



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Manoela Caroline Navas

Expressões da identidade cultural norte-americana no contexto pós-Guerras
Mundiais: tangenciamentos entre *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest
Hemingway e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de
William S. Burroughs e Jack Kerouac

São José do Rio Preto

2018

Manoela Caroline Navas

Expressões da identidade cultural norte-americana no contexto pós-Guerras Mundiais: tangenciamentos entre *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de William S. Burroughs e Jack Kerouac

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto

2018

Navas, Manoela Caroline.

Expressões da identidade cultural norte-americana no contexto pós-guerras mundiais : tangenciamentos entre *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de William S. Burroughs e Jack Kerouac / Manoela Caroline Navas. -- São José do Rio Preto, 2018

104 f.

Orientador: Giséle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana - Séc XIX-XX – História e crítica. 2. Características nacionais americanas. 3. Geração beat. 4. Hemingway, Ernest, 1899-1961 - *The Sun Also Rises* - Crítica e interpretação. 5. Burroughs, William S., 1914- *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* - Crítica e interpretação. 6. Kerouac, Jack, 1922-1969 - *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 820(73).09

Manoela Caroline Navas

Expressões da identidade cultural norte-americana no contexto pós-Guerras
Mundiais: tangenciamentos entre *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest
Hemingway e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de
William S. Burroughs e Jack Kerouac

Dissertação apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro
UNESP – Câmpus de Araraquara

São José do Rio Preto
28 de fevereiro de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais pelo amor incondicional e pela paciência infinita nessa jornada.

Aos amigos e companheiros de vida por me darem o suporte emocional nas horas de desespero, mas também na hora de partilhar as alegrias das descobertas da pesquisa.

Aos professores da UNESP por todo seu apoio e ensinamentos imprescindíveis na minha formação e para a construção deste trabalho, entre os quais nomeio Norma Wimmer, Nelson Luís Ramos, Pablo Simpson e Arnaldo Franco Júnior.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do Ibilce/UNESP pela sua paciência e suas orientações em todos os momentos.

Às professoras Norma Wimmer e Maria Clara Bonneti Paro pela presença na Defesa da Dissertação, pela leitura e pelas contribuições.

E especialmente, à professora Giséle Manganelli Fernandes, pelos anos que tem me acompanhado no papel essencial de orientadora, de amiga e de exemplo de ser humano.

RESUMO

A presente dissertação apresenta um estudo comparativo entre os romances *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway, e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de William S. Burroughs e Jack Kerouac a fim de estudar alguns conceitos da representação da identidade cultural americana no período pós-Guerras Mundiais. Para tanto, estabelecemos três eixos temáticos de análise. Primeiro, tecemos considerações acerca dos procedimentos estéticos das obras propostos por Baker (1974) e Lins (1964) e se há alguma similaridade na construção das narrativas. Em seguida, buscamos contextualizar as gerações literárias, a *Lost Generation* e a *Beat Generation*, e sua relação com o período histórico do pós-Guerras Mundiais, baseados respectivamente em Hoffman (1962) e Willer (2009). Nesse sentido, buscamos justificar nossa análise trazendo um estudo sistemático sobre o gênero dos romances, conforme Kuo (2012) para assim, verificarmos como são explorados os conceitos de coragem, moralidade e trauma. Por fim, trazemos uma proposta sobre uma possível releitura dos temas da individualidade e da moralidade sob a ótica Transcendentalista, apoiados em Spangler (2008) e Dooley (2015), e como estaria relacionada a uma reação ao Puritanismo americano crescente nos dois períodos históricos apontados.

Palavras-chave: *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. Burroughs. Hemingway. Kerouac. *The Sun Also Rises*.

ABSTRACT

*This work presents a comparative study between the novels *The Sun Also Rises* (1926) by Ernest Hemingway, and *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* (2008) by William S. Burroughs and Jack Kerouac. We establish three main thematic branches in order to analyze selected concepts on American cultural identity concerning the post-World Wars period. Initially, we explore the novels' aesthetic aspects as proposed by Baker (1974) and Lins (1964) for similarities in the narrative structures. Next we contextualize the Lost and Beat Generations and their relation to the post-World Wars period based on Hoffman (1962) and Willer (2009). We justify our analyses by creating a systematic reading of both novels' genre, according to Kuo (2012) to verify how concepts of courage, morality, and trauma are discussed. Finally, we suggest a rereading of the themes about individuality and morality under the scope of Transcendentalism, as discussed by Spangler (2008) and Dooley (2015), and how they relate to the growing American Puritanism in both periods.*

*Keywords: *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. Burroughs. Hemingway. Kerouac. *The Sun Also Rises*.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. A AMÉRICA EM DIFERENTES RITMOS	11
2.1 Hemingway e <i>The Sun Also Rises</i>	11
2.2 Kerouac, Burroughs e <i>And The Hippos Were Boiled in Their Tanks</i>	28
3. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NAS OBRAS	39
3.1 <i>Lost Generation</i> e a Primeira Guerra Mundial	39
3.2 <i>Beat Generation</i> e a Segunda Guerra Mundial	50
3.3 Problematizando o gênero: <i>Roman à clef?</i>	60
3.4 O dado mnemônico e os romances	65
4. RELEITURA DO TRANSCENDENTALISMO	81
4.1 A natureza e a moralidade em <i>The Sun Also Rises</i>	81
4.2 A crítica às Instituições em <i>And the Hippos Were Boiled in Their Tanks</i>	94
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta um estudo comparativo entre os romances *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway e *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de William S. Burroughs e Jack Kerouac, escrito em 1945, mas recentemente publicado. O estudo surge de uma feliz ocorrência do acaso, do destino ou qualquer que seja a crença a ser inserida nesse contexto, quando foi realizada a leitura dessas obras em sequência, por se encontrarem justapostas na pilha de leitura à cabeceira da cama. Após a leitura dos romances, percebemos a existência de algumas relações de similaridade, tanto na estrutura da narrativa quanto no enredo. Assim, iniciamos uma busca por textos teóricos, dissertações, teses, artigos e até mesmo cartas que pudessem relacionar as duas obras. Mas a busca foi frustrada. Surgiu, assim, a força motriz que impulsionou este trabalho, a necessidade de uma explicitação para fomentar as discussões sobre qual seria a unidade de comparação entre as duas obras, quais as hipóteses articuladas para estabelecer a relação e se essa tese se sustentaria. Pensando nos pontos a partir dos quais seria possível relacionar as duas narrativas, nosso trabalho divide-se em três eixos principais que serão expostos a seguir.

Os capítulos foram escritos apresentando a proposição teórica permeada pela análise dos romances sobre os devidos tópicos. A ordem de análise em cada capítulo se deu pela escolha temporal, e isso significa que, em cada capítulo, serão primeiramente apresentadas as considerações acerca do romance de Hemingway, por ter sido publicado antes, e em seguida, serão tecidas as considerações acerca do romance de Burroughs e Kerouac.

O primeiro capítulo, intitulado **A América em diferentes ritmos**, trará algumas informações sobre a biografia dos autores (que será retomada na discussão do capítulo posterior) e serão abordadas as questões em torno dos procedimentos estéticos encontrados nas obras. Como será devidamente explicado, por se tratar de uma publicação recente, não encontramos muitos estudos sobre *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. Assim, por um método comparativo levantado pelo próprio Kerouac, será exposta a análise sobre a possibilidade de nos valermos dos mesmos instrumentos estéticos utilizados para explicar a obra hemingwaynesca para o estudo do romance dos *beats*. Para tanto, foram exploradas as proposições de Lins (1964), acerca da precisão

narratológica de Hemingway, Baker (1974) sobre os procedimentos estéticos, e Robinson (2010) e seu estudo sobre a totalidade da obra de Hemingway. Tecidas essas considerações sobre as obras e a vida dos autores, partiremos para um estudo mais atento sobre as gerações literárias, a relação com o gênero das obras e as possíveis relações entre literatura e história.

O segundo capítulo, **Construção da identidade cultural nas obras**, traz, em primeiro lugar, uma exposição sobre a *Lost Generation*, ou a Geração Perdida, grupo literário integrado por Hemingway e os reflexos do contexto do grupo no romance em análise, e o modo como as influências do período histórico são apresentadas na narrativa. Em seguida, será feita a análise da *Beat Generation*, ou a Geração *Beat* a maneira como o espírito dos jovens pertencentes ao grupo é refletido na narrativa que constitui parte deste trabalho. Depois de terem sido expostas considerações sobre a biografia dos autores (no primeiro capítulo), bem como sobre a geração literária, será apresentado um estudo sistemático no que concerne ao gênero das obras, o que justificará o próximo tópico de análise, que é a relação entre literatura e história em ambas as obras. Para estabelecer essas análises, partiremos das ideias de Hoffman (1962) sobre a década de 20 nos Estados Unidos; das de Hobsbawn (1994) e suas considerações acerca do contexto histórico geral e sobre as Guerras Mundiais; e as reflexões de Kuo (2012) sobre os gêneros do romance de Hemingway e outros romances de Kerouac; e, finalmente, Grauerholz (2008), um dos poucos escritos sobre *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. Estabelecidas tais relações, partiremos para o tópico do dado mnemônico que explorará como o processo histórico está vinculado às representações do trauma gerado pelas Guerras Mundiais nas obras. Assim, valendo-nos das teorias de Caruth (2000) sobre o conceito freudiano de trauma, buscamos exemplificar, com trechos do romance *The Sun Also Rises*, como a não aceitação do evento traumático é representada e até mesmo reforçada com as cenas de violência. Serão também apresentadas considerações de como o uso da memória em processo de alusão aos fatos históricos pode reforçar a ideia de não superação do processo do trauma, gerando as múltiplas falências apontadas por Hoffman (1962) no romance. Já para a compreensão da instauração do processo traumático no romance de Burroughs e Kerouac, iremos explorar a possível relação entre a resposta ao trauma decorrente da

Segunda Guerra Mundial com as doutrinas filosóficas e religiosas retomadas pela *Beat Generation*.

Por fim, o último capítulo, **Uma releitura transcendentalista**, tem como objetivo apresentar hipóteses de uma releitura feita pelos dois romances sobre os conceitos transcendentalista propostos por Ralph Waldo Emerson sobre a natureza e a noção de individualidade, retomando alguns dos conceitos trabalhados ao longo da dissertação, como a moralidade. O intuito é explorar o modo como alguns pensamentos do Puritanismo percorrem a formação social representada na literatura e como autores como Hemingway, Burroughs e Kerouac contribuem para a transgressão desses valores, valendo-se da corrente transcendentalista, de caráter opositivo a alguns conceitos do Puritanismo.

Cabe esclarecer dois aspectos da ordem da leitura deste trabalho. Optamos por usar a abreviação do título do romance *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, que será, a partir da sua apresentação, referido como *And the Hippos* somente. O outro ponto que gostaríamos de destacar é que as análises apresentadas ao longo desta dissertação partem do texto original, ou seja, do inglês. Nossa justificativa se baseia no fato de que em alguns trechos traduzidos em ambos os romances ora há omissões de palavras e expressões utilizadas na nossa análise, ora se apresenta certa confusão na progressão do enredo, e por consequência, para nossa análise.

2. A AMÉRICA EM DIFERENTES RITMOS

2.1 Hemingway e *The Sun Also Rises*

A vida de Ernest Hemingway tem sido amplamente analisada por pesquisadores e estudiosos, bem como seus romances e contos. No Brasil, as considerações sobre o autor se concentraram nas décadas de 60 e 70, permanecendo um pouco na penumbra até o começo dos anos 2000, com a eclosão dos acontecimentos da Guerra ao Terror proposta pelo governo americano em resposta aos atentados terroristas de onze de setembro de 2001. Essa retomada dos estudos de suas obras, possivelmente, deve-se ao fato de estarem, em sua maioria, intimamente ligadas com o conteúdo de guerra, assunto bastante trabalhado pelo autor, como é observável nas obras *For Whom the Bell Tolls*, *Across the River and Into the Trees*, entre outras.

Como o objetivo de elucidação posterior, traremos algumas informações relevantes para nossa análise sobre a vida do autor, tanto para as considerações a serem tecidas a seguir sobre a estrutura do romance, bem como para o tópico do próximo capítulo que trata sobre o gênero da obra. Ernest Hemingway nasceu em Oak Park, Illinois, em 21 de julho de 1899, trabalhou em sua juventude como repórter do jornal *Kansas City Star* e, quando eclodiu a Primeira Guerra Mundial, ingressou como voluntário no exército italiano em 1914. Segundo Baker (1974), durante seu período como voluntário, o escritor sofreu um ataque de uma granada austríaca e tiros de metralhadora, e: “A data de seu ferimento foi 8 de julho, à meia-noite, e o local exato em que se verificou foi no meio de uma rede de trincheiras e abrigos perto de Fossalta di Piave quase totalmente destruída pelos obuses” (p.16). Em uma carta à família, em 21 de julho de 1918, Hemingway escreve sobre o incidente sofrido e relata:

Ele (médico) também vai retirar uma bala do meu pé direito, ao mesmo tempo. Provavelmente irá me operar em uma semana porque os ferimentos estão melhorando rapidamente e não há infecções. Tomei duas injeções antitetânicas, imediatamente, no posto de socorro. Todas as outras balas e pedaços de projéteis foram removidos e todos os ferimentos na minha perna esquerda estão

melhorando. (HEMINGWAY, *apud* BAKER, 1985, p. 12, tradução nossa).¹

Os ferimentos por ele sofrido nesse ataque, portanto, foram massivos, mas, apesar disso, em seu relato parece pretender tranquilizar a família. Após um período de recuperação na Itália, retorna em 1918 aos Estados Unidos, onde retoma seu ofício de repórter do *Toronto Star*. Logo em seguida, decide assumir um posto de correspondente na França. Tanto sua carreira na imprensa, como jornalista, quanto sua experiência de choque, na guerra, são traços fortemente presentes em suas obras. Para Lins (1964):

[...] a antiga profissão de Hemingway continua muito visível em todos os seus romances; sim, o grande romancista revela-se, sempre, o grande repórter com a sua capacidade de reter os acontecimentos nos momentos culminantes de exteriorização e expressividade. (LINS, 1964, p. 71).

Iremos ao longo deste capítulo trazer exemplos e análises para verificar se a proposição feita por Lins se aplica ao romance em estudo.

Partimos agora para um breve resumo da obra a ser analisada: *The Sun Also Rises*, o primeiro romance publicado por Hemingway, em 1926. Jake Barnes, o narrador em primeira pessoa, de início, apresenta-nos a personagem Robert Cohn, um ex-boxeador judeu de Princeton, que após uma tentativa frustrada de editar uma revista de arte, foi convencido a se retirar para a Europa para poder dedicar-se a escrever seu almejado romance. Em seguida, o narrador encontra-se em um bar, em Paris, onde está confraternizando com seu amigo Cohn e algumas mulheres. Somos então introduzidos à Lady Brett Ashley, uma antiga amiga de Jake, com a qual sabemos mais tarde, no romance, que ele se envolveu em um caso amoroso:

- Então não me ama?
- Amar você? Eu viro geleia quando você apenas me toca!
- E não podemos fazer nada a respeito?

¹ *He will also remove a bullet from my right foot at the same time. He will probably operate in about a week as the wound is healing cleanly and there is no infection. I had two shots of anti tetanus immediately at the dressing station. All the other bullets and pieces of shell have been removed and all the wounds on my left leg are healing finely.* (HEMINGWAY, *apud* BAKER, 1985, p. 12).

[...]

- Não sei – disse ela. – Não quero passar novamente por esse inferno. (HEMINGWAY, 2014, p. 40).²

Como podemos ver no trecho, Jake e Brett tiveram uma relação passada, mas o uso do substantivo “inferno” aponta para o dado negativo dessa experiência. Em todos os momentos de encontro entre as duas personagens, há uma consequência recorrente pesada em Jake. O procedimento narrativo para exemplificar essas ocorrências aparece ora como pesadelos, outras vezes são distorções de uma cena comum para uma cena de batalha. Mas, todos os encontros a sós entre o casal disparam lembranças em Jake:

Mas não conseguia dormir. Não há motivo para, no escuro, vermos as coisas sob um ângulo diferente do que são no claro. Não. Isso não existe! Cheguei um dia a essa conclusão e durante seis meses jamais apaguei a luz para dormir. Outra ideia ótima. O diabo leve as mulheres. O diabo leve a você também, Brett Ashley. (HEMINGWAY, 2014, p.178-179).³

Acompanhamos assim a exposição sobre Brett e sua vida amorosa conturbada, com característica nômade e carregada de movimentação, seja representada nas muitas viagens que realiza ou nos vários casos amorosos que vive. Muitos dos homens com quem ela se envolve fazem parte do grupo de amigos em que se encontra Jake e ele presencia todos esses encontros. No trecho acima, Brett diz amá-lo, mas aponta para a impossibilidade de serem felizes juntos. Esse impedimento é causado por um ferimento de guerra sofrido por Jake, e este ferimento tornou-o impotente. Como será exposto no próximo capítulo, esse dado continuamente presente (a ferida) vai ser responsável, em grande parte, por disparar as lembranças da Guerra e instaurar, assim, o processo

² *‘Don’t you love me?’*

‘Love you? I simply turn all to jelly when you touch me.’

‘Isn’t there anything we can do about it?’

[...]

‘I don’t know,’ she said. ‘I don’t want to go through that hell again.’ (HEMINGWAY, 2004, p.22-23).

³ *[...] But I could not sleep. There is no reason why because it is dark you should look at things differently from when it is light. The hell there isn’t. I figured that all out once, and for six months I never slept with the electric light off. That was another bright idea. To hell with women, anyway. To hell with you, Brett Ashley.* (HEMINGWAY, 2004, p. 128).

traumático. Assim, a personagem se mostra majoritariamente apático e seu discurso é carregado de ironia em relação à maioria dos eventos e experiências que vivencia.

De modo resumido, nesse ponto da história, as personagens apresentados saem de Paris e fazem uma viagem a Pamplona, na Espanha, para acampar, pescar e participar da famosa festa de *San Firmín* e assistir às corridas de touros. Dessa forma, eles saem da cidade repleta de *glamour* e vida noturna para um lugar aparentemente calmo, onde pretendem fazer atividades relaxantes, numa espécie de fuga dos sentimentos que os cercam e de tantas lembranças surgidas. No entanto, a ilusão de tranquilidade é confrontada com a brutalidade das corridas de touros nas quais se encontram presentes. Essa representação de uma fuga faz o narrador-protagonista retomar seus traumas de guerra por meio de dois mecanismos: a descrição das cenas das touradas e o fato de Lady Brett se apaixonar pelo toureiro Pedro Romero, e, assim, o protagonista sofre por não conseguir estar junto da amada novamente. Em uma tourada, Pedro Romero é atingido e morto, culminando no fim dos dias de *fiesta*. Jake então decide retornar para Paris sozinho, enquanto seus companheiro partem para San Sebastian para se divertirem um pouco mais. Em Paris, após o retorno de Brett, eles travam uma discussão em torno da felicidade deles e Brett assume ainda amá-lo, mas que mesmo assim não abriria mão do seu prazer.

Feitas essas considerações iniciais, partiremos para uma análise mais sistemática sobre a estrutura do texto e da escrita do romance. Tomaremos por base as proposições dadas nos textos de Robinson (2010), Lins (1964) e Baker (1974) para que possamos estabelecer relações interpretativas entre as obras em análise.

Em sua tese sobre o trauma nas obras de Hemingway, Robinson, ao fazer o levantamento das narrativas, bem como um estudo sistemático das cartas coletadas e publicadas por Baker, afirma que:

Ernest Hemingway é conhecido por sua precisão; seu desejo é escrever um texto que seja nítido e compacto ao mesmo tempo que retém força e presença. De fato, uma das citações mais atribuídas a Hemingway reflete seu

desejo pela precisão narrativa. (ROBINSON, 2010, p. 18, tradução nossa).⁴

Portanto, o texto de Hemingway pretende-se uma narrativa compacta, e isso se traduz em um texto de tamanho reduzido ou em restrita exploração múltipla de significados. Se tomarmos como exemplo um dos seus romances mais célebres, *For Whom the Bell Tolls*, veremos que a obra conta com quase setecentas páginas. Outra obra de extenso volume é *Islands in the Stream*, contando com mais de seiscentas páginas⁵. A obra em estudo nessa dissertação tem uma extensão de quase trezentas páginas. Como então se daria esse texto compacto e vívido almejado pelo autor?

Buscamos em Lins (1964) algumas tentativas de respostas. Segundo o crítico:

[...] Na ordem dos diálogos, ele insiste na palavra que define e esclarece; na ordem do enredo e da ação, no fato que influi e determina; na ordem dos personagens, naqueles seres que mais unanimemente representam a complexidade da natureza humana; na ordem psicológica, naquelas emoções que mais fundamente se dirigem ao espírito do leitor. (LINS, 1964, p. 71).

Essas características impressas nas narrativas de Hemingway seriam então as responsáveis por trazer uma “impressão de vida direta e concreta [...] de essencial nos seus aspectos mais evidentes” (p.71). Vamos agora analisar um trecho para cada uma dessas características apontadas por Lins para podermos categorizar a estrutura da obra em análise. Começaremos pelos diálogos ao examinar um trecho de uma conversa entre Jake e Brett, enquanto ela relata seu caso com o Conde Mippipopolous:

- Assim é melhor – disse Brett. – Foi engraçado. Em seguida, ele queria que eu o acompanhasse a Cannes. Eu disse que conhecia muita gente em Cannes. Monte Carlo? Eu conhecia muita gente lá, também. Disse-lhe que

⁴ *Ernest Hemingway is noted for his precision; his desire is to write a text that is crisp and compact while retaining power and presence. In fact, one of the most attributed Hemingway quotes reflects his desire for narrative precision.* (ROBINSON, 2010, p. 18).

⁵ Nas edições publicadas pela Editora *Arrow Books*.

conhecia muita gente em toda parte. Aliás, é verdade. Então lhe pedi que me trouxesse aqui.

Olhou-me, com uma das mãos sobre a mesa e o copo erguido.

- Não fique triste – disse. – Eu lhe contei que estava apaixonada por você, o que, aliás é verdade também. Não fique tão triste. Ele compreendeu muito bem. Quer nos levar para jantar amanhã. Aceita?

- Por que não?

- Agora, melhor que eu vá embora.

- Por quê?

[...]

- Não seja cretino!

- Impossível! (HEMINGWAY, 2014, p. 49).⁶

O trecho mostra uma conversa carregada de ironia e de ciúmes por parte de Jake ao ser convidado para jantar com Brett e seu novo acompanhante, o Conde. As respostas dadas por Jake são extremamente curtas e carregadas de cinismo. Ao perceber o tom de ironia do amigo, Brett se zanga e pede para que “não seja cretino” (p. 49). Possesso de ciúmes, Jake não se controla e diz que é impossível não o ser naquele momento. Esse diálogo muito breve revela o dado exposto anteriormente sobre a relação conturbada entre as duas personagens. Apesar de ser uma simples briga entre o casal que não se permite estar junto, essa conversa vai gerar, em Jake, uma decadência espiralar em seus pensamentos alguns parágrafos adiante. Não se trata apenas de um convite feito e recusado que está sendo reportado. Todas as emoções trazidas por Brett, ao causar ciúmes em Jake, estão carregadas das memórias que os impedem de ser um casal, as memórias do ferimento causado pela guerra, e por consequência, todo o trauma gerado pela guerra. Assim, a proposição de Lins sobre a precisão do texto de

⁶ *‘That’s better. Very funny,’ Brett said. ‘Then he wanted me to go to Cannes with him. Told him I knew too many people in Cannes. Monte Carlo. Told him I knew too many people in Monte Carlo. Told him I knew too many people everywhere. Quite true, too. So, I asked him to bring me here.’*

She looked at me, her hand on the table, her glass raised.

‘Don’t look like that,’ she said. ‘Told him I was in love with you. True too. Don’t look like that. He was damn nice about it. Wants to drive us out to dinner tomorrow night. Like to go?’

‘Why not?’

‘I’d better go now.’

‘Why?’

[...]

‘Don’t be an ass.’

‘Can’t do it.’ (HEMINGWAY, 2004, p.29).

Hemingway estar diretamente relacionada com dados dos aspectos relevantes da vida parece se confirmar.

Partiremos agora para a análise do enredo e da ação. No trecho destacado acima, Lins (1964) aponta para a importância do enredo e do modo como os fatos são apresentados nas obras de Hemingway. Como vimos no breve resumo feito sobre o romance, a ordenação do enredo transmite a sensação de estarmos lendo um diário de viagem entre amigos, no qual os eventos são dispostos prontamente, um seguido do outro, sem interrupções de qualquer ordem, como digressões prolongadas ou inserções de ações não relevantes para o andamento da cena. No tocante à questão dos fatos, vamos analisar o seguinte trecho:

Nessa manhã respondi, do escritório, dizendo a Cohn que Bill e eu partiríamos de Paris no dia 25, a não ser que eu lhe telegrafasse dizendo o contrário e que nos encontraríamos em Bayonne, onde poderíamos tomar o ônibus para Pamplona, seguindo pelas montanhas. Nessa mesma tarde, por volta de sete horas, entrei no Select para ver Michael e Brett. Não estavam lá e fui ao Dingo. Encontrei-os sentados no bar. (HEMINGWAY, 2014, p.103).⁷

Em um único parágrafo, foram narrados os acontecimentos de uma jornada de um dia inteiro do narrador: foi ao escritório, respondeu cartas, foi ao Select (bar) para encontrar os amigos e logo se dirigiu a outro bar. Entre esses fatos muito justapostos, encontramos o conteúdo da carta de Jake a Cohn. Mesmo no momento do relato da carta, na qual esperamos, naturalmente, o aparecimento de alguma espécie de digressão ou alguma elucidação sobre o teor, o que acontece, na verdade, é uma sucessão de ações descritas de modo sucinto. E, caso desse errado o plano inicial, a forma encontrada para corrigir o problema é apresentada de forma direta. Há uma precisão no conteúdo a ser reportado tanto para o amigo na carta, quanto para o leitor para que ele saiba a ordem dos acontecimentos, mas sem fazer o leitor deter-se em várias páginas referentes a uma só ação.

⁷ *That same morning I wrote Cohn from the office that Bill and I would leave Paris on the 25th unless I wired him otherwise, and would meet him at Bayonne, where we could get a bus over the mountains to Pamplona. The same evening about seven o'clock I stopped in at the Select to see Michael and Brett. They were not there, and I went over to the Dingo. They were inside sitting at the bar.* (HEMINGWAY, 2004, p.71).

O próximo ponto levantado por Lins diz respeito à complexidade das personagens no que concerne a sua natureza humana. Para além dos fatos justapostos em torno da vida delas, iremos explorar o modo como as emoções são trabalhadas por essas personagens. Vamos analisar a personagem feminina principal, Lady Brett Ashley. O próprio sobrenome da personagem remete-nos ao processo da mudança, da alteração. A palavra *ash*, em inglês, significa cinzas, e permite-nos associar Ashley à ideia de uma mudança de estado, de algo material, que quando ateadado fogo, vira cinzas. Esse já seria um prenúncio da identidade dessa personagem que vive em mudança ao longo do romance, e como as cinzas encontradas na composição de seu sobrenome, ela é dotada da mesma leveza para conseguir lidar com as situações vividas no mundo pós-Primeira Guerra. Como já exposto, a personagem alimenta esse amor guardado por Jake há anos, mas está em um compromisso com outra personagem, Mike. Veremos no trecho a seguir, no qual as três personagens participantes da conversa encontram-se em um bar, conversando sobre investidas repetidas de Cohn na tentativa de cortejar Brett, as confissões dela sobre seu modo de viver no tocante a seus relacionamentos:

- É um animal, seja como for. Foi a San Sebastian, sabendo muito bem que ninguém o (Cohn) queria lá. Rodeava Brett somente pelo prazer de olhá-la. Aquilo me enojava.
- É verdade que ele se comportou muito mal – disse Brett.
- Preste atenção, Brett tem andado com outros homens, antes dele. Sempre me conta tudo. Mostrou-me as cartas desse Cohn, e eu não as quis ler.
- Bela atitude de sua parte.
- Não. Mas é verdade, Jake. Brett tem tido casos com vários homens. Mas nenhum deles era judeu e não continuavam a rodeá-la, depois. (HEMINGWAY, 2014, p. 174).⁸

⁸ *‘He was an ass, though. He came down to San Sebastian where he damn well wasn’t wanted. He hung around Brett and just looked at her. It made me damned well sick.’*
‘He did behave very badly,’ Brett said.
‘Mark you. Brett’s had affairs with men before. She tell me all about everything. She gave me this chap Cohn’s letters to read. I wouldn’t read them.’
‘Damned noble of you.’
‘No, listen, Jake. Brett’s gone off with men. But they weren’t ever Jews, and they didn’t come and hang about afterward.’ (HEMINGWAY, 2004, p.124-125).

Como podemos ver, Brett, na tentativa de buscar seu prazer, assume sair com vários homens. Até mesmo, com a leveza da cinza, ela coloca à disposição as cartas para que o companheiro as leia em uma tentativa de transparência (apesar de o romance entre ela e Jake ser fato desconhecido de todos os membros do grupo). Mas Mike tem um problema para aceitar o fato de Cohn cortejar Brett. Ao perceber a irritação do companheiro, ela joga a parcela de culpa em Cohn, dizendo que ele havia se comportado mal. Mas, também como a cinza, seu destino é desintegrar-se, e sabendo de sua sina, ela tenta de todos os modos manter essa vivacidade aparente, envolvendo-se com várias pessoas (mais tarde seria o toureiro, Pedro Romero). Entretanto, há o pesar de não conseguir estar com o homem que realmente ama. Assim, a brevidade do relato feito por Mike sobre a vida amorosa e intensa de Brett, mostra a precisão narratológica de Hemingway, até mesmo na hora da descrição da complexidade dessa personagem.

Por fim, o último aspecto levantado por Lins (1964) é da ordem do psicológico. Segundo o estudioso, as emoções geradas pelo fluxo de pensamento de Hemingway, atingiriam o leitor no momento exato, e com a precisão pretendida pelo autor. Em poucas palavras, o leitor sentiria a angústia vivida pela personagem, bem como suas emoções atingem o leitor instantaneamente, sem a necessidade de exageros acerca do que se passa com uma personagem ou outra. Vamos analisar como isso acontece com o nosso narrador:

A *fiesta* começara realmente. E durou, dia e noite, sete dias. A dança continuou, as libações continuaram e o ruído não cessava. Passaram-se coisas que somente podiam acontecer durante a *fiesta*. Tudo se tornou absolutamente irreal, e parecia que nada mais poderia ter qualquer consequência. Parecia deslocado, ali, pensar em consequência, e durante toda a *fiesta*, mesmo nos momentos de calma, tinha-se a impressão de que era preciso gritar para se fazer ouvir, quando se tinha de dizer algo. Era a mesma sensação em tudo que fazíamos. (HEMINGWAY, 2014, p. 186).⁹

⁹ *The fiesta really started. It kept up day and night for seven days. The dancing kept up, the drinking kept it up, the noise went on. The things that happened could only have happened during a fiesta. Everything became quite unreal finally and it seemed out of place to think of consequences during the fiesta, all during the fiesta you had the feeling, even when it was quiet, that you had to shout any remark to make it heard. It was the same feeling about any action.* (HEMINGWAY, 2004, p. 134).

Aqui, vemos que o narrador descreveu a sensação provocada pelos setes dias de *fiesta* em um parágrafo. Ao valer-se da imagem da dança, ele já envolve o imaginário do leitor em espécies de movimentos, rodopios e algum tipo de atividade sonora, ativando várias sensações no leitor. Essa sensação de movimento incessante é atenuada com a imagem das libações, ativando mais o sentido sensorial do leitor fazendo-o potencializar o sentido auditivo com a descrição do ruído incessante. Todas essas sensações despertadas no leitor são logo relacionadas com a angústia desse narrador que compara essa tribulação a todos os eventos da sua vida. E aqui ele atinge, de forma feroz, o dado do psicológico proposto por Lins.

Portanto, as quatro atividades propostas por Lins (1964) sobre a precisão da escrita de Hemingway são visíveis no romance objeto de estudo deste trabalho. Para Lins, o autor vai associar seus hábitos de profissão àquilo que considera necessário ao processo de escrita: uma precisão narratológica ao capturar todos os lados da experiência, considerando o enredo e o desenvolvimento dos fatos, a complexidade das personagens e o disparo das emoções no leitor pela ordem do psicológico.

Ainda no que concerne à estrutura das narrativas da obra de Hemingway, Baker (1974) aponta para a prerrogativa que definiria a lógica dos romances: “A principal intenção da sua obra, desde o início até o final, foi captar e projetar para o leitor aquilo a que ele chamava muitas vezes ‘como as coisas eram’” (BAKER, 1974, p. 63). E, dentro desse conceito, ele vai identificar a operacionalização de três instrumentos estéticos, que são o sentido do local, o sentido do fato e o sentido da cena.

Iremos agora apresentar cada um desses instrumentos e analisar como são apresentados em trechos de *The Sun Also Rises*. O primeiro instrumento estético, o sentido de local seria o trabalho cuidadoso sobre: “a base geográfica de seus romances, conseguindo, por outro lado, manter esse cenário conspicuamente discreto” (BAKER, 1974, p. 64). Como já vimos em Lins (1964), Hemingway possui uma habilidade magistral em narrar fatos e descrever psicologicamente as personagens de maneira precisa, mas com elevado grau de complexidade. Veremos, agora, como essa habilidade de precisão narratológica é trabalhada na descrição dos locais e quais as consequências desse registro econômico para a interpretação do texto. O primeiro trecho que analisaremos refere-se a uma caminhada pelas ruas de Paris feita por Jake:

Saí para a calçada e segui em direção ao Boulevard Saint-Michel. Passei pelas mesas da Rotonde, ainda apinhadas, e olhei para o outro lado do Boulevard, em direção ao Dôme, cujas mesas chegavam até a borda da calçada. Alguém me fez sinal de uma das mesas. Não pude distinguir quem era e fui andando. Estava ansioso por me ver em casa. O Boulevard Montparnasse, deserto, o Lavigne, hermeticamente fechado. Diante do Closerie de Lilas, empilhavam mesas. Passei em frente à estátua de Ney, de pé, sob o arco de luzes, entre os castanheiros com folhas nascentes, uma fanada coroa violeta encostada ao pedestal. (HEMINGWAY, 2014, p. 44).¹⁰

Ao lermos o parágrafo, somos projetados para o caminho percorrido pelo narrador. No momento em que coloca os pés na calçada, Jake nos faz acompanhar todos os lances do olhar dele. Primeiro, ele nos projeta por um caminho que levará ao Boulevard Saint-Michel. Ele leva os leitores pelas mesas cheias de gente da Rotonde, projetando nosso olhar em direção circular, imaginando o local, até levar nosso olhar à borda da calçada. De lá, ele direciona os leitores de volta para as mesas, porque alguém estava enviando sinais para ele. Ele desfoca nossa atenção de novo, e voltamos para a sua andança. Nesse trajeto, passamos pelo Boulevard Montparnasse, mas agora vazio, e chegamos à estátua do marechal Ney e, sem descrever qualquer tipo de movimento, ao lermos podemos acompanhar o movimento do olhar de baixo para cima diante da estátua, e essa visão se expande perifericamente para que se possa observar os castanheiros; depois, volta a se concentrar em direção descendente para observarmos a coroa violeta no pedestal. Temos, assim, todo esse trajeto percorrido, todo o cenário observado, atingindo cada leitor, em uma descrição muito breve, sem necessidade de adjetivações exacerbadas. Mesmo que os leitores não conheçam o trajeto, a descrição precisa de Hemingway cria um passeio genérico, no qual seus leitores podem projetar-se e acompanhar esse narrador que trabalha como um guia, direcionando nosso olhar

¹⁰ *I went out on to the sidewalk and walked down toward the Boulevard St Michel, passed the tables of the Rotonde, still crowded, looked across the street at the Dôme, its tables running out to the edge of the pavement. Someone waved at me from a table. I did it not see who it was and went on. I wanted to get home. The Boulevard Montparnasse war deserted. Lavigne's was closed tight, and they were stacking the tables outside the Closerie de Lilas. I passed Ney's statue standing among the new-leaved chestnut trees in the arch-light. There was a faded purple wreath leaning against the base.* (HEMINGWAY, 2004, p. 26).

para todos os ângulos, retomando assim, a totalidade da experiência a ser vivida. Vamos agora ver como isso acontece em outra passagem do romance, quando as personagens estão viajando pela encosta espanhola:

[...] No País Basco, o campo parece bastante fértil e verde, e as casas e aldeias são prósperas e limpas. Cada aldeia tem o seu campo de jogo de pelota e às vezes as crianças jogavam em pleno sol. Nos muros das igrejas, viam-se cartazes proibindo jogar pelota e, na aldeia, todas as casas tinham telhados vermelhos. Depois a estrada fez uma volta e começou a subir. Seguimos a encosta, com um vale embaixo e colinas que se estendiam atrás de nós, em direção ao mar. Mas não se podia ver o mar. Ficava muito longe. Viam-se apenas colinas, sempre colinas, mas não sabíamos onde se encontrava o mar. (HEMINGWAY, 2014, p. 115).¹¹

Já neste excerto, encontramos uma descrição mais relacionada à geometria precisa. O narrador coloca-nos de uma vista aérea sobre os campos, em uma espécie de visão retilínea da planície, e nos instiga a imaginar as aldeias, com seus campos de pelota basca (ambos com um aspecto circular), as igrejas, e as casas de telhado vermelho (tanto as igrejas quanto as casas indicando um formato mais piramidal da paisagem, por sua estrutura mais pontiaguada). Essa projeção, contudo, sai do aspecto aéreo e coloca-nos dentro da aldeia, lá embaixo, quando somos posicionados com as crianças jogando pelota sob o sol, ou lendo os cartazes nos muros da igreja. Assim, ficamos cercados das construções e dos movimentos das pessoas da aldeia, enquanto a visão retilínea é projetada para o céu, quando olhamos para o sol acima das crianças. Em seguida, somos levados por uma visão curvilínea, seguindo as estradas que cruzam a colina, e sobem e descem a paisagem. Mas, a visão fica presa nesse movimento de ascendência e descendência porque eles não conseguem encontrar o mar para restaurar a imagem retilínea. E isso nos causa uma sensação de vertigem contínua, como se

¹¹ [...] *In the Basque country the land all looks very rich and green and the houses and villages look well off and clean. Every village had a pelota court and on some of them kids were playing in the hot sun. There were signs on the walls of the churches saying it was forbidden to play pelota against them, and the houses in the villages had red-tiled roofs, and then the road turned off and commenced to climb and we were going way up close along a hillside, with a valley below and hills stretched off back the sea. You couldn't see the sea. It was too far away. You could see only hills and more hills, and you knew where the sea was.* (HEMINGWAY, 2004, p. 80).

estivéssemos no lugar desse narrador que não consegue sair desse local. Como podemos verificar, em nenhum momento é especificado o nome da aldeia, ou o nome da estrada que percorrem. Mesmo assim, somos capazes de nos imaginar nesse local, com todas essas sensações provocadas, em um curto parágrafo que o descreve. Para Baker, o uso desse instrumento estético acaba por “[...] proporcionar um quadro genérico dentro do qual o leitor tivesse a liberdade de inserir sua própria singularidade – tantas ou tão poucas quanto sua imaginação lhe pudesse oferecer” (BAKER, 1974, p. 67).

Veremos agora o segundo instrumento estético proposto por Baker: o sentido de fato. As proposições a serem levantadas aqui corroboram para o que já foi trabalhado acima com Lins (1964), acerca da ordenação dos fatos e do enredo. A importância do uso do sentido de fato na narrativa de Hemingway é “revelar como os fatos, sem a presença de acessórios que inibiriam seu impacto, são a base da narrativa de Hemingway” (BAKER, 1974, p.67). Lins aponta para uma corrente contínua no tocante aos acontecimentos dentro das obras; entretanto, apesar da precisão com que são expostos, eles não podem carregar informações extras as quais não venham a contribuir para o efeito pretendido na cena. Veremos agora um excerto de *The Sun Also Rises* para analisar esse instrumento estético:

Ao jantar, constatamos que Robert Cohn tomara banho, barbeara-se, mandara lavar os cabelos com xampu e depois aplicar algum tipo de fixador. Estava nervoso, e nada fiz para deixá-lo à vontade. O trem de San Sebastian era esperado às nove horas e, se Brett e Mike viesse, só poderia ser nesse. Faltando vinte minutos para as nove, ainda estávamos no meio do jantar. Robert Cohn levantou-se e disse que queria ir à estação. Para aborrecê-lo, disse-lhe que iria também. (HEMINGWAY, 2014, p. 121).¹²

No excerto, podemos observar uma série de verbos justapostos, como tomar banho, barbear-se, lavar os cabelos e aplicar um fixador. Não temos presente nessas

¹² *At dinner that night we found that Robert Cohn had taken a bath, had had a shave and a haircut and a shampoo, and something put on his hair afterward to make it stay down. He was nervous, and I did not try to help him any. The train was due in at nine o'clock from San Sebastian, and, if Brett and Mike were coming, they would be on it. At twenty minutes to nine we were not half through dinner. Robert Cohn got up from the table and said he would go to the station. I said I would go with him, just to devil him.* (HEMINGWAY, 2004, p. 85).

orações nenhum tipo de rebuscamento em torno de cada uma delas, nenhuma adjetivação que pudesse expandir a cena em torno de cada um desses verbos. Não há descrição do local onde essas ações aconteceram, não há uma ponderação acerca de objetos que poderiam estar sendo usados na cena. Isso é apontado por Baker como “acessórios” dos fatos. E essa precisão está relacionada ao encerramento da cena, sem que haja interrupções ou divagações capazes de provocar uma perda em sua força: o nervosismo de Cohn para encontrar Brett. Vamos verificar outro trecho do romance para confirmar o uso desse procedimento. Escolhemos uma cena em que Jake finalmente encontra-se sozinho depois dos dias atordoados de *fiesta*:

Entrei para jantar. Para a França, era uma grande refeição, mas após a Espanha a comida parecia distribuída com parcimônia. Pedi uma garrafa de vinho. Seria uma boa companhia. Era agradável beber lentamente, saborear o vinho, beber sozinho. Uma garrafa de vinho é uma boa companhia. Depois tomei um café. [...] (HEMINGWAY, 2014, p. 275).¹³

O excerto parece-nos uma simples descrição de uma refeição que o narrador fez sozinho. Mesmo assim, não é uma descrição pormenorizada; por exemplo, não há nenhuma referência ao restaurante, nem à decoração dentro do local. Não há um olhar sobre as pessoas ao redor, e nenhuma menção à comida. Mas sim, temos uma descrição sobre a diferença entre o hábito francês e o hábito espanhol nas proporções dos pratos servidos. Essa explicitação cultural é chave no romance a fim de o leitor seja convencido sobre o dado mimético. Não foram necessárias, para construir a cena, todas as adjetivações exageradas, ou descrições intermináveis para que o leitor pudesse compreender “como as coisas eram”, conforme afirma Baker. Voltando-nos para a questão das ações sucessivas, temos, nesse curto parágrafo, poucas ações acontecendo de maneira pontual, mas não na mesma intensidade como foi apresentado no trecho anterior. Isso está relacionado ao estado de espírito desse narrador que, finalmente, está vivendo um pouco de calma depois da violência toda presenciada nas touradas, bem como seu ciúmes pelo envolvimento de Brett com Mike, Cohn e Romero durante a

¹³ *I went in and ate dinner. It was a big meal for France but it seemed very carefully apportioned after Spain. I drank a bottle of wine for company. It was pleasant to be drinking slowly and to be tasting the wine and to be drinking alone. A bottle of wine was good company. Afterward I had coffee. [...]* (HEMINGWAY, 2004, p. 204).

viagem. Assim, os fatos estão presentes para servir a intenção da passagem ou da cena, ora de forma intensa, ora de maneira menos tempestiva e mais calma.

Por fim, consideraremos o último instrumento estético proposto por Baker (1964), que é o sentido da cena:

[...] Esse elemento pode ser chamado de sentido da cena. Os locais são menos do que geografia, os fatos mantêm-se inertes e alheios uns aos outros, a não ser que a imaginação corra entre eles como uma corrente vitalizadora e a imagem total se mova e se apresse. (BAKER, 1974, p. 86).

Para o crítico, o sentido da cena seria o amálgama dos sentidos de local e de fato, tendo como resultado um impacto no leitor de modo a instigá-lo para que ele, valendo-se de todas essas pulsações sensoriais causadas pelo texto, deixe correr sua imaginação e construa a imagem total. Vejamos como isso seria apresentado no romance:

Este (o garçom) não trouxera ainda o xerez, quando o foguete que anuncia o começo da *fiesta* espocou na praça e uma grande nuvem de fumaça se elevou muito ao alto, acima do teatro Gayarre, do outro lado da praça. A bola de fumaça flutuou no ar, como uma explosão de granada, e enquanto eu a olhava ergueu-se outro foguete, espalhando fumaça à luz brilhante do sol. Quando explodiu, vi a luz viva do relâmpago e apareceu outra pequena nuvem de fumo. No momento que espocava o segundo foguete, já havia tanta gente sob as arcadas, desertas um minuto antes, que o garçom, carregando a garrafa acima da cabeça, mal pôde abrir caminho até a nossa mesa. (HEMINGWAY, 2014, p. 184).¹⁴

¹⁴ *Before the waiter brought the sherry the rocket that announced the fiesta went up in the square. It burst and there was a grey ball of smoke high up above the Theatre Gayarre, across on the other side of the plaza. The ball of smoke hung in the sky like a shrapnel burst, and as I watched, another rocket came up to it, trickling smoke in the bright sunlight. I saw the bright flash as it burst and another little cloud of smoke appeared. By the time the second rocket had burst there were so many people in the arcade, that had been empty a minute before, that the waiter, holding the bottle high up over his head, could hardly get through the crowd to our table. [...]* (HEMINGWAY, 2004, p. 133).

No trecho, o efeito produzido pela junção dos sentidos de local e de fato causa um forte impacto no leitor. Começamos com a explosão de um foguete, direcionando o olhar do leitor numa reta ascendente em direção ao céu e, de repente, há o impacto da explosão, ativando a visão com o brilho gerado e a audição com o estrondo. Não bastasse, o brilho logo é substituído por uma nuvem de fumaça, fatos esses que levaram o narrador a comparar com a explosão de uma granada. Ainda inerte nesse primeiro estouro, ele acompanha a explosão de um segundo foguete, como se o pegasse de surpresa. Veremos, no próximo capítulo, como as comparações feitas por Jake, ao longo do romance, muitas vezes, estão relacionadas com alguma cena de guerra. Por exemplo, nesse excerto, a primeira associação que ele faz com o foguete é com uma granada, instrumento de guerra massivamente utilizado nos combates a que o narrador atendeu. E, como sabemos, na guerra, quando se ouve o barulho de uma explosão, as pessoas começam a correr sem rumo, aglutinando-se em locais pequenos. Essa mesma imagem é a explicitada aqui pelo narrador. A intenção de mostrar o aglomerado formado após a explosão do foguete, que anunciava o início das festas, vai para além da enumeração e ordenação dos fatos para mostrar “como as coisas eram”. A junção desses elementos permite ao leitor valer-se da sua imaginação para criar as associações possíveis, no caso, as lembranças de um evento traumático do narrador.

Portanto, analisamos até aqui as proposições dadas por Lins (1964) e por Baker (1974) em relação à estética do texto de Hemingway e como ela é construída no romance *The Sun Also Rises*. Verificamos se podem ser aplicadas ao romance as proposições de Lins sobre a precisão na narrativa de Hemingway no tocante à ordem dos diálogos e seus efeitos produzidos, dos fatos e do enredo e o modo como a brevidade do relato em que são contados influenciam a produção de sentido, das personagens e suas complexas representações da natureza humana, e do psicológico, culminando para a ativação sensorial no leitor. Continuando o trabalho de análise sobre a estética do texto, tomaremos por base os três instrumentos estéticos propostos por Baker a fim de verificar como eles são sendo validados nesse romance inaugural de Hemingway. Analisamos, primeiramente, o sentido do local e como o autor se vale desse procedimento para criar espaços genéricos e, assim, o leitor poderá adicionar seu grau de singularidade à cena. Em seguida, exploramos o sentido do fato, que se refere ao uso da disposição dos fatos e eventos para a indicação do estado no qual se

encontram os objetos incluídos ou personagens envolvidas nas cenas. E, por fim, estudamos o sentido da cena, que é o amálgama dos sentidos anteriores, produzindo sentidos a partir das associações realizadas pelo leitor.

2.2 Kerouac, Burroughs e *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks*

O segundo romance que compõe o *corpus* deste trabalho, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, é resultado de um trabalho experimental desenvolvido em conjunto entre Jack Kerouac e William S. Burroughs, em 1945, mas somente publicado em 2008. Kerouac nasceu em Massachusetts e, ao se destacar como jogador de futebol americano no Ensino Médio, consegue uma bolsa de estudos para a Universidade de Columbia. Após um ferimento que o impediu de continuar no time de futebol americano da universidade, decide abandonar seus estudos e morar em Nova York. Lá acaba conhecendo nomes como Allen Ginsberg e William S. Burroughs, este formado em Literatura Inglesa pela Universidade de Harvard, e, após ter passado alguns anos na Europa, retornara a Nova York procurando fazer carreira. Esse círculo de amizades colocou-os em contato com vários outros participantes do que mais tarde seria designada a *Beat Generation*, que ainda incluiria os dois jovens, Lucien Carr e David Kammerer, os protagonistas do evento relatado no romance em análise neste trabalho. Contudo, tanto Kerouac quanto Burroughs só ganhariam visibilidade anos depois da criação dessa obra. Grauerholz, em seu posfácio ao romance, relata que:

Hipopótamos antecede em mais de uma década as obras que deram a eles a fama literária definitiva – *On the road* em 1957 para Kerouac e *Almoço nu* em 1959 para William S. Burroughs. Esses livros, assim como *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, de 1956, são os marcos da geração Beat [...]. (GRAUERHOLZ, 2009, p. 148).¹⁵

Apesar disso, o romance apenas pôde ser publicado em 2008, conforme será visto no capítulo a seguir, o que nos priva de vasto material crítico sobre a obra, dado seu caráter de publicação considerada recente. Ainda sobre o contexto nebuloso da não publicação à época de sua escritura, Kerouac afirma em uma carta escrita, em 1944, para a sua irmã:

¹⁵ [...] *Hippos predated by more than a decade the works that brought them lasting literary fame – On the Road in 1957 for Kerouac and Naked Lunch in 1959 for William S. Burroughs, Those books, along with Allen Ginsberg's Howl and Other Poems in 1956, are the flagship works of the Beat Generation [...].* (GRAUERHOLZ, 2008, p. 185-186).

O livro que Burroughs e eu escrevemos está agora com a editora Simon & Schuster e eles o estão lendo. O que vai acontecer, eu não sei. Pelo tipo de livro que é – um retrato do segmento ‘perdido’ da nossa geração, duro, franco e sensacionalmente real –, isso é bom, mas não sabemos se esse tipo de livro interessa no momento, apesar de que depois da guerra sem dúvidas irão brotar livros da ‘geração perdida’ e o nosso nesse campo, é imbatível. (GRAUERHOLZ, 2009, p. 158).¹⁶

Como podemos ver, Kerouac faz clara menção à produção pós-guerra da *Lost Generation*, o que inclui Hemingway e o romance apresentado anteriormente. Além da menção, ele julga sua obra “imbatível” nesse campo; no entanto, quais seriam, para ele, as características das obras da Geração Perdida? Assim, para tentarmos responder a essa pergunta, procuraremos estabelecer nossa comparação baseados na análise feita anteriormente sobre o romance *The Sun Also Rises*, considerando os aspectos estruturais e estéticos, bem como as semelhanças entre os enredos. Procuraremos estabelecer relações de similaridade ou apontar as divergências entre as duas obras no que concerne, primeiramente, aos instrumentos estéticos propostos por Baker (1974).

Começaremos com um breve resumo da história relatada, trazendo alguns excertos da obra, já que ainda é pouco estudada e ainda permanece sob a penumbra dos estudos críticos. Os capítulos do romance são escritos de forma alternada entre os dois narradores-protagonistas (o que permite que o leitor tenha contato com o mesmo evento a partir de diferentes perspectivas). Os capítulos contados por Will Dennison foram escritos por Burroughs, enquanto Kerouac assume os capítulos do personagem Mike Ryko. O romance conta a história de um grupo de amigos que passa a maior parte do tempo juntos, bebendo. A diferença em relação ao romance de Hemingway, é que esse grupo está nos Estados Unidos, e sua forma de viver é mais intensa e experimental em relação à vida boêmia. Primeiramente, somos apresentados ao *barman* Dennison, que recebe visitas diárias de seus colegas tanto no bar em que trabalha quanto em seu

¹⁶ [T]he book Burroughs and I wrote [...] is now in the hands of the publishing firm Simon & Schuster and they're reading it. What will happen I don't know. For the kind of book it is – a portrait of the 'lost' segment of our generation, hardboiled, honest, and sensationally real – it is good, but we don't know if those kinds of books are much in demand now, although after the war there will no doubt be a veritable rash of 'lost generation' books and ours in that field can't be beat. (GRAUERHOLZ, 2008, p. 199).

apartamento. Na primeira aparição do grupo, conhecemos Philip Tourien, um garoto de origem turca, Ramsey Allen, de quarenta anos, Agnes O'Rourke, mulher de descendência irlandesa e Mike Ryko, jovem marinheiro finlandês. Nessa primeira apresentação, já podemos perceber o forte intercâmbio cultural, por meio das várias nacionalidades colocadas em contato, estabelecendo outro paralelo com o romance *The Sun Also Rises*.

Em seguida, Ryko e Philip decidem que querem viajar para a Europa, aparentemente com o intuito de fugir da rotina e ter a experiência da viagem. Esses jovens são marcados não pela desilusão com a vida, mas sim pela curiosidade. A diferença que podemos perceber em relação a *The Sun Also Rises*, é que o grupo fogia de uma realidade, de uma memória que era recorrente, enquanto esses jovens escapam de uma aparente falta de unidade e de totalidade de si provocada pelas memórias da guerra. No decorrer da narrativa, vários fatores evidenciam que Allen possui uma paixão não correspondida pelo jovem garoto Philip, e parece estar sempre o incomodando. Para se afastar de Al, Philip decide se aventurar em uma expedição com Ryko para a França. Depois de várias tentativas de ingresso como marinheiros no navio, finalmente conseguem embarcar, mas arrumam confusão com o capitão e são levados de volta ao cais. Podemos, aqui, perceber uma possível inversão na questão do deslocamento e da fuga. Esses jovens estão destinados a permanecer nos Estados Unidos, por motivos de força maior ou por vontade própria. É possível dizer que após a Segunda Guerra Mundial, o caminho do deslocamento foi o inverso. As pessoas saíam da Europa, devastada com as batalhas, em direção aos Estados Unidos.

O desfecho da narrativa mostra ainda a questão da moralidade nessa sociedade. As discussões entre Philip e Allen agravam-se, e uma tarde, Philip liga para Ryko contando que havia assassinado Allen. Mike Ryko vai ao encontro de Philip e ambos decidem que, antes de tomarem as medidas necessárias, eles deveriam beber. Ao fim do dia, despedem-se:

Apertamos as mãos, batemos no ombro um do outro e nos olhamos sorrindo com o canto do olho. Então ele disse 'Adeus', e eu disse 'Adeus', ele se virou e entrou no saguão, e eu segui andando pela Columbus Circle, onde havia dois caminhões

grandes que me fizeram querer viajar para longe. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 142).¹⁷

Feito esse breve levantamento do enredo, partiremos agora para a análise dos instrumentos estéticos propostos por Baker (1974) para verificarmos as possibilidades de estabelecer as conexões necessárias com o texto de Hemingway. Começaremos com o estudo do sentido do local, lembrando que se refere ao uso de elementos para a descrição da cena e suas consequências para da interpretação. Partiremos do início do segundo capítulo, onde tomamos o primeiro contato com o narrador Mike Ryko:

Saí do apartamento do Dennison às seis e tomei o caminho de casa pela Washington Square. Na rua estava frio e enevoadado, e o sol devia estar atrás dos quebra-mares do East River. Fui para o leste pela Bleecker Street depois de sair do Riker's para ver se encontrava Philip e Al. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 15).¹⁸

Nessa cena, podemos ver já uma diferença em relação ao texto de Hemingway. Enquanto no romance anterior tínhamos um narrador que guiava nosso olhar para todas as direções ao redor da cena de que participava, mostrando as mesas da rua e até mesmo as castanheiras atrás da estátua, portanto, uma descrição muito precisa, aqui encontramos uma descrição quase mínima no que concerne aos adjetivos e aos detalhes em torno da paisagem. Contudo, conseguimos identificar que se trata da cidade de Nova York e a beleza da cena não perde seu impacto. O narrador projeta-nos para uma rua enevoadada e fria, ativando nossa capacidade sensorial, mas o nosso olhar é lançado para os quebra-mares que se encontram no East River, e a imagem criada é de um sol tímido, tentando irradiar no meio do nevoeiro enquanto cria uma linha no horizonte com o rio. Assim, transitamos por uma cena que parece ser uma pintura, de um retrato de um sol

¹⁷ *We shook hands and patted each other on the shoulder and leered at each other, smiling. Then he said 'So long' and I said 'So long' and he turned and went into the lobby, and I walked toward Columbus Circle where two big trucks went by that made me want to travel far.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 180).

¹⁸ *I left Dennison's place at six o'clock and started home to Washington Square. Down on the street it was chill and misty, and the sun was somewhere behind the East River piers. I walked east along Bleecker Street after going into Riker's to look for Philip and Al.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 11).

quase difuso pela imagem do nevoeiro. Portanto, a falta de descrições minimalistas não diminui a beleza do espaço narrado. Apenas permite que o leitor tenha a liberdade de inserir suas singularidades à cena, o que parece conferir maior grau de envolvimento com a obra. Vamos analisar outro excerto para ver se essa experiência se confirma. No trecho, temos Mike, Al e Philip passando uma tarde em Nova York, e então vão ao cinema:

Port of shadows é sobre um desertor do exército francês que está no Havre, tentando fugir do país. [...] Depois do cinema, saímos e andamos em direção à Eighth Avenue para beber alguma coisa.

Na esquina da Eighth Avenue com a rua 42, um velho magrinho de cabelos brancos estava parado no meio da calçada olhando para o céu de mãos postas. [...] depois saímos e pegamos o metrô até a Washington Square. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 90-91).¹⁹

O excerto começa com a descrição do filme *Port of Shadows*, filme francês de Jacques Prévert, lançado em 1938. Em seguida, eles saem do cinema e seguem pela *Eighth Avenue* e caminham pelos espaços da cidade, conferindo um grau de autenticidade à obra. Mesmo sem a descrição dos prédios conforme percorrem a avenida, ou a falta do detalhamento da fachada do teatro onde assistiram ao filme, podemos imaginar a cidade. Segundo Grauerholz:

Hoje, sessenta e poucos anos depois de composto, o cenário dos *Hipopótamos* – a cidade de Nova York perto do fim da Segunda Guerra Mundial – faz do romance uma obra de época. Você trará para a leitura deste texto todas as músicas do período da guerra e os carros e as modas, filmes, romances e manchetes. (GRAUERHOLZ, 2009, p. 148).²⁰

¹⁹ *Port of Shadows* is about a French army deserter who is in Le Havre, trying to skip the country. [...] After the show, we came out of the theater and walked toward the Eighth Avenue to have a few drinks. At the corner of Eighth Avenue and 42nd Street, a thin old man with white hair had stationed himself in the middle of the sidewalk and was looking up at the sky with clasped hands. [...] then we left and took the subway down to Washington Square. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 113-114).

²⁰ Today, sixty-odd years after it was composed, the setting of *Hippos* – New York city near the end of World War II – makes it a period piece. You'll want to bring to your reading of this text

A consideração tecida pelo editor vem a somar com nossa leitura sobre o uso do instrumento estético do sentido do local usado no romance. Há pouca adjetivações e caracterizações em torno da cena sobre o local e as experiências vividas, mas a precisão com que são executadas as descrições do ambiente e do espaço parece ser mais intensa, no sentido de fazer menos usos de detalhes, do que o romance de Hemingway, mostrando assim, uma possível continuidade com a estética proposta pela *Lost Generation*.

O segundo instrumento proposto por Baker é o sentido do fato, que está relacionado com as ações que acontecem e como elas são dispostas na narrativa. Analisaremos agora um trecho escrito por Will Dennison no qual, enquanto estava trabalhando no balcão do bar, observa uma briga que começa:

Um dos tiras o empurrou e um segundo tira deu outro empurrão nele, como uma equipe de revezamento, até que o levaram para atrás da cabine telefônica. Aí o penduraram na parede e começaram a bater nele metodicamente. Devem ter batido nele umas trinta vezes e o cara nem mesmo ergueu as mãos. Os joelhos dele fraquejaram, então eles o levaram e o jogaram numa cadeira. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 30).²¹

Na cena, temos a sensação de um impacto, como se pudéssemos acompanhar todas as agressões que acontecem. E esse impacto é causado pela sucessão de verbos e ações sem que haja interferências no texto, como Baker (1974) descreve: “acessórios”. As únicas inserções no trecho ocorrem no sentido de potencializar o grau de brutalidade da cena. Ao comparar os detetives (tiras) com uma equipe de revezamento, o narrador está mostrando, por associação, a velocidade com que aconteciam os golpes, e também categoriza a “vítima” com o objeto usado pelos atletas durante uma competição de

all the imagery you associate with that period, all the wartime music and automobiles and fashions, the movies and novels and headlines. [...](GRAUERHOLZ, 2008, p. 186).

²¹ *One of the cops gave him a shove and a second cop gave him another shove, just like a relay team, until they had him behind the phone booth. Then they pinned him against the wall and began slugging him methodically. They must have hit him about thirty times and the guy didn't even raise his hand. His knees buckled, so they took him and threw him into a chair. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 32).*

revezamento. Assim, essa pessoa estaria atuando como um objeto inanimado, sem capacidade de reação, aumentando o grau de brutalidade da cena. Outro dado de inserção é a quantidade. O uso do número trinta não é gratuito, é um número alto considerando que se trata de golpes. Novamente, esse tipo de inserção converge para o impacto da cena, e não interfere no andamento das ações, nem na ordenação dos fatos. Assim, podemos ver que há uma operacionalização do sentido do fato no romance, bem como havia em *The Sun Also Rises*, mas há algumas inserções, diferente do que acontece em Hemingway, um texto mais preciso no que concerne ao enredo e às ações. Contudo essas inserções não prejudicam o impacto da cena; pelo contrário, elas somam o caráter de brutalidade representado. Temos um outro trecho para analisar no romance no tocante ao sentido do fato. É o momento do relato de Philip a Mike sobre o modo como assassinou Al:

“Como você fez?”, perguntei.

“Uma machadinha, bati na testa dele e ele caiu morto. Então eu apoiei no parapeito do telhado e o empurrei”. Philip colocou as mãos sobre os ouvidos e apertou com força. “Fiquei assim uns três segundos para não ouvir quando ele chegasse no chão.” Ele estremeceu e fez uma careta. “Mas ouvi do mesmo jeito”. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 133).²²

Como é possível observar, o personagem relatou seu próprio crime de maneira direta, com duas orações simples: bati e ele caiu morto. A ordenação das ações é apresentada como um relato preciso e curto, revelando a arma do crime, o modo como aconteceu e a consequência. Tudo isso descrito em uma única linha. Mas a ação continua. Philip então descreve como se livrou do corpo do amigo morto. Do mesmo modo como descreveu o assassinato, a ação se dá em duas orações simples: apoiou o cadáver no parapeito e empurrou. Como se não bastasse a brutalidade do crime, o modo como Philip descreve a continuidade dos fatos causa um choque no leitor que não esperava esse relato de forma tão cruel e direta.

²² *‘How did you do it?’ I asked.*

‘With a hatchet. I hit him on the brow and he fell down dead. Then I pushed him over the edge of the roof’. Philip put his hands over his ears and pressed hard. ‘I did this for three seconds so I wouldn’t hear him fall in the yard’. He winced and made a face. ‘I heard it nonetheless’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 168).

O choque do relato é causado, não apenas pela brutalidade, mas também, pela descrição precisa e direta dos fatos. Não foi uma narração paulatina, através da qual interlocutor pudesse ir absorvendo o evento aos poucos. A forma da narrativa reforça o impacto da cena, causando uma sensação de incômodo ao leitor que acaba por ser tomado de assalto com o relato e não tem espaço ou tempo para assimilar o choque do assassinato. Em comparação com *And the Hippos*, o impacto das cenas era causado pela justaposição dos fatos, mas de maneira associativa, como visto, com o uso do contraste da calma e da violência vivida pela imagem das touradas. Já aqui, vemos que a justaposição das imagens brutais em torno da ação em si, com algumas inserções que convergem para reforçar o impacto da cena, mas que independem de um contraste de situações anteriores. A velocidade das ações e a pontualidade como são apresentados os fatos, caracterizam o tom do romance, como se fosse a batida de uma música de jazz, causando impacto tanto em quem ouve quanto em quem lê. Para melhor compreendermos o tema da musicalidade envolvida no romance, precisamos contextualizar qual a dimensão do impacto da música para a *Beat Generation*. Segundo o crítico brasileiro Cláudio Willer:

A beat se formou com o jazz pop e se expressou através do rock – e da música pop, balada country, blues, rap e criações de vanguarda, experimentais. [...] Poesia e música sempre caminharam juntas. Mas em nenhum movimento literário da modernidade, ou desde o romantismo, a ligação foi tão íntima. A beat foi sonora. Tem discografia, e não só bibliografia. (WILLER, 2009, p. 13).

A batida do ritmo jazz é caracterizada por movimentos rápidos e curtos em instrumentos de potência sonora forte. Quando ouvimos Miles Davis tocando o trompete ou ao sax melancólico de John Coltrane, podemos sentir que o compasso é formado por notas, musicalmente falando, de tom menor, enquanto o compasso é marcado por uma divisão temporal mais rápida conferindo velocidade ao ritmo. E essa velocidade foi transposta para as narrativas da *Beat Generation*, nas quais vemos o uso de sentenças curtas, de impacto forte em seu significado ou ação, do mesmo modo como uma banda de jazz impressiona seu público em performances ao vivo.

Por fim, iremos analisar o último instrumento estético de Baker (1974), o sentido da cena, que seria o resultado do efeito produzido pela soma do sentido do local e do

sentido do fato. Vejamos se seria possível apreender esse procedimento no trecho a seguir, em que Mike e Philip novamente não conseguem embarcar em sua viagem para a Europa:

Então Philip e eu começamos a caminhar de volta pelas docas. Estivadores levavam tanques do Exército norte-americano para dentro de um cargueiro no meio do caminho, e fora do galpão um trem de carga vinha soltando fumaça, levando uma fileira de vagões com tanques, jipes e caminhões. [...] Phil e eu ficamos observando essas coisas um pouco, depois pegamos nossas sacolas e fomos embora. [...] ‘Não se preocupe’, eu disse a Philip, que parecia desconsolado. ‘Segunda-feira iremos ao guichê de reclamações no sindicato e vamos conseguir outro navio.’ Ele não disse nada. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 118).²³

A cena traz Philip e Mike observando a movimentação das docas. Aqui temos a descrição, seguindo o sentido do local, dos estivadores carregando os tanques para dentro do cargueiro, sem que haja a pormenorização das características desses objetos, mas podemos imaginar o tamanho massivo dos tanques, e maiores ainda, os cargueiros. Essa imagem construída no imaginário do leitor já aponta para uma sensação de estar sendo diminuído diante do impacto causado pelos objetos. E a construção da imagem acaba sendo intensificada com a “fileira de vagões com tanques, jipes e caminhões”, porque a sensação de impotência perante esses desses veículos é instaurada. Após a observação dessa cena, os fatos que se sucedem são ações pontuais (sentido do fato), e estas afastam os jovens da cena inicial: pegaram suas coisas e foram embora. A sensação de desolação é visível em Philip, que após observar os tanques e caminhões, não diz nada. Aqui se faz presente a operacionalização do sentido da cena. Esses jovens estavam frustrados por não conseguirem embarcar rumo à Europa, mas isso, anteriormente, não teria causado a sensação de apatia que observamos no trecho; eles teriam ido a algum bar ou voltariam ao apartamento para se divertirem. Contudo, a cena provocou sensações que causaram desolação a esses jovens. Diferentemente do que

²³ *So Phil and I started to walk back across the dock. Longshoremen were loading on some U.S. Army tanks on a freighter across the way, and outside the shed a freight train was puffing in, hauling a string of flatcars carrying tanks, jeeps, and trucks. [...] ‘Don’t worry,’ I said to Phil, who looked disconsolate. ‘Monday we’ll go to the beef window at the hall and get another ship.’ He didn’t say anything.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 149).

acontece em *The Sun Also Rises*, a associação à guerra não é feita por alusão (como foi o caso do foguete). Aqui temos a imagem direta dos tanques e caminhões que pertenciam ao Exército, e considerando que o romance se passa durante a Segunda Guerra Mundial. Esses elementos massivos causam a sensação de impotência diante de sua magnitude. Assim, esses jovens que pareciam não ter nenhum tipo de preocupação com a guerra, de repente são tomados pelo impacto desses objetos, pouco detalhados, mas de efeitos desoladores em consequência da guerra. Assim, a construção dessa cena permite ao leitor inserir seu grau de singularidade, criando uma espécie de vínculo com a situação e com a obra em si. A apatia vivenciada pelos jovens atinge o leitor permitindo que ele faça o caminho imaginativo entre a descrição do local e dos fatos para que possa compreender os efeitos causados pelo sentido da cena.

Portanto, ao tentar estudar os três instrumentos estéticos propostos por Baker e suas possíveis realizações no romance *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, considerando que Kerouac acreditava ser uma obra ao estilo da Geração Perdida, podemos afirmar que é possível observar o uso desses procedimentos na obra. Ao longo das nossas considerações, buscamos estabelecer comparações com o romance *The Sun Also Rises* a fim de verificar possíveis aproximações entre as estéticas utilizadas ou divergências entre as obras. Podemos concluir que, considerando esses procedimentos, o romance de Kerouac e Burroughs mostra-se mais direto e preciso que o de Hemingway, sem a necessidade de alusões e associações, mas que ambas as obras permitem ao leitor conferir um maior grau de autenticidade ao poder e ao ser incentivado a inserir sua singularidade aos romances. Esse seria um possível índice para decodificarmos os procedimentos literários do pós-modernismo. Não cabe a este trabalho tecer considerações acerca do pós-moderno, mas fica aberta essa porta para futuras pesquisas de quem possa vir se interessar pelo tema da busca das raízes dos procedimentos pós-modernos. Queremos ressaltar a importância do papel do leitor como participante da obra. Quando o leitor insere sua singularidade na obra, ele está promovendo um caráter dinâmico necessário à perduração e à releitura do romance. E a isso estariam vinculadas às explicações sobre a eternização de uma obra. A cada leitura feita por leitores diferentes, a obra é atualizada por poder permitir essa possibilidade de inserção do leitor como participante da construção do romance. Os romances pós-modernos levam esse conceito além, e a participação do leitor é de ordem até mesmo

física, como por exemplo, em obras em que há páginas em branco a serem escritas no final, ou até mesmo um capítulo de um romance impresso precisar ser acessado por meio de um link de internet. Assim, podemos ver os impactos que a utilização desses instrumentos estéticos causaram para o futuro da produção literária.

3. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NAS OBRAS

3.1 *Lost Generation* e a Primeira Guerra Mundial

Em uma primeira instância, nossas pesquisas apontam para uma possível escassez no tocante aos estudos específicos sobre as gerações literárias e suas características no contexto acadêmico atual. Contudo, para os propósitos apresentados anteriormente, a justificativa da nossa análise é a de elucidar as aproximações e divergências sobre os processos que envolvem os romances em foco, sendo cada um escrito por autores representantes das duas gerações literárias que se sucederam nos Estados Unidos: a *Lost Generation* e a *Beat Generation*. Procedimentos esses relevantes tanto para a construção das narrativas bem como para a perspectiva histórica presente em ambas as obras.

Primeiro, vamos fazer considerações acerca da *Lost Generation* pela sua aparição anterior na linha temporal. Iremos, juntamente à exposição das ideias, exemplificar com alguns excertos do romance *The Sun Also Rises*, de Hemingway, para verificar de como são trabalhados os temas que iremos examinar, entre eles a moralidade, a amizade e sua relação com a temática da guerra.

“Vocês todos são uma geração perdida”²⁴ (HEMINGWAY, 2014). Essa frase da escritora Gertrude Stein foi escolhida por Hemingway escolheu para compor uma das epígrafes do seu romance *The Sun Also Rises*. A escritora referia-se ao grupo de estudiosos, artistas e escritores expatriados na França no período que consistia entre o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) e o começo da Grande Depressão (1929). Entre estes escritores, encontramos nomes como F. Scott Fitzgerald, T.S. Eliot, John dos Passos, Ezra Pound e James Joyce. Mas qual o significado da expressão empregada por Stein para designar esse grupo? Segundo Luiz Aguiar (2014), em seu prefácio para a tradução do romance *A Moveable Feast*, de Hemingway, trata-se de uma geração criada com certos valores que deixaram de existir no mundo pós – Primeira Guerra Mundial. Por isso, sentiam-se desconectados das suas perspectivas de vida, e precisavam se reencontrar. Seu refúgio foi Paris, caminho já traçado por outros autores em busca de fortuna intelectual e cultural, e até mesmo, moral:

²⁴ “*You are all a lost generation*” (HEMINGWAY, 2004).

- Obrigado. Viremos – disse eu. Voltei a outra sala.
- Quem são esses seus amigos? – perguntou Georgette.
- Escritores e artistas.
- Há uma porção deles deste lado do rio.
- Sim. Demais.
- Também acho. Mas, apesar de tudo, alguns ganham dinheiro. (HEMINGWAY, 2014, p. 30).²⁵

O trecho mostra uma parte da conversa entre o narrador, Jake Barnes, e uma jovem que acabara de conhecer. Ao longo do romance, podemos ver várias referências a esse grupo que se expatriou em Paris e o seu modo de vida. Apesar de ser um excerto curto, já podemos ter um vislumbre de como esse grupo vivia, e que se concentravam especificamente em algumas regiões parisienses, como por exemplo, *The Left Bank* (a margem esquerda do Sena). Se, por um lado, esses artistas foram buscar certo rebuscamento cultural e educacional em Paris, por outro, acabaram criando um microcosmo estadunidense dentro da cidade. Os americanos frequentavam os mesmos lugares, os mesmos restaurantes e bares, os mesmos cafés:

Jantamos no restaurante de Madame Lecomte, no extremo da Ilha. A casa estava cheia de americanos e tivemos de ficar de pé à espera de lugar. Alguém o havia incluído na lista do American Women's Club como o mais original restaurante nos cais de Paris ainda não profanado por americanos. Assim, tivemos que esperar quarenta e cinco minutos por uma mesa. Bill conhecia o restaurante desde 1918, logo depois do armistício [...]. (HEMINGWAY, 2014, p. 97).²⁶

²⁵ *'Thanks, we'll be in,' I said. I went back to the small room.*

'Who are your friends?' Georgette asked.

'Writers and artists.'

'There are lots of those on this side of the river.'

'Too many.'

'I think so. Still, some of them make money'. (HEMINGWAY, 2004, p. 15).

²⁶ *We ate dinner at Madame Lecomte's restaurant on the far side of the island. It was crowded with Americans and we had to stand up and wait for a place. Someone had put it in the American Women's Club list as a quaint restaurant on the Paris quais as yet untouched by Americans, so we had to wait forty-five minutes for a table. Bill had eaten at the restaurant in 1918, and right after the armistice, [...].* (HEMINGWAY, 2004, p. 67).

O trecho do romance em análise ilustra essa vivência dos americanos que se mudaram para Paris. Eles compartilham informações em revistas americanas para seus conterrâneos saberem onde deveriam ir. Essa geração foi para a Europa em busca de um aprimoramento cultural e literário, mas, parece não ter se integrado verdadeiramente naquela experiência. Os escritores americanos ainda levavam o *American way of life*, só que este se encontrava disfarçado por meio das belas fachadas dos cafés franceses, e um tanto enevoado pela embriaguez da boemia europeia. Aqui reside uma diferença em relação ao grupo da *Beat Generation*, o modo de se integrar ao ambiente de vivência e explorar as pluralidades de efervescência cultural e religiosa manifestadas no continente europeu. Mas, então, qual seria a necessidade dessa fuga desesperada para a França?

Vamos agora tentar traçar um breve panorama histórico-social que circundava os Estados Unidos no fim do século XIX e começo do século XX, para podermos compreender o processo de formação da *Lost Generation*.

O crítico americano Frederick Hoffman escreveu uma obra detalhada sobre a década de 20 nos Estados Unidos, na qual ele estabelece a trajetória da sociedade americana no tocante às questões sociais. Tomaremos por base várias das proposições dadas por ele a fim de definirmos o contexto que circunscreve nosso primeiro objeto de análise, o romance de Hemingway. Muitas das questões problematizadas e vivenciadas pelos jovens integrantes dessa geração são ainda decorrentes do século XIX. De acordo com Hoffman:

Apesar de os americanos irem para Paris porque era mais barato para morar e porque o modo de vida era mais informal e aberto, as duas razões principais para a migração eram mais complexas e profundas: a França era para eles um grande centro literário e artístico, e as conquistas do século dezanove eram fascinantes para os escritores americanos e artistas, assim como foram para os russos anteriormente; e segundo, o movimento dos jovens escritores para Paris foi parte de uma estratégica fuga geral do que eles chamavam de Puritanismo. (HOFFMAN, 1962, p. 52, tradução nossa).²⁷

²⁷ *Though American went to Paris because it was cheaper to live in and because the living was more casual and open, the two principal reasons for the migration were more profound and complex: France was to them a great center of literature and art, and its nineteenth century achievements were as fascinating to the Americans writers and artists as the Russians had*

O primeiro motivo mais profundo apontado por Hoffman foi discutido anteriormente. Esses jovens artistas e escritores americanos, em busca de um preenchimento de uma identidade ainda em construção, partem em viagem em busca de uma referência que aprimoraria suas respectivas artes. Mas, como vimos no trecho citado do romance, eles não pareciam mergulhar na experiência parisiense. Eles conheciam com exatidão o *pernod* e o Café de Versailles, mas não exalavam os ares e legados deixados por poetas como Rimbaud e Baudelaire, ou então as mudanças artísticas propiciadas pela *Belle Époque*. Já o segundo motivo apontado por Hoffman, a fuga do Puritanismo, gerou algumas consequências mais palpáveis e menos paulatinas em nossos jovens em questão.

O Puritanismo foi a religião formadora dos Estados Unidos durante seu processo de colonização e está presente até mesmo para a base da formação da sociedade em termos políticos e econômicos. Segundo Tocqueville, “O Puritanismo não era simplesmente uma doutrina religiosa, mas correspondia em muitos pontos com as mais absolutas e democráticas teorias republicanas” ²⁸(TOCQUEVILLE, 2002, p. 49, tradução nossa). Alexis de Tocqueville, autor do tratado usado até hoje para o ensino de história americana, em “Democracia na América”, após várias visitas aos Estados Unidos, tece várias considerações acerca das consequências do Puritanismo na sociedade americana. Em relação ao campo artístico, podemos ver que:

Os Puritanos que fundaram as repúblicas americanas não só eram inimigos do entretenimento, mas professaram uma aversão especial pelos palcos. Eles o consideravam um abominável passatempo; e enquanto seus princípios prevalecessem integrais, performances cênicas seriam totalmente desconhecida entre eles. (TOCQUEVILLE, 2002, p. 560, tradução nossa).²⁹

found them at an earlier time; and second, the withdrawal of young writers to Paris was part of the general strategic retreat from what they called puritanism. (HOFFMAN, 1962, p. 52).

²⁸ *Puritanism was not merely a religious doctrine, but it corresponded in many points with the most absolute democratic and republican theories.* (TOCQUEVILLE, 2002, p. 49).

²⁹ *The Puritans who founded the American republics were not only enemies to amusements, but they professed an especial abhorrence for the stage. They considered it as an abominable pastime; and as long as their principles prevailed with undivided sway, scenic performances were wholly unknown amongst them.* (TOCQUEVILLE, 2002, p. 560).

Assim podemos ver que, para além da influência política, o Puritanismo, de forma rígida, cerceava os limites da propagação artística nos Estados Unidos e proibia seu incentivo. E esse tipo de supressão artística e a valorização dos ditos “bons costumes”, instauradas desde a colonização, não promoviam as discussões e debates em torno de assuntos como moralidade e artes. Para Hoffman, a geração da década de 20 não mais podia lidar naturalmente com todos esses impedimentos, considerando o período histórico dos horrores da Guerra Mundial que haviam presenciado:

O êxodo da América também foi parte da estratégia de se combater o Puritanismo americano. [...] Os Puritanos foram culpados por: primeiramente terem superestimado moralidade e suprimido a arte; então (em seu papel histórico como pioneiro) por ter exaltado a ambição e suprimido a vida normal; e finalmente, por terem feito tanto a arte quanto a moralidade servidores do sucesso financeiro. (HOFFMAN, 1962, p. 53, tradução nossa).³⁰

Como podemos ver no trecho acima, Hoffman descreve os problemas enfrentados pelos jovens americanos acerca de sua atitude em relação aos temas da moralidade e vida cultural. Ele mostra o panorama que foi desenvolvido desde o fim do século XIX, sobretudo no tocante à necessidade de uma espécie de fuga cultural e a busca de um senso de moralidade ainda não bem definido nos Estados Unidos. A autocrítica americana estava ciente de sua imaturidade cultural e da falência de sua moralidade, mas esse sentimento ficou mais acentuado durante os anos 1920. E essa intensificação está diretamente relacionada com o contexto histórico muito peculiar e até então inédito: uma guerra mundial. Partamos agora para a exploração desse contexto.

O século XX é visto por muitos historiadores como a era de extremos, pois é um período marcado tanto por duas Guerras Mundiais (e como consequência direta, o extermínio de milhões de pessoas), quanto por ser uma era do nascimento de diversas

³⁰ *The exodus from America was also part of the strategy in fighting American puritanism. [...] For this the Puritan was blamed: first for having overrated morality and suppressed art; then (in his historic role as pioneer) for having exalted ambition and suppressed a normal life; and finally (as a modern businessman), for having made both morality and art servants of financial success.* (HOFFMAN, 1962, p. 53).

correntes de semitismos monstruosos, como a Ku Klux Klan nos Estados Unidos (também conhecida como a KKK, corrente de ascendência do nacionalismo branco), o Stalinismo na União Soviética, e o Nazismo na Alemanha, resultando em um século de violência exacerbada.

Um primeiro dado a ser levantado para mostrar a diferença em relação aos períodos anteriores é a mudança nas configurações das guerras. O que distingue os conflitos do século XX, de acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995) não é a extensão temporal, mas sim o envolvimento inédito de todos os continentes. Pela primeira vez os combates eram de ordem mundial, abarcando as mais diversas nações ao redor do globo, opondo países próximos geograficamente:

Para aqueles que cresceram antes de 1914 o contraste era tão dramático que muitos deles [...] recusavam-se a ver qualquer continuidade com o passado. [...] Em 1914 ainda não havia ocorrido uma guerra de grande porte por um século, isso quer dizer, uma guerra na qual todos, ou a maioria, dos grandes poderes estivessem envolvidos [...]. (HOBSBAWM, 1995, p.22, tradução nossa).³¹

Com essa informação, somada às transformações nas táticas bélicas, como por exemplo, o uso de aviões para lançamentos de mísseis, gases tóxicos (desenvolvidos pelos alemães devido ao seu grupo de cientistas altamente especializados em química), trincheiras, submarinos e bombas nucleares, os efeitos devastadores das guerras alteraram a concepção de muitas ideias e culminaram em mudanças sociais.

Uma dessas mudanças é a forma de pensamento sobre o sentimento de patriotismo dos jovens de ambos os pós-guerras. Os processos traumáticos desse período são transparentes para os participantes da *Lost Generation*:

Seja qual for a experiência real, esses homens foram introduzidos a um mundo de violência, um mundo irracional em que a vulgaridade, a imundice, a confusão e

³¹ *For those who had grown up before 1914 the contrast was so dramatic that many of them [...] refused to see any continuity with the past. [...] In 1914 there had been no major war for a century, that is to say, a war in which all, or even a majority of, major powers had been involved [...].* (HOBSBAWM, 1995, p.22).

a não-razão eram a regra ao invés de uma exceção desagradável. (HOFFMAN, 1962, p. 74, tradução nossa).³²

Assim, com todo esse novo cenário, podemos afirmar que o sujeito não permaneceu o mesmo, e exemplificaremos ao longo deste trabalho quais foram essas mudanças. Muitas das consequências para a construção dessa nova identidade estão refletidas nas obras de Ernest Hemingway.

Nosso recorte aqui é sobre a década de 20, período logo após a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), no qual serão observadas as consequências diretas da Guerra, até então conhecida como a Grande Guerra, para a compreensão do sujeito norte-americano retratado no romance *The Sun Also Rises*. Para isso, são necessárias algumas explicitações sobre a Guerra (não sua origem, mas sim sua reverberação histórica). Para termos uma noção dos processos traumáticos da Guerra, os registros históricos revelam que dois terços da população francesa masculina em idade de combate morreram ou foram feitos prisioneiros, ou desfigurados e mutilados pela guerra.

Como o nosso foco é o contexto americano, faz-se necessário elucidar alguns pontos sobre os Estados Unidos nesse período. De acordo com Hobsbawm (1995) estima-se que os soldados americanos lutaram por um ano e meio durante a Primeira Guerra. Cabe lembrar que só haviam passado cerca de cinquenta anos desde a Guerra Civil (1861-1865), a qual causara vários prejuízos em termos econômicos, sociais e culturais para o país. Apesar do cenário catastrófico, até 1914, o soldado era visto como um herói³³, e os ferimentos de guerra considerados símbolos que atuavam como uma medalha, indicando a bravura desse cidadão, no que concerne as suas representações em outros romances na história literária e as concepções culturais sobre a figura do soldado. Mas como a Primeira Guerra foi um período transformador e de ruptura com o século anterior, o conceito de coragem também foi alterado. Assim, a Primeira Guerra Mundial marcou uma ruptura não somente com a tradição bélica e de combate, mas também uma

³² *Whatever the actual experience, these men were introduced to a world of violence, an irrational world in which vulgarity, filth, confusion, and unreason were the rule instead of the unpleasant exception.* (HOFFMAN, 1962, p. 74).

³³ Ver *The Red Badge of Courage* (1895), de Stephen Crane. Na obra, a personagem após uma vergonhosa fuga da primeira batalha, assume o posto de porta-estandarte para poder ter um real ferimento de guerra e, assim, ser considerado um soldado heroico que superou sua atitude covarde.

ruptura cultural para aqueles que viveram a guerra. De acordo com Hobsbawm (1995): “[...] A maioria dos homens que serviram na Primeira Guerra Mundial – grande parte como recrutas – saíram dela como convictos opositores da guerra [...]. (p. 26, tradução nossa)”.³⁴

Como podemos observar, esses soldados que voltavam da Guerra não mais se viam como heróis. Além disso, houve uma cisão no imaginário do jovem do século XX, participante ou não da Guerra. O *draft* (convocação para a guerra) antes de 1914 era um símbolo de orgulho para qualquer jovem americano, era atender ao chamado do seu *Commander-in-Chief* e morrer pelo seu país. Após a Primeira Guerra, o sentimento foi alterado: “Quase um terço dos jovens encarou o trabalho de Guerra diretamente depois da experiência da faculdade ou antes da formatura”³⁵ (HOFFMAN, 1962, p. 47, tradução nossa).

Ao se ver confrontado com as novas tecnologias bélicas, ao ser exposto aos horrores dessa nova configuração da guerra, esse jovem passou por um processo traumático intrínseco a ele. De acordo com Hoffman (1962): “Mesmo assim, os americanos, mesmo depois de abril de 1917, tinham uma sensação curiosa de estarem isolados das causas” (HOFFMAN, 1962, p.74, tradução nossa).³⁶

Essa sensação de isolamento é expandida para outras esferas na escrita dos autores participantes da Guerra. Autores como Hemingway, bem como outros escritores da *Lost Generation* refletem, em seus textos, os horrores dessa guerra e alguns mecanismos, como, por exemplo, a alteração da escrita da letra *I*, que em inglês significa o pronome pessoal do caso reto “eu” e sempre é escrita em maiúscula por representar a palavra mais importante do vocabulário inglês (revelando o valor para a cultura anglo-saxã do culto ao individualismo), para a escrita em letra minúscula,

³⁴ *Most men who served in the First World War – overwhelmingly as conscripts – came out of it as convinced haters of war.* (HOBSBAWM, 1995, p. 26).

³⁵ *Almost a third of the young men saw war service directly after their college experience or before graduation.* (HOFFMAN, 1962, p. 47).

³⁶ *Whatever the actual experience, these men were introduced to a world of violence, an irrational world in which vulgarity, filth, confusion, and unreason were the rule instead of the unpleasant exception. And yet, the Americans, even after April 1917, had a curious sense of isolation from the causes.* (HOFFMAN, 1962, p.74) .

mostrando o dado de impotência desse sujeito que não mais se enxerga pleno, como uma unidade indivisível, são presentes nos seus textos:

Para Hemingway e os outros, coragem era uma palavra usada para dar significado a um movimento instintivo em direção a ou se afastando do centro da violência, com autopreservação e auto-respeitando os motivos misturados. Não era uma questão de emoção [...]. (HOFFMAN, 1962, p. 76, tradução nossa).³⁷

Ao se valer de estratégias bélicas tão cruéis, ao ser confrontado com as cenas de catástrofe, ao não se poder confiar em mais ninguém (por causa do estado de guerra), o sujeito norte-americano se depara com uma falência de consequências dramáticas. Segundo Hoffman (1962), muitos dos autores que colaboraram com a escrita do documento conhecido como *Civilization in the United States* (coletânea de ensaios críticos sobre a sociedade americana) não mais enxergavam um padrão de construção de civilização:

[...] havia falta de civilização nos Estados Unidos, o documento era nada mais que um índice sombrio e melancólico da falência em todos os campos das atividades e expressões humanas. Em muitos aspectos, essa falência pode ser melhor descrita como a perda de precisão na comunicação de ideias básicas – na universidade e educação em geral, na moralidade da vida pública, nas próprias artes³⁸. (HOFFMAN, 1962, p. 25, tradução nossa).

Como é possível observar, a ruptura com os valores americanos, como a moralidade, a liberdade de expressão e de educação, provocou alterações profundas em todas as esferas da sociedade, caracterizando um novo construto social a partir do fim

³⁷ *For Hemingway and the others, courage was a word used to signify an instinctive move toward or away from the center of violence, with self-preservation and self-respect the mixed motives. It was not in fact an emotion at all [...].* (HOFFMAN, 1962, p. 76).

³⁸ *[...] civilization was lacking in the United States, the document was nonetheless a grim and melancholy index of failure in almost every field of human activity and expression. In many respects this failure may best be defined as a loss of precision in the communication of basic ideas – in the university and in education in general; in the morality of public life; in the arts themselves.* (HOFFMAN, 1962, p. 25).

da Primeira Guerra Mundial. Por isso, os jovens pertencentes do grupo da *Lost Generation* sentiam-se desconectados das suas perspectivas de vida, e precisavam se reencontrar. E foram buscar o refúgio em Paris, caminho já traçado por outros autores em busca de fortuna intelectual e cultural.

Esses jovens escritores expatriados tinham dois países, de acordo com Stein:

‘No final das contas, todo mundo, ou seja, todo mundo que escreve,’ disse Gertrude Stein em *Paris France* (1940) ‘está interessado em viver dentro deles mesmos para dizer o que existe dentro deles. Essa é a razão pela qual os escritores possuem dois países, aquele ao qual pertencem e o outro no qual vivem realmente. O segundo é romântico, separado deles mesmos, não é real, mas está realmente lá’. (HOFFMAN, tradução nossa, 1962, p. 43).³⁹

O primeiro era o país ao qual pertenciam e o outro era onde eles viviam. O segundo era o país da imaginação, era irreal, o que os separava da realidade de seus países de origem. E o dado irreal permanece, não importando quanto tempo você lá vive ou visita. Para a maioria desses jovens, o segundo local era a França, especificamente a cidade de Paris, tanto pela sua tradição (romantizada ou descrita) quanto pelo que representava (liberdade, um dos lemas da pátria democrática francesa). Então esses jovens passaram a buscar, na França, um refúgio aos tormentos gerados pela Guerra. Vamos exemplificar com um excerto do romance em análise:

[...] Compreendendo que a revista não ia muito bem, ela se aborreceu com Robert e decidiu aproveitar o mais que pudesse, enquanto havia o que tirar. Insistiu para que fossem à Europa, onde Cohn poderia dedicar-se a escrever. Viera, então, para a Europa, onde ela se educara, e aqui permaneceram três anos, o primeiro gasto em viagens e os dois últimos em Paris [...].(HEMINGWAY, 2014, p. 17).⁴⁰

³⁹ ‘After all everybody, that is, everybody who writes,’ said Gertrude Stein in *Paris France* (1940), ‘is interested in living inside themselves in order to tell what is inside themselves. That is why writers have to have two countries, the one where they belong and the one in which they live really. The second one is romantic, it is separate from themselves, it is not real but it is really there’. (HOFFMAN, 1962, p. 43).

⁴⁰ When this lady saw that the magazine was not going to rise, she became a little disgusted with Cohn and decided that she might as well get what there was to get while there was still

O trecho está narrando a trajetória de uma das personagens, Robert Cohn, e como ele chegou a Paris, e lá ficou amigo do narrador, Jake Barnes. Podemos ver o ideário que esses personagens possuíam sobre a Europa, mais especificamente sobre a França. A personagem feminina citada no começo do excerto era a nova companheira de Cohn, e, na Europa, usufrui de toda a maturidade intelectual e se educou. Para além da esfera educacional, o continente também serviria de reduto artístico para que Cohn pudesse finalmente virar um escritor com algum renome, já pois nos Estados Unidos, nunca havia publicado uma obra sequer e passou a ser editor de uma revista, não por seus méritos artísticos, mas sim pela sua situação financeira.

something available, so she urged that they go to Europe, where Cohn could write. They came to Europe, where the lady had been educated, and stayed three years. During these three years, the first spent in travel, the last two in Paris [...]. (HEMINGWAY, 2004, p. 5).

3.2 *Beat Generation* e a Segunda Guerra Mundial

Apresentaremos agora algumas considerações em torno da *Beat Generation*. Do mesmo modo como foram trabalhadas as questões em torno da *Lost Generation*, iremos apresentar juntamente à exposição sobre o tópico, alguns trechos do segundo romance constituinte do *corpus* de análise dessa dissertação, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, ou como foi traduzido para português, “Os hipopótamos foram cozidos em seus tanques”. Novamente, faremos uso dos trechos dos romances para ver como são trabalhadas questões como moralidade, amizade, e aspectos relacionados ao período histórico. Para além desse levantamento, iremos estabelecer comparações com o romance de Hemingway.

O termo *Beat Generation* é usado para se referir ao grupo de poetas, autores de romances e artistas americanos que passaram a ser reconhecidos a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, pela inovação, ousadia e consciência cultural nos trabalhos desenvolvidos. Alguns dos autores que faziam parte desse grupo (não somente literário, mas também artístico) são Jack Kerouac (considerado porta-voz dessa geração, com o célebre romance *On the Road*), William Burroughs (autor de *Naked Lunch*), Allen Ginsberg (com a obra *The Fall of America*), Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti, entre outros. A origem do nome do grupo foi assunto de discussão por muitos anos, até que se chegou à versão definitiva proposta pelo próprio Allen Ginsberg, no prefácio de “The Beat Book” (1996): em uma conversa entre Kerouac e John Clellon, eles discutiam sobre a grandiosidade da geração literária anterior, a *Lost Generation*, e Kerouac fecha o discurso dizendo que ele e seus amigos não passavam de uma geração derrotada (uma das acepções da tradução e origem da palavra *beat*).

O movimento *beat* também ficou conhecido por sua relação com outras áreas das artes, como o cinema, a fotografia e também a música, o que revela a extensão das atividades culturais praticadas por essa geração. Há também discussões sobre o alcance territorial da *beat*, mas parece ser um assunto difícil de se limitar devido a uma confusão com os outros eventos culturais da época, como a emergência da contracultura a partir da década de 50. Segundo Willer:

Houve conexões com outras modalidades artísticas [...].
Expressou-se através do cinema e da fotografia com

Robert Frank e Alfred Leslie. Na música, com David Amram; na pintura, com Larry Rivers; na publicação, com Cid Corman, Jonathan Williams, Don Allen e Barney Rosset, além do poeta-editor Lawrence Ferlinghetti. (WILLER, 2009, p.11).

Outra característica envolvendo a *Beat Generation* é o trabalho com a temática da amizade, tanto nos textos ficcionais quanto entre os integrantes na vida real. Vários escritos biográficos e correspondências marcaram a relação, por exemplo, entre Keraouc, Ginsberg, Clellon e Burroughs. Eles viajavam juntos, propunham e realizavam experiências com drogas, orgias e bissexualidade:

Desafetos dificilmente integram o mesmo movimento. Adesão a um programa literário ou artístico nunca é impessoal. Mas na beat a amizade foi transcendental, no sentido romântico do termo. Ginsberg, em especial, a sacralizou. Ao mesmo tempo, a sexualizou. E a confundiu com cumplicidade, são só no sentido mais metafórico, como solidariedade, mas em um sentido até jurídico. (WILLER, 2009, p. 17).

Essa forma de trabalho gerou as várias criações textuais coletivas, o que caracteriza o trabalho dessa corrente literária. Várias dessas amizades podem ser lidas nas obras de Kerouac e Burroughs, por exemplo. O romance *On the Road*, escrito por Jack Kerouac, é mundialmente conhecido por ficcionalizar eventos envolvendo os amigos integrantes do grupo, retratando acontecimentos reais, só alterando os nomes das pessoas envolvidas.

Qual é então, essencialmente, é a temática trabalhada pela *Beat Generation*? Segundo Claudio Willer:

O núcleo inicial da beat, tal como constituído em 1944, com Ginsberg, Kerouac, Lucien Carr, William Burroughs e amigos, foi aquele dos que pesquisaram ou buscaram a “nova visão” – uma ampliação da percepção ou transformação da subjetividade. Fundamentavam-se em poetas que se relacionaram com tradições místicas, esotéricas e ocultistas; em especial Blake, Rimbaud e Yeats. (Willer, 2014, p. 23).

Como é possível verificar, há uma espécie de sincronia com o proposto pela *beat* e com outros movimentos culturais das décadas de 50 e 60. Alguns desses movimentos foram produtos desse período pós-guerra ou entre guerras, passando pela destruição de Hiroshima e da ameaça atômica, chegando aos jovens franceses do existencialismo.

A *Beat Generation* também teve participação em alguns dos momentos mais emblemáticos da história americana. O primeiro deles que gostaríamos de destacar é a queda do Senador Joseph MacCarthy e, por consequência, seus propósitos anticomunistas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a instauração do tenso período da Guerra Fria havia um medo de uma possível ameaça comunista que rondava os Estados Unidos. O senador, então, decide assumir o papel de inquisidor e passa a tomar uma série de medidas que violavam direitos previstos na Constituição americana, como o direito à opinião política, e os jovens escritores *beats* eram seu principal alvo. A célebre tradutora italiana, Fernanda Pivano⁴¹, em entrevista à revista *Cult*, em 2002, relatou um pouco da sua vivência com os jovens da *Beat Generation*. Segundo Pivano, em um jantar com um senador progressista, no momento da entrada de McCarthy, o senador diz que o derrubariam (indefinindo o sujeito) sem uma revolução violenta, mas por meio de uma sabotagem:

De fato, duas semanas depois, McCarthy caiu. Os poucos literatos americanos que tinham ousado levantar voz contra o macarthismo estavam presos e estes quatro jovens - Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso e William Burroughs - desarmados e sem um tostão [...] viviam jejuando para sustentar suas ideias, formando uma sociedade na sociedade. Eles, mais que nenhum outro, conduziram uma campanha cerrada contra MacCarthy, foram a única voz antifacista que se levantou na América. (PIVANO, 2002, p. 7).

Nesse depoimento, podemos ver que os jovens participantes da *Beat Generation* estavam engajados com as questões políticas e sociais da época. Enquanto isso, na *Lost Generation*, temos um grupo que identificou sua crítica em relação à estrutura das metanarrativas americanas como política e doutrinação religiosa, mas que não ergueu

⁴¹ Fernanda Pivano foi tradutora para o italiano de diversos célebres autores norte-americanos, como o próprio Hemingway, Fitzgerald e Whitman. Na entrevista, ela relata como se deu sua experiência com os membros da *Beat Generation* e como ela passou a se identificar com as obras escritas pelo grupo.

sua voz contra isso em solo americano. Eles primeiro foram buscar um modelo na Europa para que, mais tarde, com essa nova mentalidade adquirida, mais autocrítica, pudessem dar voz a esses jovens da próxima geração. Isso é apresentado em um diálogo entre Ryko e sua namorada quando surge o assunto da intenção dele em viajar para a França: “Ela perguntou: ‘O que você vai fazer no mar?’, e eu disse: ‘Não se preocupe com o futuro’ (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 21).

Seguindo ainda o desejo de ruptura com o Puritanismo, primeiramente almejado e traçado pelos integrantes da *Lost Generation*, os jovens *beats* aproveitaram da imensa troca cultural e tecnológica entre os diversos países do mundo que a Segunda Guerra, proporcionou. A esse respeito, Pivano afirma:

Kerouac tinha instaurado uma prosa espontânea, que em parte vinha do desejo de imitar a música *bop* de Charlie Parker e, por outro lado, estava próxima das filosofias asiáticas. Foi então que se difundiu na América o budismo, interpretado como uma reação ao sistema judaico-cristão, baseado no julgamento e na punição, enquanto o budismo está baseado na tentativa de suportar o sofrimento que está na raiz da vida. (PIVANO, 2002, p. 8).

Em termos de periodização, de acordo com Willer, “há uma delimitação cronológica – de 1944 até 1958 ou 1959 – da *beat*, se encarada estritamente como movimento literário.” (WILLER a, 2009, p. 10). Nesse ponto, inclui-se o romance a ser analisado ao longo desta dissertação. O livro *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* foi escrito em uma coautoria entre Jack Kerouac e William S. Burroughs, dois escritores integrantes (até mesmo tido como fundadores) ao grupo da *Beat Generation*. Em relação aos autores e a *Beat Generation*:

Burroughs foi um mentor, fonte de informação e ideias na formação do movimento, além de ampliar fronteiras da narrativa em prosa. Kerouac se destaca pela criação literária e por ter sido o personagem *beat* por excelência, responsável direto por sua popularização [...]. (WILLER, 2009, p. 30).

O romance foi escrito e submetido à publicação em meados de 1945, período marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial. Contudo, o livro só pôde ser publicado, *in memoriam*, em 2008, após o falecimento de Lucien Carr, uma das personagens ficcionalizadas, que não queria sua história pessoal exposta. O romance, resultado da criação coletiva e fruto da forte integração de amizade entre os autores e os outros *beats*, relata a tragédia passional ocorrida em Nova York, em 1944, envolvendo Kerouac, Burroughs e vários amigos. David Kammerer, amigo dos autores, foi assassinado pelo jovem Lucien Carr, à beira do rio Hudson. Os autores ficcionalizaram os nomes dos envolvidos e o evento, dando o estatuto de romance à obra, diferenciando-a de uma autobiografia.

Um primeiro destaque que gostaríamos de dar e estabelecer para a comparação com a geração anterior é o papel exercido pela Europa, mais especificamente Paris, para esses jovens. Se, para os membros da *Lost Generation*, Paris representava o centro onde encontrariam um rebuscamento moral e cultural, para a *Beat*, a importância estaria em outra esfera:

‘Não faz mal, embora eu quisesse ir à França.’
 ‘Eu também,’ falei, ‘mas você já esteve na França.’
 ‘Estive lá com minha mãe, quando eu tinha quatorze anos, e com uma governanta inglesa do lado. Quero conhecer o Quartier Latin.’
 ‘O Quartier Latin é em Paris,’ falei, ‘e nós só vamos ver um pedaço da Normandia. Acho que dessa vez não vamos nem ver Paris’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p.19).⁴²

Na passagem acima, podemos interpretar o estado em que se encontra a França, e de forma específica, Paris, depois da invasão da Alemanha Nazista sobre seu território (período que durou de 1940 a 1944). Esse ato dos nazistas indica a supressão da democracia ocidental e dos valores que a França representava (Liberdade, Igualdade e Fraternidade). Quando os nazistas invadem e tomam Paris, eles transgredem com a ideia o valor de Liberdade porque a ocupação dos nazistas impõe seus valores culturais. Outra

⁴² “So would I,” I said, “but you’ve been to France.”

“I was there with my mother when I was fourteen, with an English governess hanging around. The Latin Quarter’s what I want to see.”

“The Latin Quarter’s in Paris,” I said, “and all we have is a strip of the Normandy peninsula, I don’t think we’ll see Paris this time.” (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p.17).

violação cometida é a destruição de monumentos, como estátuas e relíquias, que representavam a Igualdade e a Fraternidade. Assim, com a obliteração física dos objetos e das noções que compunham os símbolos da democracia, não seria mais possível enxergar a França porque ela teria desaparecido como o símbolo universal de democracia. A liberdade era o conceito mais caro do grupo da *Beat Generation*, pois eles buscavam liberdade de expressão, liberdade sexual, liberdade religiosa e liberdade de opinião. Nesse sentido, salienta-se a oposição feita à política macarthista, política de alta repreensão ao comunismo e à liberdade de expressão nos Estados Unidos no fim da década de 40. Assim, os autores tecem sabiamente uma crítica velada ao momento histórico (quando o romance foi escrito, a Segunda Guerra Mundial ainda não havia terminado), mostrando as barbáries cometidas pelo alto comando nazista ao destruir marcos franceses que simbolizavam a democracia.

A passagem que segue refere-se a um dia antes da partida desses jovens para Paris:

Virei para Philip e falei: ‘O que vocês vão fazer na França?’

Ele entrou numa longa elucubração. ‘Quando chegarmos lá, vamos desertar e começar uma caminhada pelo interior até Paris. Até lá, os Aliados terão atravessado Paris e talvez a guerra tenha terminado. Vamos nos passar por franceses. Como eu não tenho um francês muito fluente, vou ser uma espécie de camponês idiota. Mike, que fala bem francês, vai falar por nós. Vamos viajar no vagão do gado e dormir em montes de feno até chegarmos à Rive Gauche. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 66).⁴³

O trecho mostra novamente a preocupação com a libertação da França das mãos nazistas e o que isso representaria. As personagens aparentam ter necessidade de viver os valores que a França representa (como mostrado anteriormente), ter contato com

⁴³ *I turned to Philip and said, “What are you going to do in France?” He went on a long spiel. “When we get there we’re going to jump ship and start off cross-country for Paris. By then the Allies will have broken through to Paris and maybe the war will be over. We’re going to pose as Frenchmen. Since I can’t speak French very fluently, I’m to be a sort of idiot peasant. Mike, who speaks good French, is going to do all the talking. We’ll travel by oxcart and sleep in haylofts till we get to the Left Bank.” (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 80).*

esses princípios libertários. Esses jovens não queriam participar da guerra, não queriam ser os soldados que voltariam para casa como heróis. Essa imagem patriótica foi alterada ao longo do período das guerras mundiais. A necessidade deles era a vivência, bastante carregada pelo existencialismo. Eles não queriam ser lembrados como os Aliados; eles queriam viver intensamente toda a riqueza cultural e democrática francesa.

Um outro assunto abordado, um pouco mais velado do que aparece na obra de Hemingway, é a relação com alguns elementos da ordem do contexto histórico. O próximo trecho a ser analisado faz referência à duas figuras históricas de extrema representatividade de poder:

‘Bem,’ disse Barbara, ‘talvez a Carta do Atlântico seja o primeiro passo em direção à sociedade final. E seguramente Roosevelt e Churchill não são artistas.

‘Às vezes,’ disse o medico do interior, ‘às vezes está tudo difícil. A vida está dura, você desanima, não consegue seguir adiante... e de repente...’

‘Olha, eu não sei nada sobre Roosevelt e Churchill’, disse Philip, ‘a não ser que eles representam o tipo que vai querer entrar nos malditos detalhes do progresso’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 37).⁴⁴

O trecho acima faz alusão ao documento histórico chamado “Carta do Atlântico⁴⁵”, que consistia em uma proposta sobre como deveria ser o mundo após o fim da Segunda Guerra Mundial. A carta foi emitida como declaração em 1941, e tinha como princípios básicos uma maior cooperação entre as nações, tanto em questões comerciais quanto territoriais.

⁴⁴ ‘Well,’ said Barbara, ‘maybe the Atlantic Charter is the first step toward an ultimate society. And certainly Roosevelt and Churchill aren’t artists.’

‘Sometimes,’ the country doctor said, ‘sometimes the going is tough. Life is bitter, you get discouraged, you can’t go on... and then suddenly –’

‘Well I don’t know about Roosevelt and Churchill,’ said Philip, ‘except that they represent the type that is going to work out the gory details of progress’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 41).

⁴⁵ O conteúdo da Carta pode ser acessada em:

< <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Internacionais-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-1919-a-1945/carta-do-atlantico-1941.html>>

Ao que parece, quando a personagem Bárbara cita a consequência da Carta, indicando que seria um passo para a *ultimate society*, uma crítica à sociedade capitalista parece se instaurar. Com esse novo tratado de expansão comercial, de caráter liberal, as grandes nações como Estados Unidos e Reino Unido, aumentariam ainda mais sua capacidade de negociações, uma vez que os Estados Unidos ainda não haviam entrado na Guerra e os combates ocorreram em solo europeu, preservando o território americano. Assim, os Estados Unidos, surgiriam como uma grande potência econômica ao fim da Segunda Guerra (o que realmente aconteceu). Portanto, a *ultimate society* seria baseada nos princípios liberais de comércio, o que amplamente discutido por Fredric Jameson como a sociedade de consumo; ou seja, essa grande troca comercial alimentou a necessidade do progresso em produzir cada vez mais e, para que isso fosse possível, foi necessário que as pessoas passassem a consumir mais. Isto posto, a fala da personagem Philip parece fazer sentido analisada nesse âmbito histórico.

Em relação às noções de moralidade, vimos que elas já foram enfrentadas pela *Lost Generation*, e continuaram a ser tópicos de discussão para os *beats*. Questões de moralidade para esses jovens do pós-Segunda Guerra, não serão confrontadas; na verdade, serão até mesmo deixadas em suspensão. Vejamos a passagem sobre uma atitude tomada pela personagem Agnes:

Parece que Al e Agnes estavam na ponta do balcão do Pied Piper tomando cerveja, quando Agnes de repente disse a Al: ‘Pega o troco e me segue. Estou com uma garrafa de Canadian Club embaixo do casaco’. Al foi atrás, mais assustado do que ela. Ele nem tinha visto ela pegando. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 12).⁴⁶

Como podemos notar, esses jovens não parecem expressar qualquer tipo de introspecção por conta da moralidade. Eles cometem esses pequenos delitos, como alguns furtos, mas isso para alimentar o estilo de vida que levavam. Eles precisavam viver intensamente. Mas como são jovens tentando lidar com toda essa nova onda cultural consumista, eles vão buscar essa vida por meio das experiências extremas que

⁴⁶ *It seems Al and Agnes were standing at the end of the bar in the Pied Piper having a beer when Agnes suddenly said to Al, ‘Pick up your change and follow me. I’ve got a bottle of Canadian Club under my coat.’ Al followed her out, more scared than she was. He hadn’t even seen her take it. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 7).*

causem alguma emoção no seu cotidianos. Por isso, fazem uso de drogas, cometem pequenos delitos e até mesmo, às vezes, dormem nas ruas.

Mas, ao fim do romance, essa espécie de atitude descontraída é maximizada com a atitude de Philip após ter assassinado, por acidente, seu amigo Al. Vamos contextualizar a situação. Ao longo do romance, Al, que era homossexual, nutre uma paixão não correspondida por Philip. Várias tentativas de aproximação foram feitas, algumas até bem sucedidas, mas, terrivelmente, a última acabou em tragédia:

‘Bem’, ele disse, ‘Al e eu estávamos bebendo no Minetta’s e resolvemos caminhar. Estávamos andando pela Second Avenue e não sei como fomos parar num velho galpão, que começamos a explorar. Encontrei uma machadinha e quebrei algumas janelas. Depois subimos no telhado. Al ficava falando que queria ir no navio comigo. Fiquei maluco e o empurrei. Ele quase caiu. Olhou para mim e falou: ‘Quero fazer as coisas que você faz. Escrever poesia e ir para o mar e tudo’.[...] ‘Bom, então perguntei a ele: ‘Você quer morrer?’ e ele respondeu: ‘Quero’. Ele começou com graça e tentou me abraçar. Eu ainda estava com a machadinha na mão e bati com ela na testa dele. Ele caiu. Estava morto. Agora me dê cem dólares. Preciso fugir do país’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 128).⁴⁷

A narrativa continua, e depois de relatar o ocorrido a Mike, ele decide que precisava se entregar à polícia. Nessa decisão, podemos ver que esses jovens, apesar dos delitos leves, e no caso até esse crime hediondo, já não mais tinham problemas de lidar com as obrigações cívicas. Ele sabia que havia cometido um crime e, depois de conversar com o amigo, decide que precisa assumir seu erro. Então, o tema da

⁴⁷ ‘Well,’ he said, ‘Al and I were drinking in Minetta’s, and we decided to take a walk. We walked over on Second Avenue somewhere and broke into an old warehouse and started exploring around. I found a hatchet and broke some windows with it.

‘Later we were up on the roof. Al kept saying he wanted to ship out with me I got mad and gave him a shove. He nearly went over. He looked at me and said, ‘I want to do the things you do. I want to write poetry and go to sea and all that.’ ‘ Philip stopped and looked at me. ‘I can see you don’t believe me.’

‘Go on’, I said.

‘Well, so I said to him, ‘Do you want to die?’ and he said ‘Yes.’ He made a couple of wisecracks and tried to put his arms around me. I still had the hatchet in my hand so I hit him on the forehead. He fell down. He was dead. Now give me that hundred dollars. I have to get out of the country’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 161).

moralidade para esses jovens não parece precisar de muito cuidado e introspecção, porque já sabem assumir suas faltas morais. E a isso se deve, possivelmente, à busca por uma identidade com maior polimento moral, iniciada pela *Lost Generation*. No próximo capítulo ressaltaremos como as buscas da difusão das religiões asiáticas tornaram-se uma forma de combate ao moralismo impregnado pelo Puritanismo na sociedade americana na época. Mas, aqui, já podemos ver um prenúncio de como esses jovens vão moldar novas estruturas para o tema da moralidade, ainda mais em um país com o *boom* econômico e político que se tornaram os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

3.3 Problematizando o gênero: *Roman à clef*?

O questionamento primordial, ao nosso ponto de vista, para estabelecermos as relações históricas com a construção da identidade social desse sujeito americano pós-guerra, gira em torno da definição do gênero desses romances. Muitas das obras da *Lost Generation* colocam em xeque a possibilidade de serem interpretadas como obras autobiográficas ou como *roman à clef*. Em ambos os casos, podemos relatar que, possivelmente, a gênese da história narrada está na biografia do autor.

Como distinguir, ou melhor, como limitar a fronteira do que é fato ou ficção? Qual seria a diferença entre autobiografia e o *roman à clef*? Faz-se, então, necessária aqui uma exposição breve sobre o que diferencia um gênero do outro. De acordo com Kuo, a autobiografia: “[...] Funciona como uma narrativa que informa ao leitor um eu autorial que compreende, relata, e textualiza pessoas e eventos que estão relacionados à vida do autor.” (KUO, 2012, p. 39, tradução nossa).⁴⁸

Já em relação ao outro gênero, Luiz Aguiar, em seu prefácio à tradução do romance *O Sol também se levanta*, revela a definição do *roman à clef*: “um romance com uma chave, um mecanismo de abertura ou de decifração, cujo modelo mais comum é uma história em que personagens reais aparecem com nomes fictícios” (AGUIAR, 2014, p. 7). Assim, a “chave” seria a habilidade atenta dos leitores em desvelar as factuais dentro do romance escondidas atrás da faixa ficcional do romance. Contudo, quando se trata de obras com um dado autobiográfico, e por consequência, são abordados assuntos, objetos e pessoas de origem na vida real, há uma espécie de sombreamento sobre a longevidade desses trabalhos, uma vez que será terminada toda a discussão momentânea acerca desses tópicos. Segundo Baker (1974): “Se a *clef* de um *roman à clef* não for, finalmente, totalmente irrelevante, o romance não poderá ter direito mais justo ao interesse da posterioridade do que as colunas da sociedade ou as páginas sobre corridas de cavalos de um jornal do ano passado” (p. 95). Baker está fazendo referência direta ao romance *The Sun Also Rises*, e estabelece a sua discussão sobre os motivos dessa obra ter sobrevivido ao momento imediato. E aqui entra uma das discussões mais controversas nos estudos feitos sobre a obra e que perdura até hoje.

⁴⁸ [...] *functions as a narrative which informs the reader of an authorial self who perceives, relates, and textualizes people and events that are related to the author's life.* (KUO, 2012, p. 39).

Baker é considerado o crítico de maior destaque sobre toda a obra e vida de Hemingway. Em 1985, ele publicou uma coletânea das cartas que Hemingway trocou com amigos, familiares e editores entre os períodos de 1917 a 1961, as quais têm sido resgatadas como fonte de pesquisa. O crítico então, baseado na leitura de uma das cartas do escritor para o editor Perkins, afirma: “A atitude de Hemingway para com os materiais desse seu livro foi mais complexa do que se tem pensado desde então (BAKER, 1974, p.96)”. Os materiais, a que se refere Baker, são as epígrafes escolhidas por Hemingway, a primeira, a sentença proferida por Gertrude Stein destacada no início deste capítulo e, a segunda, uma passagem do trecho bíblico do *Eclesiastes*:

Geração vai, e geração vem; mas a terra permanece para sempre... Levante-se o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar onde nasce de novo... O vento vai para o sul, e faz seu giro para o norte; volve-se e revolve-se na sua carreira e retorna aos seus circuitos... Todos os rios correm para o mar, e o mar não se enche; ao lugar para onde correm os rios, para lá tornam eles a correr. (HEMINGWAY, 2014, s.p).⁴⁹

Na carta que Hemingway escreveu para Perkins, em 1926, ele afirma que a escolha da passagem do *Eclesiastes* deu-se para contrapor com a ideia de ordem profética da sentença de Stein. Ao valer-se da imagem de eternidade, possivelmente o papel da escolha da passagem seja para mostrar que “Eu (Hemingway) não tive a intenção de o livro ser uma sátira vazia ou amarga, mas uma terrível tragédia com a terra acabando sempre com o papel de herói.” (BAKER, 1985, p.229, tradução nossa).⁵⁰ A proposição de Hemingway, então, parece querer distanciar a sua obra das possíveis especulações sobre relações entre sua vida e a obra. Mas, isso não exclui a nossa tese de que o romance possui algum grau de autobiografia. Na verdade, o argumento vem somar a ideia de que as escolhas feitas, tanto das epígrafes (que reforçam o papel da

⁴⁹ *One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever... The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose... The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirlleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits... All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again.* (HEMINGWAY, 2004, s.p).

⁵⁰ *I didn't mean the book to be a hollow or bitter satire but a damn tragedy with the earth abiding for ever as the hero.* (BAKER, 1985, p.229).

continuidade) quanto das ações apresentadas, vão ser constituintes de um romance, de uma ficção.

A esse respeito, muitas das obras de Kerouac apresentam, no início, uma lista de personagens e seus correspondentes reais não ficcionais. O que encontramos em *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, é uma breve explicação na folha de rosto alertando os leitores sobre quem ficou responsável pela autoria de cada capítulo. Vale ressaltar que essa coautoria é produto de um traço característico da *Beat Generation*, ou seja, as amizades resultam em criações coletivas. Cabe aqui uma elucidação sobre o romance, uma vez um tanto desconhecido, com foco nas tramas a serem analisadas.

Os capítulos do romance são escritos de forma alternada entre os dois narradores-protagonistas (o que permite que o leitor tenha contato com o mesmo evento a partir de diferentes perspectivas), lembrando que os capítulos contados por Will Dennison foram escritos por Burroughs, enquanto Kerouac assume os capítulos do personagem Mike Ryko.

Muitos livros já foram publicados relatando as principais relações das personagens nas obras de Kerouac com as pessoas de seu círculo de amizades. A partir desses textos, já foram feitos estudos sobre quem seriam as personagens do romance em análise.

Continuando a análise de *And the Hippos*, em seguida, Ryko e Philip decidem viajar para a Europa, aparentemente com o intuito de fugir da rotina e ter a experiência da viagem (de novo reforçando o aspecto experimental dessa geração).

No decorrer da narrativa, vários fatores nos mostram que Allen possui uma paixão não correspondida pelo jovem garoto Philip, e parece estar sempre o incomodando. Para se afastar de Al, Philip decide se aventurar em uma expedição com Ryko para a França. Depois de várias tentativas de embarcar como marinheiros no navio, finalmente conseguem, mas arrumam confusão com o capitão e são levados de volta ao cais.

O desfecho da narrativa é o principal ponto de referência com os eventos reais. As discussões entre Philip e Allen se agravam, e Philip assassina Allen com uma facada no peito. No final da mesma tarde, Philip liga para Ryko contando que havia assassinado Allen. Mike Ryko vai ao encontro de Philip e ambos decidem que, antes de tomarem as medidas necessárias, eles deveriam beber.

A esse respeito, James Grauerholz, em seu posfácio ao romance, afirma que:

[...] dependendo da versão da história ‘Lucien Carr e David Kammerer’ de que você dispõe, provavelmente vai querer jogar fora os preconceitos e deixar os personagens do romance, Philip Tourien e Ramsay Allen, falarem por si mesmos. (GRAUERHOLZ, 2009, p. 148).⁵¹

Esse desfecho é o mesmo relato acima sobre o motivo de a história não ter sido publicada antes. Realmente houve um assassinato envolvendo Carr e Kamerrerr, e o motivo foi passional. Assim, temos no romance, novamente, um fato que foi velado pela faixa da ficção, caracterizando a obra como *roman à clef*. Então, o que difere esse gênero da autobiografia é o uso de um *background* histórico, mas ficcionalizado. Essa reflexão de Grauerholz revela dois aspectos muito interessantes para o que se objetiva discutir nessa dissertação. O primeiro diz respeito à correlação entre o romance e o período histórico, como também as personagens. Grauerholz afirma que as personagens Philip Tourien e Ramsay Allen são, respectivamente, representações fictícias de Lucien Carr e David Kamerrerr, mostrando, de novo, a importância da experiência da vida real dos autores na composição da obra, caracterizando como um *roman à clef*. Mas fica a dúvida: qual então seria a necessidade de ficcionalizar um fato real, mudando os nomes das personagens? Seria somente o fato de pretender esconder as identidades dos envolvidos? A passagem de Grauerholz aponta a resposta, mostrando o verdadeiro papel da literatura: o prazer da arte fala por si, então o evento real existe relatado, mas somente a literatura é capaz de transformá-lo e dar a ele estatuto de arte, e a partir disso, o evento ganha outra dimensão e tem vida autônoma.

Essa parece ser a característica reveladora do *roman à clef*: permitir que o leitor não tenha somente contato com os fatos, mas sim ao se valer de elementos históricos e criar uma ficção em torno disso, o autor estará criando uma obra que possibilita uma leitura repleta de chaves de interpretação. Essa, possivelmente, é a função da *clef* nesse gênero literário.

⁵¹But depending on which version of the “Lucien Carr – David Kammerer story” you have been served, you will probably want to throw out your preconceptions and let the novel’s characters “Philip Tourien” and “Ramsay Allen” speak for themselves. (GRAUERHOLZ, 2008, p. 186-187).

Uma vez feita a consideração em torno do gênero textual, podemos interpretar que os fatos históricos são de vital importância para a construção do *roman à clef*. Adam Kuo, nesse sentido, considera:

[...] em muitos casos, fazer uso de material histórico como suplemente também contribui para uma crítica construtivista [...] Se *Na Estrada (On the Road)* reside em algum lugar entre fato e ficção, o que claramente acontece, fazer uso de material histórico como suplemento para objetivos interpretativos torna-se justificável. (KUO, 2012, p. 30, tradução nossa).⁵²

Apesar de o crítico valer-se de outro romance de Kerouac (*On the Road*) para sua interpretação, suas considerações parecem estar em consonância com a análise tecida aqui até aqui. O uso de material histórico para a composição da obra é uma via de duas mãos: ele tanto ajuda a construir um cenário para a gênese biográfica do romance bem como ajuda a interpretar o grau de ficcionalidade na obra.

⁵² *I would also argue that in many cases using historical material as a supplement also contributes towards constructive criticism. [...] If OTR (On the Road) lies somewhere between fact and fiction, which clearly does, using historical material as supplement for interpretative purposes becomes justifiable.* (KUO, 2012, p. 30).

3.4. O dado mnemônico e os romances

De todos os temas trabalhados até agora, decidimos dedicar uma seção para a exploração do que consideramos uma das principais bases para a compreensão dos romances pós-guerras em análise: o processo traumático. Essa será a *clef* para que possamos decifrar como ambos os textos estão ou não intimamente ligados à questão da guerra.

Como foi apontado no capítulo anterior, o gênero dos dois romances permite aos leitores estabelecer conexões e aproximações entre a vida dos autores e o que foi ficcionalizado nas obras, resguardadas as fronteiras entre fato e ficção. Primeiramente, vamos começar analisando o romance de Hemingway, e aqui, iremos adicionar um segundo romance dele, *A Moveable Feast*, esse sendo considerado um *memoir*, para fins de uma análise comparativa e, ao mesmo tempo, iremos tecer considerações sobre o conceito de trauma e como isso é desenvolvido nos romances.

Iniciaremos com um trecho de uma das cartas trocadas entre Hemingway e seu amigo (outro expoente da *Lost Generation*) Scott Fitzgerald. A carta relata as impressões que Hemingway teve ao ler o romance do colega, *Tender is the Night*, ou em português, *Suave é a noite*. Ele escreve:

Esqueça sua tragédia pessoal. Somos todos *bitched* desde o começo e você precisa, especialmente, ser muito machucado antes que possa escrever seriamente. Mas quando conseguir a maldita dor, use-a – não trapaceie com ela. Seja tão fiel a ela quanto um cientista – mas não ache que seja de alguma importância porque aconteceu a você ou a alguém que pertence a você. (BAKER, 1981, p. 408, tradução nossa).⁵³

Como podemos ver, Hemingway considera fundamental para uma boa escrita que o autor tenha sofrido alguma espécie de dor/ferimento. Em seu caso pessoal, sabemos de seu ferimento ocorrido durante a participação da Primeira Guerra Mundial e as decorrências produzidas por ele são retratadas em várias de suas obras. Como vimos

⁵³ *Forget your personal tragedy. We are all bitched from the start and you especially have to hurt like hell before you can write seriously. But when you get the damn hurt use it – don't cheat with it. Be as faithful to it as a scientist – but don't think anything is of any importance because it happens to you or anyone belonging to you.* (BAKER, 1981, p. 408)

anteriormente, os jovens que foram para a guerra sofreram um impacto muito grande devido às novas configurações dessa guerra. O choque sofrido por esses jovens combatentes foi traduzido em palavras como *Shell shock*. Para Hoffman:

A consequência mais importante do choque traumático é que a experiência que a causou é lembrada diversas vezes. Não é que a vítima gosta da experiência e então a deseja repetidamente, mas ao invés disso, a experiência o desequilibra totalmente e ele então é incapaz de se ajustar a isso. (HOFFMAN, 1962, p. 89, tradução nossa).⁵⁴

Faz-se necessário, então, recorrer à teorias da psicologia sobre o funcionamento do trauma. Valeremos-nos de algumas considerações tecidas por Cathy Caruth, no texto que trata do despertar traumático, tendo como base os conceitos dados por Freud e por Lacan acerca do assunto. De início, a pesquisadora apresenta uma definição geral sobre o conceito de trauma:

Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. (CARUTH, 2000, p. 111).

Assim, podemos concluir que aqueles jovens participantes da Primeira Guerra Mundial foram tomados de assalto com os horrores cometidos pelas novas configurações bélicas, já expostas, o que inclui a nossa personagem principal de *The Sun Also Rises*, Jake Barnes. O narrador em primeira pessoa relata que durante sua participação na guerra ele sofreu um ferimento e este é sempre retomado quando ele se lembra do ocorrido. As formas de acesso a essas memórias são sempre da ordem do

⁵⁴ *The most important consequence of a traumatic shock is that the experience that caused it is recalled again and again. It is not that the victim enjoys the experience and so wishes it repeated, but rather that initially it has thrown him entirely off balance and he is therefore unable to adjust to it.* (HOFFMAN, 1962, p. 89)

trágico e ele não consegue enfrentar esse trauma e é jogado de volta às suas lembranças e como elas não lhe permitem ser feliz:

Eu tinha a sensação de que ia passar por algo que já acontecera antes.

- Você estava contente, há um minuto.

O baterista gritava: *You can't two times...*

- Acabou-se.

- O que aconteceu?

- Não sei. Sinto uma depressão horrível.

“.....”, salmodiava o baterista. Depois voltou às baquetas.

- Você quer sair?

Eu tinha a sensação de pesadelo, de que tudo aquilo se repetia, de que já passara por aquilo e teria de passar novamente. (HEMINGWAY, 2014, p. 85).⁵⁵

Quando comparamos o conceito de trauma de Caruth com o trecho do romance podemos ver, claramente, que esse sujeito não consegue lidar com suas memórias e acaba entrando nessa longa espiral depressiva. No trecho, Jake está jantando com Brett, e, como veremos, sempre é necessário que um elemento presente dispare essas lembranças traumáticas. Aqui, a presença de Brett está relacionada ao seu fadado destino de não poder estar junto da mulher que ama em decorrência do seu ferimento. Esta outra passagem ilustra o processo mental pelo qual ele passa após uma conversa com Brett:

Minha cabeça começou a trabalhar. Sempre a mesma história. Sem, era uma forma infeliz de ser ferido, num esquadrão aéreo, num *front* de opereta como era o *front* italiano. [...] Ali o oficial de ligação foi ver-me. [...]. Eu estava todo enfaixado, mas lhe haviam contado tudo. Então ele fez um discurso: ‘[...] *Che mala fortuna!*’

⁵⁵ *I had that feeling of going through something that has all happened before. ‘You were happy a minute ago.’*

The drummer shouted: ‘You can’t two time –’

‘It’s all gone.’

‘What’s the matter?’

‘I don’t know. I just feel terrible.’

‘.....’ the drummer chanted. Then turned to his sticks.

‘Want to go?’

I had that feeling as in a nightmare of it all being something repeated, something I had been through and that now I must go through again. (HEMINGWAY, 2004, p. 56).

Creio que não costumava me dar conta. Fazia o possível para disfarçar e não importunar ninguém. E provavelmente não teria sofrido se não tivesse encontrado Brett [...]. Não pensar. Sim, um conselho magnífico. Mas quando alguém tenta segui-lo... Tente, quem se sentir capaz. (HEMINGWAY, 2014, p. 46).⁵⁶

Neste momento, vemos que o objeto de desejo desse narrador, sua amada Brett, causa seu sofrimento. Na verdade, a razão do sofrimento é a impossibilidade de tê-la como sua parceira. E o que impede as duas personagens de ficarem juntas é o ferimento sofrido por Jake durante a guerra. Assim, podemos ver como o mecanismo de acesso às memórias traumáticas também é evidenciado: “sempre a mesma história”. Então um elemento presente, no caso o infortúnio de não ter Brett quando a encontra, o faz lembrar do motivo que dispara isso, seu ferimento, e isso o joga diretamente às suas lembranças de guerra (como a visita do oficial enquanto estava no hospital) e ele se entristece:

Como tal, a representação fictícia do trauma envolve um cálculo entre uma consciência de si e uma performance de si mesmo. Portanto, o tratamento ficcional e a representação do trauma experimentado contribuem para narrativas imersas em tensão, desprendimento e disjunção. Por exemplo, em *O Sol também se levanta*, Jake Barnes lembra sua experiência de trauma, e na tensão narrativa aparece em sua memória. (ROBINSON, 2010, p.131, tradução nossa).⁵⁷

⁵⁶ *My head started to work. The old grievance. Well, it was a rotten way to be wounded and flying on a joke front like the Italian. [...] That was where the liaison colonel came to visit me. [...] I was all bandaged up. But they had told him about it. Then he made that wonderful speech: ‘[...] Che mala fortuna!’*

I never used to realize it, I guess. I try and play it along and just not make trouble for people. Probably I never would have had any trouble if I hadn’t run into Brett [...]. Not to think about it. Oh, it was a swell advice. Try and take it sometime. Try and take it. (HEMINGWAY, 2004, p.27).

⁵⁷ *As such, the fictional representation of trauma involves a calculus between an awareness of self and a performance of self. Therefore, the fictional treatment and representation of trauma experienced contributes to narratives steeped with strain, detachment, and disjuncture. For instance in Hemingway’s SAR (The Sun Also Rises), Jake Barnes recollects his experience of trauma, and in the narrative strain appears in his memory. (ROBINSON, 2010, p.131).*

Então esse sujeito vive a sua violência constantemente, alterando sua forma de enfrentar o mundo. E isso vai gerar alguns aspectos que iremos abordar a seguir, como o dado do isolamento e as múltiplas falências sofridas pelas personagens.

O primeiro aspecto a ser levantado é o de isolamento. De acordo com Hoffman: “é um isolamento descrito e simbolizado com detalhamento tão exaustivo que finalmente sua realidade se torna o pensamento central no qual a ideia do romance é realizada” (HOFFMAN, 1962, p. 102, tradução nossa)⁵⁸. No romance *The Sun Also Rises*, o isolamento é disparado pelo ferimento de Jake, e esse ferimento o tornou impotente (impotência manifestada nas várias formas de comportamento). Além da deficiência sexual, a impotência de Jake revela outros tipos de falências, como a falta ou a colapso de relacionamentos de qualquer tipo. O isolamento do grupo, criando um microcosmo americano dentro de Paris, é um dado observável no seguinte trecho, quando as personagens acordam na Espanha para assistir ao dia de *San Firmin*:

Ao meio-dia estávamos todos no café, onde havia uma multidão. Comíamos camarões e bebíamos cervejas. A cidade estava cheia de gente, todas as ruas apinhadas. Chegavam incessantemente grandes automóveis de Biarritz e San Sebastian e estacionavam em torno da praça. Traziam gente para as corridas. (HEMINGWAY, 2014, p. 244).⁵⁹

Como podemos analisar, esse grupo de jovens artistas e escritores erradicados na França não possuía uma identificação com o local nem mesmo com as pessoas que chegavam para assistir às touradas. Eles não se relacionavam com as outras pessoas, nem adotavam costumes do local, revelando uma postura de resistência e não confiança, e como consequência, não estabeleceriam qualquer tipo de relacionamento. Assim, esse sujeito, nesse contexto, adota uma postura de distância com o local em que se encontra, mas ao mesmo tempo, ele não consegue retornar a sua terra natal por não sentir mais qualquer espécie de conexão com a nação que traiu seus valores. Então, esse sujeito se

⁵⁸ *it is an isolation described and symbolized with such exhaustive detail that eventually its reality becomes the very medium thought which the novel's idea is actualized.* (HOFFMAN, 1962, p. 102)

⁵⁹ *At noon we were all at the café. It was crowded. We were eating shrimps and drinking beer. The town was crowded. Every street was full. Big motor-cars from Biarritz and San Sebastian kept driving up and parking around the square. They brought people for the bullfight [...].* (HEMINGWAY, 2004, p. 178).

encontra sem uma unidade estável, e isso gerará um dos descentramentos apontados por Hall (2000), acabando por desfragmentar o sujeito.

Outro tema debatido em torno desse sujeito é a moralidade. Segundo Hoffman (1962), o romance também é moralista, dada a necessidade de uma improvisação moral com senso do correto, perdida por essa geração:

Em adição à deficiência sexual, a impotência de Jake leva a outros tipos de falências: a falência de ajuste sexual de Brett, o colapso de Mike no vulgar e estridente apelo de Robert Cohn, em geral, a ausência ou a falência de relações comuns de todos os tipos. (HOFFMAN, 1962, p. 102- 103).

Ao final do romance memorialista *A Moveable Feast*, podemos ler as seguintes considerações de Hemingway sobre a sua vida após o nascimento do filho e o surgimento de uma babá atraente:

Quando acontece que o marido é um escritor que leva a sério o difícil trabalho a que se dedica e não tem tempo para fazer companhia à sua mulher durante boa parte do dia, esse arranjo tem certas vantagens, até que ele descubra seu verdadeiro sentido. O marido tem duas garotas bonitas ao seu lado quando acaba de trabalhar. Uma delas é nova e desconhecida e, se ele não tiver sorte, acabará amando as duas. [...] A inocência é a mãe dos piores pecados. Mas a mentira começa a afetar nossas vidas, você se irrita com isso e se sente destruído aos poucos, num perigo constante como o que se vive no cotidiano de uma guerra. (HEMINGWAY, 2014, p. 249).

Assim, é possível notar a dualidade que esse sujeito enfrenta ao confrontar seu senso de moral. Na passagem, fica bem nítido como essa falência da moralidade está diretamente relacionada com suas memórias de guerra, esta o evento histórico que disparou essa mudança. Esse sujeito pós-Primeira Guerra Mundial não enfrenta sua dualidade em relação à moral. Ele é imediatamente jogado às suas lembranças traumáticas e não consegue enfrenta-las, só lamentar por elas.

Uma outra característica provocada pela guerra nesse sujeito é a constante sensação de violência. Voltando ao romance *The Sun Also Rises*, podemos ver que eles saem da cidade repleta de *glamour* e vida noturna (Paris/França) para um lugar

aparentemente calmo, onde pretendem fazer atividades relaxantes (Pamplona/Espanha). No entanto, a ilusão de tranquilidade é confrontada com a brutalidade das corridas de touros por eles frequentadas. Essa representação da batalha faz o narrador-protagonista retomar novamente seus traumas de guerra por meio de dois mecanismos: a descrição das cenas das touradas e o fato de Lady Brett se apaixonar pelo toureiro Pedro Romero, fazendo o protagonista sofrer por não conseguir estar junto da amada por causa do seu ferimento de guerra. O primeiro mecanismo pode ser estudado como o instrumento estético proposto por Baker (1974): o sentido de fato, que é a narração dos eventos da história sem muitos rebuscamentos, o que de acordo com Baker, diminuiriam a força do seu impacto. A passagem é a seguinte:

[...] Passavam, seguindo a rua em direção às arenas; atrás vinham outros, andando mais depressa, e depois os retardatários. Estes corriam realmente. Em seguida, um pequeno espaço vazio e finalmente os touros, galopando e sacudindo as cabeças. Depois tudo desapareceu de vista, na esquina da rua. Um homem caiu, rolou na sarjeta e ficou ali imóvel. Mas os touros não notaram. Corriam todos juntos. (HEMINGWAY, 2014, p. 192).⁶⁰

Podemos observar no trecho acima que não há uma adjetivação em torno da rua, da quantidade de touros, nem das pessoas que participavam da festa. O que foi focalizado pelo narrador é a violência dos touros e a imagem do homem atingido e rolando até a sarjeta. De acordo com Baker, esse modo de narrar sugere um maior impacto da cena. Retomando a questão do trauma, seria possível também fazer uma associação dessa imagem com as cenas de combate em guerra, onde soldados caem mortos depois dos enfrentamentos corpo-a-corpo, levando o narrador-protagonista a viver esse trauma novamente.

A *Lost Generation* é conhecida por ser uma geração que não vê sentido na vida, e se pergunta o porquê viver. E todas essas alterações apontadas convergem para esse

⁶⁰ [...] *They passed along and up the streets toward the bullring and behind them came more men running faster, and then some stragglers who were really running. Behind them was a little bare space, and then the bulls galloping, tossing their heads up and down. It all went out of sight around the corner. One man fell, rolled to the gutter, and lay quiet. But the bulls went right on and did not notice him. They were all running together.* (HEMINGWAY, 2004, p. 139).

sujeito apático, não imbuído de sentimentos patrióticos, e afastado dos seus princípios norteadores.

Partindo da violência, voltamos ao conceito de coragem. Antes da Primeira Guerra Mundial, a coragem foi descrita por Stephen Crane, em *The Red Badge of Courage*, como consequência de um acidente, sendo retirada de toda a glória que deveria acompanhar. Aqui já temos uma primeira alteração no conceito de coragem, após a Guerra Civil Norte-Americana. Assim, podemos ler que esse “acidente” é uma espécie de sentimento, o qual pode ser controlado ou performatizado. Já para Hemingway, coragem era uma palavra usada unicamente para significar um movimento instintivo em direção à violência ou saindo dela, como visto anteriormente. Na obra *A Moveable Feast*, Hemingway apresenta um diálogo muito interessante com seu xará Ernest Walsh. Segue a passagem sobre a discussão de quem ganharia um prêmio:

- Porque sim. – desandou a falar sobre meus trabalhos, mas desliguei-me completamente. Constrangia-me ouvir comentários sobre minha obra literária e olhei para ele, com a sua cara de homem marcado para morrer, pensando: “Lá vem você, seu chato, querendo levar-me na conversa, com sua encenação de condenado e tudo mais. Já vi um batalhão de soldados comendo poeira numa estrada, e um terço deles, pelo menos, sabia que a morte estava próxima, mas ninguém fazia essa cara, ao passo que você, que está marcado para morrer, vive cavando a vida à custa da morte. Pensa que vai me levar no bico agora, não é? *Não tapeie para não ser tapeado.*” Mas a morte não estava brincando com Walsh. Ela o pegaria para valer, mais cedo ou mais tarde. (HEMINGWAY, 2014, p. 151).

No trecho acima, podemos observar a atitude do narrador em relação à morte, e de muitos dos seus companheiros de batalha em relação à guerra. Não há sentimentalismo acerca disso. Somente é um instinto que joga o combatente em direção à violência (guerra) ou à fuga da violência (fugir da morte) (não tapeie para não ser tapeado), caracterizando como funciona o conceito de coragem para esse novo construto social.

Veremos agora como o processo traumático é encarado ou não pela *Beat Generation* e no romance *And the Hippos*, de Burroughs e Kerouac, e contrapor as diferenças entre as gerações, bem como apontar possíveis similaridades. Para tanto,

procuramos identificar o momento de instauração do trauma para essa geração, se haveria fatores prévios que determinassem o funcionamento do choque, e qual a resposta encontrada para superar essa perturbação. Assim, iremos elencar as proposições feitas por Willer (2009) acerca da filosofia da “Nova Visão”, Spangler (2008) e suas considerações sobre o trauma geracional decorrente da Grande Depressão, Mongia Besbes (2017) e a resposta da *Beat Generation* ao pós- II Guerra Mundial; e Luna e Shenkel (2015) sobre o misticismo como transgressão cultural ao contexto capitalista das décadas de 40 e 50.

Iniciaremos este tópico com as considerações tecidas por Spangler em seu artigo que relaciona os romances *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck e *On the Road*, de Kerouac ao legado da Grande Depressão. Apesar de o trabalho não tratar sobre o romance que analisamos nesta dissertação, podemos, de maneira comparativa, nos valer das ideias apresentadas e ver se são expansíveis para nossa análise. O artigo inicia com a contextualização histórica da Grande Depressão, período de crise econômica nos Estados Unidos, caracterizado por uma evasão em massa dos americanos em busca de alimentos e melhores condições de vida em decorrência da elevada taxa de desemprego que assombrava a época. Esse cenário serve de base para o romance *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck, o qual retrata a vida de uma família em trânsito, numa tentativa de sobrevivência a escassez não só alimentícia, mas também cultural, que acometia o país. Spangler sustenta a tese de que a obra *On the Road*, de Kerouac, vai apresentar ecos da obra de Steinbeck no que concerne as:

[...] representações do limite, da perda, e da divagação. Mais amplamente, *Na Estrada* é inteirado pelas ansiedades da era da Depressão sobre o que a América representa em oposição ao que deveria representar. O romance de Kerouac é um texto que pode ser visto como um ativo questionador do(s) mito(s) da América. (SPANGLER, 2008, p. 308, tradução nossa).⁶¹

O mito da América é composto pela ideia da necessidade de um recomeço quando as circunstâncias se tornam inaceitáveis e esse novo período é marcado pela

⁶¹ [...] *renderings of limit, loss and wandering. More broadly, On the Road is informed by Depression-era anxieties of what America represents as opposed to what it might and should represent. Kerouac's novel is a text that can be seen as actively calling into question the myth(s) of America.* (SPANGLER, 2008, p. 308).

estrada, para que o indivíduo possa criar um paraíso na próxima esquina (Spangler, 2008). Dessa forma, os textos de Steinbeck e de Kerouac vão se valer da estrada e assim, colocam em xeque as ideias sobre o sonho americano, o sonho de liberdade prometido pela nação, expondo os efeitos causados pela modernidade como resposta aos eventos catastróficos do século XX.

A chave encontrada pelo capitalismo para unificar a nação depois de tantos ataques, que mais o alimenta como sistema e para se manter como estrutura hegemônica foi a banalização do homem como ser social. Esta banalização retoma vários dos conceitos puritanos, tais como o sucesso individual, que se mantêm ao longo da história dos Estados Unidos e colocando de novo a mulher para dentro das casas em papel semelhante àquele que ocupavam no século XIX, agregando o homem à máquina como uma espécie de extensão do objeto, e assim, sua capacidade produtiva se elevaria, e por fim, há um maior controle do governo sobre as massas para que o sistema pudesse reinar sem a interferência de ideias destoantes da ordem hegemônica. Segundo Spangler, em contrapartida a esse capitalismo:

As Vinhas da Ira e Na Estrada atacam a lógica fria da modernidade ao criar personagens que recusam aceitar a visão de mundo promulgada pelas forças controladoras e que, em vez disso, buscam recuperar o encantamento ou espiritualidade no meio de um bloqueio ideológico. E enquanto um foi escrito em um período de fome cultural e o outro em tempo de banquete capitalista hipercinético, esses romances mutuamente lamentam o preço da existência pago pelo indivíduo na América moderna e se posicionam como um antídoto para as incivildades da civilização (SPANGLER, 2008, p. 309, tradução nossa)⁶².

O crítico estabelece, desse modo, a aproximação entre os dois romances, revelando que a geração dos anos 30 valeu-se da estrada para poder fugir da fome cultural que vivam com a Grande Depressão, bem representada em *The Grapes of*

⁶² *The Grapes of Wrath and On the Road attack the cold logic of modernity by creating characters who refuse to accept the particular worldview promulgated by the forces of control and who instead seek to recuperate a sense of enchantment or spirituality in the midst of an ideological lockdown. And while one was written in a time of cultural famine and the other in a period of hyperkinetic capitalist feasting, these novels mutually lament the price of existence paid by the individual in modern America and gesture toward an antidote for the incivilities of civilization.* (SPANGLER, 2008, p. 309).

Wrath, em uma tentativa de fuga aos problemas impostos pelo sistema capitalista. Uma década depois e os americanos estariam enfrentando o mesmo cenário de imposição capitalista sobre a forma de vida cultural que deveriam incorporar. Segundo Luna e Shenkel:

É nesse contexto de culto exacerbado ao consumo que se dá a restauração da ordem social fraturada no pós-guerra. O desejo de consolidar a ordem faz com que as tradições e os valores puritanos retomem seus assentos na vida familiar. [...] Consolida-se, assim, e com relativa rapidez, o que se chamaria daí em diante de ‘o estilo de vida americano’, *the American way of life*. (LUNA e SHENKEL, 2015, p. 143).

Nesse sentido, Spangler afirma que, apesar de Steinbeck ter proposto a viagem como uma tentativa de superação das crises econômica e traumática geradas, os problemas sofridos pela geração durante a Depressão não foram solucionados, levando a um acentuado desapontamento e declínio social que foram encobertos pelo pano velado do Puritanismo, caracterizando como um trauma geracional o que viria a ser vivenciado pela geração de 50. Luna e Shenkel (2015) apontam para a ironia do fato de que para superar a crise econômica de 30, os Estados Unidos aderiram à Guerra “cujo desfecho, mais uma vez, introduziria o hedonismo como condição de superação aos traumas da guerra” (p. 142).

Quando a Segunda Guerra Mundial eclode, as fraturas da sociedade ainda não estavam cicatrizadas, e a *Beat Generation* acreditou que a mensagem da cura proposta por Steinbeck a esse tipo de evento trágico envolvendo toda a nação, agora sob a égide da transformação cultural midiática e consumo desenfreado. De acordo com Spangler:

[...] ainda era válido. Apesar de Sal e Dean estarem fugindo da paranoia da Guerra Fria, da agitação racial, e a demanda para se adaptarem a um *status quo* perturbador, eles também estavam repetindo a jornada psicológica que milhões de americanos fizeram nos anos 30 – a tentativa de lidar com as anomalias subversivas do sistema capitalista. O antídoto para a Grande Depressão e os sufocantes anos 50 é a estrada e a alma universal. Em vários momentos, Kerouac usa o Taoísmo e o Cristianismo de maneira intercambiável para ajudá-lo a

articular a noção de unidade [...]. (SPANGLER, 2008, p. 321, tradução nossa).⁶³

Como podemos ver no trecho, as maneiras encontradas por Kerouac para a superação ao trauma seriam tanto a estrada quanto a busca da unidade por um viés religioso-espiritual. Iremos agora analisar como essa resposta ao trauma da *Beat Generation* configura-se no romance *And the Hippos* e como estaria envolvido com as mudanças na sociedade americana do pós- Segunda Guerra.

Vimos que essa geração rompeu com a tradição literária ao inserir em seus textos e outras formas de artes elementos de ousadia e de caráter inovador, inspirando jovens a buscarem novas formas de perceber o mundo. Conforme apontado anteriormente, o período que engloba o fim da Segunda Guerra Mundial e início dos anos 50 foi marcado por uma intensa propaganda de incentivo ao consumo, promovido pelo *boom* econômico da época. A principal ideia desse encorajamento mercadológico seria a superação do vazio existencial causado pelas avarias da guerra. Pela primeira vez, fazia-se uso de bombas nucleares, dizimando cidades inteiras, como foi o ocorrido em Hiroshima e Nagasaki. Os danos psicológicos causados pela crueldade nunca antes vista em uma guerra se tornam da ordem do traumático. E os membros da *Beat Generation* estavam no auge da juventude em meio a esse cenário, e assim, sendo o principal alvo do sistema capitalista no tocante ao consumo. Esses jovens iriam preencher os horrores (que não causaram, mas sentiam-se compactuados por fazerem parte da nação responsável por tais atrocidades) com artefatos que evidenciariam o sucesso individual, servindo-se do ideário puritano, como carros de luxo, utensílios domésticos inéditos. Mas não foi dessa maneira que os *beats* buscaram superar seu trauma, como vimos acima. Encontramos na obra *On Trauma and Traumatic Memory*, coletânea de textos que discorrem sobre os efeitos do trauma, as considerações de Besbes (2017) sobre o método encontrado por essa geração para superar o trauma:

⁶³ [...] *was still available. Even though Sal and Dean are fleeing from Cold War paranoia, racial unrest, and the demand to adapt to a disturbing status quo, they are also repeating the psychological journey that millions of Americans made in the 1930's – the attempt to come to terms with the disturbing anomalies of a capitalist system. The antidote for the Great Depression and the suffocating 1950's is the road and the universal soul. At various points, Kerouac uses the Tao and Christianity interchangeably to help him articulate de notion of oneness [...].* (SPANGLER, 2008, p. 321).

Os *Beats* tentaram transcender seu trauma por meio de uma prosa não convencional e uma poesia altamente inovadora, debatendo temas que escandalizavam a sociedade americana. Tais temas eram o modo de vida; o modo de vida realmente adotado. [...] A exacerbação do trauma leva a uma possibilidade de expressão e de imaginação de uma realidade melhor [...]. (BESBES, 2017, p. 116, tradução nossa).⁶⁴

Não cabe a este trabalho explicitar a estética revolucionária da poesia *beat*, mas vamos nos deter sobre a questão do debate do modo de vida americana nesse período. Analisaremos agora a passagem na qual Dennison, ao sair do bar com os amigos, ouve uma discussão em um bar vizinho do outro lado da rua, e descobre que o dono do local está expulsando três pessoas, que seriam uma prostituta e dois homossexuais. Segue o trecho:

Tive a sensação de que em todo o país essas discussões idiotas aconteciam nas esquinas, nos bares e restaurantes. Em todo o país as pessoas estavam tirando credenciais dos bolsos e as esfregando no nariz umas das outras para provar que tinham estado em algum lugar ou feito alguma coisa. E pensei que um dia todos neste país iam se levantar de repente e dizer: ‘Não aguento mais esta merda!’ e começariam a se empurrar, a se xingar e agarrar a pessoa ao lado. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 84).⁶⁵

Como podemos ver, a personagem não se conforma com a atitude discriminatória do dono do bar em relação aos *outsiders* dessa sociedade novamente aflorada pela moralidade puritana. E o narrador vai além, revelando quem era o americano do período, o cidadão que glorifica suas conquistas individuais, metaforizadas no excerto acima como as credencias que eles portam com orgulho e fazem questão de sentir-se superiores ao outro homem. Esse seria um dos temas a que

⁶⁴ *The Beats attempted to transcend their trauma through unconventional prose writing and highly innovative poetry, debating themes that scandalized American society. These themes were a way of life; they were actually adopted in real life. [...] The exacerbation of trauma leads to the possibility of voicing and envisioning a better reality [...].* (BESBES, 2017, p. 116).

⁶⁵ *I had the feeling that all over America such stupid arguments were taking places on street corners and in bar and restaurants. All over America, people were pulling credentials out of their pockets and sticking them under someone else's nose to prove they had been somewhere or done something. And I thought someday everyone in America will suddenly jump up and say 'I don't take any shit!' and start pushing and cursing and clawing at the man next to him.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 104).

Besbes (2017) se refere quando afirma que os *beats* debatiam o modo de vida americano. Dentro dessa sociedade pós-guerra, a ideia dissipada e vivida era o valor puritano sobre a glorificação das conquistas do homem. Kerouac e Burroughs questionam esse valor e imaginam até mesmo uma América na qual os cidadãos se tornariam conscientes dessa atitude e tomariam o caminho oposto, o do desprezo pela superioridade assumida por algumas pessoas.

Assim, podemos dizer que trazer à baila esse tipo de debate em torno do modo de vida americano seria uma das maneiras encontradas pela *Beat Generation* para superar seu trauma acumulado dos anos 30 e intensificado pela Segunda Guerra Mundial. Contudo, essa não foi a única forma expressa no romance de combate ao trauma. Veremos agora que de maneira o misticismo ampara as personagens no tocante à angústia traumática do grupo.

Spangler (2008), como visto acima, revela que um dos antídotos encontrados por Kerouac para a superação do trauma é a busca pela construção da unidade (*oneness*) por meio da retomada de elementos orientais, como a religião xintoísta em relação intercambiável com o Cristianismo. Para além da significação religiosa, esse ato de busca espiritual significa uma procura por uma filosofia que pudesse devolver ao homem uma paz interior sem as amarras puritanas das conquistas individuais, e assim, a geração da década de 50 seria capaz de enfrentar o trauma gerado. Willer (2009) apresenta o dado da instauração da filosofia criada por Kerouac, Burroughs e amigos:

Naquele 1944 nova-iorquino, Ginsberg, Burroughs, Kerouac e Carr haviam resolvido desenvolver o que denominaram a Nova Visão. Suas principais fontes: a vidência como resultado do desregramento dos sentidos em Rimbaud; o misticismo visionário de William Blake, mais aquele de Yeats, especialmente em *A Vision*, o complexo tratado ditado por sua mulher em transe, em 1915.

[...]

Somado às leituras, outro vetor da Nova Visão foram as drogas, encaradas como meios para alterar a consciência. Além da morfina e da heroína, estimulantes como a benzedrina ou a anfetamina [...]. Logo viriam alucinógenos: maconha e haxixe [...]. (WILLER, 2009, p. 49-50).

A consideração de Willer sobre o surgimento dessa nova filosofia baseada em vidência, misticismo e uso de entorpecentes para auxílio da transformação momentânea cognitiva soma-se aos argumentos levantados por Spangler (2008) sobre o uso do misticismo e religiosidade para superar o trauma dessa geração. Apesar de não ser tópico a ser estudado neste trabalho, vale a pena ressaltar que os *beats* foram responsáveis por recuperar os conhecimentos sobre diversas correntes espirituais, tanto de origem ocidental como oriental, e promoveram a retomada dos estudos do gnosticismo, doutrina religiosa da Antiguidade baseada em conceitos maniqueístas e principal opositora ao Cristianismo. Assim, podemos ver o trabalho de pesquisa por parte desses jovens para que pudessem combater o vazio existencial que os assombrava, o trauma carregado desde a Grande Depressão.

O trecho citado acima, como podemos ver, é o cenário do romance *And the Hippos*, no qual temos Kerouac, Burroughs e Carr, apesar de ficcionalizados, na cidade de Nova York em 1944. Buscamos na obra se seria possível encontrar alguma referência à Nova Visão, sendo que ela seria uma filosofia de combate ao trauma. Logo no primeiro capítulo, onde somos colocados em contato com o grupo de amigos no apartamento de Dennison, Philip, sob efeito de drogas, começa a divagar:

Philip tivera alguma ideia filosófica que aparentemente viera desenvolvendo ao longo da noite e agora eu iria ouvi-la. Ele falou: ‘Imaginei toda uma filosofia baseada na ideia de que o desperdício é o mal e a criação é o bem. Enquanto você está criando algo, tudo bem. O único pecado é o desperdício das suas potencialidades’. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 11).⁶⁶

A filosofia proposta por Philip opõe, de maneira maniqueísta, o desperdício e a criação. Ao valer-se da dualidade bem *versus* mal, a personagem está utilizando das premissas do gnosticismo, permitindo-nos, assim, a aproximação da filosofia apresentada no romance com a Nova Visão. Dessa forma, as personagens apresentam uma preocupação em desenvolver uma teoria que seja capaz de explicar o momento que vivem, e o fazem por meio de uso de drogas, a título de como os integrantes da *Beat*

⁶⁶ *Philip had some philosophical idea he had evidently been developing in the course of the evening and now I was going to hear about it. He said, 'I've figured out a whole philosophy on the idea of waste as evil and creation as good. So long as you are creating something it is good. The only sin is waste of your potentialities.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 5).

Generation fizeram, confirmando a possibilidade da comparação. E como essa filosofia ajudaria esses jovens a superar o trauma? Philip é categórico ao relacionar o consumo desenfreado com o desperdício, configurando o lado mal dessa corrente. Conforme mais o homem compra objetos, quanto mais ele consome de forma inconsciente, ele estará gerando desperdício, e isso seria da esfera negativa. Do outro lado, o homem não deveria se vangloriar de suas conquistas materiais, mas sim dos seus processos de criação consciente, estimulando sua capacidade de construir sua unidade (*oneness*) por meio das suas potencialidades e não de suas conquistas materiais, compondo o lado bom da dicotomia.

Assim temos a apresentação, no romance *And the Hippos*, de uma filosofia com base no gnosticismo, principalmente no tocante à oposição entre bem e mal, assim como foi criada a Nova Visão. Essa filosofia seria a resposta de superação ao trauma encontrada pela *Beat Generation* por associar o consumo desenfreado pregado pelo capitalismo ao desperdício e assim, ao lado mal; bem como correlacionou as conquistas do homem à exploração das suas potencialidades como instrumento de medida, e não às suas aquisições materiais, o que seria a esfera do bem. Se o homem adotasse essa Nova Visão, a filosofia sem nome no romance, ele seria capaz de combater o trauma.

Portanto, diferentemente do que ocorre no romance de Hemingway, não encontramos em Kerouac e Burroughs uma apresentação direta de memórias que remetam ao trauma. O que lemos no romance *beat* é resposta para a superação desse dado traumático que é anterior à escrita do romance. Faz-se necessário entender o contexto histórico relacionado ao contexto social para que possamos identificar como a Segunda Guerra Mundial alterou as noções de percepção de valores na sociedade norte-americana na década de 50.

4. RELEITURA DO TRANSCENDENTALISMO

4.1 A natureza e a moralidade em *The Sun Also Rises*

A última consideração a ser apresentada nesta dissertação é acerca do possível desenvolvimento de uma releitura dos conceitos transcendentalistas sobre a natureza e a noção de individualidade e como são expostas em ambos os romances em análise. Para tanto, serão analisados os princípios trabalhados por Emerson e Thoreau, líderes do movimento transcendentalista do século XIX, no tocante aos dois aspectos temáticos elencados acima, e como estão relacionados às obras *The Sun Also Rises* e *And the Hippos*.

Primeiramente, precisamos situar o movimento Transcendentalista dentro da literatura norte-americana, bem como elucidar algumas das características dessa corrente filosófica/literária. O Transcendentalismo foi um movimento filosófico, religioso e literário com início em meados do século XIX, baseado em ideais humanistas e de caráter introspectivo, disparados pelo contexto histórico da Revolução Industrial. Com os conflitos que vinham acontecendo nos Estados Unidos, como a crescente onda violenta em torno da questão escravagista, um dos motivos que disparariam a Guerra Civil alguns anos mais tarde, e a influência da revolução industrial em solo americano reforçando os conflitos sociais existentes. À respeito da revolução industrial, vejamos as considerações de Hobsbawm sobre as mudanças causadas por esse momento histórico:

A indústria traz consigo a tirania do relógio, a máquina que regula o tempo, e a complexa e cuidadosamente prevista interação dos processos: a mensuração da vida não em estações (acerto do trabalho até a festa de São Miguel ou até a Quaresma) ou mesmo em semanas e dias, mas em minutos, e acima de tudo, uma *regularidade* mecanizada de trabalho que se choca não só com a tradição, mas também com todas as inclinações de uma população não condicionada para ela. E como os homens não assimilavam espontaneamente esses novos costumes, tinham de ser forçados – por disciplina e multas, por leis de Senhor e Servo, como aquela de 1823 que os ameaçava com prisão por quebra de contrato (aos patrões cabia apenas multas) e por salários tão baixos que somente a labuta incessante e ininterrupta os fazia ganhar o suficiente

para sobreviver, sem prover o dinheiro que os afastasse do trabalho por mais que o necessário para comer, dormir e – como se tratava de um país crítico – orar no Dia do Senhor. (HOBBSAWM, 2000, p. 80).

Nossa primeira análise sobre uma possível releitura dos conceitos transcendentalistas será em torno do conceito de natureza e como ele é apresentado no romance *The Sun Also Rises*. Traremos como apoio para esta discussão um artigo de Camry Scott publicado em 2016, no qual há a defesa da tese de que Ernest Hemingway teria criado uma versão moderna do Transcendentalismo. O crítico argumenta inicialmente que se faz necessário explorar a temática da natureza nas obras de Hemingway por apresentarem a seguinte característica em torno das personagens: “Para muitas das suas personagens, a natureza é o local de cura, reflexão e paz, assim como fora para os transcendentalistas da Nova Inglaterra do século dezenove” (SCOTT, 2016, p. 76, tradução nossa)⁶⁷.

Dessa forma, precisamos elucidar algumas considerações sobre a natureza e o tratamento dado a ela por Emerson, autor citado no excerto acima, em seu ensaio intitulado *Nature*, escrito em 1849, para podermos estabelecer a comparação apontada por Scott. Recém-retornado da Europa, Emerson começa a reunir seus escritos, como diários e sermões, para a formação da obra que viria a ser a principal fonte escrita dos ideais transcendentalistas. Segundo Spiller (1960), em sua obra sobre o panorama da literatura norte-americana, o ensaio de Emerson, considerado seu testamento para a literatura e filosofia, possuía aparência desprezível a julgar pelo seu tamanho, mas isso era reflexo direto do espírito da filosofia transcendentalista. Este ensaio foi a semente que culminaria nas outras obras do movimento, bem como propulsionou respostas de firme oposição ao Transcendentalismo.

O ensaio *Nature* (1849) é circundado por um período histórico tumultuado nos Estados Unidos. Como apontado anteriormente, o movimento, de caráter filosófico humanista, surge como uma reação contra o crescente desenvolvimento do setor industrial, disparado pela Revolução Industrial. A Revolução marca o início da transição da produção de produtos manufaturados e artesanais para a produção via

⁶⁷ *For many of his characters, the wilderness is the place for healing, reflection, and peace, much like it was for the nineteenth-century transcendentalists of New England.* (SCOTT, 2016, p. 76).

máquinas. Considerando o contexto norte-americano do início do século XIX, sabemos que a principal fonte de economia era a agricultura, explicada pelo fato de o território americano ter extensão propícia para o cultivo. Com a mudança da economia para a indústria, muitos trabalhadores se viram forçados a abandonar seu trabalho no campo, ou suas manufaturas, para que pudessem continuar sustentando suas famílias. As condições de trabalho dentro das fábricas eram as mais precárias possíveis. O trabalhador era forçado a exercer atividades com cargas horárias abusivas, e também era exposto à diversas condições insalubres, como por exemplo, a fumaça do carvão, nova fonte de energia para a época, e falta de segurança no manuseio das máquinas, objetos estranhos a quem as utilizava.

Esse cenário de mudança, cruel muitas vezes, foi se desenvolvendo diante desse grupo de pensadores inspirados pelo recente contato com os escritos traduzidos dos filósofos alemães, como Kant e Hegel. A precariedade a que eram expostos os trabalhadores causava repulsa em jovens como Emerson e Thoreau, que então decidem seguir uma linha filosófica humanista, colocando o ser humano no centro, e promovendo o respeito pelas capacidades humanas. A industrialização também provocou uma onda crescente de consumo, disparada pela facilidade no acesso aos produtos tanto pela agilidade na fabricação, quanto pela corrente monetária estimulada pelo sistema capitalista em ascensão. Isso gerou uma expansão do pensamento materialista na sociedade norte-americana, fato abominado pelos transcendentalistas.

Outro motivo da reação foi o levante em prol da libertação dos escravos. A região sul dos Estados Unidos era majoritariamente escravagista, por causa das enormes plantações que cobriam o território de clima propício para o cultivo de diferentes culturas. A região norte, apoiando firmemente a Revolução Industrial, precisa consolidar sua economia no momento baseada no setor secundário. Para aumentar sua produtividade, mão de obra e capital para giro, o Norte encabeça uma luta pela libertação dos escravos, mas com intuito de cunho mais econômico do que social, e isso resultará na Guerra Civil americana, no final do século XIX. Não cabe a este trabalho tecer longas considerações sobre o evento da Guerra Civil, mas apontar para a indignação dos transcendentalistas para com o materialismo e falta de humanidade gerados naquele período histórico.

Motivado por essas causas, Emerson decide, de maneira ideológica, fugir para a floresta para se afastar do homem e, assim, solitário, refletir sobre a condição humana, como podemos ver em: “Para encontrar a solidão, o homem precisa se afastar tanto de seu quarto quanto da sociedade” (EMERSON, 1849, p. 5, tradução nossa)⁶⁸. No primeiro capítulo do ensaio *Nature* (1849), Emerson discute a abordagem poética sobre o conceito de natureza. Segundo Emerson, o homem adulto não percebe o real sentido da natureza, e estando integrado a este ambiente, o filósofo salienta que para compreender e amar a natureza, é necessário um homem: “[...] cujos sentidos internos e externos estejam verdadeiramente ajustados um ao outro (natureza) [...] (EMERSON, 1849, p. 6, tradução nossa).⁶⁹ Assim, a relação que precisa ser ajustada é a do sentido interno do homem, ou seja, o eu-interior de cada um, com o outro, aquilo que é externo ao eu interior. Então, para Emerson, a natureza seria aquilo que é separado do eu-interior, o que corresponderia às artes, à própria natureza (no sentido biossistema existente) e o nosso corpo. Prosseguindo sua experiência, afastado na floresta, ele afirma que: “Na presença da natureza, um deleite selvagem permeia o homem, apesar das verdadeiras dores” (EMERSON, 1849, p. 6, tradução nossa).⁷⁰ Nesse sentido, na natureza, o homem encontraria a cura para suas dores e, para além disso, Emerson profere que na natureza: “eu sinto que nada pode acontecer comigo, - nenhuma desgraça, nenhuma calamidade, (deixando-me meus olhos), que a natureza não possa consertar” (EMERSON, 1849, p. 6, tradução nossa).⁷¹

Traçadas essas primeiras considerações acerca do tratamento da natureza em Emerson, iremos agora apresentar sua configuração na obra *The Sun Also Rises*. Como visto em capítulo anterior, as personagens do romance sofrem à sua maneira as consequências da guerra. Segundo Scott (2016), o melhor exemplo do Transcendentalismo de Hemingway: “[...] surge de personagens que também buscam

⁶⁸ *To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society.* (EMERSON, 1849, p. 5).

⁶⁹ *[...] whose inward and outward senses are still truly adjusted to each other [...]* (EMERSON, 1849, p. 6).

⁷⁰ *In the presence of nature, a wild delight runs through the man, in spite of real sorrows.* (EMERSON, 1849, p. 6).

⁷¹ *I feel that nothing can befall me in life,—no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes,) which nature cannot repair.* (EMERSON, 1849, p. 6).

consolo na natureza após as experiências traumáticas sofridas na guerra” (SCOTT, 2016, p. 76, tradução nossa).⁷²

Outro elemento atrelado à natureza, para Emerson, é a temática da moralidade. A natureza não seria apenas um local puro ou com propriedades curativas, mas é o espaço de conexão do ser humano com Deus, e assim, transcendendo de seu estado frívolo para o estado moral. No quinto capítulo de seu ensaio, ele apresenta um debate sobre a disciplina e como a natureza é uma disciplina, no sentido em que rege as práticas de entendimento das verdades intelectuais. Desse modo, o filósofo afirma:

A lei moral repousa no centro da natureza e irradia para a circunferência. É a essência e o âmago de todas as substâncias, todas as relações e em todos os processos. Todas as coisas com as quais lidamos, pregam a nós. (EMERSON, 1849, p. 22)⁷³.

A moralidade então, resguardada pela presença de uma força superior, Deus, seria a bússola do homem quando refletir sobre suas atitudes. Como já discutimos anteriormente, a moralidade é um tema que atravessa ambos os romances em análise; contudo, a referência a uma esfera de poder controladora dessa moralidade não é citada. Vale ressaltar, conforme Scott (2016), que o elemento da religiosidade não se faz presente na obra de Hemingway. Uma das maneiras creditadas ao autor de trabalhar a temática da moralidade seria por meio da adoção da estratégia de uma moralidade da compensação. Para fundamentação teórica, faremos uso do estudo publicado por Scott Donaldson, em 1971, no qual o autor discute uma suposta moralidade da compensação na obra de Hemingway. O crítico começa seu estudo citando Emerson e seus vários exemplos no tratamento do tema da moralidade. Contudo, para seus objetivos, Donaldson sintetiza em uma expressão qual seria a ideia principal Transcendentalista

⁷² [...] *come from characters who also seek solace in the wilderness after traumatic experiences in the war.* (SCOTT, 2016, p. 76).

⁷³ *The moral law lies at the centre of nature and radiates to the circumference. It is the pith and marrow of every substance, every relation, and every process. All things with which we deal, preach to us.* (EMERSON, 1849, p. 22).

sobre o tópic: “nada pode ser dado ou retirado sem um equivalente” (DONALDSON, 1971, p. 399, tradução nossa).⁷⁴

Desse modo, para Donaldson, a moralidade é representada por transações que ocorrem ao longo da bibliografia de Hemingway. Mas seu artigo tem como escopo o romance *The Sun Also Rises* e, para ele, a alegria, o prazer e a boa vivência têm um custo a ser pago. Segundo o crítico, Hemingway:

[...] expressou sua visão de compensação na metáfora das finanças – uma metáfora que atravessa o tecido de seu primeiro romance como uma linha boa e essencial, uma linha tão nobre, de fato, que ainda não havia sido percebida. (DONALDSON, 1971, p. 400, tradução nossa).⁷⁵

Na análise apresentada a seguir, iremos identificar como seria possível essa outra releitura transcendentalista na obra, considerando que, para se atingir algo, outra coisa deverá ser dada em troca e apontando para o fato de a vida ter seu custo. Apesar de Jake pagar com sofrimento tudo o que aprendeu sobre sua relação com Brett e consigo mesmo, ele também realiza várias trocas monetárias ao longo do romance. De acordo com Donaldson, são ao todo trinta citações feitas sobre pagamentos de bebidas, hotéis, e valores. Contudo a forma como essas transações são feitas variam de acordo com os personagens. Jake, por um lado, está sempre preocupado em não deixar pagamentos atrasados, está sempre se comunicando com seu chefe para receber seu ordenado, e trata o assunto com seriedade. Já do outro lado, temos Cohn, que apesar de pertencer a uma família rica, e de ter financiado um jornal, alguma coisa não lhe permitia ser o editor desse periódico. Donaldson afirma, a esse respeito, que Cohn não recebe as graças da vida por sua falta de postura moral, uma vez que para conseguir o cargo custearia a vida de Frances (sua ex companheira) usando um dinheiro não conquistado por ele, mas herdado.

Assim, a moralidade também está retratada nessas transações financeiras, revelando personagens conquistadores de seu dinheiro e a forma como o utilizam para

⁷⁴ [...] *nothing can be given or taken without an equivalent.* (DONALDSON, 1971, p. 399).

⁷⁵ [...] *expressed his view of compensation in the metaphor of finance – a metaphor which runs through the fabric of his first novel like a fine, essential thread, a thread so fine, indeed, that it has not before been perceived.* (DONALDSON, 1971, p. 400).

manterem-se íntegros, e por outro lado, personagens da esfera da imoralidade que utilizam do dinheiro, às vezes não conquistado por esforço próprio, para manter um padrão de vida leviano ou conseguir benefícios.

Partiremos, então, para a análise da narração de uma viagem particular a fim de podermos identificar se haveria, para as personagens, o tratamento sobre a natureza e suas reverberações conforme apontado por Emerson (1849) e se é possível a relação feita por Scott (2016) e Donaldson (1971). Iremos também nos basear nas propostas de Baker (1974) acerca do papel desenvolvido por essas personagens.

O evento em questão é a viagem feita por Jake Barnes e Bill Gorton aos Pirineus, mais especificamente para a cidade de Burguete, com o objetivo de pescar, antes de se dirigirem a Pamplona para acompanhar a festa de San Fírmin. Segue o excerto em que o narrador, Jake, descreve a paisagem das encostas durante sua viagem de ônibus:

[...] Durante algum tempo, a paisagem não mudou; depois, quando continuamos a subir, chegamos a um desfiladeiro. [...] Deixamos as montanhas e entramos na floresta de carvalhos; na floresta, pastavam reses brancas. Lá embaixo, víamos planícies cobertas de ervas e regatos límpidos. Em seguida, atravessamos um rio e, depois de passar por uma aldeiazinha lúgubre, recomeçamos a subir. Subimos durante muito tempo [...]. (HEMINGWAY, 2014, p. 116).⁷⁶

Como podemos ver no trecho acima, a viagem percorrida por Jake e Bill apresenta um efeito muito peculiar com o uso de alguns jogos de linguagem. O índice de que haveria uma alteração de sentimento aqui está representada na repetição da imagem de elevação, de um olhar direcionado sempre para cima. O uso do verbo “subir”, usado repetidas vezes, projeta o leitor para uma situação de ascensão, deixando para trás e suspendendo temporariamente o: “campo, tépido, arenoso e negro, atrás do

⁷⁶ [...] *For a while the country was much as it had been; then, climbing all the time, we crossed the top of a col [...] We came down out of the mountains and through an oak forest, and there were white cattle grazing in the forest. Down below there were grassy plains and clear streams, and then we crossed a stream and went through a gloomy village, and started to climb again. We climbed up and up [...].* (HEMINGWAY, 2004, p. 81).

vidro” (HEMINGWAY, 2014, p. 112).⁷⁷ O campo arenoso e negro que Jake e Bill estavam deixando para trás pode ser interpretado como a representação das experiências negativas e traumáticas causadas pela guerra. Ele também indica a contraposição dessa nova paisagem a que estão sendo expostos, reforçando, assim, com mais intensidade a atmosfera positiva da subida da montanha pela qual viajam. Dessa forma, podemos ver que ambas as personagens estão, metaforicamente, assumindo um plano elevado, mostrando uma superação do quadro que viviam antes da viagem. Segundo Scott: “[...] Aplicando essa linguagem, Hemingway sugere que o destino natural de Jake o ajudará a superar seus ferimentos físicos e emocionais obtidos na guerra.” (SCOTT, 2016, p. 77, tradução nossa).⁷⁸

Desse modo, a releitura transcendental sobre os efeitos da natureza, nesse excerto, repousa sobre o processo de cura das dores que a natureza promove, conforme apontado por Emerson anteriormente. O papel medicinal da natureza, apresentada no sentido direcional ascendente, como encostas e montanhas percorridas por Jake e Bill, não é somente de libertação da vida árida e terrena que viviam, mas aqui ele assume uma dimensão profética, como se pudesse ser uma das alternativas ao alívio do sofrimento causado pela participação direta e indireta na guerra. Nesse sentido, ele se afasta do ideário original de Emerson, por não conceber uma permeação divina nesse processo. Não vemos nenhuma menção a Deus ou à Sua força na criação dessa natureza que permitirá o alívio das dores e das feridas. É como se a própria natureza, por si só, fosse encarregada pelo poder cicatrizante dos processos traumáticos vividos por eles. Os usos dos elementos textuais que revelam para uma trajetória ascendente, na visão de Emerson, apontariam para a presença do divino, indicando o céu como metáfora para a figura de Deus, e assim, Ele estaria permeando todos os efeitos que a natureza confere ao homem. Entretanto, no romance, a linguagem utilizada não pretende indicar para o céu num processo metafórico com a imagem divina, mas sim, se vale de expressões verbais, aqui analisando o original em inglês, com a partícula preposicional *up*, determinando o processo de mudança de estado de se encontrar em uma posição

⁷⁷ *the country hot and sandy and dark outside of the window [...]* (HEMINGWAY, 2004, p. 77).

⁷⁸ [...] *By employing this language, Hemingway suggests that Jake’s natural destination will help him to rise above his physical and emotional wounds obtained in the war.* (SCOTT, 2016, p. 77).

inferior, e por consequência, triste (do inglês, a expressão *to feel down*, sentir-se triste), para um estado elevado, para cima, e pelo contraste, estar bem e ter superado o estado melancólico.

Uma outra personagem que se junta ao grupo de Jake e Bill, no sentido da sua relação transcendental com a natureza é o toureiro Pedro Romero. Vale lembrar que para Emerson (1849), o homem encontra-se pleno, envolvido de máximo fulgor quando percebe, solitário, que a natureza, as artes e seu próprio corpo estão em sintonia com seu eu-interior. Romero, em todos os diálogos vivenciados por Jake, apresenta uma espécie de inocência, de amor pela arte da tauromaquia, e construía seu bem estar nessas relações. Veremos agora uma passagem na qual Jake descreve categoricamente a figura e a pessoa que era Romero, logo após assistir a uma performance do toureiro durante o auge da festa de *San Fírmin*:

Pedro Romero, porém, possuía a grandeza. Gostava de tourear e creio que amava os touros e que também amava Brett. Tudo o que dependia de sua vontade ele realizou diante dela, durante toda a tarde. Nem uma vez ergueu os olhos para Brett, e era mais forte assim, porque o fazia tanto por si mesmo quanto por ela. Porque não a olhava para pedir-lhe sua aprovação, tudo o que fazia era interiormente e por si mesmo, e isso o fortalecia. Contudo, fazia-o também por ela, mas sem nenhum prejuízo de si próprio. E com isso ganhou a tarde inteira. (HEMINGWAY, 2014, p. 256-257).⁷⁹

Como podemos ver, o toureiro apresenta, aparentemente, sucesso em ajustar as relações do seu eu-interior com a natureza proposta por Emerson, ou seja, com as artes, aqui representadas pela arte da tauromaquia, com a natureza como sistema ecológico em si, na figura da sua amabilidade com os touros, e com seu próprio corpo, porque dedicara a si seu esforço e tanto treino.

⁷⁹ *Pedro Romero had the greatness. He loved bullfighting, and I think he loved the bulls, and I think he loved Brett. Everything of which he could not control the locality he did in front of her all that afternoon. Never once did he look up. He made it stronger that way, and did it for himself, too, as well as for her. Because he did not look up to ask if it pleased he did it all for himself inside, and it strengthened him, and yet he did it for her, too. But he did not do it for her at any loss to himself. He gained by it all through the afternoon.* (HEMINGWAY, 2004, p. 187).

Contudo, Hemingway apresenta um outro ponto de diferença em relação ao conceito transcendentalista. Ele envolve a relação dialógica com a outra pessoa, artefato não apontado em *Nature*. Romero, além de ajustar seu eu-interior com a natureza, posiciona-se no papel de relação para com o outro também, no caso Brett. O trecho mostra que a presença dela representa um certo grau de importância para aquilo a que Romero se dedicava. Assim, na composição da figura do homem que ama a natureza podemos ver o acréscimo da relação com a outra pessoa, para se compor como homem sólido e dotado de bem-estar, diferenciando a leitura sobre o Transcendentalismo de Emerson.

Elencamos, então, as três personagens do romance *The Sun Also Rises*, Jake Barnes, Bill Gorton e Pedro Romero, que formam o grupo em sintonia com os valores transcendentalistas, apresentando certas diferenças, mas com o espírito de ajustamento para com a natureza conforme proposto em *Nature*. Baker (1974) seleciona estas três personagens para compor o grupo que ele classifica como sólido, afastado da frivolidade que os circunda:

A norma moral do livro é uma saudável inocência de espírito, quase infantil, e é transmitida por Jake Barnes, Bill Gorton e Pedro Romero. Em oposição a esta norma, na antítese central do romance, temos a ‘frivolidade’ anormal e doentia do triângulo Ashley-Campbell-Cohn. (BAKER, 1974, p. 99).

Desse modo, podemos pensar em dois grupos distintos que convivem juntos no romance. O primeiro grupo, sobre o qual tecemos considerações acima, dotado da “inocência de espírito”, parece-nos estar em sintonia com os propostos de Emerson sobre a relação do homem com a natureza, apesar de apresentar alguns aspectos de distanciamento da proposição original. Sem fazer menção a uma releitura transcendentalista, Baker afirma que o clima de bem-estar pessoal, desenvolvido ao longo do capítulo que narra a viagem aos Pirineus, está diretamente relacionado com a natureza e com o distanciamento das companhias de Brett e Cohn. Segundo Baker:

Este capítulo estabelece cuidadosamente a beleza da paisagem e a saudável camaradagem masculina entre Jake e Bill. Aquilo que os torna mais felizes, embora não o

digam, é a sua liberdade das mesquinhas e nocivas tribulações de Robert Cohn e companhia. (BAKER, 1974, p. 100).

Contudo, Baker aponta para um choque entre duas esferas emocionais e morais, ao apontar para a “frivolidade anormal e doentia” dos outros personagens. Iremos agora partir para o estudo sobre o segundo grupo citado pelo crítico, composto por Lady Brett Ashley, Mike Campbell e Robert Cohn, personagens que estão sempre envolvidas em as cenas de boemia, brigas, tumulto e alvoroço que ocorrem ao longo da narrativa bem como são as personagens que melhor explicitam o modo *bon vivant* do grupo de expatriados da *Lost Generation*. A diferença entre o modo de se relacionar com a natureza (segundo Emerson) entre os grupos parece ser de uma dicotomia quase maniqueísta, de oposição entre o bem e o mal, conforme podemos ver a seguir:

[...] Algo de manchado é oposto a algo de brilhante; a frivolidade é desafiada pela sanidade; um mundo de desordem mesquinha e complicada é colocado diante de um mundo limpo de alianças intrincadas. [...] (BAKER, 1974, p. 99).

Nesse sentido, o trio se afasta das noções de relação com a natureza e com a construção de uma totalidade de si, ao ser relacionado com as palavras sanidade, desordem mesquinha e manchado, sujo, marcando oposição à ideia da candura do lado do bem. Dentro do grupo, Brett apresenta as características que mais destoam dos valores transcendentais vividos por Jake, por exemplo. Veremos agora uma passagem na qual as personagens encontram-se em meio às festividades de San Fírmin enquanto Brett e Jake avistam uma igreja e tomam uma decisão:

[...] Procuramos entrar. Havia um odor de incenso e muita gente enfileirada entrando na igreja, porém Brett foi impedida de entrar justamente na porta, porque estava sem chapéu. Daí, subimos a rua que, partindo detrás da capela, ia dar na cidade. De ambos os lados havia gente enfileirada, guardando os lugares para assistir à volta da procissão. Alguns formavam um círculo em torno de Brett e puseram-se a dançar. Esses dançarinos traziam ao

pescoço grandes guirlandas de alho. (HEMINGWAY, 2014, p.187).⁸⁰

Como podemos ver, Brett não consegue entrar na igreja, local representacional da espiritualidade, pela falta do chapéu. Assim, a ela não é permitida a convivência da paz para a construção de uma sintonia de seu eu-interior dela com os fatores externos. Ao se afastar da igreja, ela é inserida em um círculo no qual as pessoas realizavam uma espécie de dança, de um ritual representativo de tradições pagãs; este seria o local designado para Brett, e no qual ela era aceita. Esse era o modo de a personagem tentar encontrar alguma espécie de paz, mas isso não acontece. A esse respeito, Spangler diz que:

Hemingway justapõe as ações violentas, lamentáveis e autodestrutivas dos colegas de Jake, que mascara o resto do romance, com uma pequena passagem dele indo pescar nas montanhas, mostrando que passar um tempo na natureza era o único caminho para encontrar um tipo de paz após tanta destruição. (SPANGLER, 2008, p. 77, tradução nossa).⁸¹

Por fim, podemos argumentar que, ao contrapor os dois grupos, Hemingway reforça a distinção entre os homens que conseguem estabelecer uma unidade interior, apesar de todas as crises que os acometeram, por meio da sua relação com a natureza e seu eu-interior. Spangler conclui sua tese afirmando que Hemingway:

[...] viu um mundo desmoronando assim como Emerson viu uma nação caindo, e acreditava, como ele, que só haveria um caminho para as pessoas chegarem aos seus

⁸⁰ [...] *We started inside and there was a smell of incense and people filing back into the church, but Brett was stopped just inside the door because she had no hat, so we went out again and along the street that ran back from the chapel into town. The street was lined on both sides with people keeping their place at the kerb for the return if the procession. Some dancers formed a circle around Brett and started to dance. They wore big wreaths of white garlands around their necks.* [...] (HEMINGWAY, 2004, p.134-135).

⁸¹ *Hemingway juxtaposes the violent, pitiful, and self-destructive actions of Jake's associates, which make up the rest of the novel, with a small, tranquil passage of him going fishing in the mountains to show us that spending time in the wilderness is the only way that a sort of peace can be obtained after such destruction.* (SPANGLER, 2008, p. 77).

sentidos e transcenderem, somente um lugar onde o renascimento e a renovação poderiam ocorrer depois do que tinha acontecido no mundo. E a resposta era a natureza. (SPANGLER, 2008, p. 80, tradução nossa).⁸²

Analisaremos agora se é possível encontrarmos no romance *And the Hippos* alguns sinais sobre uma possível inspiração do Transcendentalismo e como ele é representado. Continuaremos nos baseando nas ideias de Emerson e acrescentaremos as considerações de Dooley (2015) sobre a relação entre os transcendentalistas e a geração Beat.

⁸² [...] saw a world falling apart just as Emerson saw a nation falling apart, and believed, like him, that there was only one way for people to come to their senses and transcend, only one place where rebirth and renewal could occur after what had happened in the world. *And the answer was nature.* (SPANGLER, 2008, p. 80).

4.2 A crítica às Instituições em *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*

Dooley, em seu ensaio publicado em 2015, discursa sobre as similaridades entre a geração Beat e o Transcendentalismo, indicando, por exemplo, que o começo da trajetória dessas duas correntes intelectuais/literárias ocorreu de forma análoga. Emerson traz à luz das discussões seus pensamentos acerca das práticas religiosas exercidas pela Igreja (como instituição) e sobre o espírito humano em seu tratado intitulado *Divinity School Address*, divulgado em Harvard, onde estudava. Dooley disserta que a discussão trazida pelo filósofo questionava como os rituais da Igreja bem como a beatice poderia proporcionar benefícios para o homem. Para Emerson e seus companheiros, o ser humano conseguiria atingir um nível muito mais profundo de sensação de bem estar e de paz ao rejeitar tais práticas, ao mesmo tempo que deveria levantar o espírito humano com trabalho e preocupar-se com os marginalizados (p. 2). Esse local de emersão institucional do Transcendentalismo é paralelo ao surgimento da *Beat Generation*. O grupo composto por Kerouac, Ginsberg (entre outros), tem sua origem ligada também ao câmpus de uma universidade de destaque, a Columbia University, em Nova York. Os jovens literatos se conheceram na universidade e seus encontros pela cidade marcaram as discussões sobre literatura, política e religião. Segundo Dooley, o início da *Beat Generation* deu-se:

[...] Depois de um período de desilusão do mundo ainda tendencioso ao conservantismo no qual a academia tinha desenvolvido, bem como a conformidade percebida de que a América de Eisenhower era vista como estabelecendo ela mesma na cultura popular (DOOLEY, 2015, p. 6, tradução nossa).⁸³

Assim, o contexto de insatisfação com os rumos que os Estados Unidos estavam tomando parece permear tanto os *beats* quanto os transcendentalistas. Por um lado, temos um grupo em conflito com as imposições puritanas e suas práticas em relação ao quanto

⁸³ [...] *After a period of disillusionment from the still conservative-leaning world in which academia had thrived, as well as the perceived conformity of that Eisenhower's America was seen as establishing itself in popular culture [...]* (DOOLEY, 2015, p. 6, tradução nossa).

elas poderiam ajudar no desenvolvimento do homem; do outro, temos um grupo desiludido em relação às ideias de liberdade e à volta do conservadorismo de maneira mais acentuada logo após a Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra, podemos notar o (re)surgimento do controle do Puritanismo sobre os valores americanos, e que havia tomado conta do lugar de fala dos *beats*, no caso, a academia, esta sempre o modelo para o estabelecimento dos padrões de cultura nos Estados Unidos. Como apontado no excerto acima, o surgimento da *Beat Generation* acontece nesse momento de inconformidade para com os caminhos que o Puritanismo vinha percorrendo em todos os setores da sociedade americana. Os valores puritanos sobre a noção de individualidade envolviam os méritos do homem em relação às suas conquistas, no sentido material mesmo, alimentando a necessidade da construção do império americano no tocante ao capital, porque promove a corrida desenfreada da sociedade de consumo. Insatisfeitos com os rumos tomados, os *beats* foram procurar respostas para como superar tais noções tão enraizadas entre os americanos. Desse modo, eles buscam nas palavras de Emerson e Thoreau, críticos do Puritanismo da época deles, quais seriam as noções de individualidade e de liberdade e como poderiam ajudar no entendimento deles mesmos como seres humanos em um contexto histórico de total destruição.

Uma das formas de combater o materialismo desenfreado seria a relação do homem com a natureza, provedora dos bens naturais necessários para a sobrevivência do homem. Assim, Kerouac vai retomar a ideia da fuga de Thoreau para a floresta retratada em *Walden* para entender como o indivíduo se relaciona com a natureza. Segundo Dooley:

[...] Kerouac tentaria realmente esforçar-se por conta própria e viveria à sua própria forma a experiência de *Walden* [...]. Kerouac viveria com sucesso lá (Desolation Peak) por dois anos, vivendo o sonho de sua influência de rejeitar o materialismo bem como uma sociedade corrupta, e optou por encontrar-se na natureza influenciando seus colegas escritores. Resumindo, Kerouac buscou sua própria conexão com a natureza sob a influência direta de um pensador Transcendentalista [...] (DOOLEY, 2015, p. 14, tradução nossa).⁸⁴

⁸⁴ [...] *Kerouac would actually attempt to strive out on his own and experience his own kind of Walden experience [...]. Kerouac would successfully live there (Desolation Peak) for two year,*

O contato com a natureza foi uma das maneiras encontradas pelos *beats* para demonstrar sua desconfiança com as Instituições, à maneira como os transcendentalistas também fizeram, no caso, especificamente, com o poderio econômico. Ao se retirar por dois anos na natureza, Kerouac aponta para a não necessidade do consumo em escala catastrófica como estava acontecendo nos Estados Unidos. Como *Walden*, ele tiraria da natureza seus alimentos para sobrevivência, e sua percepção da relação do homem com o ambiente para se entender como indivíduo pleno. Esse modo de vida desligado das necessidades materiais e das conquistas da ordem da meritocracia é representado no romance *And the Hippos*. Veremos agora alguns trechos da obra nos quais podemos discutir essa mudança no sistema de valores americanos.

O primeiro excerto é dado quase ao fim da narrativa, quando Philip já havia sido preso e enquanto Dennison perambulava pela cidade, ele encontra um outro amigo e temos o seguinte diálogo:

Falei: ‘Ora, ora, Danny, como vão as coisas? A casa está pegando fogo, hein?’ , mas ele não achou graça.

Voltamos ao meu quarto e ele começou a me contar o que tinha acontecido.

Ele pôs mesmo fogo na casa, mas várias outras casas também pegaram fogo, o que também não seria grande coisa se não fosse um sacana sem amor à pátria ter um monte de gasolina estocada no porão. De qualquer forma, o fogo cresceu tanto que se alastrou para uma fábrica militar e uma ala da fábrica queimou inteira. Alguém falou em sabotagem e o FBI entrou no caso. (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 145).⁸⁵

living out his influence’s dream of rejecting materialism as well as a corrupt society and opted to find himself in nature influencing his fellow writers. In short, Kerouac sought his own connection with nature under the direct influence of a Transcendentalist thinker [...] (DOOLEY, 2015, p. 14).

⁸⁵ *I said, ‘Well Danny, how are things going, like a house afire, hey?’ but he didn’t think it was funny.*

We wente back to my house, and he began telling me what happened.

He did set fire to the house, and several other houses caught fire, which wouldn’t have amounted to much except that some unpatriotic prick had a lot of gasoline hoarded in his basement. Anyway the fire got so big it set fire to a defense plant and a wing of the plant burned down. Somebody yelled sabotage and the FBI was on the case. (BURROUGHS e KEROUAC, 2000, p. 183).

O trecho aponta para a descrença nas Instituições, neste momento, construída em uma narração irônica. Por algum motivo não relatado, Danny Borman, outro jovem amigo do grupo retratado ao longo da história, ateou fogo à sua casa, e de modo acidental, o fogo se espalhou pela vizinhança e chegou à fábrica militar queimando uma ala. Aqui podemos ver uma primeira crítica tecida às Instituições, no caso, o Serviço Militar. Nos Estados Unidos, o militarismo toma proporções comunais no que concerne seu controle sobre a nação, tanto culturalmente quanto politicamente. Quando uma personagem coloca abaixo uma ala inteira de um prédio militar de maneira acidental isso representa o quão frágil todo esse poderio na verdade é. Aqui está instaurada uma exposição sobre a descrença desse grupo. Considerando o contexto do pós-Segunda Guerra, essa crítica toma dimensões maiores, porque a narrativa questiona qual a verdadeira força dessa Instituição que se vangloria por ter saído vitoriosa desse evento bélico tão truculento. Já a segunda crítica está na designação dada pelo narrador sobre a eficácia do FBI. A agência de inteligência americana sempre fora considerada uma Instituição de seriedade inquestionável, capaz de realizar operações em todos os setores governamentais e sociais. Ao relatar que a agência foi acionada sob a justificativa de uma sabotagem dentro da área militar por conta de um acidente doméstico, o narrador apresenta de modo irônico sua posição crítica sobre o FBI, revelando toda a paranoia do governo em tratar um simples acidente como uma espécie de ameaça. Temos assim a relação entre os *beats* e as ideias transcendentalistas sobre a descrença das Instituições representada no romance.

Veremos agora outra passagem para podermos analisar a relação do indivíduo na sua relação dialógica com o ambiente. No trecho, o grupo de amigos se encontrava em um bar chamado Minetta e por conta dos efeitos caóticos dos entorpecentes decidem ir para outro lugar. Na rua encontram um pintor que os convida para conhecer seu estúdio, local no qual as drogas e as orgias estavam acontecendo de modo desenfreado. O dono do estúdio de repente expulsa todo mundo de lá e o grupo decide voltar ao Minneta. Segue o trecho:

Voltamos ao Minneta's, que estava tão lotado que mal dava pra passar empurrando, e você ficava preso no meio da multidão gritando para pedir uma bebida. Até que eu me apropriei de quatro cervejas do balcão. Cathcart e alguns alunos da NYU chegaram nessa hora e comecei a

ficar enjoado e cansado de todo aquele barulho e empurrões, então resolvi ir embora (BURROUGHS e KEROUAC, 2009, p. 108).⁸⁶

No excerto, podemos ver que não há nenhuma menção feita à natureza diretamente. Temos um narrador que se mostra incomodado com a situação caótica do bar, com o barulho e os empurrões, como se não pudesse alinhar seus pensamentos internos por causa do ambiente. Ele não consegue, nesse local, se sentir bem; apesar de estar na companhia de seus amigos, parece haver algo de descompasso entre indivíduo e lugar. Esse espaço no qual temos um caos instaurado não serve para esse sujeito que precisa ajustar o seu eu-interior com a natureza, ou seja, as outras forças externas como apontada por Emerson em *Nature*. Assim, o retrato da natureza se dá de modo inverso; não temos nenhuma menção ao ambiente natural, mas pelo processo de retratação do oposto do que seria a natureza, o romance consegue colocar para discussão como a individualidade plena de um sujeito só será alcançada por meio da sintonia entre eu-interior e os fatores externos.

Para concluir, trazemos a consideração importante de Dooley (2015) sobre a relação entre a *Beat Generation* e os transcendentalistas:

[...] Ideias sobre individualismo e autoconfiança bem como uma crescente descrença das instituições que os (*beats*) rejeitaram, ao lado de um comprometimento com a natureza e a construção de uma conexão com ela, tornar-se-iam as novas facetas do século sobre a cultura e o modo de viver por meio da Geração *Beat* e o Movimento Hippie. Esses grupos também foram influenciados pelo pequeno grupo de pensadores de Massachusetts que formaram seu próprio grupo um século anterior, mostrando que a história religiosa de Massachusetts produziria grandes ideias que reverberariam além da área da Nova Inglaterra. (DOOLEY, 2015, p. 15, tradução nossa).⁸⁷

⁸⁶ *We went back to Minetta's, which was so crowded you couldn't elbow your way around, and stood in the middle of the crowd hollering for drinks. I finally appropriated four beers from the bartender. Cathcart and a few other students had by this time showed up, and I began to get sick and tired of all the noise and pushing, so I decided to go home.* (BURROUGHS e KEROUAC, 2008, p. 136).

⁸⁷ [...] *Ideas about individualism and self-reliance as well a growing distrust of institutions that reject them, alongside a commitment to nature and making a connection to it would become prominent facets of twentieth century living and culture through the Beat Generation and the*

Portanto, podemos analisar que, tanto para a *Lost Generation* quanto para a *Beat Generation*, os tratados e proposições dados principalmente por Emerson e Thoreau foram de impacto considerável. A retomada das discussões sobre os valores puritanos, sobre as necessidades reais do homem para conseguir alcançar um estado pleno, no contexto dos pós-Guerras Mundiais, é apresentada ao longo dos dois romances.

Podemos, assim, concluir que os ideais propostos pelo grupo da Nova Inglaterra, como noções de individualidade e natureza, em resposta ao Puritanismo exacerbado nutrido pelo o momento histórico norte-americano de Revolução Industrial e Guerra Civil, são retomados por Hemingway com o término da Primeira Guerra Mundial, bem como são trabalhados por Kerouac e Burroughs no tocante à Segunda Guerra Mundial.

Hippie Movement. Those groups were also influenced by the small group of Massachusetts thinkers who took part in their own club a century beforehand showing that the religious history of Massachusetts would produce great ideas and that would reverberate well beyond the New England area (DOOLEY, 2015, p. 15).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos apresentar uma comparação interpretativa e sistemática entre os romances *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway e *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008), de Jack Kerouac e William S. Burroughs. Para tanto, nos baseamos em três eixos de discussão divididos respectivamente em: os procedimentos estéticos nos romances, o contexto histórico no processo de formação de alguns aspectos da identidade cultural americana, e a releitura dos conceitos transcendentalistas do século XIX.

Buscamos, no primeiro capítulo, traçar alguns aspectos do panorama da biografia de Hemingway relevantes para entender seu processo de escrita. Como vimos, o primeiro fator decisivo para compreender a narrativa do autor é a sua profissão anterior, ou seja, ser repórter de um jornal parece-nos ter forte contribuição para sua escrita considerada enxuta para os padrões literários das gerações anteriores a ele. O segundo fator de impacto foi a sua participação como voluntário na Primeira Guerra Mundial. Suas experiências vividas na guerra são trazidas ao texto literário, tanto em questão de temática (trauma, mudanças sociais) quanto em relação aos procedimentos narrativos estéticos. Assim como as táticas bélicas novas são compostas de armamentos avassaladoramente rápidos, como o uso de bombas, a escrita de Hemingway é marcada por essa brevidade no relato, apresentado os fatos de maneira rápida, mas impactante. Nesse sentido, nos valem das proposições de Lins (1964) e Baker (1985) para sistematizar quais seriam esses procedimentos estéticos e apresentamos a interpretação de trechos do romance para exemplificar as características narratológicas de Hemingway. Chegamos à conclusão de que *The Sun Also Rises* ao se valer de tais estratégias, confere ao romance um grau de singularidade pelo fato de estimular o leitor a inserir sua singularidade àquilo que lê.

Em seguida, como foi exposto ao longo deste trabalho, por motivos de falta de estudos sobre o romance, decidimos verificar se seria possível estabelecer a mesma análise sobre o processo de escrita no romance *And the Hippos*. Como verificamos, no romance de Kerouac e Burroughs, apresenta-se mais preciso e enxuto, no que diz relação ao processo de associações e alusões. Essa característica atribui um grau maior de singularidade do leitor à obra em relação ao romance de Hemingway, criando uma

ponte, a ser trilhada pelos leitores deste trabalho que possam a vir se interessar pelo tema, com as leituras dos romances pós-modernistas.

Em seguida, demonstramos como o contexto histórico está intricado à ambas as narrativas e como é determinante para a construção da nossa interpretação das obras. Vimos, segundo Hoffman (1962), que a *Lost Generation* estava determinada a combater a onda crescente do Puritanismo que estava acontecendo nos Estados Unidos logo após a Primeira Guerra Mundial. A mudança dos valores, como uma moralidade superestimada e uma supressão da arte, levou a uma fuga em massa dos americanos para a Europa, mais especificamente no caso do grupo da *Lost Generation*, para Paris, onde poderiam buscar uma maturidade cultural e moral. Baseados nisso, buscamos destacar que esses questionamentos são base para entender as relações construídas em *The Sun Also Rises*, tanto históricas quanto sociais. Já para *Beat Generation*, observamos que o *boom* econômico americano advindo do pós-Segunda Guerra, deu um novo impulso à corrente do Puritanismo nos Estados Unidos, causando uma resposta rápida desse grupo na tentativa de fazer prevalecer uma sociedade livre das amarras puritanas. Um outro aspecto sobre o contexto histórico que levantamos foi a questão do trauma gerado pelas Guerras Mundiais. Primeiramente justificamos nossa análise trazendo uma problematização em torno do gênero dos romances, o *roman à clef*, para que pudéssemos entender o grau de singularidade que inserimos na leitura das obras. Em seguida, observamos que o processo traumático deu-se de maneira distintas nos romances. Na obra de Hemingway, o trauma é apresentado em uma espécie de ordem violenta, causando alteração nos conceitos como bravura e morte. Já para Kerouac e Burroughs, esse trauma se instaura no confronto com as ideias puritanas acerca da exploração das potencialidades do homem. Para isso, a solução encontrada pelos jovens *beats* foi a criação, baseada em religiões orientais, da filosofia denominada Nova Visão.

Por fim, o último tópico trabalhado foi a correlação entre os romances *The Sun Also Rises* e *And the Hippos* com as ideias transcendentalistas de Emerson e Thoreau no tocante ao combate ao Puritanismo. Como analisamos, ambas as gerações buscaram nos conceitos transcendentais sobre natureza e individualidade a solução para poder compor um indivíduo pleno e estável, já que o contexto das Guerras provocou a quebra da unidade estável dos seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BAKER, Carlos. *Ernest Hemingway: o escritor como artista*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BAKER, Carlos. *Ernest Hemingway: Selected Letters (1917-1961)*. London: Panther, 1985.

BESBES, Mongia. On the Road to Traumatic Oblivion. In: MAJOU, Bootheina. (Ed.) *On Trauma and Traumatic Memory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. p. 105-120.

BROWN, Dona. *Back to the Land: The Enduring Dream of Self-sufficiency in Modern America*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011.

BURROUGHS, William S., KEROUAC, Jack. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. London: Penguin Books, 2008.

BURROUGHS, William S.; KEROUAC, Jack. *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVISKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CRANE, Stephen. *The Red Badge of Courage and Four Stories*. New York: Signet Classics, 1997.

DOOLEY, James. Transcendentalism's effect on the Hippie Culture and Beat Generation. Disponível em: https://www.academia.edu/25336589/Transcendentalisms_Effect_on_the_Hippie_Culture_and_Beat_Generation. Acesso em: 09 de novembro de 2017.

EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. Boston: Thurston, Torry and Company, 1849.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HEMINGWAY, Ernest. *O sol também se levanta*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

_____. *The Sun Also Rises*. London: Arrow Books, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *The Age of Empires: a History of the World, 1914-1991*. New York: Vintage, 1995.

_____. *Da Revolução Industrial inglesa ao Imperialismo*. Trad. Donaldson Magalhães. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HOFFMAN, Frederick J. *The 20's: American Writing in the Postwar Decade*. New York: Collier Books, 1962.

JACOB, Jeffrey. *New Pioneers: Back-to-the-land Movement and the Search for a Sustainable Future*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1997.

KUO, Adam T. *A Comparative Study of Jack Kerouac & Ernest Hemingway as Representatives of Their Respective Generations*. Oslo, 2012. Dissertação (Mestrado) – University of Oslo.

LINS, Alvaro. *O quadrante e o relógio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LUNA, Sandra; SCHENKEL, Klara. A mística da geração *beat* contra a falência da modernidade: quem salvará a América? *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 138-170, 2015.

PIVANO, Fernanda. Entrevista sobre a tradução da Geração Beat. *Revista Cult*, n. 56, p. 9-12. 2002.

ROBINSON, Katleen K. *Testimony of Trauma: Ernest Hemingway's Narrative Progression in Across the River and Into the Trees*. Florida, 2010. Tese (Doutorado) – University of South Florida.

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1991.

SCOTT, Camryn. Ernest Hemingway: the Modern Transcendentalist. *Criterion: A Journal of Literacy Criticism*, v. 9, n. 1, p. 75-80, 2016.

SPANGLER, Jason. We're on a Road to Nowhere: Steinbeck, Kerouac, and the Legacy of the Great Depression. *Studies in the Novel*, v. 40, n. 3, 2008.

SPILLER, Robert. *O ciclo da literatura norte-americana*. Trad. Léo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

THOREAU, Henry David. *A desobediência civil seguido de Walden*. Trad. Sérgio Karam; Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

TOCQUEVILLE, Alexis. *Democracy in America*. Trans. Henry Reeve. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2002.

WALDMAN, Anne. *The Beat Book: Poems and Fiction of the Beat Generation*. Boston: Shambala, 1996.

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

_____. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre/RS: L&PM, 2014.