

AS MARCAS DA GUERRA EM *ON THE ROAD* E *THE CATCHER IN THE RYE*

WAR REMINISCENCES IN *ON THE ROAD* AND *THE CATCHER IN THE RYE*

Sávio Augusto Lopes da Silva Júnior¹⁶⁶

RESUMO: O objetivo deste estudo é observar como a experiência da Segunda Guerra Mundial aparece (ou não aparece) nos romances mais conhecidos dos escritores estadunidenses J. D. Salinger e Jack Kerouac. Serão abordadas algumas das disputas no campo da cultura, as expressões que estão presentes nos romances e o papel que elas desempenham na ótica adotada pelos narradores Holden Caulfield e Sal Paradise. Além disso, cabe analisar a formação de uma cultura jovem do pós-Guerra, presente em *The Catcher in the Rye* e *On the Road*, e que é determinante para a forma desses romances.

PALAVRAS-CHAVE: J. D. Salinger; Jack Kerouac; Crítica Literária; Literatura Estadunidense; Estudos de Cultura.

ABSTRACT: The purpose of this study is to observe how Second World War experience appears (or not) in the most popular novels by American writers J. D. Salinger and Jack Kerouac. Some disputes in the field of culture will be approached, the expressions presented on these novels and their function on the point of view adopted by narrators Holden Caulfield and Jack Kerouac. It's also worth analysing the formation of a youth culture, presented in *The Catcher in the Rye* and *On the Road*, and determinant to the form of these novels.

KEYWORDS: J. D. Salinger; Jack Kerouac; Literary Criticism; North American Literature; Cultural Studies.

1. INTRODUÇÃO

Este estudo 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 dos romances *The Catcher in the Rye*

¹⁶⁶ Mestre em Letras: estudos da linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto – Brasil. Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4977-5371>. E-mail: savio56@gmail.com.

e *On the Road*, de J. D. Salinger e Jack Kerouac, respectivamente. 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, visto que estes foram publicados em 1951 e 1957, respectivamente. 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 uma guerra ocorrida com grandes bombardeios e batalhas que renderam muitas mortes também deixaram os seus traumas e contradições na sociedade.

2. A GUERRA OCULTADA EM THE CATCHER IN THE RYE

As referências à Segunda Guerra, apesar de ainda muito próxima do momento vivido pelo narrador, são pontuais e apresentadas com certa indiferença pelo narrador e protagonista Holden Caulfield em *Catcher*. Essa característica de sua narrativa nos remete ao caráter não-confiável 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 aparece 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 quanto intensa é uma batalha desse tipo e admite que os seus limites seriam testados. O imaginário construído por ele dessa experiência advém em 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, D. B. escrevia alguns de seus poemas favoritos, por isso se tornou um dos objetos favoritos de Holden para lembrar 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)¹⁶⁷

Os campos em um país estrangeiro, que para o soldado se tornaram parte da 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

¹⁶⁷ Por apresentarem formas e rimas pensadas para o inglês, optou-se por não traduzir os poemas citados.

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 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 antimilitarista em sua narrativa. Holden não percebe a associação que o irmão faz com a própria vivência na Guerra, 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: "Juro que, se houver outra guerra, é melhor me pegarem logo e me botarem na frente de um pelotão de fuzilamento. Juro que não ia protestar" (REF). 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 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 à 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, portanto, que muitas circunstâncias externas foram ocultadas nos romances, uma decisão análoga à forma que a narrativa toma. Percebe-se que a história 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. Com isso, o narrador opta por ocultar diversos momentos de desconforto ou trauma, assim como o próprio autor o faz em relação à Guerra.

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 marcas ao conversar com seu irmão veterano D. B., em suas leituras e filmes. Essa é uma das marcas da forma do romance, em que há uma espécie de oscilação entre a sua lembrança e o seu esquecimento. 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.

3. CENÁRIOS DO PÓS-GUERRA EM ON THE ROAD

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 lográ-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 fluuava 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 à 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 Kerouac.

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 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 (2010, p. 163).

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 dos 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 (2010, p. 403).

A visão de Denning sobre essas expressões é pouco romântica, no sentido em que ele atribui à esse frente 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 (2010, p. 8). A ótica a 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 os 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 por 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 o crítico, 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 "s sofisticado 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)¹⁶⁸

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

¹⁶⁸ 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).

como o flerte com a insegurança, ao fazer isso em espaços desconhecidos e potencialmente perigosos para eles. A presença do jazz na narrativa funciona muitas vezes para desassociar os jovens Sal e Dean da classe média e branca que eles fazem parte, colocando-os acima dessa cultura tediosa e otimista. Indo no 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:

Enquanto 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 trumpetes 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 desabrochava 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 jazz bebop (também chamado de bop) podem ser incômodas para quem está acostumado com o jazz mais tradicional, como o swing jazz, muito popular após a década de 1940. Associando o bop 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)¹⁶⁹. Devido à essas características do estilo musical, Richard Quinn aponta uma relação entre a expressão do jazz bebop 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, fazendo com que a música encene valores que contradizem a passividade do pós-Guerra e a estereotipação de identidades. (QUINN, 2004, p. 162)¹⁷⁰

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 outro lado da história e da cultura estadunidense.

A Guerra e a sua assimilação, portanto, 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

¹⁶⁹ Tradução nossa. No original: "difficult harmonies, undanceable rhythms, complex solos and eccentric personalities" (HOLTON, 2004, p. 22).

¹⁷⁰ Tradução nossa. No original: "This critique, resting on the belief that bebop embodies African American intellectual and emotional strength 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).

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. 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 preferiu traduzir essa experiência no viés cultural.

A escritora Carolyn Cassady relata em suas memórias o seu convívio com Jack Kerouac e Neal Cassady (que receberam os pseudônimos 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)¹⁷¹

¹⁷¹ 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).

A viagem no navio *Dorchester* 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", em que ele apresentou ideias relacionadas a suicídio, divagações e atributos filosóficos (KLEIMAN, 2011). 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*, o 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 tripulantes – de acordo com documentos de livre-acesso da Guarda Armada Estadunidense. Ou seja, o escritor escapou da morte por ter sido dispensado algumas semanas antes do ataque fatal ao navio.

O contato de ambos escritores com a Guerra fornece vários indícios de como os eventos trágicos de grande proporção são traduzidos em cada um dos romances. Ambos foram escritos durante ou posteriormente a dois momentos marcantes para o conflito mundial: o dia D e o ataque ao *S. S. Dorchester*. Compreende-se, portanto, porque o militarismo aparece com um tom negativo em ambas narrativas e a supressão de traumas opera da mesma forma ao suprimir as descrições das vivências em campo de batalha. Os dilemas em ambos romances são mais sutis que explosões e mutilações, já que ambos apresentam marcas do conflito em uma forma escapista, que combina a apatia e o inconformismo presente nas personalidades de Caulfield e Paradise – e não-coincidentemente traços marcantes de seus criadores.

REFERÊNCIAS

- BROOKE, Rupert. *The Collected Poems of Rupert Brooke*. Claremont: Pomona Press, 2015.
- BUIN, Yves. *Kerouac*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CASSADY, Carolyn. *Off The Road: Twenty Years With Neal Cassady, Jack Kerouac, and Allen Ginsberg*. New York: The Overlook Press, 2008.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London: Verso, 2010.
- DICKINSON, Emily. *Delphi Complete Works of Emily Dickinson*. East Sussex, 2012.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 162 - 239.
- GUARDA ARMADA ESTADUNIDENSE. *USAT Dorchester Files*. Disponível em: <http://www.armed-guard.com/dork.html>, acesso em 18 de setembro de 2019.
- 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.
- KEROUAC, Jack. *On The Road: Pé na estrada*. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- 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.
- PANISH, Jon. Kerouac's The Subterraneans: A Study of "Romantic Primitivism". *MELUS*, v. 19, n. 3, p. 107-123, Autumn 1994.
- 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.
- SALINGER, J. D. *The Catcher in the Rye*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2019.
- SHIELDS, David; SALERNO, Shane. *Salinger*. Tradução de Carlos Irineu da Costa et al. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

Recebido em 09/11/2019.

Aceito em 03/01/2019.