

FORMAÇÃO E TEMPO EM JACK KEROUAC: *ON THE ROAD* COMO *BILDUNGSROMAN*¹

Gabriel Pinezi (UEL)²

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo mostrar que *On the Road*, romance do escritor estadunidense Jack Kerouac, pode ser vinculado à tradição moderna do *Bildungsroman* devido ao modo como se articulam no texto o tempo histórico, o tempo narrativo e o tempo da experiência dos personagens. Alguns críticos estadunidenses, como Regina Weinreich (1984), James T. Jones (1999) e Ben Giamo (2000), já se atentaram para a importância do problema do tempo em Kerouac, reconhecendo seus desdobramentos narrativos em *The Legend of Duluoz*, o conjunto de romances autobiográficos no qual se insere *On the Road*. No Brasil, um dos críticos que melhor trabalha o tema da experiência mística em Kerouac é Claudio Willer (2014), que, em *Os Rebeldes*, analisa a heterodoxia religiosa dos principais expoentes da Geração Beat. Na intenção de contribuir com a continuidade deste conjunto de estudos, pretende-se aqui mostrar que essa faceta mística e existencial de Kerouac se articula necessariamente com pressupostos estéticos e filosóficos da tradição alemã da *Bildung*, especialmente aqueles observáveis a partir da obra *O Declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler (1928a; 1928b).

Palavras-chave: Kerouac; Tempo; História; *Bildungsroman*; Spengler.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo mostrar que *On the Road*, romance do escritor estadunidense Jack Kerouac, pode ser vinculado à tradição moderna do *Bildungsroman* devido ao modo como se articulam no texto o tempo narrativo e experiência pessoal dos personagens. Segundo Bakhtin (2011: 219-220), a principal característica do *Bildungsroman*, enquanto um gênero literário, é que o personagem

¹ Este artigo apresenta e desenvolve uma parte da tese de doutorado do autor, *A Experiência Literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação*.

² Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina. Bolsista PNPd-CAPES. Doutor em Estudos Literários. E-mail: gabrielpinezi@gmail.com.

principal aparece como um ser em devir, uma “unidade dinâmica”, de modo que as mudanças do caráter do herói ao longo do tempo ganham “significado de enredo”: “o tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida”. Outros críticos, como Regina Weinreich (1984), James T. Jones (1999), Ben Giamo (2000) e John Lardas (2000), mostraram que o tempo é um importante problema na obra de Kerouac, seja numa acepção existencialista, em que a vida é encarada como uma peregrinação inequívoca em direção à morte, seja num sentido místico-religioso, no sentido de que o tempo engendra no ser humano um aprendizado, uma sabedoria que o aproxima da redenção salvadora. Meu foco aqui é desenvolver com mais atenção as intuições de Willer (2014) e de John Lardas (2000) sobre a influência do historiador alemão Oswald Spengler, no que diz respeito à caracterização do tempo em Kerouac. Diferentemente destes críticos, no entanto, minha intenção não é analisar como o pensamento de Spengler sobre a história, a sociedade e a religião se apresenta nos principais expoentes da Geração Beat, mas mostrar como este pensamento se desdobra no projeto estético romanesco de Kerouac. A hipótese que pretendo desenvolver, portanto, é a de que a influência de Spengler é determinante para se compreender de que modo Kerouac se insere na tradição moderna do *Bildungsroman* a partir de sua noção de escrita espontânea.

Gostaria de demonstrar, assim, que o tempo narrativo de *On the Road* se estrutura em torno da maneira como Kerouac concebe o *Bildungsroman* sob um ponto de vista romântico, de acordo com uma certa noção de “tempo” e de “história” que é devedora da interpretação de Spengler sobre a história da cultura e da civilização. Em *On the Road*, pode-se perceber que o aprendizado de Sal reflete uma certa concepção da relação entre o microcosmos do herói e o macrocosmos da história, de acordo com a teoria organicista romântica. Nos moldes spenglerianos, a história não é o desenrolar progressivo do tempo em direção a um fim, mas um movimento cíclico de eterno retorno que expressa o destino de uma potência orgânica dos indivíduos e da raça. Em *On the Road*, pode-se observar a sobreposição de dois tempos narrativos, um teleológico-cristão, no qual se indica um caminho linear para a salvação, e um outro cíclico, no qual se sugere um tempo místico-religioso, do retorno às origens. Estes dois tempos aparecem no romance não apenas explicitamente, em meio às discussões dos personagens sobre a relação entre experiência pessoal e a história, mas também na própria estrutura narrativa do texto, em que Sal Paradise viaja quatro vezes pela América, numa aventura potencialmente infinita. Assim, analiso neste artigo tanto as estruturas narrativas de *On the Road* quanto a escrita espontânea de Kerouac, partindo do pressuposto que ambas se estruturam a partir da ideia romântica de *Bildung* em Spengler.

O tempo do eterno retorno e a *Bildung* em *On the Road*

Como já bem mostrou Claudio Willer (2014), a aventura narrada em *On the Road* se estrutura em torno do perambular desregrado de Sal Paradise pelas estradas da América, sempre remetendo o deslocamento espacial do herói a um processo simultâneo de iluminação pessoal, da busca pela verdade de seu próprio ser. Há vários momentos ao longo do romance em que Kerouac descreve pela voz de Sal

Paradise a sensação de transformação de si operada pela viagem. Numa destas passagens, Sal diz se sentir “outra pessoa” ao deparar-se seriamente com sua existência passada, no exato momento em que se dá conta de que está a meio caminho de seu destino:

Acordei com o sol rubro do fim da tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito. (KEROUAC 2009a: 35-36)

É exatamente quando está no ponto médio entre a costa leste e a costa oeste dos Estados Unidos que Sal Paradise experimenta a primeira epifania do romance. Aqui, sua localização espacial alinha-se com sua posição temporal, remetendo a uma completa fusão entre a psicologia do personagem e o ambiente em que se encontra: estar “a meio caminho” é também estar num ponto médio entre o passado e o futuro de seu destino. Tal alinhamento é descrito pelo modo como adjetiva temporalmente os pontos cardeais que separam a América em duas: “o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro”. O tempo se apresenta, aqui, como a própria subjetividade de Sal Paradise, seu destino enquanto ser humano; já o espaço representa o mundo objetivo, o contato com algo estranho, exterior. Daí porque a transformação psicológica do personagem aconteça justamente por causa da viagem, uma atividade transformadora do eu em que deslocamento espacial (objetivo) e temporal (subjetivo) se misturam.

É perceptível que, em *On the Road*, os temas próprios do *Bildungsroman*, a formação do herói e sua transformação pessoal ao longo do tempo, são indissociáveis de uma mística religiosa. Sentir a própria existência como “a vida de um fantasma” remonta para a morte de um Eu passado que, simultaneamente, pressagia o nascimento de um novo, como que numa reencarnação da alma, um retorno do ser às suas origens passadas. Ao entrar em contato com a estranheza do mundo, o próprio Eu se lança a uma experiência de alteridade em que acaba se percebendo como um Outro de si mesmo. Tal realização é uma epifania, porque faz o personagem entrar em contato com uma verdade metafísica súbita. De acordo com Claudio Willer (2014), apesar de ter tido uma formação católica na infância, a religiosidade de Kerouac não é cristã ortodoxa, mas gnóstica: a salvação desejada pelo herói Sal Paradise não se realizaria por meio da fé, mas por uma constante transformação de si engendrada pela jornada em busca da verdade do ser. Desse modo, Willer associa a

errância de Sal Paradise a um texto matricial da religiosidade gnóstica, o “Hino da Pérola”, que ele também relaciona ao *Bildungsroman* romântico, especialmente ao *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis:

“O hino da pérola” relata uma viagem de ida e volta: do Oriente natal ao Egito (do plano supracelestial ao mundo), onde o protagonista é despojado de seus bens, recuperando-os por intercessão superior, para retornar, já de posse da pérola e apto a receber um manto de luz. Representa, portanto, a queda e a ascensão. O percurso é sinuoso: passa pela Babilônia, onde o viajante se perde em um labirinto, e pela Síria. O manto de luz, inicialmente vislumbrado em um espelho, é descrito como se fosse o *rebis*, dois em um, dos tratados alquímicos. [...] Segue-se a descrição dessa roupagem, na qual está tecida a imagem do Rei dos Reis. O manto luminoso simboliza a recuperação do verdadeiro “eu”: é a conquista da identidade, condição para reintegração. (WILLER 2010: 159-160)

É certo que podemos tomar a aventura narrada em *On the Road* como um caso dessas viagens iniciáticas gnósticas-românticas, já que o perambular desregrado de Kerouac pelas estradas da América é sempre remetido a uma experiência de iluminação pessoal, de encontro com uma verdade que é ao mesmo tempo estranha e íntima. Willer (2014: 87) chega a identificar uma provável referência direta de Kerouac, em *On the Road*, a “O hino da pérola”: “A compulsão de Kerouac pela errância o identifica a esse texto matricial e permite associar suas viagens à busca da verdadeira identidade e da anamnese”. E de fato, Kerouac (2009a: 28) encerra o primeiro capítulo do livro com a seguinte frase: “Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais: na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada”.

Uma outra interpretação do problema, com maior ênfase nos aspectos formais do tempo narrativo de *On the Road*, foi dada por Regina Weinreich (1984), em seu estudo pioneiro, *Kerouac's Spontaneous Poetics*. Weinreich se esforça em mostrar que a estrutura narrativa do romance se configura a partir do projeto de elevar a vida ao estatuto de mito – projeto romântico por excelência – mas sempre a partir de uma crítica às “tautologias convencionais cristãs que se tornam insuportáveis quando noções modernistas interrompem a pressuposição de absolutos e autoridade, de Deus, governo, e do Bem” (WEINREICH 1984: 51). Na tentativa de articular a linguagem do romance moderno, Kerouac encontra uma solução narrativa em que os personagens principais se lançam a uma aventura cujo sentido é determinado por uma *quest*, uma demanda, uma busca incessante por cumprir uma missão que nunca é efetivamente realizada.

Por elevar-se à forma de mito, o tempo narrativo do romance de Kerouac, que começa com a desilusão do divórcio com a ex-mulher e termina com invocação elegíaca do companheiro de aventuras Dean Moriarty, rompe com a estrutura teleológica dos romances de cavalaria. Sua busca se revela infinita, principalmente quando se percebe que os personagens principais são insistentemente empurrados de volta à estrada, protagonizando assim não uma, mas quatro viagens sem destino

definido. A *quest* pelo divino se apresenta, assim, segundo o modelo mítico do tempo do eterno retorno, em que os personagens experimentam diferentes aventuras, jamais alcançando uma resposta definitiva ao mistério do ser. O tempo narrativo segue uma forma circular por conta das sucessivas experiências de morte e renascimento dos heróis do romance: “Se a narrativa começa com a imagem do colapso e, em seu esquema geral, funciona a partir do padrão circular do construir e colapsar contínuo, a ação heróica não tem relação com façanhas valorosas. [...] Em nenhuma parte de *On the Road* percebemos que um incidente torna-se mais ou menos dramático ou iluminador que outro, seja para o narrador, seja para o leitor” (WEINREICH 1984: 51).

A análise de Weinreich se torna mais coerente ainda quando nos remetemos ao manuscrito original – inacessível a ela na época em que publicou seu estudo –, no qual não é o colapso da separação da mulher que abre o texto, mas a morte do pai, que faz com que Kerouac³ (2012: 125) experimente a “medonha sensação de que tudo estava morto”. Se entendermos a perda do pai como metáfora para a “morte de Deus”, do esvaziamento dos valores e da legitimação das autoridades, veremos que este motivo é o que faz Kerouac tomar seu encontro com Neal Cassady como uma nova etapa de sua existência, que ele chama de “vida sobre a estrada” (KEROUAC 2012: 125). A estrada aparece então como a metáfora do encontro do sujeito com um mundo esvaziado, ou seja, o mundo da experiência pura, destituída de valores metafísicos. Não à toa, a primeira página do romance apresenta o companheiro de aventuras Neal Cassady como um garoto hedonista que queria saber “tudo sobre Nietzsche” (KEROUAC 2012: 125). A superposição entre as figuras de Nietzsche e de Neal Cassady, e o encontro deste com Kerouac logo em seguida à morte de seu pai, indica que a experiência com a estrada é justamente o encontro com um mundo no qual Deus está morto. Toda a narrativa se dará como uma busca incessante de se reencontrar com Deus e fundar novos valores, que nunca será realizada efetivamente. Daí as sucessivas experiências de morte e renascimento que Kerouac experimenta ao longo da narrativa.

O tom melancólico da passagem que fecha o romance, invocando o pai de Neal Cassady como “o pai que jamais encontramos” (KEROUAC 2012: 461), nos apresenta à condição sujeito moderno, incapaz de reestabelecer os valores perdidos, que aqui são metaforizados pela busca de um pai ausente. A melancolia de Kerouac é a de um mundo sem valores, da ausência de uma figura paterna protetora, de estruturas sólidas e fundamentos perenes. A morte de Deus lança o homem moderno a um tipo de existência pautada pela experiência da finitude, da condição trágica do tempo destruidor que destina tudo à morte. Isso obriga o sujeito da modernidade a uma existência marcada pela errância sobre um mundo sem finalidade última, que é metaforizado pela estrada sem começo nem fim. O infinito da estrada não é mais, como na mística cristã, o de um Deus idêntico a si mesmo com que o homem se

³ É bem sabido que, na primeira versão de 1957, Kerouac foi obrigado a mudar os nomes dos personagens, devido a uma imposição da editora Viking, que não queria correr riscos de ser processada. Assim, Jack Kerouac e Neal Cassidy se transformaram em Sal Paradise e Dean Moriarty. Neste artigo, utilizo o nome Sal Paradise para indicar o personagem do romance na versão de 1957, e o nome de Kerouac, quando se tratar de uma análise do manuscrito original, que só foi publicado 50 anos depois, em 2007.

encontra no paraíso, mas é o vagar desregrado em busca de uma origem que jamais pode ser reestabelecida plenamente.

Tal condição de uma “busca infinita” por algo inapreensível é problematizada por Kerouac não apenas no nível narrativo, mas também nos aspectos estilísticos do romance. Assim como Sal Paradise e Dean Moriarty peregrinam sobre as estradas da América sem nunca alcançar efetivamente seus objetivos, a própria escrita literária é entendida por Kerouac como a expressão de um “indizível”, um “inefável” que a linguagem não dá conta de captar. Este problema é formulado de forma clara na famosa passagem em que Dean e Sal conversam sobre o solo improvisado de um saxofonista. Ao retratar a performance musical do jazz, Kerouac acaba remetendo o leitor ao seu próprio processo de criação, pautado no método que chamou de “escrita espontânea”. O que o artista, ao criar, busca realizar na linguagem é, precisamente, aquilo que está além dos limites de representação. No romance, esse objeto inapreensível é chamado por Dean de “IT” [AQUILO]:

“Cara, o saxofonista de ontem à noite tinha AQUILO [IT] – e depois que conseguiu, soube manter. Nunca vi ninguém que conseguisse manter durante tanto tempo”. Quis saber o que era “AQUILO”. “Ah, bem” – Dean riu – “você está me perguntando impon-de-rabilidades – hum! Bem, ali está um músico e aqui está a plateia, certo? A função dele é deixar rolar o que estão todos esperando. Ele começa com os primeiros acordes, então ele se ilumina e tem que tocar com energia à altura daquilo que se espera dele. De repente, no meio do refrão, ele consegue aquilo – todo mundo olha e percebe, todos escutam; ele segura e vai em frente. O tempo para. Ele preenche o espaço vazio com a substância de nossas vidas; são confissões vindas do âmago de seu umbigo, lembranças de ideias, reinterpretações de velhos sopros. Ele tem que tocar cruzando todas as pontes, ida e volta, e tem que fazê-lo com infinito sentimento, explorando as profundezas da alma, porque o que conta não é a melodia daquele momento, que todos conhecem, mas AQUILO” – Dean já não podia prosseguir; suave a cântaros depois de ter me contado tudo isso. (KEROUAC 2009a: 254)

A passagem de *On the Road* onde o IT é invocado a partir da descrição do solo extasiado de um saxofonista é uma das mais comentadas pela crítica literária dedicada à obra de Kerouac. Certamente, isso se dá porque, através da descrição da performance musical, o próprio projeto da escrita espontânea é apresentado metapoeticamente. Entender aquilo que Kerouac chama de IT é fundamental para compreender todo o projeto de *The Legend of Duluoz*, que se pauta numa homologia formal entre a escrita literária e o improviso característico do jazz, entendido por Kerouac como confissão guiada por uma pulsão originária. Por isso, vários críticos diferentes apresentaram suas interpretações para o sentido do termo, de acordo com a análise daquilo que reconhecem como o elemento mais fundamental não só do conteúdo dos romances, mas do próprio projeto da escrita espontânea.

Willer (2014: 69) interpretou o IT à luz do conceito platônico de anamnese, da experiência da iluminação órfica: “é algo imponderável, impossível de ser descrito no

modo discursivo, porém captado através da audição de um inspirado clarinetista [...] O músico equivale a Orfeu, capaz, através do poder de sua lira, de fazer a viagem de ida e volta". Certamente, a noção de que o saxofonista, ao tocar, revolve "lembranças de ideias" e explora "as profundezas da alma" é inegavelmente uma referência à anamnese platônica, ao conhecimento arcaico, místico, inspirado, cuja potência advém, segundo a mitologia grega, de Mnemosine, a deusa da memória e mãe das musas. Willer (2014: 69) faz a importante menção de que as musas, na mitologia, não são apenas "as regentes das artes", mas também "instauradoras ou criadoras do mundo e do próprio cosmos". Isso quer dizer que, ao falar de uma rememoração de vidas passadas no momento da criação artística, Kerouac estaria apontando não só para uma relação direta entre inspiração poética e experiência mística, mas também para um tipo de conhecimento não-racional, não-dialético, capaz de revelar mistérios cósmicos, originários, para além da mera apreensão fenomênica da realidade. Entrar em contato com o originário é conhecer os mistérios que se escondem para além dos limites de nossa racionalidade, é intuir a própria essência do mundo.

Já Regina Weinreich mostra que o IT indica não só uma valorização hedonista do êxtase e da criação poética romântica, enquanto produto de uma rememoração inspirada, mas também reflete as próprias estruturas do tempo narrativo do romance:

Somos movidos por uma série de momentos de "sentido-excitação" - cada um sendo parte "alto", parte "baixo", de acordo com a demanda da experimentação linguística - que o próprio Kerouac concebe em termos de "IT". "IT" constitui tanto as noções de herói quanto a de *quest*. O movimento de tropos cíclicos se torna em "riffs" que culminam em "IT". "IT" [...] é o verdadeiro objeto da *quest*. (WEINREICH 1984: 52)

Daí o IT ser caracterizado a partir da experiência rítmica do saxofonista, enquanto improvisa seu solo de jazz; a própria "batida" [beat] da música lança o sujeito à experiência de um tempo cíclico, do retorno, da não-linearidade, que jamais remete plenamente a um sentido racional, claro, inteligível, dialético. Assim como a experiência do improviso musical se dá numa série ininterrupta de retornos de um presente absoluto, a aventura de Kerouac sobre a estrada é a da busca de um ideal e de uma experiência fugidia, fragmentária, de sucessivos instantes que jamais serão sintetizados em sua completude. A condição do sujeito moderno, lançado a um mundo em que Deus está morto, é a de uma busca incessante pela fundamentação de um infinito, mas que esbarra nos limites de sua condição de ser lançado à multiplicidade de diferentes experiências.

Entende-se porque Kerouac chegou a dizer que *On the Road* era sua tentativa de fazer Deus mostrar a sua face: como Deus é justamente aquilo que não se pode ver, aquilo que em sua pureza de idêntico a si mesmo não se fragmenta em imagens, não é possível captá-lo plenamente por meio da linguagem; tudo o que se pode falar de Deus é aquilo que, na linguagem, Dele já falta. A escrita não pode dizer Deus, mas apenas apontá-lo, assim como o IT não explica o que é de fato a origem da criação literária, indicando apenas a sua existência. Deus é aquilo que não se pode compreender, mas apenas ter experiência, assim como o escritor, em sua condição de

mortal, só pode escrever condicionado à pura experiência com o ser da linguagem. O que retorna, na experiência da criação poética, é a linguagem – e ela retorna toda vez que o escritor tenta captar aquilo que está para além dela. Assim, a problematização do IT, em Kerouac, além de apresentar a própria escrita literária enquanto uma *quest* por um objeto inalcançável, representa também a própria estrutura narrativa do romance, fundado numa certa compreensão cíclica do tempo, um tempo não-linear que é próprio de um pensamento mítico⁴.

Se o tempo narrativo de *On the Road*, segundo Regina Weinreich, é mítico na exata medida em que se apresenta enquanto uma *quest* por um objeto inalcançável, e se, como nos mostra Claudio Willer, esse IT que o poeta persegue é uma lembrança órfica de uma origem cósmica esquecida, podemos deduzir que a noção de *Bildung* em Kerouac não remete ao paradigma clássico colocado por Goethe (2006) em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, considerado o marco histórico do gênero do *Bildungsroman*, mas a uma noção romântica de formação infinita. Segundo Mazzari (1999: 73), no Goethe clássico,

a expansão plena e harmoniosa das capacidades do herói, a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um “estar a caminho” rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, a qual é representada menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida. As possibilidades e limites de tal realização são refletidos nesse gênero literário [o *Bildungsroman*], sendo que o “telos” da totalidade é representado como contraste à imagem do herói ainda não “formado”.

Em *On the Road*, é justamente a ausência desse “telos”, dessa “totalidade” que se revela no próprio tempo narrativo do romance. Sendo o “IT” o próprio objetivo da *quest*, ele já é, desde o início, inalcançável, tal como o é a essência do divino. Daí que não exista em *On the Road* um processo de amadurecimento progressivo do herói em direção à sua “formação integral” como há no *Wilhem Meister* de Goethe. O processo de formação em *On the Road* não possui um “fim”, um momento último em que se realiza plenamente a maioria do indivíduo e sua harmoniosa inserção na vida social. Nem Sal Paradise, nem Dean Moriarty, encontram ao fim da estrada um ponto de chegada ou uma redenção. De fato, no romance de Kerouac, Dean Moriarty é uma espécie de “guia para lugar nenhum”, que empurra Sal Paradise de volta para a estrada sempre que este sente sua vida escapar-lhe entre dedos – seja pelo tédio de uma vida sossegada, seja pela melancolia da perda da mulher (na versão de 1957) ou da perda do pai (no manuscrito original). O fato de que o fim da estrada retorna a ela mesma indica uma experiência circular do eterno retorno, na qual o amadurecimento dos personagens nunca é acabado, mas sempre reaberto à experiência.

O “IT” interpretado à luz de Spengler

⁴ Sobre esse assunto específico, conferir a precisa análise de Claudio Willer (2013) em “Jack Kerouac: a poesia, a música e a fala de Deus”.

Mas mesmo que o tempo narrativo de *On the Road* se estruture de forma circular em vez de teleológica, como acontece em *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, isso não quer dizer que Goethe não influenciou Kerouac decisivamente em sua compreensão do romance moderno. Por mais que Goethe tenha sido um dos fundadores daquilo que ficou conhecido como o classicismo de Weimar, movimento que se opôs à estética romântica e aos próprios pressupostos de que o jovem escritor de *Os Sofrimentos de Jovem Werther* havia defendido na época do *Sturm und Drang*, Kerouac nunca escondeu sua dívida literária para com o escritor alemão. É o que se vê em um dos manuscritos de juventude de Kerouac, de 31 de dezembro de 1942, no qual o tema da *Bildung* e da formação do ser humano aparece relacionado tanto à Goethe – visto, aqui, enquanto o pai do romantismo – quanto à experiência mística-religiosa: “o romantismo é a vida no que há de mais completo e mais divino – algo mais religioso do que todas as religiões formais [...] É o último dos modos de vida – não há outro” (KEROUAC NYPL: 6.66) [grifo no original]. Neste manuscrito, Kerouac eleva o ideal da formação do ser humano à mais alta questão da revolta romântica: “[Goethe] descobriu que a realização de todas as funções, o que se pode chamar de vida, é a maior, mais grandiosa e mais sublime ordem do universo” (KEROUAC: 6.66); e ainda insiste, usando termos que remetem tanto à tradição alemã da *Bildung* quanto a um arcabouço místico-religioso, que Goethe “soube, também, que a função da mente era a mais importante de todas as funções, e de longe a mais grandiosa e mais gloriosa”. (KEROUAC NYPL: 6.66)

O interesse de Kerouac por Goethe e pela tradição romântica da *Bildung* pode ser rastreado a partir da influência de Oswald Spengler, especialmente de sua leitura de *O Declínio do Ocidente*. O contato com a obra é suficientemente documentado: em *Vanity of Duluo*, Kerouac conta que ganhou das mãos de William Burroughs os dois volumes da obra Spengler em 1943, chamando o historiador alemão de seu “grande professor na noite” (KEROUAC 1994: 204). Mas na verdade Kerouac já havia lido Spengler muito antes. Ao analisar documentos do arquivo da Biblioteca Pública de Nova York, Isaac Gewirtz (2007: 49) chamou a atenção para o quão cedo Kerouac leu Spengler, talvez por intermédio da disciplina de “Civilização Contemporânea” que cursou na Universidade de Columbia, em 1940. Isso explica a troca de cartas entre Kerouac e seu amigo Sebastian Sampas, nas quais discutiam ainda na década de 1940 a filosofia da história spengleriana. Segundo uma nota de Ann Charters (in KEROUAC 2000: 65), foi Sebastian quem mostrou uma cópia do livro a Kerouac. Charters também reconhece a importância de Spengler para entender a forma como os *beats* compreendiam a história e a sociedade: “A análise de Spengler da história europeia como a ocorrência de ciclos de entropia cultural contribuiu para a visão apocalíptica dos jovens escritores Beat sobre o seu próprio tempo”. (CHARTERS in KEROUAC 2000: 65)

Como se vê, a influência de Spengler não é um fato desconhecido da crítica sobre Kerouac, e já foi estudada com mais seriedade e profundidade por Claudio Willer (2014), no Brasil, e por John Lardas (2000), nos Estados Unidos. No entanto, as análises de ambos os críticos seguem a mesma intuição de Charters, se atentando mais para a maneira como as ideias de Spengler influenciaram Kerouac em sua compreensão da história, da religião e da sociedade, sem necessariamente comparar o modo como ambos entendiam a criação estética. Tanto Willer quanto Lardas

compreendem corretamente a Geração Beat como um movimento com implicações sociológicas que ultrapassam o âmbito do meramente estético. Mas justamente por isso, a ênfase dada por eles aos elementos religiosos e místicos que se pode observar a partir do diálogo entre Spengler e Kerouac revelam uma leitura em que a criação poética é deduzida a partir da experiência social-religiosa; por isso, nenhum deles tentou avaliar o peso das ideias de Spengler para a maneira específica como Kerouac concebia a criação de seus próprios romances, ainda que a obra de Spengler possua decisivas implicações para o desenvolvimento do projeto da escrita espontânea. O *Declínio do Ocidente* pode ser tomado como um ponto de referência que, em seu modo propriamente estético de conceber a vida biológica e a história da humanidade, apresenta em gérmen noções decisivas que se transformariam, em 1951, no projeto da escrita espontânea de Kerouac. Nesse sentido, é possível avançar nas análises de Weinreich e de Willer e mostrar que as reflexões de Kerouac sobre o “IT” estão diretamente relacionadas à teoria da história de Spengler.

Para Spengler, o tempo histórico não se desdobra mecanicamente, segundo o esquema causa-efeito, mas sim enquanto o desenvolvimento organizado de uma certa potência formadora essencial, calcada na própria organicidade da vida. Para Spengler (1928a: 19), a ideia de um progresso linear e teleológico da humanidade teria advindo, na verdade, de concepções religiosas bastante específicas das culturas persa e judaica, tendo se desenvolvido posteriormente em crenças cristãs, particularmente as gnósticas; ao desenvolver este ponto, Spengler (1928a: 19) cita o abade Joaquim de Fiore, “o primeiro pensador de estilo hegeliano [...] que fundou a nova cristandade de seu tempo na forma de uma terceira era em relação às religiões do velho e do novo testamento, que equivaleriam à era do Pai, do Filho e do Espírito Santo”⁵. Tal concepção mística-religiosa do movimento da história teria migrado para o pensamento alemão, como no caso de Lessing, cuja teoria da “educação da raça humana” segundo o modelo de três fases (infância, juventude e vida adulta) é devedora de místicos do século XIV. De acordo com esta hipótese spengleriana, o gnosticismo teria influenciado diretamente os pensamentos de Herder, Kant e Hegel, pensadores cuja filosofia da história prega um desenvolvimento da humanidade logicamente direcionado a uma finalidade comum.

Pelos exemplos, é evidente que teoria da história e teoria da formação do indivíduo (da *Bildung*) caminham de mãos dadas no pensamento alemão, uma

⁵ É preciso, no entanto, reavaliar a interpretação de Spengler, que toma o tempo gnóstico como equivalente ao tempo messiânico cristão. Segundo Willer (2010: 149), o tempo progressivo do iluminismo é uma secularização do tempo cristão, mas não do tempo gnóstico, que o nega: “A sociedade leiga adotou o tempo cristão, mas deixando de lado o milenarismo. É o mundo material análogo ao funcionamento de um relógio, em Descartes. A marcha dessa cronologia equivale a progresso e evolução, categorias burguesas, expressões do Esclarecimento. [...] Já o gnosticismo interpretou o tempo de modo original. Ofereceu uma terceira opção às visões pagãs e cristã. No lugar do tempo circular, ou do tempo linear e tendente a um fim, procedeu à sua negação. Qualquer temporalidade seria falsa, pois não passaria de uma categoria própria do mundo caído”. A leitura de Spengler parece correta no que diz respeito à apropriação iluminista do tempo messiânico, mas não dá conta, portanto, da complexidade da cosmologia gnóstica, que se opôs frontalmente a esta concepção cristã do tempo. Seja como for, o que nos interessa aqui é defender a hipótese de que Kerouac, tendo conhecido bem a obra de Spengler, se apropriou de sua crítica ao tempo teleológico na elaboração de seus romances, o que influenciou sua maneira de narrar e sua concepção do *Bildungsroman*.

servindo de modelo para a outra. Isto nem poderia ser diferente, já que o que define o conceito de *Bildung* é a noção de que a educação do ser humano é sua passagem da imaturidade à maturidade, processo que se dá necessariamente no tempo: formar-se é apropriar-se de sua própria condição de ser temporal, de sua “história” individual. O próprio Spengler reproduz este esquema, uma vez que a história de uma cultura se desenvolve, para ele, segundo as mesmas condições formais da vida de um indivíduo. No entanto, Spengler se coloca contra a noção messiânica de que a história possui uma finalidade universal, um caminhar teleológico da humanidade como um todo; para opor-se a esta leitura, ele apresenta o conceito de vida em Goethe (apud SPENGLER 1928a: 20): “o que é importante na vida é a vida, e não o resultado da vida”. Para Goethe, a vida é um fim em si mesmo, e não meio para se alcançar um fim; e como a história é, para Spengler, nada mais que a expressão macroscópica de pulsões vitais, o destino de uma cultura não possui finalidade exterior. O que caracteriza a vida não é um fim místico-teleológico, mas um voltar-se a si mesmo biológico; e o que importa ao historiador é a singularidade do destino de uma *espécie*, e não a pertença ideal a uma *humanidade*:

Sabemos que é verdadeiro para todo organismo que o ritmo, a forma e a duração de sua vida, bem como todos os detalhes de expressão desta vida, são determinados pelas propriedades de sua *espécie*. [...] Tanto quanto uma família de borboletas ou orquídeas, a “humanidade” não tem um alvo, uma ideia, um plano. A “humanidade” é uma expressão zoológica, ou uma palavra vazia. Mas basta exorcizar o fantasma, quebrar o círculo mágico e, de repente, aparece uma impressionante riqueza de *verdadeiras* formas – o vivo em toda a sua imensa completude, profundidade e movimento – até agora encobertas por uma palavra de efeito, um esquema pedante, um conjunto de “ideais” pessoais. No lugar desta ficção vazia de *uma* história linear que só se sustenta ao fecharmos nossos olhos para a esmagadora multidão de fatos, eu enxergo o drama de *uma quantidade* de poderosas Culturas, cada uma delas brotando com força primitiva a partir do solo de sua região-mãe, onde se mantém firmemente fixas ao longo de todo seu ciclo vital; cada uma delas estampando seu material, sua humanidade, sua *própria* imagem; cada uma tendo *suas próprias* ideias, *suas próprias* paixões, *sua própria* vida, vontade [will] e sensibilidade [feeling], *sua própria* morte. (SPENGLER 1928a: 21)

Enquanto o conceito iluminista de história tem como objeto a “humanidade”, uma massa genérica e indiferenciada que compartilha um mesmo fim, Spengler se propõe a investigar os elementos que dão singularidade a distintas culturas, de acordo com suas próprias disposições naturais e sua relação com o meio. Assim como o biólogo separa os elementos característicos de diferentes espécies que interagem com o ambiente de maneiras bastante específicas, o historiador deve tomar cada cultura como a manifestação de uma potência natural que lhe garante um caráter de espécie. É aí que Spengler elabora seu conceito de “forma”, que em vários momentos serve de sinônimo para “vida”: deduzir a forma de uma cultura é o

mesmo que distinguir sua singularidade, sua potência formadora, o movimento próprio de como sua vida se expande em direção à morte. À noção iluminista de “progresso”, que supõe uma mesma finalidade para toda a humanidade e é derivada de uma visão de mundo cristã, Spengler opõe a ideia de “destino”, que se apoia na noção biológica de vida de Goethe enquanto desenvolvimento de uma potência singular.

Pode-se entender assim que, seguindo esta caracterização da história como efeito de uma potência biológica, o “destino” individual dos personagens de *On the Road* se conecta com o âmbito da “raça” americana. Isso quer dizer que as viagens de Sal e Dean em busca de “IT” possuem uma homologia formal em relação à história da própria América, enquanto destino de uma raça. O IT pode ser entendido ao modo spengleriano enquanto a pulsão vital do saxofonista que, segundo os ritmos do seu próprio ser, pela batida de seu coração, se conecta organicamente com o resto do cosmos. O fato desta experiência ser comparada a “confissões vindas do âmago de seu umbigo”, a uma exploração das “profundezas da alma”, ainda que soe bastante platônico e cristão, não se afasta do pensamento racista spengleriano. De fato, em sua análise fisionômica da história da matemática, Spengler (1928a: 69) afirmou que “em toda ciência, seja no seu objetivo ou em seu conteúdo, o homem conta a história de si mesmo. A experiência científica é autoconhecimento espiritual”. Por isso, para entender a história de uma cultura, é preciso entender a expressão orgânica da vida dos indivíduos que a compõem – isto é, seu caráter de raça: “Ele [o cientista] é o porta-voz de uma cultura que nos conta sobre ela através de si mesmo, e ele pertence, enquanto personalidade, enquanto alma, enquanto descobridor, pensador e criador, à fisionomia daquela cultura” (SPENGLER 1928a: 69). Esta “alma” de que fala Spengler, na verdade, não é algo substancial; a alma é o próprio modo de ser do indivíduo, determinado inconscientemente por seu caráter biológico de espécie. Ao contrário do platonismo e do cartesianismo, em que corpo e alma estão cindidos em planos diferentes, Spengler identifica a alma como uma expressão do próprio corpo, uma parte inconsciente que define o modo de ser de cada indivíduo e que se expressa inevitavelmente em seu pensamento consciente:

O que é visível em primeiro plano na história, portanto, tem a mesma importância que os fenômenos exteriores do homem individual (sua postura, seu comportamento, seu ar, seus passos, seu modo de falar e escrever), tão nítidos quanto aquilo que diz ou escreve. Para o “conhecimento do homem”, estas coisas existem e são importantes. O corpo e todas as suas elaborações – definidas, “sidas” [become] e *mortais* como são – são a expressão da alma. Mas de agora em diante o “conhecimento do homem” implica também o conhecimento destes organismos humanos superlativos que eu chamo de culturas, e também de seu semblante, seu discurso, seus atos – termos que remetem ao mesmo sentido de quando tratamos de um único indivíduo. (SPENGLER 1928a: 69)

Se pensarmos que *On the Road* é um romance em que a própria América é descrita enquanto um poema, ao modo wolfeano, perceberemos que ao falar do “IT”

do saxofonista, Kerouac também está descrevendo a cultura de seu país. Tanto Dean Moriarty quanto Sal Paradise dão vazão, ao longo de todo o romance, a esta pulsão própria da “alma” americana, que se define, para Kerouac, pela expressão sincera e confessional, mais próxima da potência orgânica específica da raça. É inegável que a passagem de *On the Road* em que Dean fala do IT é extremamente metapoética e remete ao próprio modo como Kerouac escreve seus romances em prosa espontânea. Mas, mais que isso, o texto aponta também para como a escrita de Kerouac é, para ele, o mais próxima possível daquilo que é própria expressão da alma americana. Na passagem, os personagens vão se conectando uns aos outros devido àquilo que compartilham inconscientemente: Sal escreve extasiado sobre a confissão extasiada de Dean, que relembra o solo extasiado e confessional do saxofonista. Todos eles, então, compartilham esta pulsão, este elemento original, esta “batida” [beat], que os torna o que são e que os conectam a uma mesma cultura, a uma mesma geração, a um mesmo destino.

A cristianização da Spengler em Kerouac

Se, por um lado, Kerouac aproxima-se de uma visão de mundo cristã ao deixar claro ao longo de sua obra publicada a expectativa por uma espécie de redenção mística, de um retorno do homem ao seu elemento “original” segundo o esquema de um regresso ao paraíso, por outro, sua percepção da existência enquanto um constante decair em direção à morte o aproxima das concepções românticas da vida e da história em Spengler. O perambular desregrado de *On the Road*, que termina com as visões paradisíacas do México, evidencia que aquilo que se encontra no final da estrada é o retorno às origens, ao elemento original, à Cultura prenhe de vida que Spengler contrapõe em *O Declínio do Ocidente* à Civilização mortificada, degenerada pelo tempo:

Um enorme vale de selva verdejante com amplos campos cultivados surgiu à minha frente. [...] E então subimos a novas altitudes e a região desértica e inculca ressurgiu. [...] Os rapazes dormiam e eu estava ao volante, sozinho em minha eternidade, e a estrada seguia reta como uma flecha. Não era como dirigir pela Carolina, ou pelo Texas, ou pelo Arizona, ou pelo Illinois, mas sim dirigir através do mundo rumo a lugares onde nós finalmente aprenderíamos algo entre os lavradores [Fellahin] indígenas desse mundo, a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva e chorosa que se estende como um cinturão ao redor da barriga equatorial do planeta [...]. Essas pessoas eram indubitavelmente índias e não tinham absolutamente nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana. Tinham maçãs do rosto salientes, olhos oblíquos, gestos suaves; não eram bobos, não eram palhaços; eram grandes e graves indígenas, a fonte básica da humanidade, os pais dela. As ondas são chinesas, mas a terra é coisa dos índios. Tão essencial como as rochas no deserto, são os índios do deserto da “história”. E eles sabiam disso, enquanto passávamos, nós, americanos ostensivamente preguiçosos

com os bolsos cheios de dinheiro numa excursão ruidosa por suas terras, eles sabiam quem era o pai e quem era o filho desta primitiva vida terrestre. Porque quando a destruição chegar ao mundo da “história” e o Apocalipse indígena [Apocalypse of the Fellahin] retornar, como tantas vezes já fez, estas pessoas vão continuar olhando para o mundo dessa mesma maneira, de dentro de suas grutas, no México ou em Bali, onde tudo começou e onde Adão foi amamentado e ensinado a compreender. Eram esses meus pensamentos enquanto eu dirigia em direção à escaldante e entorpecida cidade de Gregória. (KEROUAC 2009a: 340)

Na tradução brasileira dessa passagem de *On the Road*, foi suprimida a referência direta de Kerouac ao termo “Fellahin”, conceito usado por Spengler em *O Declínio do Ocidente*. Ainda que a opção por “lavradores” e “indígenas” se aproxime razoavelmente do uso dado por Kerouac nesta situação do romance, há um sentido muito mais específico no contexto da filosofia da história de Spengler: os Fellahin são povos pós-históricos, restos decadentes de altas civilizações que retornaram a um estado primitivo, a um estilo de vida rural próprio do contato direto do homem com a terra. Ao contrário de Spengler, que os via de maneira negativa, entendidos como meros povos residuais, Kerouac dá conotações positivas aos Fellahin, reconhecendo neles aquela força primitiva que a alta civilização americana perdeu devido ao acúmulo de história. Daí a descrição dos mexicanos como pessoas que “não tinham absolutamente nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana”, justamente pela sua proximidade com “a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva”. Seguindo a filosofia da história de Spengler, Kerouac caracteriza os indígenas mexicanos enquanto seres puramente naturais, essenciais “como as rochas no deserto”, indivíduos que pairam no “deserto da história”; por isso também Kerouac contempla a paisagem do México “sozinho” em sua “eternidade”, como que numa tentativa de transcender as limitações impostas pelo tempo degenerador.

O fato dos americanos Sal Paradise e Dean Moriarty se dirigirem ao encontro deste povo indígena, que simboliza as pulsões mais originárias, pode ser entendido como uma metáfora do próprio movimento da história em direção ao “apocalipse dos Fellahin”. Através da metáfora da estrada “reta como uma flecha” que desemboca nas terras indígenas “primitivas”, Kerouac funde uma concepção do tempo messiânica (linear) com uma concepção mítica (cíclica). O destino da civilização americana seria o da autodestruição, que conduziria ao nascimento de uma nova era paradisíaca, um retorno à “eternidade” do jardim do Éden. Por isso, ao fim desta jornada em busca do próprio ser da América, o que se encontra na verdade é o México arcaico, onde se realiza narrativamente uma espécie de redenção de todos os pecados. O desenrolar da narrativa segue o esquema do retorno, numa grande analogia com o movimento da história, que parte da morte da civilização americana em direção ao renascimento de um povo mais próximo do elemento primitivo, de contato direto do homem com a terra, a natureza, a vida.

O apocalipse dos Fellahin aparece então como um evento natural, determinado pelo próprio movimento trágico do tempo, em que velhas civilizações

dão lugar a novas culturas prenhes de potência criativa; é por isso que Kerouac insinua que este apocalipse vai “retornar”, e que já aconteceu “tantas vezes”. Mas também segue o esquema cristão, no qual a morte nada mais é que um retorno à vida eterna. O México é, portanto, o *destino histórico* da América, assim como é o destino geográfico da viagem dos americanos Sal e Dean. Neste alinhamento entre tempo e espaço, o “mundo da história” – ou seja, o mundo carregado de memória e excessivamente civilizado – daria lugar a um mundo pulsional, original, representado aqui pela figura de um Adão sábio, pronto para aprender uma nova forma de vida, como se tivesse retornado ao paraíso e toda forma de pecado tivesse sido abolida. Certamente, esta leitura de um retorno messiânico é contrária à teoria de Spengler (1928a: 21), para quem “cada cultura possui suas próprias novas possibilidades de auto-expressão que nascem, amadurecem, decaem, e nunca mais retornam”.

A interpretação do termo Fellahin como povo pós-apocalíptico que retorna ao paraíso segundo a crença cristã da ressurreição para a vida eterna é indicada pelo próprio Kerouac, em passagem de um diário de 1963 em que reflete sobre o seu método de escrita espontânea:

A propósito, a escrita espontânea do modo como a realizei era uma tentativa de imitar o fluxo sagrado de Deus, do jeito que ele faz ao correr por mundos, mas nenhuma mente humana pode ser tão rápida assim, apesar de eu ter tentado jurar nunca parar & especialmente nunca revisar – Eu sempre tenho pausado um pouco, mesmo em Old Angel Midnight, então talvez eu possa seguir um fluxo mais devagar agora, (mas ainda nunca revisando), já que, de qualquer maneira, é realmente impossível escrever mais rápido que a mente – E na escrita você pode apenas afirmar fatos, não visões, como as visões da mente sob efeito da mescalina, implosões rápidas como relâmpago, explosões se tumultuando... coisas que apenas um cérebro projetor super-encelográfico-eletrônico pode registrar numa tela tridimensional do futuro em que as pessoas, já cansadas de afirmações & palavras & teorias, serão capazes de “se ligar no Kerouac ou Shmerouak & apenas observar – essa humanidade final que há de alcançar Deus e provavelmente gozará em cima de tapetes gregos de grama, para além de ruínas rococós do mundo histórico, para além de mísseis nucleares e tetos de auditórios & pavilhões de guerra, eles vão paradisiar no jardim do Éden no Milênio dos Meck Fellaheen – que provavelmente será o tempo em que

DEUS
VAI
CHAMAR
OS
SEUS
DE VOLTA

do mesmo jeito com que no fim de um filme a imagem elétrica sobre a tela se projeta de volta ao projetor e o show acabou (você pode realmente ver a eletricidade deixar a tela & num átimo voltar pra sala de projeção, a desenhar na fumacenta luz como uma rede de pescador) (KEROUAC: 58.5)

Nesta passagem do diário de 1963, muito posterior à publicação de *On the Road*, Kerouac concebe a escrita espontânea como o modo de expressão poética mais próximo da própria maneira como Deus pensa; escrever espontaneamente é realmente tentar reproduzir o pensamento de um ser divino. Mas mais que isso, a espontaneidade é um caráter próprio de toda uma cultura pós-apocalíptica; ela é o resultado direto do movimento circular da história no ocidente. A falta de espiritualidade da alta civilização americana, seu apego ao mundo da técnica, da mercadoria e do dinheiro, sua demonstração gratuita de poder pela guerra e pela destruição, será enfim superada. Depois que os homens redescobrirem sua espiritualidade, vão também poder se expressar de uma forma mais espontânea, mais rápida, mais sincera, mais próxima do divino: sua fala será tão original e criativa quanto a fala de Deus. A escrita de Kerouac tenta emular a fala do criador, do demiurgo que, pela linguagem original, é capaz de dar forma ao mundo.

Certamente, é por meio desta reflexão histórica sobre um povo pós-apocalíptico cujo destino é o retorno às origens que se pode entender o uso do termo “geração beat” por Kerouac. Há uma relação direta entre este termo e a filosofia da história de Spengler, como o próprio Kerouac deixou explícito em um artigo para a revista *Escapade* de março de 1957:

Quanto à análise de seu significado [da *Geração Beat*] [...] quem sabe? Até mesmo neste estágio tardio da civilização, quando o dinheiro é a única coisa que realmente importa pra todos, penso que talvez a Beat seja a Segunda Religiosidade que Oswald Spengler profetizou para o ocidente (na América, última morada de Fausto), porque há elementos de uma oculta significação religiosa que estão a caminho, por exemplo um cara como Stan Getz, o mais alto gênio do jazz de sua geração ‘beat’, que depois de ter entrado em cana por tentar assaltar uma farmácia, repentinamente teve visões de Deus e se arrependeu. Estranhas conversas que ouvimos entre os primeiros *hipsters* sobre o “fim do mundo” e o “segundo advento”, sobre “visões chapadas” e até sobre visitações, todos crentes, todos inspirados e fervorosos e livres do Materialismo Burguês-Boêmio. (KEROUAC apud WILLER 2014: 37)

O conceito de “segunda religiosidade”, em Spengler, se aproxima bastante do conceito de Fellahin: ambos são resíduos históricos, resultado direto da decadência de altas civilizações. Na interpretação de Kerouac, os *hipsters* que perambulam pelas ruas, os vagabundos sofredores que perderam suas famílias, os músicos que tocam seu jazz nos confins subterrâneos, todos esses indivíduos são a expressão histórica da decadência da alta civilização, onde impera o “materialismo Burguês-Boêmio”. A

“segunda religiosidade” é uma espécie de reação histórica ao estilo de vida burguês, que resume a existência ao acúmulo de capital e à dominação técnica sobre a natureza. Ao dizer que a América é “a última morada de Fausto”, Kerouac está se apropriando do conceito de “faustiano” de Spengler para denunciar o caráter burguês e dominador da sociedade americana. O retorno dos valores religiosos é entendido por Kerouac como uma tendência geral, de toda uma geração que se distancia cada vez mais dos valores da civilização para retornar a um modo de vida mais elementar, mais arcaico, mais original. Não à toa, o personagem que exemplifica esta geração é Stan Getz, um “gênio do jazz”, que se arrependeu dos seus pecados após ter tido “visões” de Deus, libertando-se do “materialismo burguês-boêmio”: é justamente por estar mais próximo do divino e do originário que Getz é um “gênio”, um artista original com alto poder de criação e de intuição divinatória. Assim, entre os traços que distinguem a geração beat, para Kerouac, estão o retorno à religiosidade – elemento que, para Spengler, define uma cultura jovem e potente, carregada pela positividade da vida.

É preciso reconhecer que, ao enaltecer um retorno ao que é originário e paradisíaco, Kerouac utiliza os termos “Fellahin” e “segunda religiosidade” quase que numa desleitura de Spengler – isso quer dizer: Kerouac cristianiza Spengler, cuja filosofia da história se pauta pela tentativa de superar o esquema iluminista da história que, para ele, é devedor da escatologia cristã. Por serem o resultado da decadência de uma civilização cuja força criativa já está extinta, os Fellahin são para Spengler um povo já “estéril”; suas potências criativas – ou seja, suas forças vitais – foram minadas pelo excesso de consciência, de racionalidade e de memória característicos de civilizações avançadas.

Esta tese é posta por Spengler em termos efetivamente populacionais e biológicos: os Fellahin são a etapa posterior de uma civilização já decadente, em que a reprodução não é mais um problema relevante. As mulheres deixam de assumir o papel de mães, os homens começam a ponderar as vantagens e desvantagens de se ter filhos, e assim a tendência natural da vida em expandir-se e reproduzir-se é freada pelo excesso de inteligência, de pensamento, de raciocínio, de ciência. Depois que o homem passa a refletir sobre os rumos da existência em termos mecânicos de “causa e efeito”, as manifestações espontâneas da vida se enfraquecem. Aquela pulsão original que regula a dinâmica da vida – a pulsão que, para Spengler, advém do próprio ritmo do corpo, do batimento do coração, do sangue que circula nas veias – dá lugar a uma estagnação fria: aquilo que era propriamente dinâmico na cultura, seu caráter “animal”, sua tensão, é substituído por uma mera existência estagnada, vegetal, relaxada:

Quando um povo altamente cultivado mal se dá conta de que começa a se preocupar em ‘ter filhos’ como uma questão de ‘prós’ e ‘contras’, é porque se chegou a um limite. Pois a natureza não conhece nada como *prós* e *contras*. Em todo lugar onde a vida é atuante, reina uma lógica orgânica interna, um ‘algo’ [‘it’], uma pulsão que é extremamente independente do ser-consciente [waking being] e suas relações de causa e efeito. A proliferação abundante de povos primitivos é um *fenômeno natural*, que não se pensa a respeito, muito menos se julga de acordo

com sua utilidade ou inutilidade. Quando razões devem ser levantadas sobre tudo o que diz respeito à vida, a vida mesma se torna questionável. Neste ponto começa a limitação prudente do número de nascimentos. [...] Neste momento, todas as civilizações entram num estágio de espantosa despopulação, que dura por séculos. Toda a pirâmide do homem cultural desaparece, desmorona de cima para baixo, primeiro as cidades cosmopolitas [world-cities], depois as formas provincianas, e finalmente a terra mesma, cujo melhor sangue foi dispendiosamente derramado nos vilarejos, apenas para reforçá-los por um tempo. Ao fim, apenas o sangue primitivo permanece, vivo, mas destituído de seus elementos mais fortes e promissores. Este resíduo é o *tipo Fella*. (SPENGLER 1928b: 104-105)

Na exposição sobre os Fellahin feita por Spengler, a força criativa própria da natureza – que é contraposta à racionalidade mecânica e técnica – é descrita simplesmente pelo uso do pronome “it”. Trata-se de um pronome neutro, nem masculino, nem feminino, que serve para designar objetos, seres não-humanos, ideias abstratas, etc. Neste caso, o uso do “it” indica que esta pulsão que rege a vida, esta “lógica orgânica”, é ininteligível, justamente por estar para além dos limites de uma apreensão racional, analítica. Por isso a descrição meramente pronominal, que indica, aponta, infere, mas jamais descreve, delimita, define. À luz deste comentário de Spengler, podemos supor um sentido spengleriano ao mesmo termo que Kerouac usou na passagem de *On the Road* na qual Dean Moriarty e Sal Paradise relembram a performance de um saxofonista de jazz. No *Bildungsroman* de Kerouac, a noção spengleriana da história das raças é cristianizada; a formação do sujeito aparece ligada, então, à busca infinita pela redenção e apreensão do divino, mas também à tentativa de captar essa pulsão orgânica que, segundo Spengler, determina historicamente nosso destino.

Conclusão

Para além de *On the Road*, pode-se dizer que tal relação orgânica entre o indivíduo e sua cultura está no coração do projeto de Kerouac de escrever toda a lenda de Duluo enquanto um gigantesco *Bildungsroman*. Em uma pequena introdução a *Visions of Cody*, Kerouac deixa esta ideia bem explícita, ao revelar que sua prosa espontânea se uniria às suas “visões da América”. O modo de alcançar este objetivo se daria pela descrição aprofundada do caráter metafísico (a alma) de Cody – o nome dado a Neal Cassady, que em *On the Road* era Dean Moriarty – “em sua relação com a América genérica”:

Visões de Cody é um estudo de 600 páginas sobre o herói de *On the Road*, “Dean Moriarty”, que agora se chama “Cody Pomeray”. Eu queria pôr a mão num longo hino que juntasse minha visão da América às palavras que fluem segundo o método da prosa espontânea moderna. Em vez de um registro horizontal das viagens na estrada, eu queria um estudo vertical e metafísico da natureza de Cody e de sua relação com a

“América” em geral. Esse sentimento logo pode se tornar obsoleto já que a América está entrando no período de Alta Civilização e em breve ninguém mais vai ter momentos sentimentais nem poéticos por conta de trens ou do orvalho nas cercas ao amanhecer no Missouri. Esse é um livro da minha juventude (1951) baseado na minha crença na bondade do herói e na posição dele como arquétipo do Homem Americano. (KEROUAC 2009b: 15)

Visions of Cody e *On the Road* são romances que compartilham de um mesmo processo criativo. Por algum tempo, Kerouac chegou a escrever *Visions* sem a intenção de que fosse um romance diferente de *On the Road*. Por isso, a ideia de que Neal Cassady serve como um “americano arquetípico” é comum aos dois romances. É decisiva aqui a referência a Spengler, quando Kerouac afirma que “este sentimento logo será obsoleto” devido ao iminente declínio da civilização americana: isto aponta para a importância que ele dá à ideia de que a expressão de uma cultura advém dos traços mais característicos de seus indivíduos, de sua potência vital, que tende a extinguir-se com a vida destes personagens. Kerouac admite uma relação orgânica entre o microcosmo da vida individual e a o macrocosmo das culturas em formação, ao modo spengleriano, que serve de fio condutor para a escrita de suas obras.

No entanto, enquanto Spengler não aceita que o findar da vida indique um “retorno” ao estado paradisíaco, mas sim a diluição no nada da morte, Kerouac interpreta a leitura trágica da história nos dois autores sob o ponto de vista cristão, de que a morte levaria à redenção, ao reencontro com a origem metafísica. Daí sua desleitura dos Fellahin como povos prenes de vida, que possuem em si aquela pulsão criadora que caracteriza formalmente a vida. Para Spengler, os Fellahin estão *distantes* da origem, pois se aproximam da morte, que opera o definhamento do elemento original; para Kerouac, os Fellahin *retornam* à origem, uma vez que a morte, segundo seu imaginário cristão, é marcado pelo retorno ao paraíso, à redenção, à vida eterna. Aquilo que se avista após a morte é o retorno da própria potência originária da vida. Seja pelo viés místico, seja pela concepção trágica da vida, o que está sendo ressaltado é a proeminência de um elemento tomado como original, cíclico, orgânico, que é oposto ao da experiência dialética do tempo linear e progressivo da sociedade burguesa.

Se *The Legend of Duluoz* é um gigantesco épico moderno, ao modo do *Ulisses*, de Joyce, em que a América é elevada a material poético pela visão e perspectiva de um único indivíduo, isto se deve, em grande parte, à compreensão de Kerouac de que a literatura deve ser, ela mesma, a confissão de uma vida individual que se liga organicamente à sua cultura, ao seu ambiente, à sua geração – o que faz de Kerouac um descendente direto da tradição do *Bildungsroman*, que ele certamente incorporou via Spengler. Na verdade, esta ideia spengleriana de um espelhamento entre microcosmo e macrocosmo está dada para Kerouac desde a escrita dos seus primeiros textos e, de fato, foi ela quem orientou todo o processo de criação de *The Town and the City*, bem como o seu próprio processo de formação enquanto indivíduo e artista.

The Legend of Duluoz é, por isso, a grande narração do destino histórico da América, que se confunde com o destino dos indivíduos que compõem a geração de

Kerouac, a geração “beat”, a mais próxima da “batida” do coração, do elemento originário que o herói americano incorpora à sua formação. Por isso, vários livros da lenda têm como foco um certo personagem que Kerouac conheceu e observou exaustivamente – sendo que em alguns deles, este indivíduo é o próprio autor. Sob os olhos de Kerouac, a América se faz literatura: é a alma microscópica dos indivíduos que se concilia, na narrativa, com a alma macroscópica do país. É partindo disso que Kerouac chegará, em 1951, ao imperativo da literatura enquanto forma de confissão não-ficcional: nascerá então o conceito de escrita espontânea, que para Kerouac é a culminação do próprio destino da criação literária do ocidente, segundo a profecia de Goethe “de que em algum momento a literatura ocidental se transformaria numa forma pura de confissão” (apud KEROUAC: 12.40). O destino da América e o destino da literatura se cruzam, assim, na batida de sua máquina de escrever.

FORMATION AND TIME IN JACK KEROUAC: ON THE ROAD AS A BILDUNGSROMAN

Abstract: The aim of the present paper is to show how the novel *On the Road*, by the American writer Jack Kerouac, can be related to the modern tradition of the *Bildungsroman* due to its articulation of historic time, narrative time and the characters’ experience time. Some American critics, like Regina Weinreich (1984), James T. Jones (1999) e Ben Giampo (2000), have noticed the importance of the issue of time in Kerouac’s works, acknowledging its narrative developments in *The Legend of Duluoz*, the collection of his autobiographical novels in which *On the Road* is included. In Brazil, one of the critics who better discusses the problem of mystical experience in Kerouac’s works is Claudio Willer (2014), who analyzed the religious heterodoxy of the most famous exponents of the Beat Generation in his book *Os Rebeldes*. Aiming to contribute with the continuity of these studies, I want to demonstrate that Kerouac’s mystical and existential aspects are necessarily articulated with aesthetical and philosophical considerations of the German *Bildung* tradition, especially the ones in Oswald Spengler’s (1928a; 1928b) *The Decline of the West*.

Keywords: Kerouac; Time; History; *Bildungsroman*; Spengler.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6ª ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GEWIRTZ, Isaac. *Beatific Soul: Jack Kerouac on the road*. New York, NY: The New York Public Library, 2007.

GIAMO, Ben. *Kerouac, the word and the way: Prose Artist as Spiritual Quester*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2ª ed. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

JONES, James T. *Jack Kerouac's Duluoz Legend: the mythic form of an autobiographical fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

KEROUAC, Jack. 12.40 *Typescript autobiographical statement "Answers for David McCullough for Farrar, Straus Publicity Dept." (Reply to FS for publicity for "Visions of Gerard;" comments on Catholicism in his books; Duluoz legend.) June, 1963. 2 leaves. C4, f.6. Berg Collection of English and American Literature: New York Public Library, New York.*

_____. 58.5 *Diary # 39. Holograph diary "1963 Jan. - June / Winter to June." January 5, 1963 - June 4, 1963. 86 leaves Contained in an archival envelope. Berg Collection of English and American Literature: New York Public Library, New York.*

_____. 6.66 *Holograph, signed. Essay "The New Romanticism." (Notes on Goethe and Faust.) December 31, 1942. 2 leaves. B9, f.20. Berg Collection of English and American Literature: New York Public Library, New York.*

_____. *On The Road (Pé na Estrada)*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009a.

_____. *On the Road*. In: KEROUAC, Jack. *Road Novels, 1957-1960*. New York: Library of America, 2007.

_____. *On The Road: o manuscrito original*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. *On the Road: the original scroll*. London: Penguin Books, 2008.

_____. *Selected Letters, 1940-1956*. Nova York: Penguin Books, 2000.

_____. *Vanity of Duluoz*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Visions of Cody*. London: Penguin Books, 1993.

_____. *Visões de Cody*. Porto Alegre: L&PM, 2009b.

LARDAS, John. *The Bop Apocalypse: the religious visions of Kerouac, Ginsberg and Burroughs*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*, vol. 1. Tradução: Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1928a.

_____. *The Decline of the West: Perspectives of World-History*, vol. 2. Tradução: Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1928b.

WEINREICH, Regina. *Kerouac's Spontaneous Poetics: a study of the fiction*. New York: Thunder's Mouth Press, 1984.

WILLER, Claudio. Jack Kerouac: a poesia, a música e a fala de Deus. *Revista Celuzlose*. São Paulo. n. 3. p.136-145. jul. 2013.

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

_____. *Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/11/2016 E APROVADO EM 17/02/2017