou das práticas do mundo em que ele vive, Holden não é capaz de conceber e adotar um modo de vida distante dos parâmetros de sua cultura. O jovem apresenta uma visão crítica, a qual não é o bastante para tomar ações transformadoras na realidade prática de sua vida. Mesmo odiando o cinema ou os hábitos de sua geração, o jovem se encontra inserido e reproduzindo os valores. Ele odeia o cinema, mas frequenta as salas do mesmo jeito; ele odeia as práticas de sua cultura, mas ainda assim as pratica.

Uma característica do gênero cinematográfico que parece incomodar Holden, e é sutil em suas críticas, é a massificação desse tipo de expressão. Com a sua obsessão por autenticidade, ele não gosta de partilhar de gostos comuns aos seus colegas. Isso fica claro também quando ele interage com garotas fascinadas por astros do cinema. Enquanto ele dança com uma jovem em uma festa que acontece no bar do hotel em que está hospedado, a garota comenta que ela e as amigas viram o ator hollywoodiano Peter Lorre (1904-1964) no dia anterior. A conversa ocorre do seguinte modo:

"Eu e minhas amigas, a gente viu o Peter Lorre ontem de noite", ela disse. "O ator de cinema. Em pessoa. Ele estava comprando jornal. Ele é *bonitinho*".

"Você é sortuda", eu disse pra ela. "Você é sortuda pacas. Sabia?" Ela era totalmente tapada. Mas que dançarina. Eu mal consegui me segurar pra não tascar meio que um beijo bem no topo daquela cabecinha bocó – sabe –, bem na risca do cabelo e tal. Ela ficou puta quando eu acabei dando o beijo (SALINGER, 2019, p. 89).

Holden faz julgamentos fortes a respeito da inteligência da garota baseado em sua estima pelo cinema. É perceptível que seu rancor advém do fato de que o assunto funciona como uma distração para as garotas, que admiram o ator mas desprezam a sua companhia. Enciumado e com cinismo, ele debocha do interesse das jovens.

O problema de Holden com o cinema é por este ser um produto de massa. A possibilidade de uma narrativa cinematográfica ser apresentada a tantas pessoas em diversas situações e contextos é a sua possibilidade de reprodução. Tomando as opiniões emitidas por Holden, a reprodutibilidade do cinema é algo que retira a sua essência, tornando-o um produto massificado. É possível compreender melhor esse processo, envolvendo a autenticidade da obra de arte, nos estudos do crítico alemão Walter Benjamin. Ele afirma que:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões (BENJAMIN, 2017, l. 2567-2571²⁷).

Os dois motivos apresentados por Benjamin para que a reprodução técnica não seja concebida como uma falsificação são, em suma: porque a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual (BENJAMIN, 2017, l. 2571-2572); e o segundo motivo, porque a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original (BENJAMIN, 2017, l. 2574-2575). Pensando no caso do cinema, em que há a reprodutibilidade técnica de uma encenação, a sua autenticidade é comprometida, já que o aqui e agora da performance está no passado. Porém, para Benjamin, a falsificação não ocorre, já que a cópia, ou reprodução, atinge situações que o original não poderia alcançar – como a reprodução simultânea em diversas salas de cinema. Alguns dos exemplos de Benjamin deixam mais clara essa dinâmica: "a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto" (BENJAMIN, 2017, l. 2576-2577).

²⁷ A referência trata de um livro em formato ebook para Kindle. Não havendo o formato de página, houve a necessidade de se informar a localização (l.) para que a referência seja exata e completa.

Para Holden, essa possibilidade não é atraente, pelo contrário, ele a enxerga como uma banalização. Exibindo o seu lado conservador e purista, ele demonstra apreço por aquilo que é autêntico e expresso de forma a ser contemplado em sua forma original – como é o caso da literatura ou performances musicais ao vivo. Esse tipo de visão crítica, ligada à questão da autenticidade de determinada expressão cultural, é explicada por Benjamin do seguinte modo:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde (BENJAMIN, 2017, l. 2580-2582).

Isso não significa que, ao criticar o cinema, Caulfield esteja preocupado com a materialidade da expressão artística, mas a sua crítica se torna sintomática de uma percepção purista, já que ele adota uma visão negativa para descrever a arte mais massificada de sua época. No discurso do jovem está implícita uma preocupação com a falsificação, do que Benjamin chama de aura, definida da seguinte forma:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido (BENJAMIN, 2017, l. 2583-2585).

É a aura da obra que garante que ela não seja falsificada ou uma reprodução, visto que "na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva" (BENJAMIN, 2017, l. 2585-2586). Essa falsidade, percebida e tão destacada por Holden, em tudo que lhe desagrada – e por isso ele usa tanto o termo *phony*. É uma justificativa para o seu desgosto nas coisas que são comuns entre seus colegas e conhecidos. Na concepção que ele tem de si mesmo, um deslocado em seu meio, ele busca obsessivamente se diferenciar do ambiente ao seu redor. Conseqüentemente, a visão negativa do cinema, uma arte tão popular e massivamente reproduzida, funciona na narrativa como uma expressão de sua aversão pela cultura hegemônica e de massa.

Recorrendo novamente à crítica de Walter Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica da obra de arte, percebe-se que é a possibilidade de se reproduzir a obra que determina a sua

massificação. O crítico faz o seguinte apontamento sobre os processos de atualização constante dos objetos reproduzidos:

Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social também não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (BENJAMIN, 2017, l. 2588-2590).

Benjamin, portanto, contrasta a reprodutibilidade ao tradicionalismo, este último mais próximo do ponto de vista de Holden. É a liquidação do aspecto tradicional da cultura que incomoda Caulfield, já que ele se opõe fortemente ao que enxerga como uma cultura de massa, tida por ele como banal e pouco inteligente.

Ao observar a perspectiva de *Road* em relação à massificação e ao acesso à cultura, torna-se mais claro o papel que o cinema desempenha nessas narrativas em termos de uma expressão artística hegemônica e de massa. No romance de Jack Kerouac, para descrever Los Angeles e a indústria do entretenimento, Sal faz referência ao filme de 1941, *As Viagens de Sullivan*, em que um diretor de Hollywood resolve se disfarçar de morador de rua para investigar o modo de vida e criar um filme baseado em sua experiência. De forma análoga, é o que Sal faz ao deixar a casa da sua tia e partir para a estrada, vivendo como trabalhador de baixa renda. O trecho é narrado da seguinte maneira:

O ônibus chegou a Hollywood. Num amanhecer sombrio e cinzento, como o amanhecer em que Joel McCrea encontra Verônica Lake no vagão-restaurante, no filme *Viagens de Sullivan*, ela adormeceu no meu colo. Eu observava pela janela avidamente: casas rebocadas, palmeiras e *drive-ins*, toda aquela coisa louca, uma terra prometida e esfarrapada, o limite fantástico da América (KEROUAC, 2007, p. 111).

Na melhor descrição que o narrador faz do oeste, ele usa os termos que se opõem “prometida” e “esfarrapada”. Esse contraste revela o caráter ilusório desse universo, em que as promessas são feitas, mas não são cumpridas. Ao falar do “limite fantástico da América”, pode-se julgar que, além de ser o lugar onde as histórias são escritas, é também onde a ficção opera em suas promessas.

Ao buscar se adaptar à vida prática do oeste, Sal e seus amigos procuram por trabalho e se veem diante da massificação da cultura ligada à indústria do cinema. A obsessão pelas

celebridades na cultura oficial se torna mais evidente neste momento da narrativa e, sem fazer os mesmos julgamentos que Holden, Sal Paradise narra:

Fomos a Hollywood tentar trabalhar numa farmácia na esquina da Sunset com a Vine. Aquilo sim era uma esquina! Famílias enormes vindas do interior saltavam de seus calhambeques e ficavam paradas na calçada implorando para vislumbrar alguma estrela do cinema; e a estrela do cinema jamais aparecia (KEROUAC, 2007, p. 116).

Ainda descrevendo o oeste de acordo com sua experiência, em oposição à sua idealização anterior, Sal ressalta o lado fascinante hollywoodiano, que dificilmente era exposto aos visitantes – já que as estrelas jamais apareciam. Percebe-se uma espécie de cultura turística na região, mais uma oportunidade de fonte de renda para aqueles que, como ele, cruzam o país.

Sal tenta se beneficiar das oportunidades oferecidas pela indústria do oeste e, ao mesmo tempo em que faz um trabalho informal de vigília, e mora no barraco com seu amigo Remi Boncoeur e sua namorada Lee Ann, também escreve um roteiro para Hollywood. Para o narrador, a promessa se tornaria real da seguinte maneira:

Eu deveria ficar no barraco e escrever um original brilhante para um estúdio de Hollywood. Remi voaria para Hollywood num foguete com aquele abacaxi debaixo do braço e faria de todos nós homens ricos, Lee Ann iria junto; ele iria apresentá-la ao pai de um amigo seu, que era um diretor famoso e amigo íntimo de W. C. Fields. Assim, passei a primeira semana no barraco de Mill City, escrevendo furiosamente um conto sombrio a respeito de Nova York que eu imaginava iria satisfazer um diretor de Hollywood, mas o problema daquele conto é que estava saindo triste demais (KEROUAC, 2007, p. 88).

Na situação em que o casal Remi e Lee Ann se encontra, a indústria cultural do oeste significa uma promessa de mudança de vida, alimentando a ideia de que o oeste é transformador. Em um plano improvisado que envolve o famoso comediante W. C. Fields (uma figura da misantropia), Remi seria capaz de dar à sua mulher a vida que ela deseja, contando com a ajuda de Sal que considera a história que escreve muito triste para os parâmetros da indústria hollywoodiana. O sonho do oeste não se realiza para Sal Paradise, já que o seu roteiro não é aceito. A promissora indústria do entretenimento não tem as suas portas abertas, como ele havia esperado. Por isso, Sal volta à Sabinal, cidade fictícia da Califórnia, para buscar uma quantia de dinheiro enviado por sua tia.

É perceptível na estrutura do romance uma série de decepções para Sal Paradise. A desilusão da imagem do oeste é somente a primeira delas. Há também uma característica recorrente: a de se voltar para a ajuda financeira da tia logo que as suas expectativas são frustradas. Com isso, o *dropout* confere uma estrutura própria ao romance, uma fuga para um universo de promessas e liberdades, para, em seguida, retornar ao seu porto seguro.

Na sequência, Paradise pega uma carona em direção a Nova York. No trajeto, o motorista o deixa em Hollywood, onde ele aproveita para pegar o seu roteiro original rejeitado. Assim termina a sua aventura no oeste:

Com o ônibus partindo às dez, eu tinha quatro horas para curtir Hollywood sozinho. Primeiro comprei pão e salame e fiz dez sanduíches para cruzar o país. Sobrava-me um dólar. Sentei numa murada de cimento nos fundos de um estacionamento de Hollywood e preparei os sanduíches. Enquanto labutava nessa tarefa absurda, enormes refletores de alguma estreia hollywoodiana apunhalava o céu, aquele céu agitado da Costa Oeste. Fui cercado pelos rumores da louca cidade da costa dourada. E aí estava minha carreira em Hollywood – minha última noite na cidade e eu ali, passando mostarda no meu colo nos fundos de um mictório de estacionamento (KEROUAC, 2007, p. 134-135).

Depois de pegar o roteiro, Sal faz uma refeição precária em um estacionamento, de onde ele consegue observar a publicidade em torno da promessa da indústria cultural. O detalhe da mostarda e do mictório ironiza o quão longe ele está do sonho hollywoodiano, mesmo estando tão fisicamente perto.

Mesmo que a experiência do oeste não tenha sido bem sucedida para Sal, o contato com o cinema impacta a forma como ele descreve a si mesmo na narrativa. Paradise consegue uma carona com um jovem executivo de Denver, que dirige a cento e vinte por hora. Durante a viagem, Sal se imagina em um bar na cidade e cria em sua mente uma imagem de si mesmo inspirado nas personagens de seus roteiros obscuros. Ele se descreve:

Eu me imaginei num bar qualquer da cidade, essa noite, com a turma inteira; aos olhos deles eu pareceria misterioso e maltrapilho, como um profeta que havia cruzado a terra inteira para trazer a palavra enigmática, e a única palavra que eu teria a dizer: ‘Uau!’ (KEROUAC, 2007, p. 59).

Ainda observando as manifestações culturais em *Road*, percebe-se que a descrição dos espaços e de seu humor é diferente quando se trata das outras artes. Ao ir na companhia de uma namorada chamada Babe à uma apresentação de ópera, Sal comenta de seu desânimo, narrando:

Quanto a mim, estava convidado para ir à ópera aquela tarde, de braço dado com Babe. Vesti o terno de Tim. Apenas alguns dias antes eu chegara a Denver como um vagabundo; agora estava impecavelmente trajado, levando uma loira linda e elegante pelo braço, cumprimentando autoridades e conversando, sob candelabros, no saguão. Imaginei o que Mississippi Gene diria, se pudesse me ver.

A ópera era *Fidélío*. "Que desânimo!" bradou o barítono, erguendo-se de uma masmorra sob os gemidos de uma pedra. Vibrei com aquilo. Era justamente assim que eu via a vida. Estava tão interessado na ópera que por instantes esqueci as circunstâncias de minha doída vida, me perdendo na lúgubre e fantástica sonoridade de Beethoven e na preciosa coloração de Rembrandt que se desprendia de seu enredo (KEROUAC, 2007, p. 76).

Vestindo trajes elegantes, Sal comenta sobre o quão rapidamente ele passou da condição de vagabundo para alguém bem-visto, que frequenta óperas. Ele demonstra apreço pelo elemento clássico presente na ópera, mostrando como o universo da cultura hegemônica está presente em sua vida. A abordagem sobre o desânimo e o tédio da ópera também gera empatia em Sal, que vê nisso o seu próprio estado e forma de ver a vida. A ópera conta como Leonore, disfarçada do guarda "Fidélío" (que significa fiel em Latim), resgata seu marido Florestan, que encontra-se em prisão política, aguardando pela sentença de morte. A ópera *Fidélío* é composta por dois atos, criada por Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) por volta de 1805 e baseada em uma história francesa. Provavelmente, é o desafio à ordem cometido por Leonore que causa a identificação em Sal, além do desejo de liberdade do preso. Na condição de uma pessoa que se vê às margens dos parâmetros de sua cultura, um *misfit*, Paradise costuma admirar personagens que se encontram em situação semelhante.

É uma característica formal do enredo de *Road* o fato de ele estar presente em uma ópera em seguida à sua experiência em Hollywood. Com a frustração de suas expectativas profissionais em uma indústria de cultura de massa, Paradise oscila para o oposto, buscando conforto e identificação em elementos da alta cultura oficial, como a ópera de Beethoven. No primeiro momento, ainda no oeste, a narrativa é composta por momentos de trabalho árduo e fascínio por um universo do cinema inexistente no dia-a-dia das personagens. Ao retornar ao oeste, nesse segundo momento, Sal contempla os privilégios de sua cultura, mesmo que ele se veja como um elemento marginal a essas expressões – demonstrando oposição ao prestígio e pretensão elitista destacados por ele mesmo.

O privilégio do acesso a um tipo específico de cultura, em detrimento à aparente disponibilidade da cultura de massa, é vista pelo historiador Eric Hobsbawm como uma característica do momento vivido pelo capitalismo no desenvolvimento da indústria da cultura. O autor foca a produção dos bens culturais nos Estados Unidos do século XX, afirmando:

O problema é que, no caso de alguns produtos ou serviços, essa disponibilidade absoluta é impossível, mesmo em uma situação de total globalização. Os economistas estudaram esses "bens de prestígio" (*positional goods*) que, por sua própria natureza, existem em quantidades limitadas ou mesmo são únicas. É possível assegurar que todos tenham o mesmo acesso à Coca-Cola, mas não a um ingresso para uma ópera no La Scala. Pela sua própria natureza, os ingressos para o La Scala são limitados, e não há maneira de produzir um número maior deles. Evidentemente, na prática poderíamos resolver o problema de outro modo: por exemplo, facilitando o acesso de todos por meio de discos com gravações das óperas montadas no La Scala. Mas não é a mesma coisa, tanto em termos teóricos como na realidade (HOBSBAWM, 2009, p. 66).

Expondo a diferença da disponibilidade e acesso entre a cultura prestigiada e a sua possível reprodução em massa, Hobsbawm toca no cerne da questão vivida por Paradise. Ele tem a vivência nos dois âmbitos citados e percebe que é a sua posição social privilegiada que o permite transitar entre eles. Além disso, ao mencionar que "não é a mesma coisa", o crítico e historiador denota a questão da reprodutibilidade e a perda da essência (ou aura) da expressão artística.

Há novamente, portanto, um elemento que aproxima *Catcher* e *Road*: a estrutura narrativa do *dropout* nos romances é interposta pelo contato com expressões culturais de massa, reproduzidas tecnicamente ou não, o que ajuda a determinar os seus trajetos e tem em cada romance um valor e uma intenção específicos para o enredo. Para Holden, a reprodutibilidade consiste em uma perda da originalidade, enquanto para Sal é uma oportunidade profissional dentro dessa indústria. Mesmo com essa diferença, a transição de Sal entre o ofício da reprodutibilidade e a cultura prestigiada também expõe uma certa perda, muito ligada à disponibilidade, conforme observado por Hobsbawm.

É essa essência, que diferencia o *phony* de uma expressão autêntica, que está ausente na experiência reproduzida do cinema, mas é encontrada pelos narradores de *Catcher* e *Road* em apenas uma expressão artística de seu tempo: o *Jazz*.

3.3. *Jazz* como produto de consumo e característica formal

Em determinado momento de sua jornada pela cidade de Nova York, diante do tédio e do fracasso de seus planos de se enturmar, Holden resolve ir a um bar de *Jazz* chamado *Ernie's* – um dos lugares favoritos de D. B., seu irmão. Caulfield pega um táxi até o *Ernie's* e, ao chegar ao local, o descreve da seguinte maneira:

O *Ernie's* é uma boate em Greenwich Village onde meu irmão D. B. ia com certa frequência, antes de ir pra Hollywood se prostituir. Ele me levava lá de vez em quando. O *Ernie* é um negro balofo que toca piano. Ele é pra lá de esnobe e nem te dirige a palavra, a não ser que seja um figurão famoso ou sei lá o quê, mas toca um piano sério. Ele é tão bom que chega quase a ser cafona, na verdade. Não sei exatamente o que quero dizer com isso, mas é o que quero dizer. Certamente que eu gosto de ouvir ele tocar, mas às vezes dá vontade de ir lá e emborcar o piano do sujeito. Acho que é porque às vezes, quando ele toca, ele *parece* o tipo de cara que não te dirige a palavra se você não for figurão (SALINGER, 2019, p. 98-99).

Diferente de *Road*, que menciona canções específicas e músicos com bastante frequência, esse momento é um dos poucos em que o narrador trata de música. Mesmo que *Ernie* se enquadre na categoria de falso – grupo criado pelo imaginário do narrador – ele, de certa forma, se redime em sua perspectiva por ser um bom pianista. Fica claro para o leitor que, mesmo que o músico faça várias concessões à indústria cultural, como a troca de favores e relações de interesse, por exemplo, que geralmente incomodam muito Holden, ele permanece em boa estima para o narrador devido ao talento técnico de sua performance. Esse aspecto técnico, contudo, é também o que faz com que Caulfield beire ao tédio. Novamente, há uma oposição entre a particularidade técnica – que no caso de tão perfeita, remete a uma reprodução, já que Holden chega a quase duvidar da real execução da performance – e a perda da autenticidade daquela arte, ou sua aura.

Ao chegar ao lugar, o *Ernie's* estava lotado de universitários, o que condiz com o sucesso do gênero entre os jovens de classe média na época, conforme apontado por Richard Quinn (2004, p. 163). O próprio *Ernie* estava tocando e Holden relata a experiência da plateia da seguinte maneira:

Mal dava pra guardar o casaco, na entrada, de tão cheio que estava. Só que estava tudo bem quieto, porque o Ernie estava tocando piano. Em teoria era um negócio *sagrado*, meu Deus do céu, quando ele sentava na frente do piano. Ninguém é *tão* bom assim. Uns três casais, fora eu, estavam esperando mesa, e todo mundo ali se acotovelando e ficando na pontinha dos pés pra poder ver o nosso amigo Ernie enquanto ele tocava. Ele tinha uma desgraça de um espelho bem na frente do piano, com um holofotão em cima dele, pra todo mundo poder ver a cara dele enquanto ele tocava. Não dava pra ver os *dedos* dele enquanto ele tocava – só aquela carantonha. Grandes porcarias. Não sei direito o nome da música que ele estava tocando quando eu entrei, mas fosse lá o que fosse, ele estava cagando tudo. Estava colocando um monte de floreios patetas e exibidos nas notas agudas, e um monte de umas coisas bem complicadas que me deixam de saco cheio. Só que você tinha que ter visto a plateia, quando ele acabou. Eles piraram. Eram exatamente as mesmas bestas que riem que nem hiena no cinema, de umas coisas sem graça. Juro por Deus, se eu fosse pianista ou autor ou sei lá mais o quê e esses bocós achassem que eu era sensacional, eu ia odiar. Não ia nem querer que me *aplaudissem*. O povo sempre aplaude as coisas erradas. Se eu fosse pianista, ia tocar dentro da droga do armário (SALINGER, 2019, p. 103-104).

Ao dizer que o evento parecia sagrado, o narrador constrói uma aura em torno da apresentação musical, ao menos na perspectiva da plateia, os quais ele chama de imbecis. Ele, contudo, reduz a importância da apresentação, debochando com comentários como "grandes porcarias" ou "ninguém é *tão* bom assim", remetendo à qualidades artificiais e banais. Ao dizer que o pianista dava uma porção de floreios, imagina-se que se trata de improvisações, muito comum no *Jazz* da época, e uma característica da música também presente em *Road*. Inclusive, a opinião de Holden é contrária à visão de Sal, que admira esse tipo de performance e, do mesmo modo que a plateia do *Ernie's*, se impressiona com esse tipo de performance. Já para Holden, esse culto ao artista como indivíduo único e genial o incomoda. Ele busca o mesmo tipo de culto à música em si, mas que para a grande plateia já havia sido transferido para a persona do músico. A ideia do artista como indivíduo cultuado, assim como as estrelas de Hollywood, se mostra novamente como hegemônica no campo da cultura nesse romance. Para Holden, essa concepção coopta, ao menos em partes, a aura da performance artística em si, tal qual ocorre em sua reprodutibilidade.

A experiência relatada por Holden no teatro também expressa esse tipo de opinião, em que uma técnica muito desenvolvida teria retirado parte da qualidade de determinada expressão. Porém, nesse caso, o que causa o incômodo no jovem é o quão próximo da realidade é a atuação. Ele tece alguns elogios à peça, para em seguida contrapor:

O problema era que parecia *demais* as pessoas falando e se interrompendo. Eles representavam mais ou menos como o nosso amigo Ernie, lá no Village, toca piano. Se você faz alguma coisa bem *demais*, aí, depois de um tempo, se não se cuidar, você começa a se exhibir. E aí você não é mais tão bom (SALINGER, 2019, p. 154).

A partir de sua perspectiva sobre o teatro, é possível entender melhor sua opinião acerca do aperfeiçoamento da técnica de um artista. A aura da arte está, portanto, na visão do jovem, na espontaneidade, além de uma existência sem intermediários da obra – no sentido de não ser reproduzido, ao contrário do cinema. É possível perceber uma escala na apreciação que Holden Caulfield faz das expressões artísticas com as quais se depara: por último está o cinema (tido como mera reprodução e massificado); o teatro (o qual ele consegue apreciar parcialmente devido à técnica realista de atuação, que a torna muito mundana); e a música ao vivo (também parcialmente estimada por Holden, já que tanto o desenvolvimento da técnica, quanto a adoração do público pelo músico reduzem a pureza que garantiria a qualidade da performance). Por meio dessa escala de preferências é possível perceber que os elementos que repelem a apreciação do jovem estão relacionados ao dinheiro, que carrega consigo a popularidade, a massificação e a fama – características essas que ele abomina. A ideia de tocar dentro de um armário, preferível para Holden no trecho citado, é uma manifestação dessa postura, já que em sua visão o músico deve tocar para si. Foi assim que seu irmão iniciou sua carreira de escritor, antes de ser corrompido pelo dinheiro.

É com essas lentes que Holden percorre Nova York, experimentando tipos diferentes de expressões culturais e inserindo na narrativa os seus julgamentos. A busca por autenticidade nessas obras é, certamente, determinante para as escolhas do jovem, fazendo com que ele busque por uma aura artística perdida. É notável também que esse contato com a cultura de seu tempo impacta o fôlego de sua narrativa. Ao tratar do cinema – assim como outros temas que o deixam aborrecido –, o fluxo de sua narrativa é interrompido e os comentários são breves e poucos descritivos do filme em si. Isso é perceptível ao comentar da mulher e seu filho na sala de cinema, que retira o seu foco da narrativa cinematográfica. Já quando ele está tratando da performance de Ernie, o parágrafo é mais longo e descritivo, apontando inclusive as interrupções e improvisos que o músico faz. O resultado desse tipo de descrição é uma abordagem do

narrador que denota como as expressões artísticas de seu tempo o afetam, revelando os aspectos tidos por ele como positivo e negativo em cada caso.

No caso de *Road*, a intervenção do *Jazz* sob a forma da narrativa é mais evidente. Diferente de *Catcher*, percebe-se uma caracterização mais positiva, até mesmo um fascínio, pela música e alguns músicos específicos. A primeira menção ao estilo de *Jazz* mais apreciado pelos protagonistas Sal e Dean se dá durante a passagem pela cidade de Chicago, momento em que o narrador destaca que no decorrer do ano de 1947 esse era o ritmo dominante entre os jovens de sua geração. É quando ele narra:

O vento que vinha do lago Michigan, bop jazz no Loop, longas caminhadas ao redor de South Halsted e North Clark e, na madrugada silenciosa, uma longa jornada pela selva de pedra, quando uma radiopatrulha me seguiu como se eu fosse suspeito. Nessa época, 1947, o bop se alastrava loucamente pela América. Os caras no Loop continuavam soprando, mas com um ar melancólico, porque o bop estava em algum ponto entre o período ornitológico de Charlie Parker e o outro período que começou com Miles Davis. E enquanto eu ouvia 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 viviam dentro dos limites de um único imenso quintal, fazendo alguma coisa frenética, correndo dum lado para outro. E pela primeira vez na minha vida, na tarde seguinte, segui para o Oeste (KEROUAC, 2007, p. 31-32).

O narrador mostra como o estilo musical estava presente em regiões específicas de Chicago, deixando a entender também que o estilo de *Bebop Jazz* era apreciado por nichos específicos. Foi esse gosto musical peculiar que atraiu a atenção da patrulha policial, já que mesmo sendo jovem de classe média, Sal foi parado pela polícia por estar ouvindo um tipo de música ainda muito marginalizado e associado aos guetos e setores da sociedade que sofreram com a opressão policial. Esse é, inclusive, um dos focos da crítica feita por Amor Kohli à apropriação que a Geração Beat e grande parte do público branco da música bop: estes pareciam ignorar a existência da opressão que os afroamericanos sofriam da polícia nos Estados Unidos (2004, p. 106). Essa é uma contradição presente na própria origem do *Bebop Jazz*, já que um de seus temas é o resgate da memória dos elementos africanos presentes na cultura do país e, ao ser apropriado comercialmente, teve essa raiz ignorada ou esvaziada. Citando uma ficção de

Langston Hughes sobre a origem do gênero, o crítico afirma que o "bop surge do som do cacete de um policial sobre as cabeças de pessoas negras"²⁸ (KOHLI, 2004, p. 107).

Com isso, a descrição de que os músicos estão "soprando, mas com um ar melancólico" (KEROUAC, 2007, p. 31-32) adquire um novo sentido, indo além do fato de o gênero estar sofrendo uma transição entre seus principais expoentes, como afirma o narrador. Esse som, símbolo da marginalização, é um elemento cultural que une Sal e seus amigos, mesmo que eles não façam parte da comunidade que produz esse tipo de música – somente a consome como observadores externos à cena musical. É esse estilo também que funciona como trilha sonora para as corridas frenéticas pelas estradas estadunidenses e motivando muitos jovens que, assim como Sal, abandonam suas zonas de conforto para explorar espaços que fogem das convenções da cultura hegemônica.

Conforme já mencionado, o *Bebop Jazz* era tido por grande parte de seus ouvintes como um gênero desafiador, no sentido de não seguir os mesmos parâmetros métricos da música popular do seu tempo. Por isso, o entusiasmo de Sal e seus amigos com o gênero faz com que sua família sulista, descrita como retrógrada, se sinta extremamente desconfortável com a sua presença e com a música. Cabe ressaltar novamente o seguinte trecho:

Eles comiam vorazmente enquanto Dean, com um sanduíche na mão, pulava em frente a uma grande vitrola, escutando um disco de bop muito louco que eu havia comprado naqueles dias, chamado "The Hunt"; Dexter Gordon e Wardell Gray soprando seus trumpets para uma platéia delirante, o que concedia ao disco um tom fantástico e frenético. A parentada sulista se entreolhou, surpresa, balançando a cabeça. "Afinal, que tipo de amigos são os de Sal?", perguntavam para meu irmão. Ele foi desafiado a lhes dar uma resposta. Os sulistas não gostam nem um pouco de loucura, não a do tipo de Dean. (KEROUAC, 2007, p. 146).

O disco de *Bebop Jazz* funciona na narrativa como um bem de consumo atrelado à personalidade excêntrica de Dean. É por meio do consumo desse tipo de produto cultural que ele e seu grupo de amigos se distinguem, em sua visão, dos demais jovens de sua época. É esse tipo de gosto que os diferenciam também das demais gerações, que parecem não assimilar do mesmo

²⁸ Tradução nossa. No original: "bop comes from the sound of a policeman's nightstick upon the heads of black people" (KOHLI, 2004, p. 107).

modo a música tocada. Novamente, o estereótipo do sulista conservador e antiquado é afirmado. Nesse momento eles são vistos como convencionais e quadrados, e Dean, no polo contrário, é descrito como exótico. O narrador cita nomes de músicos específicos que participaram do álbum *The Hunt*, de 1947, que contém a música *Cherokee*, gravada por muitos artistas do gênero, e que se tornou um clássico do *Jazz*. Percebe-se que a adoração por figuras individuais, músicos como Ernie em *Catcher*, também é recorrente em *Road* e mostra como a individualidade e a persona artística já estava sendo comercializada nesse campo na cultura, assim como ocorre com os astros de Hollywood.

Em uma das visitas mais marcantes de Sal e Dean a uma casa de *Jazz* nova iorquina chamada *Birdland*, eles têm a experiência excitante e arrebatadora de compor uma plateia diante de grandes nomes do *Jazz*, incluindo o pianista britânico George Shearing (1919 – 2011). Esse momento é narrado da seguinte maneira:

Dean e eu fomos assistir a Shearing no Birdland no meio deste fim de semana longo e louco. O lugar estava às moscas, éramos os primeiros fregueses, às dez da noite. Shearing apareceu, cego, com alguém o conduzindo pela mão até o piano. Era um inglês distinto e bem-apegoado, com o colarinho branco duro, levemente rechonchudo, loiro, envolto por uma suave brisa noturna de verão inglês que se tornou evidente no primeiro número suave e murmurante que ele executou, enquanto o baixista se curvava reverencialmente para ele marcando o ritmo. Denzil Best, o baterista, permanecia sentado e imóvel, exceto pelos pulsos batendo as vassouras. E Shearing deu início ao embalo; um sorriso aflorava de seu rosto extasiado; ele começou a suingar no banquinho do piano, para frente e para trás, de início lentamente até que o ritmo esquentou e ele começou a balançar mais rápido, seu pé esquerdo marcando o ritmo de cada batida, seu pescoço começou a acompanhar tortuosamente, ele baixava o rosto até as teclas, jogava o cabelo para trás, seu penteado se desmanchou, e ele começou a suar. A música esquentou. O baixista se curvava surrando as cordas, mais e mais rápido, quer dizer, parecia ir cada vez mais rápido, só isso. Shearing começou a tocar seus acordes; eles ressoavam a cântaros para fora de seu piano em tons incrivelmente suntuosos. Você chegava a pensar que o homem não conseguiria alinhá-los. Eles deixavam o som rolar e rolar, como ondas do mar. A rapaziada gritava “É isso aí!” para ele. Dean estava todo suado, o suor escorria pela gola (...) esses eram seus grandes dias de 1949, antes de ele ficar frio e comercial (KEROUAC, 2007, p. 163-164).

Essa é uma das descrições mais minuciosas que o narrador faz de uma performance musical. O principal recurso usado por ele são as expressões faciais e corporais, ressaltando o frenesi. O *Bebop* é um estilo rápido de *Jazz*, portanto, os movimentos são ágeis e geram o calor e suor. Do lado oposto, a plateia tem a mesma reação. O ritmo desenfreado das notas e acordes do

Jazz são cooptados pelo narrador, de modo que ele tenta dar à sua narrativa a mesma velocidade. Percebe-se, de forma mais evidente que em *Catcher*, um fluxo contínuo no longo parágrafo, com frases extensas e vários usos de ponto e vírgula.

O foco do narrador na reação de Dean e da plateia não é arbitrário, é a descrição de um importante elemento na prática de improviso do *Bebop Jazz*. Em sua pesquisa acerca da improvisação na poética da Geração Beat, Richard Quinn (2004) percebe semelhanças nos métodos dos poetas, escritores e músicos de *Jazz*. A improvisação é um dos pontos de convergência e, para tanto, a plateia desempenha um papel participativo. É o processo que Quinn descreve da seguinte maneira:

Ao apresentarem músicas contendo improviso, os músicos *Bebop* pediam aos ouvintes que improvisassem também, desta vez na música improvisada em si. Como consumidores, os ouvintes tomaram as declarações musicais oferecidas pelos músicos, consideraram essas declarações por meio do intelecto e do sentimento engajado, e tornou a música pessoalmente significativa. Dessa forma, a música tanto expressava o sentido interno quanto se tornava material dialógico para a criação de significados adicionais (QUINN, 2004, p. 153)²⁹.

O modo como o escritor Jack Kerouac encontrou de se engajar com esse tipo de música e performance é descrevendo a experiência da perspectiva da plateia. No quesito da forma do relato, nota-se que o romance tem a recorrência de temas, que funcionam como espécie de refrão que se repete na estrutura da música. Quinn (2004, p. 153) mostra também em seu estudo como o improviso do *Jazz* é uma junção de algo novo e inesperado e padrões da música tradicional, que se repetem em momentos estratégicos do improviso. Descrevendo a estrutura da música "Koko" de Charlie "Bird" Parker (1920 – 1955), um dos maiores nomes do *Bebop Jazz*, Quinn destaca a assimetria e a relação ambígua com a tradição musical do *Jazz*. Ele descreve:

As frases começam e terminam inesperadamente, e a acentuação assimétrica ignora as tradicionais distinções batida forte/batida fraca. Atrás de Parker, Roach mantém tempo regular no laço e Russell toca uma linha de baixo ambulante, criando um efeito polirrítmico contra o solo estranhamente acentuado de Parker. Gillespie compõe pontos assimétricos e esparsamente ditáveis. O efeito geral

²⁹ Tradução nossa. No original: "Bebop musicians in performing improvisational music, asked listeners to improvise as well, this time on the improvisational music itself. As consumers, listeners took the musical statements offered by the musicians, considered these statements through an engaged intellect and feeling, and made the music personally meaningful. As such, the music both expressed its own internal meaning and became a dialogic material for the creation of additional meaning" (QUINN, 2004, p. 153).

sobre os ouvintes é o movimento de angularidade, a perturbação auditiva e a desorientação intelectual (QUINN, 2004, p. 160)³⁰.

Ao traçar as comparações entre esse tipo de estrutura e a poética de Kerouac – tratando especificamente do poema *Mexico City Blues*, mas com observações que se aproximam da prosa poética de *Road* – Quinn percebe uma forma cíclica na escrita. "[A poética de] Kerouac se move em círculos experimentais também, texturizando seus poemas como colagens sonoras, assim como refrões (...) Essa abordagem mimetiza a maneira com que Parker conduz e libera notas, com precisão, com movimento antecipado e repetição variada" (QUINN, 2004, p. 162)³¹.

Alguns elementos são recorrentes e se destacam em trechos já citados como o próprio *Jazz*, as festas que as personagens frequentam e as viagens em alta velocidade. Um elemento ainda não mencionado, que funciona como um refrão para a narrativa é a chuva nos diversos pontos do território estadunidense. De modo a criar uma ligação entre a natureza presente nos cenários que *Paradise* transita e o seu próprio estado de espírito, a chuva é uma manifestação cíclica no romance, assim como na natureza, e aparece com maior intensidade em momentos de tensão. É o que acontece, por exemplo, quando os seus planos de carreira em Hollywood se frustram e o casal que está abrigando Sal começa a entrar em conflito. *Paradise* narra:

Ao mesmo tempo, tudo começou a desmoronar entre Remi, Lee Ann e eu. Chegaram as chuvas de setembro e com elas o baixo-astral. (...) Começou a chover naquela noite enquanto Lee Ann nos lançava olhares furiosos. Não havia um só centavo em casa. A chuva tamborilava no telhado. "Vai durar uma semana", disse Remi (KEROUAC, 2007, p. 101-102).

De fato, a chuva foi persistente no relato e, ainda desempenhando o papel simbólico de uma tempestade em seus humores, ela se intensifica. Com o tempo, "As coisas evoluíram a proporções ainda piores; a chuva desabava. Originalmente, quem morava primeiro naquele lugar era Lee Ann; então ela mandou Remi fazer as malas e cair fora" (KEROUAC, 2007, p. 103).

³⁰ Tradução nossa. No original: Phrases begin and end unexpectedly, and asymmetrical accentuation ignores traditional strong beat/weak beat distinctions. Behind Parker, Roach keeps regular time on the snare and Russell plays a walking bass line, creating a polyrhythmic effect against Parker's oddly accentuated solo. Gillespie comps asymmetrically and sparsely dictable points. The overall effect on listeners is one of angularity swooping motion, aural disruption, and intellectual disorientation (QUINN, 2004, p. 160).

³¹ Tradução nossa. No original: "Yet Kerouac moves in more experimental circle as well, texturing his poems like sound collage as in chorus (...) This approach mimics the way Parker approaches and releases notes, with precision, forward movement and varied repetition" (QUINN, 2004, p. 162).

Assim como o ciclo da chuva, os ânimos voltam à normalidade; Sal deixa Hollywood e parte para outras aventuras na estrada com Dean Moriarty, que traz consigo um novo clima e expectativas para a viagem ao México.

Mais adiante, após se separar de Dean e encontrá-lo novamente, o temperamento já havia mudado e, em uma conversa debaixo da chuva, percebe-se que a relação entre os amigos passa por um novo momento de desânimo. Esse reencontro é marcado por uma longa conversa em que Dean afirma:

"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 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". Suspirávamos sob a chuva. Chovia a cântaros em todo o vale do Hudson naquela noite. Os grandes cais do mundo deste rio largo como o mar estavam encharcados, os velhos desembarcadouros dos navios a vapor de Poughkeepsie estavam encharcados, a velha Split Rock Pond e suas nascentes estavam encharcadas, o Vanderwhacker Mount estava encharcado também (KEROUAC, 2007, p. 305-306).

Em sua fala, Dean afirma que sua vida é um processo cíclico de se estabelecer em algum lugar, tirar proveito do que é oferecido e partir novamente. Para ele, esse é um estilo de vida tradicional, fazendo referência aos andarilhos estadunidenses. Descrevendo as paisagens do país, o narrador destaca a chuva como um elemento que une todos esses lugares, trazendo consigo o seu elemento de melancolia. Além de ilustrar a movimentação das personagens no espaço por essas paisagens, a chuva, como refrão temático, desempenha a função de marcar a passagem do tempo de uma maneira específica e simbólica.

De acordo com Daniel Belgrad (2004), as manifestações artísticas da contracultura estadunidense apresentavam uma visão de tempo não-linear, mais voltada para uma perspectiva cíclica. Apesar de expor essa característica de modo bastante romantizado, Belgrad percebe uma raiz materialista na escolha dessa abordagem do tempo, sendo esta uma opção formal que se opõe à lógica do progresso concebida pela cultura hegemônica e neoliberal. Nas palavras do crítico:

Em vez de um único vetor de progresso seguindo adiante e acima, a vida era tida como um ciclo de progresso e regressão que implicava a destruição do ego individual e seu renascimento por meio do inconsciente coletivo através dos arquétipos. Essa moção cíclica sugeria uma alternativa à noção de progresso subjacente ao ethos corporativo-liberal, para o qual o tempo era um jogo perpétuo à frente, e a morte um constrangimento e uma contradição (BELGRAD, 2004, p. 35)³².

O tempo não-linear é expresso na obra por meio das digressões e antecipações que o romance apresenta, perceptível em muitos trechos citados. Além do recurso dos refrões temáticos, o tempo não-linear também tem uma inspiração na forma do *Jazz*. É o que Belgrad aponta ao dizer: "Ele [Jack Kerouac] e Ginsberg encontraram um senso subjetivo de tempo nos ritmos do *Bebop Jazz*, que Kerouac interpretou como a expressão dos companheiros 'deslocados' da 'África inevitável da América'" (BELGRAD, 2004, p. 36)³³. Novamente, o crítico destaca o caráter contra-hegemônico da forma da escrita de Kerouac e leva em conta a influência da cultura afroamericana, principalmente o *Jazz*, tido por Sal Paradise como uma cultura marginalizada, de *misfits*, condizente com a visão que ele tem de si mesmo.

A narrativa de *Road* tem poucas interrupções, com poucos parágrafos e com momentos em que as normas de pontuação são suspensas, em uma tentativa de dar forma ao texto próprio de um relato de viagem veloz pela estrada. As ideias são conectadas rapidamente e a narrativa tem saltos que dão fôlego ao texto de Kerouac. Essa característica talvez se justifique por meio do rumor de que *Road* foi escrito em três dias e três noites, sob efeito de drogas estimulantes (BUENO, 2007, p. 10). No prefácio da edição brasileira do romance, Eduardo Bueno (2007, p. 10) conta que Jack Kerouac usava um rolo de papel de quarenta metros para escrever o romance, para evitar perda de tempo com troca de papel e podendo escrever continuamente, colocando no papel o seu fluxo de ideias. O texto original, publicado no Brasil pela primeira vez somente em 2008, exhibe o fluxo contínuo que Kerouac havia proposto à editora, mas, posteriormente editado

³² Tradução nossa. No original: "Instead of a single vector of progress pointing onward and upward, life was a cycle of progress and regression entailing the destruction of the individual ego and its rebirth from the collective unconscious through archetypes. This cyclical motion suggested an alternative to the notion of progress that underlay the corporate-liberal ethos, for which time was a perpetual match forward, and death an embarrassment and a contradiction" (BELGRAD, 2004, p. 35).

³³ Tradução nossa. No original: "He and Ginsberg found a subjective sense of time in the rhythms of bebop jazz, which Kerouac interpreted as the expression of the 'misplaced' fellaheen of 'America's inevitable Africa'" (BELGRAD, 2004, p. 36).

para uma forma mais padronizada em parágrafos e frases mais curtas. O trecho citado anteriormente³⁴, em que é narrada a performance de Shearing, contudo, não sofreu alterações, almejando manter a forma mais próxima à da performance de *Jazz* descrita.

A velocidade da escrita também está relacionada ao uso de drogas. Carolyn Cassady conta em suas memórias que Kerouac e seus amigos escreviam sob efeito de benzedrina. Segundo ela, a droga os dava oito horas de deleite, geralmente acompanhado de euforia, seguidas de oito horas de forte depressão (CASSADY, 2008, p. 23). De maneira análoga, quando há descrições de momentos e ambientes em que o *Jazz* está presente, a estrutura dos parágrafos de *Road* tendem a também exibir esse tipo de deleite, sendo seguido por momentos de mais pessimismo e desânimo. Além da associação entre formas e êxtase, o *Jazz* é um elemento da vida noturna e associado aos prazeres da vida. Conforme mencionado, aprofunda-se muito pouco nas origens marginais do estilo musical, já que o foco consiste na cultura boêmia em que o gênero e seus músicos estão inseridos. A aproximação entre o *Jazz* e a boemia fica muito evidente quando Sal descreve o som que o seu rádio toca:

(...) uma coisa de louco, monumental, começou a tocar no rádio: era o programa de Chicken Jazz'n Gumbo, o *disc-jockey* de Nova Orleans, só discos louquíssimos de jazz, discos negros, com o *disc-jockey* dizendo: "Não liguem pra *nada!*". Foi com alegria que vimos Nova Orleans na nossa frente, à noite. Dean esfregou as mãos sobre o volante. "Agora, vamos meter o pé na jaca" (KEROUAC, 2007, p. 177-178).

A experiência na noite de Nova Orleans foi muito diferente do que Sal e Dean esperavam, e a narrativa é levada para um lado mais sombrio. Recorrendo novamente ao ciclo da chuva como uma maneira de ambientar as mudanças de temperamento das personagens e da narrativa, a noite da cidade é marcada pelo mistério e pelo tom taciturno. Sal narra:

Um espectro místico de nevoeiro pairava sobre as águas castanhas nessa noite junto com os negros destroços de madeira; do outro lado Nova Orleans reluzia com um fulgor alaranjado, silhuetando alguns sombrios navios ancorados no porto, galeões nebulosos e fantasmagóricos com sacadas espanholas e popas ornamentadas, até nos aproximarmos e percebermos que não passavam de velhos cargueiros da Suécia ou do Panamá. (...) O que é estranho, também, é que nessa mesma noite em que cruzávamos o rio na balsa com Bull uma garota

³⁴ O trecho narrado encontra-se na página 261 do original, de modo bem semelhante ao trecho citado, por isso optou-se por não repeti-lo (KEROUAC, 2012).

suicidou-se jogando-se do tombadilho; ou antes ou depois de nós; lemos a notícia nos jornais do dia seguinte (KEROUAC, 2007, p. 186-187).

Há muitas referências a ciclos no trecho, inclusive o da vida e morte. A perspectiva cíclica também está ligada ao refrão temático e recorrente da chuva e suas manifestações na paisagem de sua viagem. Mesmo quando o *Bebop Jazz* não está sendo descrito ou performado em um momento da narrativa, o seu modo de expressão livre e cíclico se manifesta. É perceptível também nesse trecho a extensão das frases, em uma forma de prosa livre que busca ser tão espontânea quanto o improviso do *Jazz*. Em seu ensaio de título *Essentials of Spontaneous Prose*, Jack Kerouac descreve seu processo de escrita fluida em uma forma que ele denomina prosa espontânea. O autor dá as seguintes orientações para escrever esse tipo de prosa:

Se possível escreva "sem consciência" em semitrância (como a "escrita em transe" dos últimos anos de Yeats) permitindo ao subconsciente admitir em sua própria linguagem necessária e tão "moderna" que a arte consciente censuraria, e escreva animadamente, rapidamente, com calos-de-escrita-ou-datilografia, de acordo (como em centro para periferia) com as leis do orgasmo, o "anevoamento da consciência" de Reich. Venha de dentro para fora, relaxado e enunciado (KEROUAC, 1992, p. 2)³⁵.

No processo de escrita de Kerouac, a ideia é que o escritor busque transcrever para o texto os pensamentos que lhe ocorrem, fazendo o esforço de racionalizá-los o mínimo possível. Com isso, o texto apresenta uma narrativa pouco interrompida por pontuações, contendo muitos parênteses e digressões. Esse é um recurso utilizado para construir uma sequência de pensamentos ininterruptos e que nos remete à escrita experimental das expressões de vanguarda europeias do início do século XX.

Por manter esse tipo de tradição em sua prática de escrita, Daniel Belgrad (2004, p. 27) considera que Kerouac e sua geração de artistas fazem a ponte entre as práticas modernistas, as vanguardas pós-Guerra e a contracultura jovem dos anos 1960. Indo além, é possível afirmar que a especificidade do momento em que a cultura estadunidense vive no pós-Guerra e a posição social desses escritores permitiu que eles circulassem não só pela cultura hegemônica, mas

³⁵ Tradução nossa. No original: "If possible write "without consciousness" in semitrance (as Yeats' later "trance writing") allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich's "beclouding of consciousness". Come from within, out-to relaxed and said" (KEROUAC, 1992, p. 2).

também pelas suas margens e sua indústria. Muitas dessas formas de expressão da cultura de seu tempo – o *Jazz*, o cinema, a indústria cultural e a lógica de produção e de consumo destes – estão de alguma maneira presentes em *Catcher* e *Road* e são determinantes para as escolhas formais e estruturais do romance, já que elas exercem influência sobre o ritmo, as temáticas, improvisações, refrãos e a não-linearidade de suas narrativas. Essa forma, que nomeia este trabalho de *Dropout Boogie*, opera de forma cíclica e rítmica, como as danças frenéticas da plateia fascinada do *Ernie's* em *Catcher* ou do *Loop* em *Road*.

CAPÍTULO 4: ALIENAÇÃO E PONTO DE VISTA

O tema principal deste capítulo é a alienação, expressa de forma bastante peculiar nos dois romances aqui estudados. Acredita-se que essa alienação advém do desconhecimento e desinteresse desses narradores do modo de operar os meios de sobrevivência e produção em que eles se encontram inseridos. Os recursos que sustentam os seus modos de vida peculiares e privilegiados ficam de fora do foco de suas narrativas, sendo muitas vezes omitidos. Em outras palavras, não se aborda muito a origem de suas condições materiais. A maneira como suas histórias são narradas são encadeadas por uma perspectiva muito específica, individual e descomprometida, o que ajuda a caracterizá-los como jovens rebeldes diante da ordem vigente. Essa característica se torna evidente nos romances com a narrativa não-confiável, os cortes temporais e a escolha deliberada de omitir fatos importantes para a linearidade da história.

Os narradores deixam claro que não há um desejo de assimilação do que estava acontecendo no mundo por parte das personagens principais – até mesmo a recente Guerra é reprimida no relato. Inseridos em uma cultura hegemônica bastante restrita e que oferece poucos estímulos a esses narradores, eles anseiam pelo abandono dos espaços cerceados em que se encontram, buscando ambientes culturais que lhes reduzam a sensação de alienação que lhes ocorre durante grande parte de suas jornadas. É essa oscilação entre pertencimento e alienação, essa busca obsessiva por expressar individualidades particulares, que concede aos romances a forma do *dropout* – um tipo de narrativa de evasão descompromissada e oscilante, algo que remete ao ritmo, à dança do *boogie* presente nos cenários e na cultura do *Jazz* no pós-Guerra.

O objetivo desta parte da análise é traçar as origens da alienação expressa nas narrativas. Tem-se como prerrogativa a ideia de que as raízes de determinada forma literária se encontram na sociedade em que essas formas se dão. Com isso, busca-se perceber nas diferentes esferas da coletividade cultural – a hegemônica e a marginalizada – que os narradores transitam, algum tipo de oscilação que nos remeta à forma do *dropout*. Acredita-se que em cada uma dessas esferas existam pressões que impulsionem as personagens em direção à evasão ou à permanência em

seus estados iniciais – forças que são caracterizadas pelas personagens mais influentes e os principais enclaves de sociabilização.

4.1. Ordem e desordem no *American Dream*

Há uma série de disputas que operam nos romances *Catcher* e *Road*. Tratam-se de pressões que ajudam a determinar não só as ações das personagens, mas também impregnam a consciência dos narradores com valores, hegemônicos ou não. A tensão que ocorre é, portanto, entre uma esfera ligada à aparência da ordem, um imaginário construído pela cultura hegemônica do pós-Guerra, em oposição à esfera da desordem, marcada pelo contato que os narradores têm com culturas marginalizadas ou até mesmo com a ilegalidade. Cabe ressaltar que esse contato com a desordem só se dá devido ao *dropout*, visto que não seria possível caso Sal ou Holden optassem pela permanência e se recusassem a abandonar temporariamente seus lares. Nesse sentido, é possível dizer que a ordem os impele à permanência, enquanto a desordem está presente a partir do *dropout*. Por isso, pode-se constatar como esses romances apresentam em suas narrativas uma relação de tensão entre o abandono e a permanência, formalizada por meio da narrativa de *dropout*.

A pesquisadora Rachel Adams (2009) aponta a dualidade da insatisfação vivida por essas personagens e a maneira que eles encontram de expressar o desrespeito à autoridade. Ela diz:

Mais Holden Caulfield que Neal Cassady [chamado Dean Moriarty na ficção], os *rebeldes sem causa* contam com a segurança de um lar e pais, apesar de insatisfatório, como uma base para a sua inconformidade. Em vez de partirem para territórios desconhecidos, eles mostram seu desrespeito à autoridade por meio de sexo ilícito, cigarros roubados e bebidas (ADAMS, 2009, p. 182)³⁶.

A segurança mencionada por Adams é um dos elementos da esfera da ordem, enquanto o desrespeito à autoridade é o comportamento adotado por eles ao transitarem pela desordem. Em meio a essa tensão, existem pressões externas às personagens que ajudam a definir o ritmo de

³⁶ Tradução nossa. No original: "More Holden Caulfield than Neal Cassady, the *rebeldes sin causa* rely on security of home and parents, however unsatisfactory, as a foundation for their nonconformity. Instead of lighting out for uncharted territory, they show their disrespect for authority through fumbling, illicit sex, stolen cigarettes, and drinking" (ADAMS, 2009, p. 182).

suas narrativas. Ao investigar essas pressões, objetiva-se descobrir quais são as forças que guiam essas narrativas para cada lado dessa oscilação, entre o lado normativo e rígido da vida estadunidense e os seus elementos mais volúveis e contraditórios, geralmente rejeitados pela cultura hegemônica.

As forças que impelem as personagens à permanência e à ordem são concretizadas nos romances por meio de personagens conselheiros (amigos, parentes e professores), as instituições às quais eles respondem (polícia, escolas e família, principalmente) e as normas da própria sociedade (internalizadas nas próprias personagens e presentes em suas consciências narrativas). Já as forças que impelem as personagens à fuga para o lado não-hegemônico da vida estadunidense, em direção à desordem, são outras personagens (os considerados maus elementos), as expressões culturais não hegemônicas (existentes em espaços com a presença das personagens da esfera da desordem) e o desejo por uma experiência transformadora.

Antes de observar como essas forças operam em cada um dos romances – impulsionando à permanência e ao abandono – cabe tratar do pressuposto metodológico para a análise desse tipo de coexistência. Esse tipo de tensão está presente em formas literárias diversas, mas para conceitua-la é interessante recorrer a estudos que evidenciam a ligação entre a forma do romance e a sua base sócio-histórica.

Em uma das mais bem elaboradas críticas literárias feitas no Brasil, Antonio Candido (1993) aponta a existência de uma dialética entre as esferas sociais da ordem e da desordem no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida. Ao demonstrar a especificidade brasileira da personagem Leonardo, Candido distingue o malandro brasileiro das demais personagens típicas de outras tradições literárias – tal qual o pícaro, presente no picaresco espanhol. O malandro, portanto, tem sua dialética própria, uma característica que advém da forma social do Brasil joanino, um conflito entre ordem e desordem que se observa, por exemplo, na figura do Major Vidigal em uma das cenas finais da narrativa. Esse é o momento em que o Major, figura da ordem, age de forma irregular para ajudar uma antiga amante e livrar o seu inimigo Leonardo de suas dívidas com a lei. Não coincidentemente, nesse momento decisivo da narrativa, o major se veste de acordo com a sua postura: roupa civil, das mais informais, da cintura para baixo e farda da cintura para cima. Essa forma, observada

tanto no romance quanto na própria sociedade brasileira no século XIX, é o que Candido chama *Dialética da Malandragem* (CANDIDO, 1993, p. 67).

Retomando a tradição de uma crítica dialética, Roberto Schwarz destaca os avanços desse trabalho de Candido e aponta a especificidade da análise do crítico. Em meio a outros pontos, Schwarz afirma que a figura do malandro é uma peculiaridade do momento sócio-histórico do Brasil oitocentista e revela um movimento específico da sociedade brasileira. Nas palavras do crítico:

Usando as expressões do A. [Antonio Candido], esta forma é tanto o esqueleto de sustentação do romance, quanto a redução estrutural de um dado social externo à literatura e pertencentes à história. Trata-se, noutras palavras, da formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (SCHWARZ, 1987, p. 132).

A crítica de Schwarz destaca o caráter inovador metodológico de Candido. A maneira pela qual ele percebe o movimento histórico captado pelo romance de Manuel Antônio de Almeida é uma descoberta, uma maneira de se analisar a produção artística como uma concretização do processo social. Com isso, Schwarz aponta que o crítico foi capaz de sintetizar ideias dispersas sobre a formação do Brasil por meio da crítica literária. O objetivo de resgatar essa metodologia de crítica é propor que, por meio de uma análise análoga, em que se observam as pressões exercidas pelas diferentes esferas existentes em *Catcher e Road*, é possível também cooptar um movimento existente na sociedade estadunidense – nesse caso, o *dropout*.

Em *Catcher*, a esfera da permanência, ou as forças conservadoras da ordem, são muito presentes no ambiente do colégio Pencey. Nesse cenário, uma das personagens que mais exerce influência para a sua permanência na escola é o professor Spencer, que convida Holden à sua casa de forma a orientá-lo diante de suas dificuldades acadêmicas. Logo que recebido, o jovem considera deprimente a vida levada pelo professor e sua esposa, descartando de início a possibilidade de dar ouvidos ao seu tutor. Ele narra:

Na mesma horinha que eu entrei, eu meio que me arrependi de ter ido. Ele estava lendo *Atlantic Monthly*, e tinha comprimido e remédio pra tudo quanto era lado, e estava tudo com um cheiro descongestionante de Vick. Era bem deprimente. Até porque eu não sou exatamente louco por ver gente doente. O que deixava a coisa mais deprimente ainda era que o nosso amigo Spencer

estava com um roupão de banho tristíssimo, molambento, que deve ter nascido com ele ou sei lá o quê (SALINGER, 2019, p. 14).

Assim como o Major Vidigal recebe Leonardo com trajes desordeiros nas *Memórias*, o professor Spencer também recebe o narrador com roupas de pijamas. A diferença nesse caso é que não há uma relação dialética com a ordem em seus trajes, e o discurso que ele profere é totalmente voltado para o lado da ordem, sem remediações. A dialética aí ocorre entre a sua roupa, ou aparência, voltada inteiramente para a desordem, e o seu discurso, que reforça a necessidade de ordem. O professor, em meio a um longo discurso, orienta o jovem, como mencionado, a aprender a conviver com as regras, jogar conforme o jogo, para que consiga atingir o seu sucesso, dica que não é muito levada em conta pelo aluno, o qual foge do colégio durante a madrugada.

É bastante perceptível em ambos os romances que a ordem é dominante nos estados iniciais das personagens, antes de suas fugas, sendo que essa ordem gera uma pressão nas personagens, intencionando as suas permanências e conformidade com a cultura hegemônica. No lado oposto, da desordem, está o desejo pela fuga e o contato com um mundo mais real e concreto, impregnado por marcas de um subdesenvolvimento incompatível com o imaginário do *American Dream*.

Essa característica formal dos romances revela uma separação mais categórica entre as duas esferas. Essa é uma diferença em relação às *Memórias*, em que a interseção entre a ordem e a desordem acontece de maneira mais natural e facilmente negociada. Isso porque, no Brasil vivido por Leonardo, as oportunidades de escapar da ordem são diversas (e aproveitadas por ele) durante a narrativa. A transitoriedade de Leonardo por diferentes meios mostra a receptividade que ele encontra na ordem e na desordem, o que o confere o título de malandro. Essa dialética diz muito sobre a convivência de diferentes esferas na classe social apresentada por Manuel Antônio de Almeida. Já nos romances estadunidenses, esse tipo de convivência ocorre de forma não espontânea e temporária, conforme já mencionado. Nesse sentido, a diferença no distanciamento entre ordem e desordem no centro e na periferia revela uma dificuldade de coexistência entre diferentes setores (classes, nichos, culturas) da sociedade estadunidense. Essa

falta de coesão é apresentada nos romances por meio da incapacidade de Holden e Sal de formar uma comunidade em que pudessem realizar a sua aspiração de convivência e inserção social.

Outra personagem a exercer o papel de influência para Caulfield é a sua irmã Phoebe. A menina de 10 anos o encontra enquanto ele ainda está perambulando escondido pela cidade de Nova York. Ainda criança, Phoebe é muito mais centrada e objetiva que o irmão e percebe a sua condição de deslocado e insatisfeito em relação a todas as possibilidades que lhe são apresentadas. Em uma longa discussão sobre os interesses de Holden, ela afirma:

"Você não gosta de *nada* que está acontecendo."
 Eu fiquei mais deprimido ainda quando ela falou aquilo.
 "Gosto sim. Gosto sim. *Claro* que eu gosto. Não diga um negócio desses. Por que diabos você me diz um negócio desses?"
 (...)
 "Porque você não gosta", ela disse. "Diga uma coisa."
 "Uma coisa? Uma coisa que eu gosto?", eu disse. "Está certo."
 O problema era que eu não estava conseguindo me concentrar legal. Às vezes é duro se concentrar (SALINGER, 2019, p. 204-205).

Holden tem dificuldades em responder sobre algo que ele goste, demonstrando uma limitação em sua capacidade de conceber espaços ideais. A primeira resposta que ele dá é o seu irmão Allie, enquanto Phoebe, por sua vez, não aceita essa resposta, já que o irmão não estava mais vivo – ela evita que ele use o recurso da nostalgia, muito comum em suas falas. Entendendo as dificuldades do irmão, ela sugere que ele busque alguma ocupação que consiga exercer e chega a sugerir que ele siga a carreira de advogado como seu pai, o que é desconsiderado por Holden. Mesmo Phoebe sendo uma das poucas personagens com as quais Caulfield sente prazer em conversar, ela também não o compreende, sugerindo que ele crie ordem em seus planos de vida. Essa incompreensão por parte da irmã dificulta ainda mais a inserção do jovem no ambiente familiar, já que ela é o membro da família que ele mais admira por considerá-la inteligente e autêntica (ainda não corrompida pelo mundo, em sua visão).

Em *Catcher*, os dias de *dropout* e experimentos na esfera da desordem de Holden terminam com o momento em que ele leva sua irmã Phoebe para andar no carrossel do *Central Park* e ali ele permanece assistindo. Ele narra:

Rapaz, começou a chover que nem um filho da puta. *Canivete*, juro por Deus. Os pais e as mães e todos foram ficar embaixo do teto do carrossel, pra não se encharcarem até os ossos nem nada, mas eu continuei lá no banco mais um tempo. Fiquei molhado pacas, especialmente o pescoço e as calças. O meu boné de caçador me dava mesmo um bocado de proteção, até, mas eu me encharquei mesmo assim. Só que eu nem liguei. Do nada, me deu uma puta felicidade ver a nossa amiga Phoebe dando voltas e mais voltas. Eu estava quase gritando, de tão feliz, se você quer saber a desgraça da verdade. Não sei por quê. Era só que ela estava tão *bonita* ali, droga, aquele jeito dela ficar dando voltas e mais voltas, com o casaquinho azul e tal. Meu Deus, como eu queria que você estivesse ali (SALINGER, 2019, p. 252).

Conforme tratado no capítulo anterior, a chuva alegoriza não só o caráter cíclico das narrativas, como também ambienta os momentos de grande carga emocional. Esse é o momento em que a história, que até então seguia a cronologia de seus três dias de *dropout*, se rompe e deixa a entender que o narrador-personagem teve um colapso nervoso. É também um momento em que o jovem percebe o apreço que ele tem pela inocência jovial e que, de fato, não deseja abandonar o estado de sua vida atual para entrar na vida adulta. As voltas do carrossel que ele descreve são análogas à forma do *dropout* de sua narrativa, a oscilação entre permanecer e abandonar tudo, a ordem e a desordem.

Holden não consegue sustentar as alternativas que buscou na desordem, sendo obrigado por sua saúde a permanecer na ordem. Ao fim da narrativa, o jovem encontra-se internado, em recuperação, após seu colapso nervoso. O último capítulo se inicia com a seguinte afirmação:

É só isso aí que eu vou te contar. Eu provavelmente podia te contar o que eu fiz depois que fui pra casa, e como eu fiquei doente e tal, e pra qual escola que em teoria eu devo ir no próximo outono, depois que eu sair daqui, mas eu não estou a fim. Não estou mesmo. Essas coisas não estão me interessando muito agora (SALINGER, 2019, p. 253).

Holden, em seu papel de narrador, seleciona o que não deseja abordar e oculta os desdobramentos de seu adoecimento. Com isso, é possível afirmar que – assim como Paradise dá as costas a Dean e toda a desordem que o acompanha – Holden precisou abdicar de sua independência temporária, que lhe permitia transitar pelas diferentes esferas da cidade de Nova York. O seu internamento é o sinal de que ele precisou finalmente ceder e se tratar para voltar à rotina anterior.

Mesmo que o contato de Holden com a esfera da desordem se dê a partir do *dropout*, o comportamento do jovem, ainda no internato Pencey, já demonstrava o seu pouco apreço pela ordem vigente nesse meio – muitos exemplos de seu comportamento já foram dados anteriormente. De forma a dissociar-se de sua família, o jovem tem uma postura que se tornou um estereótipo de adolescente, de recusa aos padrões de sua família e escola. Isso se manifesta em sua negação em seguir os passos dos pais, em seu desinteresse por educação e empregos formais e os deboches e críticas que faz a seu pai e irmão. O sucesso de sua família torna-se também um fardo do qual Caulfield deseja se livrar. Essa pressão exercida pela escola e pela família, o próprio privilégio de ter acesso a uma educação formal, que garantiria o seu sucesso profissional em um mundo pelo qual ele não se interessa, são motivos que levam Caulfield a deixar a escola.

Operando em favor do *dropout*, existem pressões que puxam a narrativa em direção ao abandono, ao instável e o lado tido como negativo ou externo à cultura hegemônica estadunidense. Sem muitas personagens que possam ser tidas como “más influências” que o guiem no caminho da desordem, a falta de compatibilidade com os colegas em seu colégio é o principal motivo para o *dropout* de Caulfield. No decorrer da narrativa, são vários os momentos em que o jovem faz comentários negativos e sarcásticos acerca de seus colegas e professores, algo que reforça a imagem que o narrador tem de si mesmo: um *misfit*.

A respeito de seus colegas e da lógica interna do Pencey, Holden comenta:

Enfim, era dezembro e tal, e estava mais frio que teta de bruxa, especialmente em cima daquela colina idiota. Eu estava só com o meu casaco dupla-face e sem luva nem nada. Uma semana antes alguém tinha afanado o meu sobretudo de lã de camelo bem no meu quarto, com a minha luva forrada de pele bem no bolso e tal. A Pencey estava assim de canalhas. Um monte dos carinhas vinha de umas famílias ricas de doer, mas mesmo assim a escola era cheia de canalha. Quanto mais cara a escola, mais canalha lá dentro – sem brincadeira (SALINGER, 2019, p. 10).

Com essa descrição, Holden cria um arquétipo do jovem rico e mal caráter que domina a falsa ordem do colégio. Com esse comentário, ele tem a intenção de revelar uma camada de desordem em meio às relações, não só do colégio, mas ampliando essa imagem para um nível mais generalista. Ou seja, em lugares repletos de pessoas ricas, onde não há necessidade de

furtos, eles ocorrem do mesmo jeito. São essas questões ligadas a valores e atitudes tidas pelo jovem como imorais que o distancia de seus colegas.

Cabe ressaltar que, apesar desse conjunto de julgamentos expostos por Holden, ele próprio comete atos ilegais, sem fazer julgamentos com o mesmo peso de seu próprio comportamento. Como qualquer adolescente na puberdade, Holden detém a curiosidade de perder a virgindade e, durante a sua jornada, esta é uma das questões que direciona o seu trajeto. Um dos motivos da amargura de Holden, inclusive, é a sua dificuldade em se adequar aos padrões de masculinidade e virilidade. Ao procurar se relacionar com mulheres, Holden está tentando se provar como homem, desejando ter o reconhecimento de seus atributos como seu colega Stradlater, por exemplo, que além de sair com sua amiga Jane, também conseguiu nocautear o próprio Holden – provando sua superioridade viril. Por isso, o jovem telefona para uma antiga colega, flerta com garotas em restaurantes e, por fim, consegue um contato para conseguir uma garota de programa. Suas tentativas são fracassadas, mas é o desejo por ter contato com personagens como Sunny – a garota de programa que ele contrata – que o leva a conseguir o serviço ilegal e se aproximar da esfera da desordem.

O contato mais profundo que Holden tem com o mundo marginal de Nova York é com a prostituta Sunny, intermediado por Maurice. Após Sunny deixar o quarto do hotel em que Caulfield está hospedado, Maurice procura o jovem para cobrar-lhe mais dinheiro, o qual, segundo ele, não havia sido pago no valor integral. O jovem discute com o agente da garota de programa, que o agride e, sem seguida, recebe do jovem a resposta:

Eu ainda estava meio que chorando. Estava tão puto e tão nervoso e tal. "Você é uma besta sebosa", eu disse. "Você é uma besta idiota que fica passando a perna nos outros, e daqui a uns dois anos você vai ser um daqueles magrelos que vêm na rua te pedir um trocado pra um café. Você vai estar com um macacão nojento de sujo, todo coberto de ranho, e vai – (SALINGER, 2019, p. 126).

A fala de Holden é cortada pelo golpe dado por Maurice. O homem leva então o dinheiro de Caulfield, deixando-o caído e machucado em seu quarto. O discurso que o jovem faz contra o seu agressor exalta a sua condição social superior e o fato de que Maurice encontra-se em uma situação decadente e marginalizada – despertando a sua ira. O rápido e fracassado contato que Holden tem com o mundo marginalizado da cidade o mostra incapaz de tanto concretizar o seu

desejo sexual, quanto de enfrentar o seu inimigo, colocando-o de volta em sua posição de adolescente de classe média. Essa experiência, contudo, revela um lado da vida estadunidense a qual foi ocultada durante sua estadia no colégio Pencey e que ele ansiava conhecer em sua fuga de três dias. Há, portanto, a contradição de que, em um momento em que as oportunidades de sucesso se encontram disponíveis para Caulfield, ele anseia pelo viés contrário, buscando a experiência no lado oculto do sonho americano.

Já em *Road*, as pressões do universo da ordem emanam de personagens como a tia de Sal, que deseja que ele se case e leve uma vida convencional. Ela o aconselha a não seguir com a viagem, que permaneça com ela, pedido que é negado por ele. Como já mencionado, a tia de Sal muitas vezes o socorre em momentos de necessidades financeiras. Isso acontece quando eles viajam juntos transportando a mudança de parentes de Paradise e a polícia os para devido ao excesso de velocidade. Ele narra:

Eles disseram que Dean teria de passar a noite na cadeia se não juntássemos a grana. E claro que minha tia o tinha, eram quinze dólares; ela tinha vinte ao todo, e isso daria justo na medida (KEROUAC, 2007, p. 156).

Diante da ameaça de Dean passar a noite preso, a tia – que durante a viagem teve uma melhor impressão do amigo de Sal ao conversarem sobre patriotismo e o trabalho árduo – intervém e paga a fiança. Nesse caso, principalmente, a tia age de forma a fazer justiça, já que vê Dean como trabalhador. Dessa forma, ela atua como uma agente da ordem.

Outra importante figura que exerce a pressão no sentido da permanência é o seu amigo Remi Bonceour, uma personagem da esfera da ordem, ambicioso e que desgosta dos demais amigos de Paradise. Ele é o oposto de Dean Moriarty – mais contido, precavido, e almeja uma vida estável – e cria uma dualidade em Sal, que precisa fazer uma escolha entre os dois. Em sua primeira descrição do amigo, ele ressalta sua elegância e a lealdade, conforme o trecho:

Remi era um francês elegante, alto e moreno (parecia uma espécie de comerciante do mercado negro de Marselha dos anos 20); como era francês, falava com sotaque de jazz americano; seu inglês era perfeito, seu francês era perfeito. Ele gostava de se vestir elegantemente, com tendências ao estilo universitário, e sair com loiras extravagantes e gastar um monte de grana (...) esse cara sempre foi leal a mim e sempre me demonstrou carinho, só Deus sabe por quê (KEROUAC, 2007, p. 85-86).

A antítese de Dean Moriarty, Remi inicialmente passa por várias dificuldades financeiras, mas ao final da história convida Sal para um concerto de ópera e ambos vão em uma limousine *Cadillac* – demonstrando o sucesso da perseverança, da elegância e da ordem de Boncoeur. Paradise admira vários dos atributos de seu amigo, que tem o seu afeto e bondade sempre ressaltados, inclusive em seu nome fictício – por isso, o narrador opta pela companhia dele ao invés de Dean após os desdobramentos da narrativa.

Ao final da história, Paradise se esquiva de seu amigo de estrada, que o procura pedindo por sua ajuda, e entra na limousine com seu amigo Boncoeur – prevalecendo a ordem. Esse momento é narrado ao final do romance:

"Será que posso ir de carona até a Rua 40 com vocês?", sussurrou. "Quero ficar junto com você o máximo possível, meu garoto, e além do mais é frio pra cacete aqui em Nova York..." Segredei o pedido a Remi. Não, não, Dean não poderia; Remi gostava de mim, mas não dos meus amigos idiotas. Eu não iria começar tudo de novo, destruindo suas noitadas bem planejadas, como fizera no Alfred's em São Francisco, com Roland Major, em 1947. (...) Portanto, Dean não poderia ir de carona até a cidade conosco e a única coisa que pude fazer foi sentar no banco de trás do Cadillac e acenar para ele (KEROUAC, 2007, p. 371).

Sal nega o pedido de Dean devido à pressão de Remi para abandonar de vez a vida de desordeiro junto ao amigo. O herói que antes era descrito como sagrado, espontâneo e aventureiro agora é tido como idiota. Isso mostra que Sal, como narrador, permite que a influência de Remi, simbolizando a esfera da ordem, atue sobre a sua escolha de colocar fim à narrativa e interromper a sua vida na estrada para permanecer em Nova York, levando a vida que sempre viveu.

No lado oposto, o da desordem, estão muitas outras personagens amigos de Sal Paradise: poetas marginais, frequentadores da vida noturna das grandes cidades, usuários de drogas e sem empregos formais. Essas são as que literalmente o chamam para a aventura e, no centro delas, está o principal guia para o universo da desordem: Dean Moriarty. Com uma grande admiração por esse amigo, Sal segue os seus passos e vê nele uma figura profética, que o guiaria no rumo a uma satisfação espiritual e o livraria do tédio da vida comum.

A oposição à ordem é ainda mais evidente em *Road* que em *Catcher*, devido principalmente à quantidade de atos ilícitos que as personagens centrais cometem. Uso de drogas e entorpecentes, excesso de velocidade nas estradas, roubos e atentados ao pudor. A necessidade,

o anseio e o desejo juvenil por esse tipo de comportamento surge como uma resposta à falta de estímulo do conservadorismo comportamental da sociedade estadunidense no pós-Segunda Guerra – conforme tratado nos capítulos anteriores. As contravenções de Dean e Sal funcionam como um discurso contra-hegemônico, que, mesmo sem uma carga política explícita, demonstra uma insatisfação com as limitações da ordem vigente. Essa postura é relatada no momento em que Dean conta de sua juventude a Sal, ressaltando as suas contravenções:

Passei o tempo todo nos reformatórios, era um jovem punk que queria se afirmar — roubando carros, um sintoma perfeito dessa situação, tá na cara. Agora todas as minhas broncas com a prisão já estão superadas. Tanto quanto posso imaginar, jamais serei preso outra vez. O resto não é culpa minha (KEROUAC, 2007, 154-155).

Dean se descreve como um "jovem punk", muito antes desse termo ser usado para definir o movimento de contracultura que teve o seu ápice nos anos de 1970. Sobre essa geração e o estilo desenvolvido por ela, o crítico cultural Dick Hebdige aponta que:

O punk alegava falar pela constituição de uma juventude branca negligenciada, mas o fazia especificamente na linguagem empolgada do glam e do glitter rock – 'referenciando' a classe trabalhadora metaforicamente em correntes e calças furadas, roupas 'sujas' (jaquetas manchadas, blusas transparentes vulgares) e dicção áspera e pronta (HEBDIGE, 2002, p. 64)³⁷.

O ato de referenciar a classe trabalhadora mencionada por Hebdige é a formalização do sentimento da classe negligenciada por meio do estilo. Por mais que essa juventude referencie a classe trabalhadora, ela não necessariamente se vê como parte dela. É como o caso de Sal Paradise trabalhando temporariamente na lavoura de algodão. Moriarty faz então o uso do termo para referenciar os jovens rebeldes e desordeiros, que para ele é um sintoma de seu abandono e condição de *misfit*. De forma a conquistar a confiança de Sal, ele menciona uma mudança em seu comportamento, mas que não condiz com os problemas que provoca no decorrer de suas viagens. Como uma caricatura da esfera da desordem, Dean consegue dinheiro de formas ilegais – roubando carros e até mesmo se prostituindo.

³⁷ Tradução nossa. No original: "Punk claimed to speak for the neglected constituency of white lumpen youth, but it did so typically in the stilted language of glam and glitter rock – 'rendering' working classness metaphorically in chains and hollow cheeks, 'dirty' clothing (stained jackets, tarty see-through blouses) and rough and ready diction" (HEBDIGE, 2002, p. 64).

O tema da prostituição também é marcante em *Road*, pois – além de frequentarem prostíbulos no México – no próprio território estadunidense, em Sacramento especificamente, Dean se insinua para um homem, apresentado como mais velho que eles, para conseguir dinheiro. Os dois viajantes conseguem uma carona com o senhor, descrito como *a bicha* e mais um casal e, na parada no hotel, são convidados ao quarto do homem:

Em Sacramento, a bichona arditosamente hospedou-se em um hotel e convidou Dean e eu para subir para um drinque, enquanto o casal foi dormir na casa de uns parentes; no quarto do hotel, Dean fez de tudo para conseguir algum dinheiro da bicha. Foi uma loucura. (...) Dean o espremeu com perguntas de ordem prática, assentindo vigorosamente com a cabeça. A bicha disse que adoraria saber o que Dean pensava a respeito disso tudo. Depois de alertá-la que já havia transado por dinheiro na adolescência, Dean perguntou à bicha quanto dinheiro ela trazia. Eu estava no banheiro (KEROUAC, 2007, p. 258).

Sal acompanha a negociação do banheiro, sem participar da conversa. O fato de em ambos os casos (em *Road* e *Catcher*) a participação nas relações de prostituição ocorrer de forma indireta e sem que os atos sexuais sejam concretizados é bastante emblemático. Tanto Sal quanto Holden buscam, de certa forma, se preservar desse contato, mas têm a curiosidade de saber como funciona esse tipo de mercado ilícito. A visão que ambos têm desse lado da vida ilegal das cidades é intermediada por Dean e Maurice, as verdadeiras figuras marginais das narrativas – diferentemente de Sal e Holden, que não se comprometem completamente ao abandono de suas vidas seguras e inseridas na cultura hegemônica.

O arquétipo do *misfit* nesses romances, portanto, tem características muito próprias: o flerte com a ilegalidade e a desordem, o consumo de bens ligados ao estilo marcados pela autenticidade e a dificuldade de se enxergar como membro de uma classe social – ou qualquer outro grupo, visto que estão sempre transitando. Um ponto interessante levantado por Schwarz acerca do estudo das *Memórias* e ligado aos arquétipos é a diferença existente entre a dialética do malandro e uma manifestação próxima, porém distinta, do arquétipo *trickster*, muito presente na literatura estadunidense. Dentro de uma grande variação, de acordo com o momento e a localização geográfica, as figuras denominadas *tricksters* são associadas à transgressão, à ruptura dos limites (HYDE, 1998, p. 7). É possível associar a personagem Leonardo, das *Memórias*, ao arquétipo de transgressor, a diferença, contudo, consiste na estrutura social que abarca a

malandragem, em uma “terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral” (CANDIDO, 1993, p. 88).

A neutralidade moral, apontada por Candido na estrutura social das *Memórias*, não está presente no *misfit* em *Catcher* e *Road*, que têm em suas narrativas um mundo mais definido em relação aos seus preceitos morais, salientados pelas personagens que os incentivam a permanecer no universo da ordem. O resultado dessa tensão é menos remediada que aquela encontrada por Leonardo, já que a escolha das personagens deve ser categórica entre permanecer na ordem ou debandar para a desordem. Não há, para Holden e Paradise, a possibilidade de combinar a ordem e a desordem, como na resolução final das *Memórias*. Os jovens do hemisfério norte precisam, em ambos os casos, reafirmar o seu comprometimento com a esfera da ordem. No caso de Sal, necessariamente dar as costas a Dean Moriarty, apagando os rastros de sua experiência de *dropout*.

Dessa forma, é possível dizer que as pressões exercidas sobre as personagens – tidas aqui como forças ideológicas que ajudam a moldar o pensamento coletivo – exercem o papel de determinar os caminhos do *dropout* em *Catcher* e *Road*. Em todos os momentos essa disputa opera pelos trajetos que as personagens traçam durante suas jornadas. No caso de Sal, ele opta ao final da narrativa por Remi Boncoeur e Caulfield, por ser incapaz de se posicionar, entra em colapso, também não concretizando o seu plano. A incapacidade dos protagonistas de concretizar as suas fugas – retornando, em ambos os casos, para os seus estados iniciais – é a forma como essa dialética, presente na vida de uma considerável parcela da juventude de classe média estadunidense, se resolve na narrativa.

A resolução dessas personagens indica que a postura radical, típica de uma juventude em formação, não cumpre o esperado desligamento do núcleo familiar. As expectativas de uma vida alternativa – seja junto a um grupo de artistas boêmios vivendo na estrada ou em um cenário utópico em um campo de centeio – são frustradas com o regresso ao estado inicial em que as atitudes radicais já não se mantêm. Pensando nesses romances como alegorias sociais, é possível dizer que essas narrativas expõem a incapacidade da sociedade estadunidense de conceber uma vida em meio a um grupo social ou comunidade. A jornada dessas personagens é, na verdade,

uma busca por integridade, por espaços de sociabilização e aceitação – tal qual destaca Robert Holton:

A busca por um novo espaço autêntico está intimamente relacionada ao impulso americano recorrente de fundar uma identidade no alicerce do *eu* nu, livre de comprometimentos culturais e históricos, um desejo adâmico de uma experiência de liberdade, integridade e autenticidade geralmente indisponível com cultura convencional (HOLTON, 2004, p. 17)³⁸.

Na forma do *dropout*, os espaços que nunca são concebidos como totalmente autênticos, são substituídos por outras idealizações – o oeste, os bares de *Jazz*, a estrada ou o campo de centeio. A maneira como esses jovens se veem como *misfit* nas esferas tanto da ordem quanto da desordem acaba por culminar na alienação de Holden e Sal. Como um projeto falido, ambos abandonam as suas esperanças de formar suas comunidades, apontando ao final dos romances uma conclusão pessimista e, de certa forma, saudosista da experiência que tiveram. O narrador criado por Salinger narra: "Acho que tudo o que eu sei é que eu meio que *tenho saudade* de todo mundo de quem eu falei aqui. (...) Nunca conte as coisas pros outros. Se você conta, começa a ficar com saudade de todo mundo" (SALINGER, 2019, p. 253). Enquanto o alter ego de Kerouac termina a história com: "(...) eu penso em Dean Moriarty; penso até no velho Dean Moriarty, o pai que jamais encontramos; eu penso em Dean Moriarty" (KEROUAC, 2007, p. 372).

A reminiscência da experiência, percebida ao final como uma lembrança afetiva, pode ser vista como a conclusão da empreitada desses jovens. Ao final, há também uma reafirmação do foco seletivo da narrativa. Holden diz que não gosta de compartilhar as informações, enquanto Sal repete o quanto as suas memórias estão impregnadas pela influência do anti-herói Dean. Essas ponderações levantam outras questões ligadas à seletividade do foco e do ponto de vista, que são pertinentes para compreender como se dá o processo de alienação das personagens-narradores que concebem a si mesmos como *misfit*. Além disso, é possível também perceber como as pressões identificadas impactam no descompromisso que esses narradores têm com a ação e os desdobramentos de suas histórias.

³⁸ Tradução nossa. No original: "the search for a new authentic space is closely related to the recurring American impulse to found an identity on the bedrock of the naked self, free of compromising cultural and historical accretions, an Adamic desire for an experience of freedom, integrity, and authenticity generally unavailable with conventional culture (HOLTON, 2004, p. 17).

4.2. Ponto de vista limitado

No fluxo de opiniões e situações expostas pelos narradores Holden Caulfield e Sal Paradise, o dinheiro é frequentemente um tema. Isso, contudo, não significa que eles tenham problemas financeiros. Pelo contrário, ambos contam com o suporte de algum membro da família. No caso de Holden, como membro de uma família de boas condições financeiras, ele não demonstra se preocupar com os seus gastos. Em determinado momento de seu relato, enquanto ele viaja em um táxi em Nova York sem rumo certo, ele pondera:

Eu tinha gastado uma bolada em coisa de duas semaninhas asquerosas. Tinha mesmo. No fundo eu sou uma desgraça de um gastador. O que eu não gasto eu perco. Na maioria das vezes eu meio até que esqueço de pegar o troco, em restaurante e boate e tal. Os meus pais ficam doidos. Nem dá pra reclamar (SALINGER, 2019, p. 131).

O desaparego do jovem com dinheiro expõe a ideia de uma fonte inesgotável e, por isso, o seu desdém. Em seguida, ele completa: "Só que o meu pai é bem rico. Não sei quanto ele ganha – ele nunca discutiu essas coisas comigo –, mas imagino que seja um monte. Ele é advogado empresarial. Esses camaradas tiram uma grana preta" (SALINGER, 2019, p. 131). Percebe-se que ele desconhece e tampouco demonstra se importar com os modos os quais o seu pai consegue essa grande quantia de dinheiro, expondo o descompromisso do jovem com a vida prática.

A dependência de sua família é tão grande que, ao apresentar seus planos de fuga à sua colega Sally, Holden não pensa em como iria sobreviver sem o seu sustento. Observando essa lacuna em sua rota de fuga, Sally nega o convite dizendo:

Porque não dá, pronto. Pra começo de conversa, nós dois somos praticamente *crianças*. E você por acaso já parou pra pensar o que você ia fazer se *não* arrumasse um emprego quando teu dinheiro acabasse? A gente ia morrer de *fome*. A coisa toda é tão *fantasiosa*, que não dá nem –" (SALINGER, 2019, p. 161).

A resposta de Sally, interrompida pela insistência de Holden, visa os aspectos práticos do plano: o que comer e como sobreviver. Percebendo a inexistência dos aspectos materiais ligados à sobrevivência, a ideia parece irracional para a jovem. Mesmo com o alerta de Sally, os espaços

idealizados pelo narrador nunca contam com planos elaborados para uma independência financeira. O único momento em que Holden demonstra uma pequena preocupação com os seus gastos é após conversar com as freiras na lanchonete e ao dá-las uma ajuda com uma nota de dez dólares. Em seguida, ele pondera se deveria ter ajudado mais, dizendo:

Depois que elas foram embora, eu comecei a ficar com pena de só ter dado dez pratas pra campanha delas. Mas o negócio é que eu tinha marcado de ir numa matinê com a nossa amiga Sally Hayes, e precisava guardar um dinheiro pros ingressos e coisa e tal. Só que eu fiquei com pena mesmo assim. Desgraça de dinheiro. Sempre acabada te deixando triste pra diabo (SALINGER, 2019, p. 138).

Esse é um momento em que o jovem expressa uma consciência superficial das diferenças sociais causadas pelo sistema econômico que rege o mundo. Ele percebe que, mesmo tendo prosperidade financeira, o fato de outras pessoas terem poucos recursos o deixa triste e, com isso, percebe-se um certo sentimento de culpa pelos seus privilégios. É de forma bastante simples, com o olhar jovial, que Holden enxerga as contradições do mundo em que ele está inserido, percebendo as diferenças, mas sem se engajar com qualquer mudança em si ou no mundo que o cerca. A tristeza gerada pelas suas observações em relação ao dinheiro é tida como inevitável, um peso a se carregar pela sua existência em sua classe social, sensação essa que fortalece o seu desejo de fuga.

Em *Road*, Paradise também encontra situações ligadas ao dinheiro que o deprimem. Durante uma de suas viagens, Sal pega carona com um grupo de trabalhadores do campo. Ele se mistura à eles, bebendo e se divertindo, mas a diferença de condições financeiras saltam à vista, despertando o interesse de alguns. Um deles, chamado Slim, expressa um sorriso que deixa Sal apreensivo e desconfiado. Ele lhe pede dinheiro e insinua que consegue se manter muitas vezes por meio de assaltos. Ele narra o trecho da seguinte forma:

Montana Slim falava com eles ocasionalmente, com um sorriso insinuante e sarcástico. Eles não lhe davam bola. Slim era todo insinuações. Eu estava apreensivo com seu largo sorriso calhorda, que ele escancarava à sua frente e deixava suspenso ali, como se fosse meio abobado.

"Cê tem algum dinheiro aí?"

"Poxa, não tenho. Talvez só o suficiente prum trago de uísque até chegar a Denver. E você?"

"Sei onde conseguir."

"Onde?"

"Em qualquer lugar. Você sempre pode enrolar alguém num beco, não pode?"

"É verdade."

"Não vacilo muito quando tou mesmo necessitado de um troco. Rumo a Montana, pra ver meu velho" (KEROUAC, 2007, p. 45-46).

Sal se assusta com a atitude de Slim, que vai muito além do comportamento nem sempre ético, mas pacífico, do jovem. Sal Paradise é um jovem observador, que gosta de assistir ao comportamento de uma variedade de pessoas, mas principalmente o de seu amigo Dean Moriarty. Em determinada noite, Sal encontra Carlo que conta da sua aventura noturna com Dean em que ele havia roubado um carro. O narrador não participa de atividades como essa, envolvendo roubos, mas estas estão sempre presentes nas histórias de seus amigos. O que justifica o seu comportamento mais correto, contudo, é a possibilidade de recorrer à sua tia para suporte financeiro. As duas fontes de recursos, o roubo e a tia de Sal, são mencionadas nos trechos:

Naquela noite encontrei Carlo e para meu espanto ele contou que tinha estado em Central City com Dean.

"O que vocês fizeram lá?"

"Oh, a gente curtiu os bares e aí Dean roubou um carro e agente despencou serra abaixo, fazendo as curvas a uns 150 quilômetros por hora."

(...)

"Bem, cara, estou indo para San Francisco".

"Dean preparou Rita para você esta noite".

"Bom, se é assim, abro mão de tudo." Eu não tinha nem um tostão. Mandeí uma carta via aérea para minha tia, pedindo uns cinquenta dólares e garantindo que aquela seria a última grana que iria pedir, a partir de agora, e tão logo eu pegasse aquele barco, ela começaria a receber dinheiro meu (KEROUAC, 2007, p. 80-81).

Esses trechos são bons exemplos de como aparece a oscilação de Sal entre a marginalidade e a cultura oficial, representada pela sua opção pela legalidade e pela ajuda financeira da tia. Paradise opta por pedir dinheiro à tia e não cometer os mesmos desvios de conduta que Dean e Slim praticam. É interessante perceber como esse movimento é rápido, visto que as duas partes do relato estão no mesmo diálogo e parágrafo do texto.

Enquanto trabalha no campo junto de sua namorada Terry e seu filho, Sal Paradise sugere que a mulher e sua criança voltem para a casa de sua família, devido às condições precárias a que estava submetendo o seu filho – o que ofende o instinto maternal de sua parceira. Enquanto a chuva torrencial ilustra o ânimo de sua discussão, Sal sai com seu amigo Ponzio para beber em

um bar do bairro mexicano. É nesse momento que Paradise reconhece o desejo de abandonar a vida de trabalho braçal ao lado de Terry e voltar à sua vida confortável em Nova York. Ele narra:

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

Quando Sal se cansa da labuta nas lavouras, a vibração – assim como a segurança de que ele não depende daquele trabalho – o chama de volta à vida de aventura. A vibração mencionada pelo narrador é a reminiscência da vida na estrada junto aos seus amigos, como se aquela fosse a vida que ele havia escolhido para si. Já a vida na lavoura não o garantia mais satisfação, uma vez que a experiência inspiradora para sua escrita já havia sido realizada.

A lógica exploratória desses trabalhos informais saltam aos olhos de Sal, que encara esse tipo de ofício como temporário e, por isso, os exerce somente quando extremamente necessário. As diferenças sociais produzidas pelo sistema econômico também são notáveis para Holden, o qual não é capaz de conceber algum ofício que lhe daria o sustento necessário para a vida que ele idealiza – distante da civilização que ele conhece.

O ponto de vista de Sal e Holden, portanto, não está inserido no contexto do trabalho e da mão-de-obra que opera o sistema, ele é externo, somente como observador. É esse ponto de vista limitado, que não consegue abranger a totalidade do funcionamento das formas de produção, que gera o que Georg Lukács chama de reificação humana – o fenômeno social de tornar o ser humano objeto, mera peça de uma engrenagem do sistema e alienado de sua função no coletivo e na totalidade. Para o autor, esse processo se dá historicamente da seguinte maneira:

Se perseguirmos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica, descobriremos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas e individuais do trabalhador (LUKÁCS, 2003, p. 201).

Lukács faz uma revisão do processo de alienação teorizado por Karl Marx em seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos* [1844] ao tratar do trabalhador e sua relação com o produto de seu trabalho. Para Marx (2008, p. 81), no processo de produção, a mercadoria se torna um objeto estranho para aquele que o produziu. Para este estudo, optou-se por focar a formulação de

Lukács por ele ter aprimorado o conceito ao tratar do ponto de vista limitado, uma característica determinante para o tipo de alienação presente nos romances aqui estudados. O resultado da eliminação das propriedades humanas na produção gera a penetração da mecanização racional do que Lukács (2003, p. 202) chama de "alma do trabalhador" – algo que nos remete à perda da aura observada nos capítulos anteriores – e sua conseqüente alienação do processo como um todo.

No polo oposto à reificação e à alienação do sujeito está o saber absoluto, concebido por Lukács como a rememoração de todas as etapas pelas quais as figuras da consciência passaram (p. 325-326). Nesse sentido, o conhecimento da totalidade só se dá por meio do conhecimento de todo o processo de produção de valores, culturas e bens materiais. A classe trabalhadora, aquela que de fato produz esses bens (materiais ou não), é caracterizada por Lukács como despossuída por excelência, no sentido de que ela não tem necessariamente o acesso à produção coletiva. Por isso, mesmo partilhando a mesma realidade social, a burguesia (como consumidora) e o proletariado (como produtora) veem a reificação humana sob perspectivas distintas. Nesse sentido, a construção do conhecimento social, de acordo com Lukács, se dá de forma diferente para as classes distintas.

Para a burguesia, ela ocorre de forma externa e imediata, devido à barreira que a separa dos meios de produção; enquanto que para o proletariado, isso ocorre a partir do interno, ele acompanha o ponto de partida da produção, momento em que ele assume o seu ponto de vista (LUKÁCS, 2003, p. 333). Com isso, a reificação se coloca de forma mais intensa para o trabalhador que para a burguesia, pois esta tem um ponto de vista o qual a aparência esconde o verdadeiro estado das coisas – gerando também uma espécie de alienação.

Ainda de acordo com Lukács (2003, p. 332), há uma distinção entre a exploração quantitativa, que garante o cálculo do lucro capitalista, e a qualitativa, sofrida pelo proletariado. Este último o impele a superar o imediatismo existente no ponto de vista burguês – algo como a ideia de que a comida surge em seus pratos ou, como no caso de Holden Caulfield, que os patos que vivem no parque voam no inverno, carregando o lago congelado em suas patas. Ou seja, o sujeito burguês é incapaz de perceber as etapas anteriores, as forças de trabalho, existentes na cadeia de produção que levam àquela determinada aparência com a qual ele se depara. São as

mediações que existem em todo o processo de produção que levam a burguesia a adotar a visão imediatista, em que os bens nascem prontos. Sobre esse processo, Georg Lukács afirma:

Quando esse imediatismo se mostra como consequência de diversas mediações, quando começa a ficar claro tudo o que esse imediatismo pressupõe, as formas fetichistas da estrutura das mercadorias começam a desintegrar-se: o trabalhador reconhece a si mesmo e as suas próprias relações com o capital da mercadoria. Enquanto ele for incapaz na prática de se elevar acima desse papel de objeto, sua consciência constituirá a autoconsciência da mercadoria ou, expresso de modo diferente, o autoconhecimento, o autodesvendamento da sociedade capitalista, fundada sobre a produção de mercadorias, sobre relações de mercado (LUKÁCS, 2003, p. 340-341).

Para o filósofo, é somente por meio do ponto de vista do proletariado que é possível obter a visão total, já que através do conhecimento amplo do sistema de produção da sociedade seria possível agir sobre ele e transformá-lo. Contudo, para Lukács, há um forte cinismo em todo esse sistema, que visa à manutenção da situação de classes. Em suas palavras, “o processo dialético é concebido como idêntico ao próprio desenvolvimento histórico” (LUKÁCS, 2003, p. 344-345). Ou seja, há uma aproximação entre o processo de produção imediatista e mediado, alienante para quem produz e para quem consome, que caminha sempre em compasso com o desenvolvimento histórico da sociedade – uma dialética que inibe as possibilidades de transformação. Por isso, é o ponto de vista burguês desse processo dialético, limitado e imediato, que tem sido em partes responsável pelo caráter alienante da cultura de forma geral.

Nos trechos de *Road* citados anteriormente percebe-se que, ao apontar o seu desgaste no trabalho mal pago na lavoura de algodão, Sal está remetendo à eliminação de suas propriedades humanas, resultado de uma racionalização do trabalho braçal em busca de produtividade e lucro. Ao expressar a sua indignação com o quão pouco ele havia ganhado em um dia inteiro de trabalho, ele está apontando a exploração sofrida por essa categoria de trabalhador, da qual ele não realmente faz parte. Tanto para ele, quanto para Holden, o ponto de vista apresentado é o da burguesia, não só devido à posição social de ambos, mas por causa das mediações e do imediatismo presentes em suas perspectivas.

Essas mediações são as etapas que distanciam essas personagens do ponto inicial – ou as origens – daquilo que é percebido por eles somente como aparência. Vários exemplos disso já foram citados aqui, tais quais a origem de seu sustento financeiro; o fetiche pelo trabalho braçal;

a admiração superficial pela cultura do *Jazz*; e a própria idealização do *dropout*, em que não há um embasamento concreto e material para o estilo de vida que eles projetam após as suas fugas. O ponto de vista burguês, portanto, é uma característica crucial da narrativa dos romances aqui estudados, visto que seus narradores desconhecem e se desprendem de uma visão mais ampla e totalizante do sistema em que eles estão inseridos.

Tratando justamente do ponto de vista limitado da história narrada em *Road*, a escritora beat Carolyn Cassady escreveu em seu relato de memórias a sua versão da história. A descrição que a ex-mulher de Neal Cassady (o nome real de Dean Moriarty) faz do herói do romance tem várias semelhanças com a feita na ficção de Jack Kerouac: carismático, envolvente e com espírito aventureiro. Porém, o que fica de fora na narrativa feita por Sal Paradise é o seu caráter predador e manipulador em seus relacionamentos com as mulheres de sua vida – característica vista até com certa admiração pelo narrador. Exemplo disso é o relato que Cassady faz de sua primeira relação sexual com o então namorado, relatando o momento como um ato abusivo. Após envolvê-la no que ela chama de teia de manipulação, Neal teria sido fisicamente agressivo com Cassady, que narrou em suas memórias o episódio da seguinte maneira:

Alguém poderia chamar isso de 'fazer amor'? Que tipo de mulheres ele havia conhecido? Se isso era o que ele gostava e o que eles gostavam, poderia ele algum dia gostar do meu jeito? E por quê, por quê, por quê, eu estava tão inibida e não sabia como falar sobre isso com ele? Quando ele finalmente deitou parado em cima de mim, eu fracamente acariciei sua cabeça, as minhas esperanças de uma vida sexual ideal com Neal haviam se despedaçado (CASSADY, 2010, p. 26)³⁹.

Essa é uma das muitas situações difíceis que a escritora havia passado devido ao caráter instável do ex-marido, também muito pouco presente durante a criação de seus filhos. Visto isso, a relação entre Dean e Camille – ou Neal e Carolyn – é apresentada pelo narrador de *Road* em uma perspectiva unilateral, próxima somente à persona audaciosa e idealizada de Dean. Conforme mencionado, Camille é descrita como um empecilho para as aventuras de Dean com seus amigos, visto que ela é mãe de seus dois filhos e demanda a sua atenção. Pouco se fala

³⁹ Tradução nossa. No original: Could anyone call this 'making love'? What kind of women had he known? If this is what he liked and they liked, would he ever like it my way? And why, why, why, was I so inhibited and knew not how to talk to him about it? When at last he lay still on top of me, I weakly stroked his head, my hopes shattered for an ideal sex life with Neal (CASSADY, 2010, p. 26).

sobre a irresponsabilidade e os abusos do herói de *Road*. Percebe-se, portanto, que a seletividade ao expor as informações nas narrativas é bem explícita, muitas informações são deixadas de fora pelos narradores descomprometidos com qualquer tipo de factualidade ou visão plural.

Há um descomprometimento no sentido de que é contado somente o que lhes convém, e não há responsabilidade pelos desdobramentos dos acontecimentos – nas palavras de Holden, "não sei explicar o que estou querendo dizer. E mesmo se soubesse, não sei se ia me dar vontade" (SALINGER, 2019, p. 148). Isso ocorre devido ao fato de os narradores suprimirem os assuntos ou fatos que lhes incomodam – o seu sustento financeiro, a origem da desigualdade social que eles observam ou, como apontado no segundo capítulo, a Guerra.

Relacionado a esse aspecto, há o desinteresse por desvendar o real modo de operar do mundo de que eles fazem parte. Ao contrário de um possível ponto de vista investigativo e amplo, tanto Holden quanto Sal não se interessam por mudanças na estrutura social que eles fazem parte, eles permanecem reproduzindo os elementos alienantes da cultura que eles mesmos rejeitam. Isso fica evidente na própria forma dos romances, sendo que em suas narrativas de *dropout* eles estão sempre observando outros e deixando que personagens influentes tomem as ações decisivas. Essa é uma das formas que o descomprometimento aparece na narrativa, em que os narradores e protagonistas tomam a posição de observadores.

4.3. O descomprometimento com a ação

A principal ação, mais comprometedora, tomada por Holden é a de abandonar o internato Pencey. Essa fora uma atitude pensada, mesmo que ele não a tenha elaborado a longo prazo. Sabendo da necessidade de dinheiro para os seguintes passos de seu *dropout*, o narrador conta um pouco sobre a fonte de seus recursos:

Depois que tinha feito as malas, eu meio que contei minha grana. Não lembro exatamente quanto eu tinha, mas estava bem forrado. A minha vó tinha acabado de me mandar uma bolada coisa de uma semana antes. Eu tenho uma vó que é bem mão-aberta com a grana dela. Ela não bate bem hoje em dia – está velha pra diabo – e fica me mandando dinheiro de presente de aniversário umas quatro vezes por ano. Enfim, mesmo estando bem forrado, eu saquei que umas pratas a mais sempre vinham a calhar. Nunca se sabe. Então o que eu fiz foi que eu atravessei o saguão e acordei Frederick Woodruff, o carinha pra quem eu tinha emprestado a minha máquina de escrever. Perguntei quanto ele me dava por ela.

Ele era um sujeito bem riquinho. Disse que não sabia. Disse que nem fazia grandes questões de comprar. Mas acabou comprando. A máquina custava umas noventa pratas, e ele só pagou vinte. Estava puto porque eu tinha acordado ele (SALINGER, 2019, p. 65-66).

Sabendo que o dinheiro recebido pela avó poderia ser usado ao menos durante alguns dias, Holden não tinha grandes preocupações com como sobreviver fora do internato. Para conseguir mais fundos para sua empreitada, o jovem vende sua máquina de escrever por um preço menor que o seu valor real, o que é muito significativo, visto que esse é o objeto usado por seu irmão D. B. para seu ofício de escritor que ele tanto admira. Junto à sua fuga, há uma espécie de abandono do desejo de seguir o caminho do irmão bem sucedido.

A saída de Holden do internato Pencey prossegue com o relato:

Quando eu estava prontinho pra zarpar, quando estava com as malas e tal, eu fiquei um tempinho do lado da escada e dei uma última olhada na desgraça do corredor. Eu estava meio que chorando. Não sei porquê. Coloquei o meu boné vermelho e virei a aba pra trás, como eu gostava, e aí gritei a plenos pulmões, "*Durmam bem, suas bestas!*". Aposto que acordei cada filho da puta que estava dormindo naquele andar inteirinho. Aí eu sumi dali. Algum idiota tinha jogado casca de amendoim na escada inteira, e quase que eu quebro a desgraça do meu pescoço (SALINGER, 2019, p. 66).

Ao narrar sua despedida do internato, o narrador tem uma fala despreziosa e descomprometida, revelando um esforço por parecer casual e corajoso. A sua linguagem demonstra não se importar muito, dando pouco foco à sua despedida em si – ressaltando a sujeira dos corredores da escola, por exemplo. Percebe-se, contudo, um drama reprimido sendo admitido pelo narrador, visto que ele estava chorando sem saber o porquê. Com um misto de raiva e um sentimento de libertação, ele grita para os corredores.

Essa foi a primeira ação de Holden determinante para a narrativa. Nos dias que se seguem, após chegar a Nova York, o jovem muda para uma modalidade mais observadora em seu enredo. No geral, Caulfield observa mais as situações, fazendo intervenções pontuais e comentários imaginativos, ou especulativos, sobre a vida das pessoas que encontra pelo caminho. É o que acontece quando Holden encontra as duas freiras na lanchonete, enquanto toma o seu café da manhã. Ele conversa um pouco com as freiras, e logo que consegue algumas informações sobre elas, começa a ponderar sobre a intimidade de uma delas. Ele narra:

Aí eu comecei a pensar, bem que nem o filho da puta que eu sou mesmo, o que será que pensava a do meu lado, que dava aula de inglês, sendo freira e tal, quando lia certos livros pra aula de inglês. Livros não necessariamente com muita coisa sexual, mas livros com amantes e tal. (...) Só que eu não falei nada, lógico. A única coisa que eu disse era que inglês era a matéria em que eu ia melhor (SALINGER, 2019, p. 135).

O estilo observador de sua narrativa fica claro não só com suas ponderações, mas como em seus diálogos ele não age de forma a expressar suas dúvidas e dilemas. A ação, portanto, torna-se menos importante para a forma dada à história, visando apresentar uma narrativa mais despreziosa e sem compromissos com atitudes relevantes. Essas observações feitas pelo narrador muitas vezes acabam tomando um tom de crítica, principalmente quando ele observa as diferenças entre os seus privilégios e as condições dos demais. Durante o café da manhã na companhia das freiras, o jovem narra:

A outra estava lendo um livrinho preto enquanto tomava o seu café. Parecia uma Bíblia, mas era magrinho demais. Só que era um livro do tipo Bíblia. A única coisa que as duas estavam comendo de café da manhã era torrada com café. Aquilo me deixou deprimido. Odeio quando estou comendo ovos com bacon ou sei lá o quê e a outra pessoa está comendo só torrada com café (SALINGER, 2019, p. 134).

O mais próximo que Holden chega de analisar a questão das diferenças sociais que tanto o incomodam é com essa observação. Conforme mencionado, o ponto de vista adotado por ele não permite que ele vá muito adiante na discussão, já que ele não consegue ter uma visão ampla do funcionamento da sociedade e sua estratificação de classes. Essa percepção, entretanto, gera incômodo e tristeza, o que, em sua incapacidade de conceber um mundo diferente, faz com que qualquer tipo de ação para mudanças substanciais sejam inibidas. O máximo que o jovem consegue fazer é dar dez dólares como doação às duas freiras.

A conversa com as freiras leva Holden ao passado, que rememora a sua convivência com um colega de quarto que não era tão abonado quanto ele. Ele narra que essa diferença levou o colega a criticá-lo com frequência, mesmo que estivesse desejando os bens materiais que Caulfield tinha, e representava a sua superioridade na escala social. Ainda durante o seu café da manhã, ele interrompe a narrativa no presente para tratar do passado da seguinte forma:

Tudo que eu tinha era burguês pra diabo. Até minha caneta-tinteiro era burguesa. Ele vivia pedindo emprestada, mas ainda assim era burguesa. Ai nós

dois pedimos pra trocar. E o negócio engraçado foi que eu meio que fiquei com saudade dele depois que a gente trocou, porque ele tinha um puta senso de humor e a gente se divertia pacas às vezes (SALINGER, 2019, p. 133).

Aos poucos, a lembrança vai tomando o lugar da ação. O seu incômodo com a situação embaraçosa e deprimente de observar o seu café da manhã avantajado diante das torradas com café das freiras o remetem a outra situação em que ele se sentiu constrangido por ser rico. Novamente, a sua perspectiva é muito limitada visto que, como jovem burguês, a situação das diferenças sociais surge pontualmente e ligada a bens materiais específicos – o seu bacon com ovos, sua caneta-tinteiro ou suas malas – e não como uma condição social superior devido ao enriquecimento de sua família por gerações, distante no tempo a ponto de ele desconhecer a origem.

A solução do anti-herói Caulfield para a situação embaraçosa com seu ex-colega de quarto é concebida de forma bastante simplória: eles não deveriam morar juntos. Holden comenta a resolução da seguinte maneira:

Primeiro era só de brincadeira, quando ele chamava as minhas coisas de burguesas, e eu estava pouco me lixando – até que *era* engraçado, na verdade. Aí depois de um tempo dava pra você ver que ele não estava mais de brincadeira. O negócio é que é bem difícil dividir quarto com alguém se as tuas malas são muito melhores que as do outro – se as tuas são "boas" pacas e as dele não. (...) É um dos motivos de eu ter dividido quarto com um idiota filho de uma puta que nem o Stradlater. Pelo menos as malas dele eram tão boas quanto as minhas (SALINGER, 2019, p. 133-134).

Assim, a estratificação que o deprime é tida por ele como institucionalizada e não há ação possível para revertê-la. O constrangimento é resolvido de forma que cada indivíduo permaneça junto de seus economicamente iguais, mesmo que por uma diferença singela dentro do mesmo internato. Por isso, é preferível a ele dividir o quarto com Stradlater, o qual ele detesta, que o ex-colega do qual ele até gostava, mas não suportava o sentimento de culpa por sua superioridade econômica. Percebe-se, com isso, que a rebeldia e o descontentamento de Holden funcionam de forma inativa, sem haver qualquer comprometimento ou ação que levem à mudança. Ele tem conhecimento das desigualdades, expressa certa indignação, mas não consegue conceber um cenário diferente e, por isso, opta pela alternativa do *dropout*. Em sua tensão constante entre permanecer em seu estado de conforto e privilégio e o de abandonar tudo

e rumar para um cenário desconhecido, o jovem não elabora em suas concepções de um novo mundo diferenças substanciais em relação aos problemas que o incomodam.

Esse caráter imutável de suas concepções do mundo é simbolizado em sua visita ao Museu de História Natural em Nova York. Enquanto Holden visita o museu, o seu fascínio consiste em como as aparências permanecem sempre as mesmas no interior daquele ambiente. Ele narra:

Só que a melhor parte, naquele museu, era que tudo sempre ficava direitinho onde estava. Ninguém se mexia. Você podia ir lá cem mil vezes que aquele esquimó ainda ia ter acabado de pegar aqueles dois peixes, os pássaros ainda iam estar a caminho do sul, os cervos ainda iam estar bebendo a sua água, com aquelas galhadas bonitas e aquelas pernas bonitas e magrelas, e aquela índia decotada ainda ia estar tecendo o mesmo cobertor. Nada ia estar diferente. A única que ia estar diferente era *you*. Não que *you* fosse estar tão mais velho nem nada. Não ia ser isso, exatamente. Você só ia estar diferente, pronto (SALINGER, 2019, p. 147-148).

O destaque para a ausência de mudanças no museu marca o desejo de Holden pela manutenção do mundo tal qual ele é. É a expressão de seu conservadorismo e saudosismo. A passividade de observar o museu e a permanência das coisas em seu estado presente são marcas da forma do *dropout* presente na narrativa, em que a ação é tida de antemão como ineficaz. Com isso, é possível também observar a postura cínica de Holden, que como observador e crítico do mundo em que ele está inserido, opta pela manutenção do *status quo*, seja em situações específicas, como compartilhar o quarto com o colega com condições financeiras inferiores, ou em uma visão mais ampla, em que aprecia o caráter estático do museu.

Em *Road*, já em suas primeiras palavras, o foco é centralizado na figura de Dean, deixando claro que aquela seria uma história guiada pela relação entre ele e o narrador. De forma a se observar o papel da ação em *Road*, cabe retomar a abertura do romance:

Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que a minha mulher e eu nos separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava morto. Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte da minha vida que se pode chamar de vida na estrada. Antes disso eu tinha sonhado muitas vezes em ir para o Oeste conhecer o país, mas não passavam de planos vagos e eu nunca dava a partida (KEROUAC, 2007, p. 19).

Além de colocar Dean em alto nível de estima, o narrador coloca a sua vida pessoal de lado, dizendo que não vale a pena ser abordada. A descrição da sensação de morte deixa implícita a sua incapacidade de ação, que é então sobreposta pela vinda de Dean e a vida na estrada, basicamente seguindo os passos do amigo. Sal expressa também o seu desejo antigo de viajar para o oeste e, visto que não é de seu caráter impulsionar a ação, só colocou o projeto em prática quando a ideia foi proposta por Dean.

Ao viajar e se divertir na vida boêmia noturna de várias cidades, Sal Paradise permanece como observador. De início, ele vê em seus amigos uma capacidade de ação a qual ele não enxerga em si mesmo. Trata-se de uma hiperatividade, um frenesi que ele descreve da seguinte maneira:

Eles varavam as ruas juntos absorvendo tudo com aquele jeito que tinham no começo, e que mais tarde se tornaria mais melancólico, perceptivo e vazio. Mas nessa época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos “aaaaaaaah!”. Como é mesmo que eles chamavam esses garotos na Alemanha de Goethe? (KEROUAC, 2007, p. 24-25).

Ao afirmar que ele sempre rastejou atrás das pessoas que considera interessantes, o narrador destaca o seu caráter observador e passivo. Diferente de sua família sulista e das muitas outras pessoas com quem ele convive, os seus amigos fugiam do senso-comum, buscando sempre se diferenciar dos demais. O comportamento de seus amigos é sempre descrito como expansivo, o que os diferencia de Sal, que geralmente é mais retraído. O jeito irreverente e criativo com que os amigos agem é o principal alvo da admiração de Sal, que vê no que ele associa à loucura uma forma não-hegemônica de vida, a qual ele deseja para si mesmo. É perceptível também a idealização da vida boêmia, associada à constelações e à salvação, o que justifica a associação ao romantismo dos "garotos na Alemanha de Goethe".

Para o processo de escrita de Sal Paradise – que, assim como o próprio Jack Kerouac, é um escritor –, essa personalidade observadora é muito importante. Em determinado momento de

sua narrativa, ele admite que o interesse por Dean está associado à sua inspiração para a escrita, conforme o trecho emblemático já citado:

Sim, e eu queria conhecer Dean melhor não apenas porque eu era um escritor e precisava de novas experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda, mas porque, de alguma forma, apesar de nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, de seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e reentrâncias do rio Passaic em Paterson. Suas roupas de trabalho imundas the caíam tão graciosamente que nem mesmo um alfaiate conseguiria cortá-las melhor – só era preciso ganhá-las do Alfaiate Orgânico da Felicidade Natural, como Dean o fazia em sua faina e sua fadiga (KEROUAC, 2007, p. 26-27).

Sal vê em Dean a simplicidade que remete à sua infância. Além disso, a função de proletário do amigo também o interessa, visto que ele mesmo não trabalha com frequência. Há, novamente, uma romantização da vida de trabalhador que, como mencionado anteriormente, demonstra o desconhecimento do narrador do real estilo de vida levado por aqueles que desempenham trabalhos informais e braçais, tendo em vista a sua perspectiva limitada comum entre a classe burguesa. Novamente, há um certo cinismo ao lidar com as diferenças sociais, pois ao expressar o fetiche – inclusive com certos aspectos sexuais – no que ele chama de "Felicidade Natural" nas roupas de trabalho imundas de Dean, o narrador deixa implícito o desejo de permanência das estruturas sociais e das condições de trabalho que ele mesmo experimentou e não se adaptou.

O objetivo de expor o descomprometimento com a ação e o cinismo na forma do *dropout* desses romances é analisar a origem dessa estrutura de sentimento ligada à alienação. Em meio à cultura alienante do pós-Segunda Guerra, da ascensão de uma indústria cultural de massa e do crescente distanciamento entre o ponto de vista burguês e uma visão totalizante do funcionamento do sistema capitalista, o *dropout* funciona como uma única e inconcebível alternativa. Esse ponto de vista é muito bem expresso por Holden Caulfield em umas das mais marcantes passagens do romance, a qual explica o título do livro:

Enfim, eu fico imaginando um monte de criancinhas brincando de alguma coisa num campo imenso de centeio e tal. Milhares de criancinhas, e ninguém está por ali – ninguém adulto, assim – fora eu. E eu estou parado na borda de um penhasco maluco. O que eu tenho que fazer é que eu tenho que pegar todo mundo se eles forem cair do penhasco – quer dizer, se eles tiverem correndo e

não olharem pra onde vão eu tenho que aparecer de algum lugar e *apanhar* eles. Era a única coisa que eu ia fazer o dia todo. Eu ia ser o apanhador no campo de centeio e tal. Eu sei que é doido, mas é a única coisa que eu queria ser de verdade. Eu sei que é doido (SALINGER, 2019, p. 208-209).

Nesse cenário imaginário, Caulfield seria o protetor das crianças que, com sua visão privilegiada, seria capaz de prevenir os jovens de caírem no abismo – o buraco que pode ser visto como uma analogia à ideia amedrontadora que Holden tem da vida adulta. Esse cenário utópico em meio à natureza, e com uma função que remete ao pastoralismo, é bastante abstrato e sem muito nexos com a realidade material vivida pelo jovem. De forma parecida, em *Road*, a estrada funciona como um cenário em constante transformação, adquirindo também um caráter pouco concreto. Esse imaginário e as concepções utópicas que os narradores apresentam desses lugares denotam a dificuldade que essas personagens têm em conceber a vida em sociedade. Retomando a ideia do mito do oeste, há uma recorrente substituição de lugares idealizados até chegar ao ponto de se optar pela transição eterna (a vida na estrada) ou o isolamento estático (a vida no campo de centeio), desviando sempre do mundo real.

Já ao final de sua história, Holden chega à realização niilista de que o espaço idealizado não existe, afirmando:

Está aí o problema todo. Você não vai conseguir achar um lugar gostoso e calmo, porque não existe. Você pode *pensar* que existe, mas quando você chega lá, quando você não está olhando, alguém entra escondido e escreve "Foda-se" bem na tua cara. Tente uma hora dessas. Acho até que se um dia eu morrer e eles me meterem num cemitério, e eu tiver uma lápide e tal, vai dizer "Holden Caulfield" na pedra, e aí o ano em que eu nasci e o ano em que eu morri, e aí embaixo disso vai dizer "Foda-se". Eu tenho certeza, na verdade (SALINGER, 2019, p. 243).

A incapacidade de se conceber, mesmo que na imaginação, um espaço em que os jovens narradores possam viver sem a condição de *misfit* revela um sintoma da cultura estadunidense que vem se desenvolvendo desde o pós-Guerra. Pensando no mundo globalizado atual, as observações do crítico cultural Fredric Jameson apontam o sequestro de nossa capacidade de conceber uma vida com a solução das grandes contradições que o modo de vida capitalista fomentou – tais quais as desigualdades sociais que incomodam os narradores. Um apontamento específico feito pelo crítico nos revela esse aspecto:

Recentemente, o crítico americano Fredric Jameson chamou a atenção para o fato de que um dos efeitos mais nocivos da globalização é que ela conseguiu sequestrar nossa imaginação, fazendo-a prisioneira do imutável: somos capazes de pensar em apenas duas possibilidades de futuro: a destruição total, geralmente por catástrofe nuclear ou colapso ecológico, ou então, a permanência do que existe (CEVASCO, 2006, p. 137).

O comentário de Jameson diz respeito ao momento da pós-modernidade, ocorrido por volta da década de 1960, em que a sensação de imutabilidade se tornou um fenômeno global. Essa contaminação do imaginário coletivo, contudo, já é percebida algumas décadas antes, presente na camada jovem figurada pelos romances aqui estudados. A imaginação e a percepção dos narradores de *Road* e *Catcher* encontram-se alienadas, portanto, não só pelo ponto de vista burguês adotado na visão total do sistema, mas também pela incapacidade de pensar criticamente diante das situações que encaram como problemáticas. Diante da dissolução da autonomia da esfera cultural em nossas estruturas sociais – fenômeno provocado, em suma, pela formação de uma cultura hegemonicamente burguesa – a vida social tornou-se impregnada por elementos culturais. O resultado disso é "uma sociedade da imagem ou do simulacro, e da transformação do real em uma série de pseudo-eventos" (JAMESON, 1996, p. 74).

Essa característica da vida social é muito bem apontada em *Catcher* e *Road*, visto que a cultura de seu tempo é exaustivamente exposta pelos narradores – o cinema, o *Jazz*, a própria cultura da estrada e do *dropout*, expostos nos capítulos anteriores. Nesse sentido, a realidade vivida por suas personagens são transformadas na sequência de eventos falseados pela experiência repetitiva do abandono, com a busca obsessiva por espaços, hábitos e nichos culturais capazes de gerar o sentimento de pertencimento.

A incapacidade de desempenhar ações, transformadoras ou de abandono completo da vida social, é também um resultado da coexistência de um universo desordeiro e desconhecido em oposição ao conforto e o usual. Tratando de uma dialética análoga, em que o ser humano se vê com sua imaginação sequestrada pelo desenvolvimento do capitalismo, o crítico questiona: "será que ela [a análise paralisante na visão dialética de desenvolvimento histórico] não tende a nos desmobilizar, e nos reduzir à passividade e impotência ao obliterar, sistematicamente, as possibilidades de ação sob a névoa impenetrável da inevitabilidade histórica?" (JAMESON, 1996, p. 73).

Respondendo mais adiante a pergunta e abordando a anulação do pensamento crítico – ou seja, uma espécie de alienação – o próprio Jameson trata em seu estudo, sobre a lógica do capitalismo tardio, o impacto da cultura hegemônica paralisante sobre o indivíduo:

Estamos submersos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (e, é claro, na teoria) de se distanciarem; ao mesmo tempo, já nos referimos a como a nova expansão multinacional acaba penetrando e colonizando exatamente aqueles enclaves pré-capitalistas (a Natureza e o Inconsciente) que antes ofereciam uma base extraterritorial ou arquimediana para a efetividade crítica (JAMESON, 1996, p. 74-75).

O que Jameson trata como a colonização dos enclaves do inconsciente seria justamente o sequestro da imaginação, tido o volume de elementos da cultura hegemônica que afetam a experiência na vida social, gerando a mencionada paralisção. Em seu estudo, Jameson fala da saturação no campo da cultura que também é visível nos romances aqui estudados no contexto do pós-Guerra, e do crescimento da indústria do entretenimento, em que percebem-se alguns sinais desse tipo de alienação, que afeta o inconsciente e a imaginação dos indivíduos. À medida que os enclaves concebidos pelo inconsciente dos seres são colonizados pela ausência de outras possibilidades, as personagens como Sal e Holden têm somente o *dropout* como alternativa e começam a conceber a estrada e o campo de centeio como espaços abstratos, símbolos da desistência da vida em sociedade nos Estados Unidos – o que é, de certa forma, impossível para essas personagens.

Há, além disso, a tentativa de recorrer às expressões de contracultura, os ambientes do *Jazz* e da poesia, como forma de se dissociar da ordem vigente, conforme apontado nos capítulos anteriores. Essa alternativa também apresenta limitações, devido à facilidade com que a cultura hegemônica tem de absorver essas expressões, esvaziando o seu conteúdo crítico. Esse processo funciona, segundo Jameson, da seguinte forma:

A linguagem cifrada da cooptação é, por isso, onipresente na esquerda, mas parece oferecer uma base teórica completamente inadequada para entender uma situação em que todos nós, de um certo modo ou de outro, temos uma vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas como as de *The Clash*, são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte

integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele (JAMESON, 1996, p. 75).

O argumento de Jameson é que, mesmo que os movimentos de esquerda se esforcem em teorizar acerca da cooptação cultural, ela permanece como uma sensação vaga. Essa mera sensação de alienação cultural, contudo, é posta em prática quando se percebe que os ideais contraculturais de certos objetos da cultura são esvaziados, dando origem a uma estética facilmente comerciável. Segundo Dick Hebdige (2002, p. 94), foi justamente esse o processo de esvaziamento da contracultura jovem estadunidense da metade do século XX, que após o evacuamento de sua proposta política – oposição a conflitos armados e à lógica do consumo – foram comercializados na forma da moda hippie. Já Jameson menciona em sua análise a banda *Punk* inglesa *The Clash*, que durante a década de 1970 desempenhou um forte papel de crítica social, apresentando oposição aos governos de Margaret Thatcher na Inglaterra e Ronald Reagan nos Estados Unidos (METCALF, 2005). A absorção da banda ao sistema ocorreu, para parte de seu público, ao suavizar o tom de seu discurso e assinar contrato com uma grande gravadora, a Columbia Records, visando atingir o mercado musical estadunidense. Esse tipo de esvaziamento gera uma distância crescente entre o juízo crítico e a forma estética da expressão cultural.

A alienação, como parte da condição de deslocado, é o que cria a característica formal do *dropout* de descomprometimento com a ação. Os narradores desses dois romances estadunidenses dos anos 1950 não são os reais agentes da transformação ocorrida em seu tempo – mesmo considerando a contracultura juvenil que eclodiu na década seguinte –, mas observadores capazes de captar nos cenários pós-fuga os sinais de uma mudança. Portanto, a ação mais significativa nesses romances é o *dropout*, pois é a partir dele que eles forçam o contato com o que seria o mundo real, fora da zona de conforto. Até mesmo essa ação significativa, a fuga, não é totalmente concretizada.

A postura das personagens centrais desses romances consiste em não se comprometer com qualquer corrente ideológica, classe social, ou proposta de mudança, o que torna as suas ações de desobediência à ordem pouco efetivas. Usando os termos de Jameson, é possível dizer que as suas formas contraculturais são desarmadas diante de um sistema cada vez mais totalizante e regido por uma ordem capaz de absorver as ações desses indivíduos e torná-los

inofensivos. É dessa maneira que, mesmo negando esse sistema, os narradores não conseguem se desvencilhar da cultura hegemônica a qual produziu os seus modos de vida e a qual eles mesmos reproduzem. É por isso que a forma do *dropout*, com a convivência da ordem obediente e a rebeldia desordeira, nos remete ao *boogie*, uma dança que transpõe a espontaneidade e o movimento com instruções de como ela deve ser executada – novamente, obediência, mesmo que de maneira desordeira.

No final dos romances, Holden Caulfield é internado em um hospital após um colapso nervoso e Sal Paradise dá as costas a Dean Moriarty, voltando à companhia de seu amigo Remi Boncoeur. Essas situações finais deixam claro que a fuga não é completa, pois ela não é possível diante da ordem totalizante que os atrai de volta ao seu porto seguro. A alternativa que resta a essas personagens é o vislumbre de diferentes estilos de vida, em um universo menos homogêneo, para, em seguida, voltar de onde saíram, agora com uma experiência para narrar. É essa ida e volta e a busca que cria o ritmo de suas narrativas, um movimento resultado de uma tensão produzida pelas condições sócio-históricas e que confere forma literária ao *dropout*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazer uma análise da forma dos romances *Catcher* e *Road*, percebe-se que um importante ponto de convergência é uma estrutura cíclica e repetitiva, criada pelo desejo de suas personagens de encontrar os espaços idealizados, que são repetidamente substituídos por novas idealizações. Essa é a forma criada pela filosofia do *dropout*, um abandono parcial e temporário de suas vidas tediosas como forma de romper com a cultura hegemônica. A cultura dominante é marcada pela ascensão de uma indústria do entretenimento em massa, presente em ambos os romances na ascensão do cinema e da indústria de Hollywood, que cria uma nova idealização: o oeste.

Percebeu-se também como a ascensão econômica dos Estados Unidos após a Segunda Guerra está presente nas obras, o que propulsiona a sua hegemonia cultural e a afirmação de seus valores tradicionais, formalizados por meio do internato Pencey ou da tia de Sal. No lado oposto da tensão do *dropout* vivido por esses jovens, estão os elementos que lhes são estranhos ou desconhecidos, tal qual o *Jazz* e as culturas que se encontram às margens do mundo que eles conhecem. A vida de trabalho informal e a prostituição são dois elementos na esfera da desordem que essas personagens têm o breve contato durante suas jornadas.

O contato com uma esfera da cultura distante de suas próprias realidades tem dois principais motivos: a busca por autenticidade e, também ligado a isso, a procura por sentimento de pertencimento e comunidade. Holden e Sal são personagens que desejam se distinguir do senso comum e da banalidade da cultura hegemônica estadunidense e, por isso, tentam evitar os clichês de sua própria cultura burguesa. Além disso, eles se sentem deslocados, ou *misfits*, em uma cultura incapaz de incluí-los sem que eles façam concessões que não estão dispostos a fazer – seguir as regras do Pencey ou as etapas que a vida adulta lhes exigem.

A dificuldade em se incluir em qualquer um dos modos de vida que eles encontram está relacionada também à perspectiva limitada que eles têm do funcionamento do mundo em que estão. A abordagem que ambos os narradores desenvolvem sobre o dinheiro e seus modos de sustento são reveladores sobre o estágio de alienação em que eles se encontram. Ambos desconhecem ou ignoram os seus próprios modos de sustento econômico e a dependência financeira da família é um dos fatores que os mantém ligados à esfera da ordem. O resultado da

tensão que os impele à fuga ou à permanência é que – para citar a fala de Holden no museu – "nada ia estar diferente" (SALINGER, 2019, p. 147).

A incapacidade desses narradores de conceber espaços e situações em que eles finalmente possam permanecer é sintomático, visto que Holden idealiza um campo de centeio isolado e Sal sente que a sua vida ocorre de fato na estrada. A imaginação desses narradores é sequestrada ao tentarem se conceber inseridos em uma lógica diferente daquela do capitalismo instaurado nos Estados Unidos como seu polo central no pós-Guerra. Por isso, a resolução é irremediável e o *dropout* não pode ser de fato concretizado, já que, ao final dos romances, Holden e Sal retornam ao berço de suas culturas burguesas hegemônicas.

É possível perceber, com isso, um certo viés ideológico inserido no discurso a favor da permanência de Holden e Sal. O que a resolução dos romances mostra ao seu leitor é que não há saída, sequer imaginativa, para o adulto inserido na lógica do capitalismo. Mesmo que eles busquem se diferenciar, reafirmando a sua individualidade, e optando por outras opções de vida, o prazer, o conforto e a dependência do sistema os coloca de volta em seus estados iniciais.

Essa é uma característica que nos leva a pensar em um dos pontos fracos dos romances. Mesmo que estes sejam frequentemente relacionados aos movimentos de contracultura e ao caráter rebelde da juventude que se opôs à Guerra do Vietnã, esses romances não conseguem propor uma resolução revolucionária. O mundo em si permanece exatamente o mesmo do início ao fim da narrativa, implicando que o desajuste das personagens decorre de suas individualidades excêntricas e longe de ser uma falha sistêmica. Com isso, o horizonte de figuração dos romances se limita a imaginar soluções individuais para conflitos que, nas narrativas, também são apresentadas como individuais.

O que confere força a esses romances e os distingue entre as produções de seu tempo é a capacidade que seus escritores tiveram de concretizar a filosofia do *dropout*, bem como suas limitações e contradições na jornada desses jovens. A irreverência juvenil que marca a personalidade de Caulfield e Paradise é também um produto de seu tempo e suas resoluções expressam o cinismo e a incapacidade de ação e transformação da realidade diante das contradições do mundo atual.

REFERÊNCIAS

AB'SABER, Talles. *Da experiência ao melhor entretenimento do mercado*. Disponível em: <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2016/10/16/Da-experi%C3%Aancia-ao-melhor-entretenimento-do-mercado>>. Acesso em: 28 set. 2017.

ADAMS, Rachel. *Continental Divides: remapping the cultures of North America*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

ANDRADE, Rodrigo de. *A Contracultura, ainda em vigor, na base da rebeldia e da transformação*. Disponível em: <<http://senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=1395>>. Acesso em: 28 set. 2017.

BELGRAD, Daniel. The Transnational Counterculture: Beat-Mexican Intersections. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 27-40.

BENJAMIN, Walter. A Imagem em Proust. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, Volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 36-49.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BERENDT, Joachim E. *O Jazz: do rag ao rock*. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BOWERS, Maggie. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.

BROOKE, Rupert. *The Collected Poems of Rupert Brooke*. Claremont: Pomona Press, 2015.

BUARQUE, Adriana. *A Compaixão em O Apanhador no Campo de Centeio, de J. D. Salinger*. 2005. 92 p. (Mestrado de Pós-Graduação em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 7-18.

BUIN, Yves. *Kerouac*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 67-89.

_____. A Personagem do Romance. In: _____ (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). 2007. 244 p. (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNEY, Jack. *Nation of Killers: Guns, Violence and White Supremacy*. Morrisville: Lulu Publishing, 2015.

CASSADY, Carolyn. *Off The Road: Twenty Years With Neal Cassady, Jack Kerouac, and Allen Ginsberg*. New York: The Overlook Press, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo cultural e globalização, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 131-138, 2006.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

_____. *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London: Verso, 2010.

DICKINSON, Emily. *Delphi Complete Works of Emily Dickinson*. East Sussex, 2012.

DOMINGUES, Maria Izabel Velazquez. *The role of the flâneur in Jack Kerouac's novel On the road*. 2004. 118p. (Mestrado de Pós-Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. New York: Vintage Books, 1972.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 162 - 239.

GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: LP&M, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Volume 1. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HAMPTON, Timothy. *Tangled Generations: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape*. 2013. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/671353>>. Acesso em: 20 set. 2019.

HASSAN, Ihab. *Radical Innocence: studies in the contemporary American novel*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Taylor & Francis, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Novo Século: Entrevista a Antonio Polito*. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

HOLTON, Robert. "The Sordid Hipsters of America": Beat Culture and the Folds of Heterogeneity. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 11-26.

HOMES, Amy M. Introdução. In: KEROUAC, Jack. *Geração Beat*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: LP&M, 2007.

HYDE, Lewis. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

IVERSEN, Anniken Telnes. *Change and Continuity: The Bildungsroman in English*. 2009. Dissertation (Degree of Philosophae Doctor) – Faculty of Humanities, University of Tromsø, Tromsø, Norway.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER, Hal (org.). *Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1987. p. 111-125.

_____. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KEROUAC, Jack. Essentials of Spontaneous Prose. In: CHATERS, A. *The Portable Beat Reader*. New York: Viking, 1992.

_____. *The Subterraneans*. New York: Penguin Books, 2001.

_____. *O livro dos sonhos*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: LP&M, 2005.

_____. *On The Road: The Original Scroll*. New York: Viking Adult, 2006.

- _____. *On The Road*: Pé na estrada. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- _____. *On the Road*. New York: Penguin Books, 2011.
- _____. O vagabundo americano em extinção. In: KEROUAC, Jack. *Cenas de Nova York e outras viagens*. Porto Alegre: LP&M, 2012. p. 43-55.
- KLEIMAN, Miriam. Hit the Road Jack! Kerouac Enlisted in the U.S. Navy But Was Found "Unfit for Service". *Prologue Magazine*, v. 43, n. 3, Fall 2011.
- KOHLI, Amor. Black Skins, Beat Masks: Bob Kaufman and the Blackness of Jazz. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 105-117.
- LEE, Robert A. Black Beat: Performing Ted Joans. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 117-134.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOTT, Deshae E. "All things are different appearances of the same emptiness": Buddhism and Jack Kerouac's Nature Writings. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 169-186.
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LURIE, Robert Dean. *The Conservative Kerouac*. 2012. Disponível em: <<https://www.theamericanconservative.com/articles/the-conservative-kerouac/>>. Acesso em: 20 set. 2019.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.
- METCALF, Stephen. *Debunking Punk: What The Clash Meant to Rock'n'Roll*. 2005. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2005/02/the-clash-less-punk-than-you-think.html>>. Acesso: em 13 ago. 2019.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: Moretti, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Marquez*. London; New York: Verso, 1996.

_____. *O Romance. A Cultura do Romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OHMANN, Carol; OHMANN, Richard. Reviewers, Critics, and “The Catcher in the Rye”. *Critical Inquiry*, v. 3, n. 1, p. 15-37, 1976.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do IEB*, n. 44, p. 105-124, 2007.

PANISH, Jon. Kerouac’s The Subterraneans: A Study of “Romantic Primitivism”. *MELUS*, v. 19, n. 3, p. 107-123, Autumn 1994.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINEZI, Gabriel. *A Experiência Literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação*. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

PINTO, Alan Dutra Terra Alves. *Lentes, Subversão e Rock: a música e a contracultura dos anos 1960 e 1970 pela lente documentária do cinema direto*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Uni-BH, Belo Horizonte, MG, 2007.

QUINN, Richard. Jack Kerouac, Charlie Parker, and the Poetics of Beat Improvisation. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 151-167.

RIMBAUD, Arthur. *Uma Temporada no Inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALINGER, J. D. *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: an Introduction*. New York: Little, Brown and Company, 1991a.

_____. *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company, 1991b.

_____. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-156.

_____. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2014.

SHIELDS, David; SALERNO, Shane. *Salinger*. Tradução de Carlos Irineu da Costa et al. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

SILVA, Sandra Maria Pereira Fischer da. *O Apanhador no Campo de Centeio: O Marginal na Literatura*. 1989. 164 p. (Mestrado de Pós-Graduação em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1989.

SINGAL, Daniel Joseph. Towards a Definition of American Modernism. *American Quarterly*, v. 39, n. 1, p. 7-26, Spring 1987.

SKERL, Jennie. Introduction. In: _____ (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 1-11.

SLAWENSKI, Kenneth. *J. D. Salinger: a Life*. New York: Random House, 2012.

SLOTKIN, Richard. *Regeneration Through Violence: the mythology of the American frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.

_____. *The Fatal Environment: the myth of the frontier in the age of industrialization, 1800-1890*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998a.

_____. *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998b.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O Entre-lugar e os Estudos Culturais. *Travessias*, v. 1, n. 1, 2007.

STARR, Clinton R. “I Want to Be with My Own Kind”: Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture. In: SKERL, Jennie. (org.). *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 41-54.

WEAVER, Helen. *The awakener: a memoir of Kerouac and the Fifties*. San Francisco: City Lights Books, 2009.

WILLER, Claudio. Introdução. In: GINSBERG, A. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 7-18.

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

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London: Verso, 1980.

YOON, Jihun. *The Frontier Myth and the Frontier Thesis in Contemporary Genre Fiction*. 2015. Dissertation. (Doctor of Philosophy) University of Missouri, Columbia, 2015.

ZERWECK, Bruno. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*, v. 35, n. 1, Spring 2001. p. 151-176.

ANEXOS

Anexo 1 – Report of Medical Survey

NMHS-Form M
(1940)

REPORT OF MEDICAL SURVEY

Place U. S. Naval Hospital, Newport, R. I. Date 5-2-43
(Name of hospital, ship, or station where survey is held)From: Board of Medical Survey.To: Commanding Officer.

For Transmission to the Bureau of Medicine and Surgery

Name (30) KEROUAC, John Louis Rank or rate AS V-6 USNR
(In full, surname first)Born: Place Lowell, Miss. Date 3-12-22Reported for act. duty: 3-22-43Enlisted or appointed: Date 12-8-42 Place ONCP, N. Y., N. Y.Total service: Navy 2 months Marine Corps _____ Army _____

PRESENT HISTORY OF CASE

Admitted from U. S. Naval Hospital, Newport, R. I. Date 5-20-43Diagnosis Constitutional Psychopathic State Key letter _____ Specialty letter _____Disability is not the result of his own misconduct and was not incurred in line of duty
(Is or is not) (Was or was not)Existed prior to enlistment yes If "Yes," was condition aggravated by service? No
(Yes or No) (Yes or No)Present condition Unfit for service Probable future duration PermanentRecommendation That he be discharged from the U. S. Naval Reserve.

FACTS ARE AS FOLLOWS: This patient is an AS V-6 USNR, 21 years of age, with 10 days active duty prior to his present admission to the sick list.

This patient was admitted to the sick list on 4-2-43, at the U.S. Naval Training Station, Newport, R.I., with D.U. (Dementia Praecox) and was transferred the same date to the U.S. Naval Hospital, Newport, R.I. A review of this patient's health record reveals that at recruit examination he was recognized as sufficiently abnormal to warrant trial duty status, and that during this period neuropsychiatric examination disclosed auditory hallucinations, ideas of reference and suicide, and a rambling, grandiose, philosophical manner. At the Naval Hospital, this patient appeared to be restless, apathetic, seclusive and described experiences which were interpreted to be auditory and visual hallucinations. The diagnosis Dementia Praecox was established and upon the approved recommendation of a Board of Medical Survey, the patient was transferred to this hospital, arriving here on May 20, 1943.

At this hospital, this patient continued to be restless, apathetic, seclusive, and somewhat grandiose, but denied ever having had hallucinatory experiences, explaining the previously described experiences as "echo" effects in his mind of conversations he had had previously. According to the patient, he had made a very poor adjustment in school and in work. He impulsively left school because he felt he had nothing further to learn, and then left, just as precipitately, various jobs such as sports writer for a local newspaper because he felt too stilted and held back in there. Without any particular training or background, this patient, just prior to his enlistment, enthusiastically embarked upon the writing of novels. He sees nothing unusual in this activity. Physical and neurological examinations are negative and mental examination reveals no gross evidence of psychosis. At a Staff Conference on June 2, 1943, the diagnosis was changed to Constitutional Psychopathic State, Schizoid Personality, it being unanimously agreed that this patient has shown strong

Lieut. (MC) _____ U. S. Navy. Senior Member of Board. Lieut. (MC) _____ U. S. Navy. Member. Lieut. (JG) (MC) _____ U. S. Navy. R. Member.

Anexo 2 – Matéria “Blame these 4 men for the Beatnik horror”.

6

Blame these 4

THE outbreak of beatnik violence that wrecked Lord Montagu's jazz festival at Beaulieu last week must be blamed on the cult of despair preached by four strange men.

The four beatnik “prophets” do not themselves preach violence. But they do infect their followers with indifference or outright hostility to established codes of conduct.

Nothing matters to the beatnik save the “kicks” or thrills to be enjoyed by throwing off inhibitions. If you feel any urge, no matter how outrageous, indulge in it. If the beat of jazz whips up violent emotions, why not give way to them?

● Britain has been shocked by Peter Forbes's report on the great unwashed army of beatniks.

● Today he names the men whose rantings have mesmerised a large and impressionable section of young people throughout the world... men who have nothing to offer but despair.

That is how the teenage “disciples” of the four men who inspired the cult interpret their masters' teachings.

I know this to be so not only from what happened at Beaulieu. My investigations into the beatnik horror both here and in America lead me to the conclusion that violence and viciousness are the inevitable result of the beatnik “philosophy.”

Let me introduce you to its four prophets so that you can see how their teachings, innocent though they may appear, nevertheless become the source of evil.

First, there is Jack Kerouac, the former American merchant seaman who



CORSO the crank poet

● *The only way to enter a modern city, he wrote, is “very tentatively with two suitcases filled with despair.”*

became a talented writer. Unfortunately, he has devoted his great gifts to exalting the bums and jazz-maniacs of the New York five cellars.

‘Corrupt’

Kerouac evolved a theory of a post-war generation “beat” by society, but becoming “beatific” by turning their backs on a “corrupt civilisation.”

Some of the younger, callow generation of Americans took that to mean that they could forget civilised morality, too.

They became rebels against society. They took to jazz or drugs as a means of escape from the ordinary world. They despised work. They didn't wash.

All this because everything in the “corrupt” 20th century world evokes disgust. The disgust is certainly fed by the other American beatnik prophets.

William S. Burroughs, for example. He is in his middle forties, freely admits to have been a drug addict for 13 years. He is now cured, but he used to take “fixes” of drugs by hypodermic needle.

This is how he wrote recently of his drug taking:—

“I lived in one room in the native quarter of Tangier. I had not taken a bath in a year nor changed my clothes or removed them except to stick a needle every hour in the fibrous grey wooden flesh...”

Allen Ginsberg is the third of the American beatnik prophets, whose despair has infected some teenagers. He is 34 years old and—in his own way—a gifted poet.

One of his poems begins: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness,

Starving hysterical naked, dragging themselves through the Negro streets at dawn looking

For an angry fix...”

Like Burroughs and Kerouac he, too, in his writings, seems obsessed by drugs and drug addicts.

The fourth of the beatnik prophets from America, Gregory Corso, wrote that the only sensible way to enter a modern city is “very tentatively, two suitcases filled with despair.”

So far as this bizarre quartet of beatnik leaders



KEROUAC the hobos' prophet

An ex-seaman who became a talented writer, he prefers to devote his talents to exalting the bums and jazz maniacs of the New York five cellars.

men for the Beatnik horror



**THEIR CULT OF DESPAIR IS
DRIVING THE TEENAGERS
TO VIOLENCE**

BURROUGHS the
ex-drug addict

are concerned, disgust and revolt against ordinary values is confined to words. But their followers and disciples act....

The break-up of Lord Montagu's jazz festival is a warning of how beatniks over here can take to violence.

Fortunately there is no encouragement of beatnik behaviour by ordinary people in Britain.

That is why so many young British beatniks are going abroad, to France in particular. There, where the atmosphere is somewhat more lax, they can let themselves go.

They can and they do—as my next report will show.

NEXT WEEK: The British beatniks in Paris. The dentist's son who became a tramp. A London girl who repented.

He lived for a year in a room in Tangier without taking a bath or removing his clothes.

GINSBURG the
hate merchant

At 34 this gifted poet's hate of society and modern life led him to write: "I saw the best minds of my generation destroyed by madness." Now the beatniks worship his philosophy.



How one section of the media saw the Beats --- an extract from an article in *The People* of Sunday, 7 August, 1960.

Fonte: Edição do jornal *The People*. Disponível em:
beatniksubculture.weebly.com/representations.html