Cadernos CESPUC
1º Semestre de 2017 - n. 30

O desafio à impessoalidade na prosa poética de Jack Kerouac

Sávio Augusto Lopes da Silva Junior*

Resumo

Este é um estudo da prosa poética criada pelo escritor e poeta norte-americano Jack Kerouac, em que o foco está na quebra do paradigma de impessoalidade proposto pela teoria do New Criticism. Observa-se como o discurso literário e o "eu" apresentados na obra The Subterraneans implicam uma forma literária de cunho autobiográfico e pessoal, criando uma contraposição aos conceitos de alta arte e poesia sugeridos por correntes críticas hegemônicas. Por fim, nota-se como essa ideia desafiadora contribui para que Jack Kerouac e a Geração Beat sejam reconhecidos no panorama da literatura norte-americana.

Palavras-chave: Literatura Norte-Americana. Geração Beat. New Criticism. Prosa Poética.

The Challeging of Impersonality in Jack Kerouac's Poetic Prose

Abstract

This is a study of the poetic prose created by North-American writer and poet Jack Kerouac, with a focus on the break of the impersonality paradigm proposed by New Criticism theory. It's observed how the literary speech and the self presented on the book The Subterraneans implies in a literary form with an autobiographical and personal nature, creating a contraposition to the concepts of high art and poetry suggested by hegemonic critical theories. Lastly, it's noted how this defying idea contributes to Jack Kerouac's and the Beat Generation recognition in the North-American literary panorama.

Keywords: North American Literature. Beat Generation. New Criticism. Poetic Prose.

Recebido em: 21/02/2017
Aceito em: 04/05/2017

* Universidade de São Paulo (USP). Doutorando no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

A maneira como a literatura aborda o cotidiano, as temáticas e os sentimentos que caracterizam o "eu" do artista foi e ainda é debatida entre diversas correntes literárias e é vista de diferentes formas pela crítica. O crítico literário brasileiro Roberto Schwarz (2009) faz um ótimo apanhado deste debate em seu trabalho **A Dialética da Formação**. Nesse estudo, Schwarz retoma a contribuição de Theodor Adorno (1903-1969) para a crítica literária, destacando a oposição do crítico marxista à corrente dominante em sua época, o *New Criticism*. Apesar de Adorno adotar o método *Close Reading* para as suas análises, ele vai além do formalismo restrito desta corrente, buscando a matéria histórica presente nos textos estudados. O *Close Reading* era adotado geralmente para encontrar ambiguidades, ironias e tensões e, segundo Schwarz, não ia além deste objetivo, deixando de lado a operação formal que o artista apresenta por meio de uma paráfrase histórica. No caso do *New Criticism*, o poema, de alguma maneira, se refere ao mundo; mas ele se refere ao mundo unicamente como o estabelecimento de outra linguagem, é uma linguagem alternativa, uma ordem de experiências alternativas. (SCHWARZ, 2009, p. 174).Essa forma de ver a poesia – e a criação artística de forma geral – acabou por criar parâmetros de qualidade, conforme aponta o poeta norte-americano T. S. Eliot (1888-1965) em seus **Ensaios de Doutrina Crítica**, publicados nas primeiras décadas do século XX (ELIOT, 1998). Esses critérios que garantiam a credibilidade ao artista impunham a impessoalidade à produção do artista, em que a referência deveria ser o mundo, mas em uma linguagem que não referisse às experiências mundanas, como bem aponta Schwarz.

Com o desenvolvimento de novas visões acerca da criação poética e de novas teorias críticas, o *New Criticism* deixou de ser dominante. Já na década de 1950, a poesia e a prosa norte-americana já estavam contagiadas pelo cotidiano e pela matéria histórica, inclusive na contracultura emergente da denominada Geração Beat. Essa geração foi composta por um grupo de escritores jovens, que durante os anos 1950 tentavam se distanciar do *mainstream* norte-americano, buscando criar uma cultura às margens da oficial e inspirada no *jazz*, na cultura afro-americana e hispano-americana e também no cânone literário. Este é o caso do escritor *beat* Jack Kerouac (1922-1969), que inseriu em sua produção muito de sua própria vida e da matéria de seu tempo. Essa atitude de tratar a arte de forma pessoal pode ser vista como um rompimento com paradigmas da crítica literária que advogavam na pureza da arte, a qual deveria permanecer distante do cotidiano, como teorizava o *New Criticism*.

O desafio ao paradigma da impessoalidade na poesia ocorre na produção literária de Jack Kerouac, principalmente, devido ao caráter autobiográfico de suas narrativas. Por meio de relatos em prosa poética que rementem a expressões da memória do autor, escritores e poetas *beats* – como o próprio Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Neal Cassady – colocavam muito de suas próprias vidas e de sua geração em suas histórias. Tomando como exemplo, na prosa poética de Kerouac em seu romance de 1958, **The Subterraneans**, percebemos como o escritor e poeta articula a linguagem de forma a desafiar os paradigmas da impessoalidade. Para tanto, é preciso avaliar que tipo de discurso é construído nesta prosa poética ficcional e entender o acordo que o narrador faz com o seu leitor.

O discurso literário e o pacto autobiográfico

De acordo com Dominique Maingueneau (2006, p. 89), em seu estudo **Discurso Literário**, "[...] para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se na relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição". Portanto, o artista que está empenhado em escrever um relato de caráter autobiográfico, como o caso de Kerouac, deve assumir um posicionamento acerca deste tipo de escrita, deixando marcas de onde está a sua fronteira entre "ficção" e "não ficção".

Philippe Lejeune (2008), ao pesquisar a autobiografia, traz o conceito de "pacto autobiográfico", o qual está ligado à ideia de que o artista faz um pacto – implicitamente ou explicitamente – com o leitor, deixando indícios de que o enunciador está narrando sobre sua própria vida. Isto implica que a narrativa trata, em sua maior parte, de fatos verídicos. Existe, para Lejeune, alguns critérios que regem o contrato, um deles é: "o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço" (LEJEUNE, 2008, p. 15). Outra "cláusula" do contrato autobiográfico diz: "é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem" (LEJEUNE, 2008, p. 15). Esta relação é geralmente marcada pelo emprego da primeira pessoa. Existem, contudo, casos em que a narrativa autobiográfica é feita na segunda ou na terceira pessoa, com o objetivo de criar efeitos diferentes, como, por exemplo, trazer incertezas quanto à identidade.

Em **The Subterraneans**, de Kerouac, a narrativa é feita em primeira pessoa e, a partir de outros indícios, percebe-se que Kerouac adota um estilo de escrita que se assemelha à diegese dos relatos de memória. Por exemplo, no trecho: "[...] naturally, facetious won't do – just to start at the beginning and let the truth seep out, that's what I'll do" (KEROUAC, 2001, p. 3)[1]. Em outros momentos, há um diálogo com o leitor, em que o autor descreve a sensação de estar transcrevendo as suas memórias, como se observa no seguinte trecho: "O the pain of telling these secrets which are so necessary to tell, or why write or live". (KEROUAC, 2001, p. 16)[2].

Para Lejeune (2008), o pacto autobiográfico não acontece quando o personagem da narrativa tem nome diferente do autor. Em casos em que os nomes de personagem e autor são diferentes, há o pacto romanesco. Lejeune atribui muita importância aos nomes próprios, afirmando:

> É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

1 "[...] naturalmente, não adianta bancar o engraçadinho – melhor começar no começo e deixar a verdade vazar aos poucos, isso" (KEROUAC, 2006, p. 9).
2 "Ah a dor de contar esses segredos que é tão importante contar, senão para quê escrever ou viver" (KEROUAC, 2006, p. 28).

Além disso, o pesquisador considera que o lugar concedido ao nome próprio tem um compromisso de responsabilidade, uma convenção social em que o autor afirma estar referindo-se a uma pessoa real, atestado por registro em cartório.

Ao se observarem os nomes dados aos personagens em **The Subterraneans**, percebe-se que Kerouac utiliza codinomes para se referir a si mesmo e aos amigos, também escritores e poetas. Contudo as descrições são bastante claras e tornou-se senso comum entre os leitores de Kerouac a quem ele está se referindo em suas obras. Para Lejeune (2008), o fato de haver este tipo de alteração já desconsidera o pacto autobiográfico. Contudo não podemos deixar de considerar as semelhanças entre o autor e o narrador, além das pistas deixadas por Kerouac, que remetem ao discurso do relato de memória.

Ao analisar os personagens ficcionais, John R. Searle (2011) ressalta que, apesar de serem parte da ficção, é possível fazer afirmações verdadeiras acerca delas como personagens ficcionais. Segundo o pesquisador, "não é possível criar personagens ficcionais a partir do nada, ele também se cria a partir de uma referência fingida, ou seja, encontra-se em uma posição paratópica entre a realidade e a ficção" (SEARLE, 2011). Ou seja, todo personagem possui marcas da realidade e nunca é construído a partir de referências totalmente fictícias.

A maneira como a enunciação se dá no discurso é essencial para entender o posicionamento de quem escreve entre a ficção e a não ficção no discurso literário. Para Wander Emediato (2005), o modo de organização enunciativo do discurso revela o tipo de relação que é estabelecido entre o enunciador e o interlocutor a respeito daquilo que é dito no discurso e a realidade exterior. O autor aponta alguns tipos de posições que podem ser assumidas pelo enunciador:

> Ele poderá assumir uma relação de influência em relação ao interlocutor (uma ordem, por exemplo), uma posição subjetiva em relação ao que diz (em uma opinião, por exemplo); ou assumir uma posição de algum fato ou de algum dizer proferido por uma terceira pessoa (em um relato de ocorrência ou em um discurso relatado). (EMEDIATO, 2005, p. 136).

É, segundo Emediato, por meio deste tipo de relação que o discurso se constrói de forma mais ou menos subjetiva, ou ainda, talvez demonstre a intenção de criar uma interlocução. Nesse sentido, a enunciação em primeira pessoa tende a ser subjetiva, a narração em segunda pessoa geralmente demonstra intenção de interlocução, enquanto a terceira pessoa tende à objetividade.

As questões da objetividade ou subjetividade no discurso estão diretamente ligadas ao pacto realizado entre o autor e o leitor sobre o conteúdo ficcional da obra. **The Subterraneans**, além de ser escrito em primeira pessoa, ainda apresenta outros elementos que remetem a uma busca pela objetividade no relato, como, por exemplo, as descrições do processo de escrita e a insistência na veracidade dos fatos relatados. O narrador de Jack Kerouac demonstra a busca pela objetividade ao dialogar com o leitor: "[...] and you must admit now I'm sticking to the facts [...]" (KEROUAC, 2001, p. 4)[3]. Em outros momentos, o narrador faz comentários acerca dos diálogos, de forma a insistir na verossimilhança do relato, como no trecho em que cita a fala da personagem Mardou Fox:

3 "[...] e você agora tem que admitir que estou sendo objetivo [...]" (KEROUAC, 2006, p. 11).

> Well I went to Dante's and didn't want to stay, and tried to leave – and Yuri was trying to hang around – and he called somebody – and I was at the phone – and told Yuri he was wanted' (as incoherent as that) 'and while he is in the booth I cut on home, because I was tired – baby at two o'clock in the morning he came and knocked on the door [...] (KEROUAC, 2001, p. 90).[4]

Ao acrescentar o comentário "incoerente assim mesmo" à fala da personagem Mardou, o narrador remete a um discurso de caráter não ficcional, pois insiste que aquele diálogo ocorreu de acordo com a realidade, seja ela a realidade da ficção que envolve os personagens, seja a realidade vivida pelo próprio Kerouac.

Em sua análise sobre as expressões do "eu" no discurso, Émile Benveniste (1976) afirma que as formas pronominais não remetem à realidade e nem a posições no espaço e no tempo de forma objetiva, mas sim à enunciação que as contém. Essas enunciações são, segundo o autor, únicas e, portanto, o pronome exige um emprego próprio em cada uma delas, como um signo móvel. Além disso, Benveniste (1976) destaca que a forma verbal precisa necessariamente ser atualizada pelo ato de discurso, de forma dependente, não podendo comportar uma forma "objetiva". Lejeune utiliza diversas ideias de Benveniste que apoiam a mobilidade do "eu" para demonstrar o emprego da primeira pessoa no pacto autobiográfico. Contudo Lejeune faz uma contestação, afirmando que "o fato que cada um de nós, ao usar o 'eu', nem por isso se perde no anonimato e, ao se nomear, continua sendo capaz de enunciar o que tem de irredutível." (LEJEUNE, 2008, p. 22).

Para Searle (2011), o critério que distingue a ficção da não ficção é a intenção ilocutória do autor, é "a postura ilocutória que o autor assume relativamente ao texto, e essa postura depende das intenções ilocutórias complexas que o autor tem quando escreve ou de algum modo compõe o texto". Nesse sentido, Searle considera absurdo ignorar completamente as intenções do autor, pois é a forma disponível para o crítico de identificar um texto como ficção. Por exemplo, a postura ilocutória de Kerouac na obra analisada é de um relato de memória. Logo ao iniciar a narrativa, afirma: "let me begin with the history of the subterraneans of San Francisco."[5] (KEROUAC, 2001, p. 3).

Timothy Hampton (2013) aponta a existência de um conteúdo "geracional" presente na bibliografia de Jack Kerouac. Em outras palavras, o trabalho de Kerouac não se baseia somente em suas experiências próprias, mas tenta também abranger a visão de uma geração. Somadas a isso, são marcantes as referências literárias que se misturam à realidade da narrativa. Sobre o assunto, o pesquisador afirma: "Kerouac's generational meditation is heavy with literary self-consciousness, too."[6] (HAMPTON, 2013, p. 708). Portanto, segundo Hampton, as obras de Jack Kerouac têm referências que mesclam o autobiográfico, o geracional e o literário.

Para Searle (2011), o discurso ficcional apresenta um problema que pode ser formado em um paradoxo: "como podem as palavras e outros elementos numa história ficcional ter os seus

4 "'Bem eu fui até o Dante's e não quis ficar, e tentei sair – e o Yuri estava querendo ficar – e aí ele chamou alguém – e eu estava no telefone – e disse ao Yuri que queriam falar com ele' (desconexo assim mesmo) 'e enquanto ele está na cabine eu me mando e vou pra casa, porque eu estava cansada – amor às duas da manhã ele veio e bateu na porta –'" (KEROUAC, 2006, p. 136).
5 "vou começar a história dos subterrâneos de São Francisco" (KEROUAC, 2006, p. 9).
6 "A meditação geracional de Kerouac possui o peso da autoconsciência literária, também" (Tradução minha).

significados comuns ao mesmo tempo em que, no entanto, as regras que estão ligadas a essas palavras e a outros, e que determinam os seus significados, não são observadas". Um exemplo desse paradoxo ocorre na situação citada acima em que o narrador comenta sobre o relato de Mardou: "desconexo assim mesmo". Essas palavras têm os seus significados comuns; contudo elas estão ligadas a um conjunto de regras, as do discurso literário, no qual se pressupõe uma situação paratópica (deslocada) e, por isso, o comentário do autor não é necessariamente visto como um atestado de realidade. Em outras palavras, o significado dos termos não é alterado, mas devido ao seu contexto, o da ficção, elas não são interpretadas como uma promessa de realidade.

Existem controvérsias a respeito da verdadeira história do envolvimento amoroso de Jack Kerouac e Alene Lee, usado como inspiração para escrever **The Subterraneans**. Yves Buin (2007) relata em uma biografia de Jack Kerouac a hipótese de que Alene Lee, retratada na narrativa como Mardou Fox, houvesse influenciado diretamente na composição da obra, que teria sido submetida à sua aprovação depois que fora escrita. Segundo o biógrafo, a história aconteceu em Nova Iorque e, a pedido de Lee, o relato foi transportado para São Francisco. Outras mudanças teriam sido propostas por ela, incluindo que fosse retratada como de pele branca e que a escrita não fosse de cunho tão íntimo e desenfreada, sendo essas últimas solicitações não atendidas pelo artista. Caso seja verdadeira, a hipótese levantada por Yves Buin (2007), acerca das alterações propostas por Alene Lee em **The Subterraneans**, o pacto autobiográfico postulado por Lejeune (2008) foi comprometido. Contudo o contágio de sua literatura por temáticas do cotidiano do autor e a expressão de seus sentimentos de cunho extremamente pessoal continuam sendo fatores determinantes para a quebra do paradigma da impessoalidade na criação artística.

2 A contraposição ao New Criticism

Uma das barreiras à legitimação da Geração Beat, de início, foi o fato de o grupo seguir a direção contrária ao que muitos críticos consideravam como arte. Em oposição a uma concepção purista de que a poesia e a arte não deveriam ser contaminadas pelo cotidiano, Jack Kerouac e outros autores contemporâneos colocaram no centro de seus atos poéticos a sua própria personalidade, o seu dia-a-dia e, com isso, buscavam retomar a conexão entre a arte e a vida.

Em meio ao movimento da teoria literária *New Criticism*, o poeta T.S. Eliot propõe uma metodologia crítica para se analisar a literatura. Em seu ensaio **A tradição e o talento individual**, publicado em 1919, Eliot defende que o poeta deve conhecer a tradição do passado, não somente alguns poucos artistas os quais ele admira, mas toda a corrente dominante e, assim, ele poderá ser reconhecido como um grande poeta (ELIOT, 1998).

O aspecto mais marcante para essa pesquisa no *New Criticism* de Eliot, que poderia facilmente ser visto como uma crítica à literatura *beat*, caso fossem contemporâneos, é a sua ideia de que, somado ao conhecimento da tradição do passado, o poeta deve promover a extinção contínua de sua personalidade, como um autossacrifício. Nas palavras do autor: "O que acontece é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais

precioso" (ELIOT, 1998, p. 26). O objetivo dessa repressão da personalidade é, segundo Eliot (1998), a despersonalização da poesia, de forma que a arte seja encarada como uma ciência, pois "a crítica honesta e a apreciação dirigem-se não para o poeta mas para a poesia" (ELIOT, 1998, p. 26). Segundo esse paradigma, a crítica literária deve tomar como uma qualidade a separação entre o criador e a sua obra de arte: "mas quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria e, de maneira mais perfeita, o espírito digere e transmuta as paixões que são o seu material" (ELIOT, 1998, p. 27). Esse é o preceito que o próprio Eliot denomina "Teoria Impessoal".

The Subterraneans, por exemplo, não seria visto por Eliot como uma obra madura, visto que o nível de pessoalidade do texto é extremamente alto. Kerouac preenche o seu relato com diversos sentimentos que remetem ao seu relacionamento com Alene Lee, além de colocar o cotidiano de ambos como um tema digno de ser relatado. Em uma narrativa poética que remete a um retorno da pessoalidade do romantismo, Jack Kerouac descreve as emoções de Leo Percepeid diante da rejeição de Mardou:

> [...] but I should have known from her original announcement of independence to believe in the sincerity of her distaste for involvement, instead of hurling at her as if and because in fact I wanted to be hurt and 'lacerate' myself [...] for now death bends big wings over my window, I see it, I hear it, I smell it, I see it in the limp hang of my shirts destined to be not worn [...] (KEROUAC, 2001, p. 10).[7]

De forma masoquista, Percepeid associa seu envolvimento com Mardou ao desejo de se machucar e, apesar de utilizar formas metafóricas que remetem à morte e ao sofrimento, o personagem relata emoções que seriam supostamente próprias de quem escreve. Por não utilizar meios que canalizam um sentimento mais abrangente, Kerouac contrapõe-se às regras da impessoalidade de Eliot.

Para exemplificar a forma como o poeta maduro deve tratar sua personalidade em sua poesia, Eliot (1998) cita "Ode a um rouxinol", do poeta inglês John Keats (1795-1821), publicado pela primeira vez em 1819. Na poesia de Keats, os sentimentos expressos não têm a ver com o rouxinol propriamente dito, este é visto por Eliot como um meio para expressar-se o sentimento. Dessa forma, Keats é um poeta maduro na concepção de Eliot, pois "[...] o poeta possui, não uma "personalidade" a exprimir, mas um meio particular, que é somente um meio e não uma personalidade, no qual se combinam as impressões e experiências de maneiras peculiares e imprevistas." (ELIOT, 1998, p. 29).

No caso da Geração Beat, dificilmente encontram-se meios que não o próprio artista para exprimir não somente os sentimentos, mas também as emoções que eles próprios vivenciaram. Seguindo a corrente da vanguarda literária que busca reconectar a arte e a vida, os *beats* viam o ato poético como sendo extremamente pessoal – ainda mais pessoal do que muitas narrativas modernistas.

7 "[...] mas eu devia ter entendido quando ouvi sua primeira proclamação de independência que era sincera a repulsa dela a qualquer envolvimento, em vez de me jogar a ela como se e porque eu queria mesmo me machucar e me 'lacerar' [...] pois a morte já dobra suas grandes asas sobre minha janela, eu a vejo, ouço, cheiro, eu a vejo na frouxidão das camisas que jamais usarei [...]" (KEROUAC, 2006, p. 20).

Segundo Eliot (1998, p. 31), "não é mercê das suas emoções pessoais, emoções provocadas por eventos particulares da sua vida, que um poeta é notável ou interessante". De forma contrária à conexão entre arte e vida, presente na literatura *beat*, Eliot não vê a sujeira da vida cotidiana como uma possibilidade para a poesia. Pelo contrário, a sua contaminação deve ser evitada, de forma a criar uma poesia mais pura.

Longe de desejar uma pureza poética em seu relato, Jack Kerouac traz emoções das mais mundanas do homem para o seu relato de **The Subterraneans**. Ao contrário da ideia de maturidade de Eliot, em vez de criar um meio para traduzir um sentimento puro, Kerouac relata as emoções e os desejos sexuais de seu narrador, conforme o trecho: "In my mind man-thoughts of doing it again and actually looking forward to seeing her suddenly, as I'd felt she was displeased with our first night [...]" (KEROUAC, 2001, p. 17).[8].

Para Eliot (1998) a busca por novas emoções humanas para serem expressas através da poesia é um grande erro do artista, que deve fazer o contrário, usar as emoções comuns, transformando-as em sentimentos, que se diferem da exaltação das emoções. Esses sentimentos devem ser acumulados no espírito do poeta e, após a combinação apropriada de sentimentos, expressos por meio da poesia. Isso significa que a emoção e a personalidade são aversões para Eliot. O crítico afirma: "A poesia não é um soltar de emoção, mas uma fuga à emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade" (ELIOT, 1998, p. 31-32). Em seguida, Eliot (1998, p. 32) reforça: "a emoção da arte é impessoal".

Conforme já apontado, a Geração Beat nada contra a corrente do *New Criticism*. A busca por novas emoções humanas é um dos seus objetivos, visto que o grupo procura expandir suas percepções e, através de experiências do cotidiano – conhecendo novos grupos de pessoas, culturas e estilos –, experimentar diferentes emoções. O objetivo de Leo Percepeid, narrador de **The Subterraneans**, é justamente ampliar suas experiências e conhecer novas culturas. O próprio envolvimento com Mardou Fox representa a atração pelo desconhecido. É o que o próprio personagem relata no seguinte trecho: "[...] this girl I was SEEKING to get involved with as if not enough trouble already or other old romances hadn't taught me that message of pain, keep asking for it, for life [..]"[9] (KEROUAC, 2001, p. 6). Os personagens de Jack Kerouac e outros autores *beats* estão sempre explorando novas possibilidades; por toda a vida, como diz o próprio narrador. Insistentemente, ele diz "keep asking for it", traduzido por Paulo Henriques Britto na versão brasileira do livro como "procurando sarna pra coçar", enfatizando o quão impregnado destas relações o narrador se torna.

A insistência na conexão entre arte e vida é uma característica marcante da vanguarda, ideal que posteriormente foi adotado pela Geração Beat. Para os artistas que seguem este plano da vanguarda literária, não há fronteiras entre o que é abordado pela arte e o que é vivido, contrapondo-se a expressões literárias anteriores que optavam pelo distanciamento do artista, que não permitem a presença do "eu" em sua arte. Jack Kerouac faz uma crítica a essa concepção de arte em **Satori em Paris**, uma de suas últimas obras e publicada pela primeira vez em 1966.

8 "Na minha mente pensamentos machos de transar de novo e de realmente curtir vê-la de novo de repente, como se eu achasse que ela não havia gostado da primeira noite [...]" (KEROUAC, 2006, p. 30).
9 "[...] [Essa] garota que eu estava TENTANDO ganhar como se eu já não tivesse levado na cabeça o bastante antes e outras velhas transas já não tivessem me ensinado essa mensagem de dor, viver procurando sarna para se coçar, porque [...]" (KEROUAC, 2006, p. 13).

> Em outras palavras, e depois vou calar a boca, histórias e romances inventados sobre o que aconteceria SE são para crianças e adultos cretinos que têm medo de ler sobre si mesmos em um livro assim como teriam medo de olhar no espelho quando estivessem doentes ou feridos ou de ressaca ou *insanos*. (KEROUAC, 2010, p. 8).

Para Kerouac, as histórias contadas em seus livros se inspiram em sua própria vida, que ele transforma, dando-lhe caráter de literatura, em "mitologia" – conforme aponta o poeta Allen Ginsberg no documentário **Jack Kerouac: The king of beats**. Dessa forma, ao retomar o "eu" como centro da narrativa, a Geração Beat herda uma característica do romantismo: descrever a vida e os sentimentos que são próprios de quem escreve.

Muitas formas de modernismo adotaram essa característica ao colocarem como narrador e protagonista de seus textos literários personagens psicologicamente densos que, além disso, se aproximavam muito dos próprios autores ao emitirem opiniões e expressarem sentimentos. Esse estilo neorromântico contrapõe-se às expressões artísticas que propunham a arte pela arte, que se distancia da pessoalidade do autor. A Geração Beat retomou também essa característica, trazendo-a de forma ainda mais intensa, devido ao caráter autobiográfico de seus relatos.

Segundo Singal (1987), a identidade pessoal é uma das problemáticas e tensões da cultura do século XX. A cultura modernista demonstra como a arte destinada a retratar o "eu" é incapaz de ser completa ou categoricamente determinada, pois, caso contrário, violaria o critério de autenticidade. De acordo com esse critério, o sujeito deve constantemente criar e recriar sua própria identidade, de acordo com sua experiência no mundo, visto que os valores morais estão sempre em fluxo e tudo aquilo que é construído socialmente – tal como a identidade do ser humano – deve ser construído dinamicamente, em um processo contínuo.

Essa dinâmica de reconstruir o "eu" na expressão artística está presente na literatura *beat*, principalmente quando se trata da complexidade das relações interpessoais entre os integrantes deste grupo. Relacionando a Geração Beat ao neorromantismo, Alan Pinto (2007) ressalta, em seu trabalho **Lentes, subversão e rock**, o papel central em que as experiências e relações interpessoais exercem na literatura do grupo:

Muito da literatura dos *beats* conta sobre a relação de amizade e afeto entre os homens ou sobre a tristeza da descoberta de que o amor e a paixão perecem – até chega a lembrar o ápice da geração ultra-romântica do século XIX. Todo o resto – o zelo pela religião oriental, o flerte com o existencialismo, a fascinação pelos sonhos, o radicalismo político, a paixão pelas drogas, a liberdade sexual – era meramente decoração de uma complexa rede de relacionamentos pessoais. (PINTO, 2007, p. 32).

A legitimação da pessoalidade

A legitimação dessa pessoalidade presente na literatura *beat*, por muito tempo tomada como uma postura imatura do artista, inicia-se no momento em que escritores como Thomas Pynchon têm Jack Kerouac como referência, justamente devido à sua narrativa pessoal. Segundo Inger Dalsgaard, Luc Herman e Brian McHale (2012), o prestigiado escritor norte-americano

Thomas Pynchon é responsável pela criação de uma obra-prima da literatura norte-americana e mundial: **Gravity's Rainbow**, publicada pela primeira vez em 1973. Em seus romances complexos, devido à grande quantidade de personagens e enredos paralelos, Pynchon apresenta uma fluidez na narrativa que remete à Geração Beat e, ainda, tem elementos que caracterizam bem o pós-modernismo norte-americano.

De forma a diferenciar-se dos *beats* e outros autores contemporâneos, Pynchon criou uma nova poética em que o pastiche pós-moderno é marcante. Brincando com a cultura *pop*, Thomas Pynchon fez uma participação na série animada **The Simpsons,** em 2004, em que fazia piadas com sua própria imagem de autor recluso (DALSGAARD; HERMAN; MCHALE, 2012). Sua considerada obra prima, **Gravity's Rainbow**, é descrita pelos pesquisadores da seguinte forma: "A historical novel about the roots of the Cold War and the military-industry complex, *Gravity's Rainbow* explores our collective complicity – including its author's personal complexity" (DALSGAARD; HERMAN; MCHALE, 2012, p. 4).[10] Seguindo a intenção modernista de reconectar a arte e a vida, Pynchon coloca a sua pessoalidade em sua narrativa, assim como Jack Kerouac e a Geração Beat haviam feito anos antes.

Em seu estudo sobre a história literária presente na bibliografia de Thomas Pynchon, David Cowart (2012) destaca a forma como o autor contempla a tradição da qual ele viria a fazer parte. Para Cowart, diversos artistas da geração de Pynchon buscavam reformular as premissas do modernismo – o qual não era mais visto, na época, como uma expressão intocável –, mas foi o próprio Pynchon o mais bem-sucedido nessa empreitada; mais, inclusive, do que a Geração Beat. A originalidade das obras de Thomas Pynchon consiste, contudo, na apropriação irônica que este faz dos escritores e poetas dos quais ele herdou a tradição modernista. Percebe-se, com isso, que a Geração Beat contribuiu para a literatura de cunho pessoal criada por Thomas Pynchon. Destaca-se, portanto, como a concepção que a Geração Beat tem de literatura, em que a arte e a vida estão intimamente conectadas, foi adaptada posteriormente por escritores que vieram a receber o reconhecimento da crítica.

Sobre as adaptações feitas por Pynchon, Cowart (2012, p. 85) destaca o caráter ideológico destas apropriações: "Of course it is one thing to mention a writer, another really to embrace that writer's aesthetic or moral vision".[11] No caso da relação entre os *beats* e Pynchon, percebe-se que o segundo apropriou-se da visão que o grupo de escritores da década de 1950 tinha da literatura e seu caráter pessoal. Na grande lista de autores presentes na herança literária norte-americana recebida por Pynchon, Cowart (2012) destaca Eliot e, também, a Geração Beat:

He calls Kerouac's *On the Road* (1957) "one of the great American novels". Such work, he notes, provides one context for his own early efforts, notably "Entropy" (1960) - "as close to a Beat story as anything I was writing then") - which strikes the mature writer as an attempt at "sophisticating the Beat spirit with second hand science". (COWART, 2012, p. 84).[12]

10 "Um romance histórico sobre as raízes da Guerra Fria e o complexo militar-industrial, **Gravity's Raibow** explora nossa cumplicidade coletiva – incluindo a complexidade pessoal do próprio autor" (Tradução minha).
11 "É claro que uma coisa é mencionar um autor, outra é realmente abranger a estética e a visão moral de um escritor" (Tradução minha).
12 "Ele chama o **On the Road** (1957) de Kerouac de 'um dos grandes romances americanos'. Tal trabalho, ele percebe, fornece um contexto para seu próprio esforço inicial, notavelmente 'Entropy' (1960) – 'o mais próximo de uma história Beat entre tudo que escrevi na época') – o que o autor maduro considera como uma tentativa de 'sofisticar o espírito Beat com ciência de segunda mão'" (Tradução minha).

Ao criar uma forma literária contendo apropriações sofisticadas da Geração Beat e ao considerar o tom pessoal das narrativas de Jack Kerouac uma inspiração, Thomas Pynchon contribui para o reconhecimento, em meio às instituições legitimadoras da cultura, da concepção que o grupo *beat* tem de arte e literatura. Com o passar dos anos, a herança que a Geração Beat deixou para a literatura ficou marcada por essa pessoalidade que, à primeira vista, foi considerada uma forma imatura de arte, mas representou para autores prestigiados, como Thomas Pynchon, um ponto marcante na história da literatura norte-americana.

Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

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

COWART, David. Pynchon in literary history. In: DALSGAARD, Inger H.; HERMAN, Luc; MCHALE, Brian (Org.). **Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 83-96.

DALSGAARD, Inger H.; HERMAN, Luc; MCHALE, Brian (Org). **Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ELIOT, T. S. **Ensaios de doutrina crítica.** Tradução de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

EMEDIATO, Wander. Os modos de organização do discurso. In: EMEDIATO, W. **A fórmula do texto**: redação, argumentação e leitura. São Paulo: Geração Editorial, 2005. p. 135-190.

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

HAMPTON, Timothy. Tangled Generations: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape. **Critical Inquiry**, v. 39, n. 4, p. 703-731, Summer 2013.

KEROUAC, Jack. **The Subterraneans**. New York: Penguin Books, 2001.

KEROUAC, Jack. **Os subterrâneos**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: LP&M, 2006.

KEROUAC, Jack. **Satori em Paris**. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: LP&M, 2010.

KEROUAC, Jack. **On the Road**. New York: Penguin Books, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Tradução de Jovita Maria Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PYNCHON, Thomas. **Gravity's Rainbow.** London: Penguin's Books, 1987.

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.

SCHWARZ, Roberto. Dialética da formação. In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIA, Luiz A, Calmon Nabuco. **Experiência formativa e emancipação**. São Paulo: Nankin editorial, 2009. p. 163-186.

SEARLE, John R. **O estatuto lógico do discurso ficcional**. 2011. Disponível em: <http://criticanarede.com/logicaficcional.html>. Acesso em: 18 maio 2016.

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