

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RENATO ALESSANDRO DOS SANTOS

**ROMANCES REBELDES —
A TRADIÇÃO DE REBELDIA NA
LITERATURA NORTE-AMERICANA:**
de Moby Dick a On the Road



ARARAQUARA – S.P.

2015

RENATO ALESSANDRO DOS SANTOS

**ROMANCES REBELDES —
A TRADIÇÃO DE REBELDIA NA
LITERATURA NORTE-AMERICANA:
de *Moby Dick* a *On the Road***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Clara Bonetti Paro

Não é bolsista

ARARAQUARA – S.P.

2015

SANTOS, Renato Alessandro dos.

Romances rebeldes — a tradição de rebeldia na literatura norte-americana: de Moby Dick a On the Road.

Renato Alessandro dos Santos. – Araraquara, SP.

Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia e Ciências –
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

RENATO ALESSANDRO DOS SANTOS

**ROMANCES REBELDES —
A TRADIÇÃO DE REBELDIA NA
LITERATURA NORTE-AMERICANA:**
de Moby Dick a On the Road

Tese de Doutorado apresentada ao Programa em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Clara Bonetti Paro

Não é bolsista

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Vínculo
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho aos meus pais.

Aqui estão os loucos. Os desajustados. Os rebeldes. Os encenqueiros. Os que fogem ao padrão. Aqueles que veem as coisas de um jeito diferente. Eles não se adaptam às regras, nem respeitam o *status quo*. Você pode citá-los ou achá-los desagradáveis, glorificá-los ou desprezá-los. Mas a única coisa que você não pode fazer é ignorá-los. Porque eles mudam as coisas. Eles empurram adiante a raça humana. E enquanto alguns os veem como loucos, nós os vemos como gênios. Porque as pessoas que são loucas o bastante para pensarem que podem mudar o mundo são as únicas que realmente podem fazê-lo.

Rob Siltanen¹

¹ Rob Siltanen é o autor desse texto, feito para o comercial da Apple “Think different”; na internet, a frase é atribuída erroneamente a Jack Kerouac. O vídeo pode ser visto no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SswMzUWOiJg>. Acesso em: 08 fev. 2015. Cf. também *The Real Story Behind Apple’s “Think Different” Campaign*. Revista Forbes. Disponível em: < <http://www.forbes.com/sites/onmarketing/2011/12/14/the-real-story-behind-apples-think-different-campaign/>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

RESUMO

Na literatura norte-americana, é possível confirmar a existência de uma tradição de rebeldia que se inicia no século 19 com Henry David Thoreau (1817-1862) e que se estende por todo o século 20. São obras em prosa e verso que se valem da liberdade de expressão para manifestar inconformismo artístico, cultural, político e social, bem como para criticar a civilização moderna, abordando o tema da viagem e retratando a experiência vivenciada por personagens sempre em movimento. Usando e problematizando o conceito de tradição como expresso por T.S. Eliot (1888-1965), Octavio Paz (1914-1998) e Robert E. Spiller (1896-1988), este trabalho analisa, à luz do que chamamos “tradição de rebeldia”, seis romances dessa tradição: *Moby Dick* (1851), de Herman Melville (1819-1891); *As aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), ambos de Mark Twain (1835-1910); *Chamado selvagem* (1903), de Jack London (1876-1916); *O sol também se levanta* (1926), de Ernest Hemingway (1899-1961), e *On the Road* (1957), de Jack Kerouac (1922-1969).

Palavras-chave: Tradição Literária. Tradição da Ruptura. Tradição de Rebeldia. Romances Rebeldes. Geração Beat.

ABSTRACT

It is possible to identify in American Literature the existence of a tradition of resistance and rebellion that begins in the 19th century with Henry David Thoreau and extends throughout the 20th century. That tradition includes works in prose and verse that express artistic, cultural and social discontent and that criticize modern civilization, often employing the theme of travelling and portraying incidents in the lives of characters who are always on the move. Using and questioning the concept of tradition as expressed by T.S. Eliot, Octavio Paz and Robert Spiller, in the light of what we call "a tradition of rebellion", this thesis analyses, six novels of that tradition: Herman Melville's Moby Dick, Mark Twain's The Adventures of Tom Sawyer and The Adventures of Huckleberry Finn, Jack London's Call of the Wild, Ernest Hemingway's The Sun Also Rises and Jack Kerouac's On the Road.

Keywords: *Literary Tradition. Tradition of rebellion. Tradition of resistance. Rebel Novels. Beat Generation.*

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA	14
1.1 Spiller e a tradição americana	15
1.1.1 A tradição de rebeldia	20
1.2 Eliot e a tradição e o talento individual.....	25
1.3 Paz e a tradição da ruptura	34
2 O RENASCIMENTO LITERÁRIO AMERICANO	39
2.1 Contexto histórico: literatura e sociedade	40
2.2 Transcendentalismo.....	43
2.3 <i>American Renaissance</i>	45
2.4 Ralph Waldo Emerson — “ <i>The american scholar</i> ” (1837) e outros ensaios.....	47
2.4.1 Emerson: resumo biobibliográfico	49
2.4.2 Análise de “ <i>The American scholar</i> ”	55
2.4.3. Outros ensaios	60
2.5 Henry David Thoreau — <i>Walden</i> (1854) e “A desobediência civil” (1849).....	67
2.5.1 Thoreau: resumo biobibliográfico.....	72
2.5.2 Análise de <i>Walden</i>	77
2.5.3. Análise de “A desobediência civil”	91
2.6 Walt Whitman — <i>Folhas De Relva</i> (1855).....	96
3 A TRADIÇÃO DE REBELDIA EM SEIS ROMANCES NORTE-AMERICANOS	109
3.1 Herman Melville — <i>Moby Dick</i> (1851)	110
3.1.1 Dentro da baleia: análise de <i>Moby Dick</i>	110
3.1.2 A recepção de <i>Moby Dick</i> em dois momentos: 1851 e 1919	123
3.1.3 Melville: resumo biobibliográfico.....	124
3.1.4 <i>Moby Dick</i> e a tradição de rebeldia	125
3.2 Mark Twain — <i>As Aventuras de Tom Sawyer</i> (1876) e <i>As Aventuras de Huckleberry Finn</i> (1884)	151
3.2.1 Contexto histórico: da Independência à Guerra Civil e ao abolicionismo	152
3.2.2 O romance picaresco como modelo para o romance moderno.....	155
3.2.3 Análise de <i>As aventuras de Tom Sawyer</i>	159
3.2.4 <i>As aventuras de Tom Sawyer</i> e a tradição de rebeldia.....	167
3.2.5 Análise de <i>As aventuras de Huckleberry Finn</i>	172
3.2.6 Mark Twain: resumo biobibliográfico	178
3.2.7 <i>As aventuras de Huckleberry Finn</i> e sua recepção.....	180
3.2.8 <i>As aventuras de Huckleberry Finn</i> e a tradição de rebeldia.....	182

3.3 Jack London — <i>Chamado selvagem</i> (1903)	192
3.3.1 Contexto histórico: da Guerra Civil ao fim do século 19.....	192
3.3.2 Jack London: resumo biobibliográfico.....	194
3.3.3 Análise de <i>Chamado selvagem</i>	195
3.3.4 <i>Chamado Selvagem</i> e a tradição de rebeldia	206
3.4 Ernest Hemingway — <i>O Sol também se levanta</i> (1926).....	217
3.4.1 Contexto histórico: os EUA e o início do século 20	217
3.4.2 Hemingway: resumo biobibliográfico.....	219
3.4.3 Análise de <i>O sol também se levanta</i>	221
3.4.4 <i>O sol também se levanta</i> e a tradição de rebeldia.....	225
3.5 Jack Kerouac — <i>On the Road</i> (1957)	233
3.5.1 Contexto histórico: a geração beat	233
3.5.2 Jack Kerouac: resumo biobibliográfico.....	234
3.5.3 Análise de <i>On the Road</i>	238
3.5.4 <i>On the Road</i> e a tradição de rebeldia.....	242
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	257
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	262

INTRODUÇÃO

(...) a estrada como coisa em si, o ato de *estar* ou *cair* na estrada sempre foi visto como um fenômeno menor por aqueles que gostam de desvendar um pouco dos aspectos literários do riquíssimo universo beat. Pois bem, o que eu estou a fim de fazer (...) é justamente o oposto: uma Ode à Estrada Aberta, um cântico àquela permanência às vezes absurdamente longa nos acostamentos do asfalto; um elogio à vagabundagem à beira dos caminhos. Algo, aliás, que possui raízes bastante profundas na tradição de rebeldia norte-americana.

Eduardo Bueno²

Este trabalho trata da rebeldia em obras literárias que, reunidas, constituem uma tradição possível na literatura norte-americana. Tal característica manifesta-se na poesia e na ficção, embora nosso recorte recaia apenas sobre alguns romances. O ponto mais alto e de maior ousadia dessa tradição é *On the Road*, publicado em 1957. Tradição implica olhar para o passado. No romance de Jack Kerouac, muitas vozes rebeldes ecoam, ligando-o a diversos autores e obras, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) a Geoffrey Chaucer (1343-1400), mas, por sua importância dentro da tradição de rebeldia, o que mais interessa é o diálogo que mantém com outros romances dos séculos 19 e 20 dos EUA. Já em relação a Walt Whitman (1819-1892), a despeito de nos voltarmos para o estudo da rebeldia no romance estadunidense, não podemos nos esquecer de seus esforços para manter acesa a chama: sua canção, até hoje, ecoa os versos libertários de sua poesia, e, por isso, o incluímos aqui.

A tradição de rebeldia apresenta um percurso cronológico que se inicia no século 19, com o “renascimento literário” americano, e segue adiante, até hoje, modernidade adentro. Ela encontra seu início *simbólico* não exatamente em 1851, com *Moby Dick*, mas segundo Robert E. Spiller, autor de *O ciclo da literatura norte-americana*, somente em 1854, quando Thoreau publica *Walden*; é então que essa tradição difunde-se com Emerson e com o transcendentalismo, bem como com Melville e com a ode à individualidade e à sagração da alma e do corpo proposta por Whitman nos poemas de *Folhas de relva*.

Nosso foco são seis autores e romances que enfeixam essa tradição: Herman Melville, com *Moby Dick*; Mark Twain, com *As aventuras de Tom Sawyer* e *As aventuras de Huckleberry Finn*; Jack London, com o mergulho na natureza e no

²BUENO, E. Na estrada da beatitude. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=616473>. Acesso em: 24 mar. 2014.

passado de *Chamado selvagem*; Ernest Hemingway, com *O sol também se levanta*, e Jack Kerouac, com *On the Road*. Por meio desses romances, os mais notáveis da tradição de rebeldia, acompanharemos uma linha cronológica de pouco mais de cem anos, de 1851 a 1957, ou seja, de *Moby Dick* a *On the Road*, buscando a manifestação dessa tradição na literatura norte-americana.

Os primeiros ensaios de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) procuraram mostrar aos americanos a importância na crença e na manutenção de novas ideias capazes de cultivar um (re)nascimento literário americano que privilegiasse a autoconfiança e a intuição, além do *pensamento de primeira mão*, isto é, o pensamento original. Thoreau, atento aos ensinamentos de Emerson, partiu em direção à natureza e pôs em prática seus ideais de uma vida simples, longe de impostos e, especialmente, de tudo que não representasse viver plenamente. Cronologicamente, Emerson e Thoreau são os primeiros autores a merecer nossa atenção neste trabalho. Por se tratar de dois dos mais celebrados autores do transcendentalismo, e pela importância de seus escritos para a rebeldia que pretendemos discutir aqui, nos voltaremos a eles pelo que representam, individualmente, a partir do momento que começaram a ser lidos, discutidos e ouvidos. A prosa de Thoreau e Emerson revela uma rebeldia inerente ao pensamento libertário que ambos cultivaram.

Rebeldia. Essa é uma palavra já bastante gasta pelo uso, principalmente, após a comunicação em massa atrelá-la a adolescentes rebeldes, ativistas rebeldes, atitudes rebeldes etc. A rebeldia pode fazer parte do dia a dia de várias maneiras: social, política e culturalmente. Neste trabalho, ela nos interessa, também, como crítica à civilização moderna. A fim de cumprir tal tarefa, nos voltaremos para a gama de autores e obras que, aqui, será abordada.

O porquê de se focar exatamente esse determinado grupo de autores é apenas um: suas obras são rebeldes e, juntas, podem sugerir pontos luminosos na história de uma literatura que procurou adentrar a modernidade como uma veemente negação da literatura estrangeira, inglesa, com sua métrica e temática reacquecidas pela tradição e pelos valores do passado; nos EUA, houve a preocupação com a criação de uma voz própria, por si só, rebelde: é que, para se desgarrar do rebanho, é preciso seguir adiante com seu próprio esforço. Não deixa de ser uma alusão que se enfeixa ao que Emerson esboçou em alguns de seus ensaios. Ele, um pioneiro, um rebelde, seguido por outros que, a ele, voltaram sua atenção.

Emerson é um dínamo, bem como Thoreau e Whitman, que, ao insistir nos versos originais de *Leaves of grass*, inovou com uma métrica e cadência avessas à poesia tradicional feita até então. Juntos, são propulsores e formam a tríade que, como um motor, legou à literatura norte-americana a mesma rebeldia que, nos romances elencados neste trabalho, manifesta-se também corajosamente.

Em *Moby Dick*, o primeiro romance estudado, Herman Melville, mais do que ensinar a gramática náutica da caça à baleia, parte das impressões que seu narrador, Ishmael, conta; e o que ele vê em alto mar, filtrado por sua sensibilidade, revela a dimensão da vida que, mesmo cercada de miséria material e espiritual por todos os lados, revela-se imprescindível. Além disso, em *Moby Dick*, o leitor depara-se com uma abordagem muito próxima da que os transcendentalistas defenderam e, também por esse motivo, nos voltaremos para esse romance a princípio desprezado pelos leitores, mas que, hoje, é um clássico da literatura norte-americana.

Em seguida, analisaremos *As aventuras de Tom Sawyer* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, obras que se mantêm rebeldes muito por culpa de seus protagonistas. A simplicidade da linguagem, além de apontar uma direção à literatura infanto-juvenil, revela uma oralidade e uma dinâmica fluentes, capazes de sustentar duas narrativas cujos enredos mostram dois rebeldes, Tom e Huck, dispostos a viver livremente, longe das boas maneiras e artimanhas da civilização.

No século 20, a literatura norte-americana já se encontra estabelecida e capaz de caminhar por si só. Em *Chamado selvagem*, Jack London, nosso próximo autor, apresenta Buck e sua infatigável travessia não somente pelo Alasca, mas especialmente rumo às suas próprias raízes. É então que o caráter rebelde instaura-se, dessa vez, motivado pelo comportamento de um cão e, não, de um ser humano diante das condições nefastas que enfrenta.

Em seguida, estudaremos *O sol também se levanta*, de Ernest Hemingway. É uma obra que retrata a geração perdida ao mostrar personagens que se sentem deslocados e que, por isso, buscam sentido para o vazio existencial de suas vidas — sentido que, em *On the road*, de Jack Kerouac, o último autor a ser estudado, será evocado na busca constante por uma vida libertária e plena, como sugerida por Emerson, Thoreau, Whitman, Melville, Twain, London e Hemingway. Todas essas obras, enfeixadas, compõem um panorama rebelde da literatura norte-americana. É essa visão do quadro que será privilegiada neste trabalho.

1 A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Acaso não sentimos uma inclinação constante, mesmo quando estamos no melhor de nosso juízo, para violar aquilo que é lei, simplesmente porque a compreendemos como tal?

Edgar Allan Poe (1809-1849) (1993, p. 44)

1.1 Spiller e a tradição americana

(...) nenhuma semente de trigo nutritivo pode-lhe advir senão por meio do suor vertido naquele lote de terra que lhe foi dado para cultivar.

Emerson (1994, p. 38)

A tradição de rebeldia nasce na modernidade, com a chegada do Romantismo à literatura dos EUA. Mas o rebelde e a rebeldia não ficam confinados apenas ao período romântico, uma vez que tal estado de espírito é inerente à natureza humana, e, como tal, vêm manifestando-se desde sempre.

O substantivo feminino “rebeldia” é, segundo o *Dicionário Aurélio* (1988, p. 552), “ato de rebelde; rebelião, revolta”, “qualidade de rebelde”, “oposição, resistência” e, no *Dicionário Houaiss*³, “qualidade ou característica de rebelde”, “ato de rebelar-se; não conformidade; reação”, “força, princípio, vontade ou tendência contrária; oposição, resistência” e “pertinácia, obstinação excessiva (esp. em jovens); teimosia”. “Revolta”, “oposição”, “resistência”, “não conformidade”, “teimosia”: palavras que são, há muito tempo, utilizadas para expressar todos os indivíduos que, em sociedade, sentiram-se deslocados e insatisfeitos com o *status quo*, mas que, a partir do Romantismo, passaram a ressaltar ainda mais a insatisfação do indivíduo com a sociedade moderna.

Já o adjetivo e substantivo “rebelde”, no *Dicionário Houaiss*⁴, é “quem se rebela ou rebelou; amotinado, revoltoso”, “que ou quem não se submete, não acata ordem ou disciplina; insubordinado”, “que não se pode domar; domesticar, controlar”, “que não obedece; teimoso, obstinado, indisciplinado”; enquanto no *Dicionário Aurélio*, “rebelde” é “aquele que se rebela contra a autoridade constituída; insurgente; revoltoso”, “teimoso, obstinado; indócil”, “indomável, indomesticável, bravo, bravio”, “pessoa rebelde; insurgente, revoltoso” (1988, p. 552). Novamente, palavras românticas e valiosas à humanidade ligam-se ao significado de “rebelde”, ou seja, “revoltoso”, “insubordinado”, “indomável”, “obstinado”, “indisciplinado”, “bravo”, “insurgente”, “teimoso”, “indócil”, “indomesticável”.

Temos uma grande tendência afetiva a nos aproximar do que é “rebelde”, ou do que a “rebeldia” representa na história da humanidade, e certamente a *culpa* é do

³ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*

⁴ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*

Romantismo que, ao servir modelos de conduta para atitudes transgressoras, idealizou o rebelde “insubordinado”, “indomável”, “indomesticável⁵”.

Na literatura norte-americana, a rebeldia perpetua sua tradição na luta contra uma de suas nêmesis: a civilização. “Para Bernardo de Balbuena”, afirma Octavio Paz, em “Revolta, revolução, rebelião”, “a civilização consiste na instituição das hierarquias, criadora da necessária desigualdade entre os homens; a barbárie é o retorno à natureza: à igualdade” (1976, p. 262). Não deixa de ser um alento encontrar, na literatura dos EUA, uma corrente que se desenvolve com base no espírito de rebeldia na natureza e na igualdade. A rebeldia silenciosa e pacífica de Thoreau diz muito mais do que aparenta expressar, ao voltar-se na modernidade para a discussão da justiça, da liberdade e da igualdade do indivíduo, com base na condição de viver como bem desejar; a “barbárie” de Thoreau, lembrando Balbuena, é essa luta silenciosa contra a civilização, investida em seu “retorno à natureza”, encontrada tanto em *Walden* como em “A desobediência civil”, dois textos em que a rebeldia recebe fundamentos filosóficos e literários e que, até hoje, têm grande audiência mundo afora, mantendo o auditório lotado.

Contra a “instituição das hierarquias” que alavancam a civilização estão, também, os personagens arredios e pícaros Sawyer e Finn, de Twain, bem como Buck, o cão que parte em direção à natureza, de London, ou Sal Paradise e Dean Moriarty, livremente deslocando-se de um lado a outro da América, como Kerouac e Cassady o fizeram estrada adentro, numa tentativa desesperada de encontrar o mesmo chamado selvagem que Thoreau, com lápis e papel nas mãos, legou à literatura norte-americana.

É a revolta contra a civilização o que se verifica na tradição de rebeldia. “As diferenças entre o revoltoso, o rebelde e o revolucionário são muito marcadas”, afirma Paz. “O primeiro é um espírito insatisfeito e intrigante, que semeia a confusão; o segundo é aquele que se levanta contra a autoridade, o desobediente ou indócil; o revolucionário é o que procura a mudança violenta das instituições” (1976, p. 262). Na distinção entre revoltoso, rebelde e revolucionário, encontramos o rebelde como aquele que, ao se opor contra a “autoridade”, ou que é “desobediente ou indócil”, revela atitudes familiares à poesia e à prosa americanas. É dessa rebeldia que nos aproximaremos.

Em Thoreau, encontramos um autor que transita entre o rebelde e o revolucionário. “Para que a revolta cesse de ser alvoroço e ascenda à história

⁵ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0

propriamente dita, deve transformar-se em revolução”, afirma Paz (1976, p. 262). É que uma vez que a revolução culmina em ação e violência, com *Walden* e “A desobediência civil”, ele deixou de ser um revolucionário para ser um rebelde; também, não semeou confusão, embora mantivesse o espírito insatisfeito e intrigante, e, por isso, não foi um revoltoso. Mas, como rebelde, uniu o revoltoso e o revolucionário, para esboçar uma reação pacífica contra a civilização, contra o Estado, contra a sociedade. Como veremos no capítulo 2, a revolta de Thoreau foi além do “alvoroço”, ascendendo à “história”, quando mais tarde foi recebida e colocada em prática politicamente por leitores igualmente desobedientes, como Mahatma Gandhi (1869-1948), Liev Tolstói (1828-1910), Martin Luther King (1929-1968) e outros.

Voltemos à revolução, ou melhor, à “filosofia em ação”. “O mesmo sucede com rebelião: os atos do rebelde, por mais ousados que sejam são gestos estéreis se não se apoiam em uma doutrina revolucionária”, menciona Paz. “Desde fins do século XVIII a palavra cardinal dessa tríade é revolução, [que é] filosofia em ação, crítica convertida em ato, violência lúcida” (1976, p. 263). A partir do século 18, com a Revolução Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789), a razão tornou-se um “princípio político subversivo” (1976, p. 263). “O revolucionário é um filósofo ou, pelo menos, um intelectual: um homem de ideias”, afirma Paz (1976, p. 263). Atrelados à revolução, podemos encontrar “Kant”, “a Enciclopédia”, “o Terror jacobino”, como lembra Paz, mas acima de tudo ela é “a destruição da ordem dos privilégios e exceções e a fundação de uma ordem que não dependa da autoridade e sim da razão livre” (1976, p. 263). “Razão livre”, algo que encontramos facilmente nas obras de Emerson, Thoreau, dos transcendentalistas americanos do século 19, bem como, de modo geral, na tradição e rebeldia.

As antigas virtudes se chamavam fé, fidelidade, honra. Todas elas acentuavam o vínculo social e correspondiam a outros tantos valores comuns: a fé, à Igreja como encarnação da verdade revelada; a fidelidade, à autoridade sagrada do monarca; a honra, à tradição fundada no sangue. Essas virtudes tinham sua contrapartida na caridade da Igreja, na magnanimidade do rei e na lealdade dos súditos, fossem eles plebeus ou senhores. Revolução designa a nova virtude: a justiça. Todas as outras — fraternidade, igualdade, liberdade — fundam-se nela. É uma virtude que não depende da revelação, do poder ou do sangue (PAZ, 1976, p. 263).

Como Paz muito bem observa a justiça não depende da “revelação, do poder ou do sangue” porque passou a ser vista como uma “nova virtude”, após o advento de um

século repleto de revoluções e igualmente iluminado pela razão. “Um pouco depois surge outra palavra, até então vista com horror: rebelião”, diz. “Desde o princípio foi romântica, guerreira, aristocrática, *déclassée*” (PAZ, 1976, p. 264). Aristocrática? Sim, e decadente também:

Rebelde: o herói maldito, o poeta solitário, os enamorados que pisam as leis sociais, o plebeu genial que desafia o mundo, o *dandy*, o pirata. Rebelião também alude à religião. Não ao céu e sim ao inferno: soberba do príncipe caído, blasfêmia do titã encadeado. Rebelião: melancolia e ironia. A arte e o amor foram rebeldes; a política e a filosofia, revolucionárias (PAZ, 1976, p. 263-264).

O rebelde, como afirma Paz, está presente no “herói maldito”, no “poeta solitário”, nos românticos que desafiam a sociedade, no indivíduo, no “*dandy*”, “no pirata”, mesmo que seja um pirata de faz de conta como Tom Sawyer. Já o *dandy* é um rebelde aristocrático por excelência, forjado na literatura francesa, como Charles Baudelaire (1821-1867) ou Joris-Karl Huysmans (1848-1907), pseudônimo de Charles-Marie-Georges Huysmans. O inferno é a sala de estar do poeta maldito, como em *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud (1854-1891), obra em que a “soberba do príncipe caído” e a “blasfêmia” podem ser facilmente reconhecidas em suas páginas.

Reformista é outra palavra que vem anexar-se aos sentidos de revoltado, revolucionário e rebelde. “A palavra não era nova; eram-no o sentido e a auréola que a rodeava, [pois] não vivia nos subúrbios dos revoltosos nem nas catacumbas dos rebeldes, mas nas salas de aula e nas redações dos periódicos”, afirma Paz, que lembra, também, que “(...) o rebelde, à diferença do revolucionário, não põe em cheque a totalidade da ordem”, pois “(...) o rebelde ataca o tirano; o revolucionário, a tirania” (1976, p. 264). O reformista também é um revolucionário, mas apartado da violência, pois “escolheu o caminho da evolução e não o da violência” (PAZ, 1976, p. 264).

A geração beat, como Thoreau, é rebelde e reformista. De acordo com a distinção de Paz, o revolucionário alia violência à ação que engendra, e não foi esse o caso dos beats, ou dos beatniks, como foram chamados. Como movimento literário e comportamental entre as décadas de 1950 e 1960, foi carregado, simbolicamente, de ação, mas não de violência. Thoreau, nessa ótica, pode ser visto, também, como reformista, pela escolha pelo pacifismo no lugar da violência, mas é, antes de tudo, um rebelde, como o reformista e o revolucionário também o são, pois todos vivem à

margem da sociedade, como nota Paz a respeito do inconformismo que toma conta da vida do rebelde:

O rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado. Sua ação não se inscreve no tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário ou do reformista, mas no tempo circular do mito: Júpiter será destronado, Quetzalcoatl voltará, Luzbel regressará ao céu. Durante todo o século XIX o rebelde vive à margem. Os revolucionários e os reformistas o veem com a mesma desconfiança com que Platão vira o poeta e pela mesma razão: o rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito (1976, p. 265).

Além de viver à margem, o rebelde é, como mito, anjo caído. Ele é Luzbel, antes de se tornar Lúcifer. Nessa cosmogonia, Quetzalcoatl é a serpente emplumada ou o Cristo mexicano⁶. O rebelde, como Paz aponta, “prolonga os prestígios nefastos do mito”, por conta de seu inconformismo, algo que o torna eternamente marginalizado (1976, p. 265). Tal inconformismo pode ser notado, na tradição de rebeldia, em Tom, Huck, Buck, Sal, Dean e outros, uma vez que cada um deles prefere a desordem à ordem estabelecida.

Nada mais adequado, para ilustrar essa queda do rebelde que vive à margem, eternamente inconformado, do que algumas passagens de *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud, como as que vêm adiante. A tradução é de Paulo Hecker Filho: “[...] Estou sentado, leproso, entre vasos quebrados e urtigas, ao pé duma parede descascada pelo sol”, afirma o eu lírico. “[...] Ah! Ainda: danço o sabá numa clareira rubra, com velhas e crianças” (1997, p. 23). Ao mencionar o sabá, dificilmente, alguém não se lembrará da perseguição da Igreja às mulheres que, na Idade Média, desafiaram-na para celebrar, na natureza, seus ritos sagrados pagãos. E o que dizer da marginalidade dos versos que vêm a seguir?

Por ora sou maldito, tenho horror da pátria. O melhor é um sono bem bêbado na praia.

A gente não parte. Retoma o caminho, e carregando meu vício, o vício que lançou raízes de dor ao meu lado desde a idade da razão, e sobe ao céu, me bate, me derruba, me arrasta.

A última inocência e a última timidez. Está dito. Não levar ao mundo meus dissabores e minhas traições.

Vamos! O ir, o fardo, o deserto, o tédio e a cólera (1997, p. 27).

⁶ “Quetzalcoatl: Serpente Emplumada. É o Cristo mexicano. Suprema divindade entre o povo tolteca, ao que educou e ensinou as leis divinas”. Disponível em: <<http://www.salves.com.br/dictergno.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

Não há outro destino ao rebelde, que não o de nunca desistir de seguir adiante, a despeito do “fardo” que carrega. “Quero desvelar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, nada. Sou mestre em fantasmagorias” (1997, p. 45). O rebelde desafia o senso comum: é inconformista e marginalizado, como já afirmamos.

1.1.1 A tradição de rebeldia

Ao surgir, a tradição de rebeldia norte americana aproxima-se do “renascer literário” dos EUA — uma expressão que, para muitos, pode constituir um problema uma vez que foi tomada de empréstimo da renascença italiana e mal empregada na América, onde a literatura estadunidense ainda não havia *realmente* nascido; nesse sentido, o que existia era rescaldo da experiência dos primeiros viajantes estrangeiros e, em seguida, de sua filiação à tradição europeia, isto é, ainda não havia uma personalidade própria, especialmente, entre 1776 e 1815, período considerado como “o tempo fraco” da literatura dos EUA, como afirma Rodrigo Garcia Lopes no posfácio de sua tradução de *Leaves of Grass*, de Whitman:

Desde a experiência histórica, épica e bem-sucedida da Revolução Americana (1775-1783) o país viu a possibilidade real de se libertar do passado inglês. De deixar sua condição colonial e passar a ser uma nação soberana, econômica e politicamente independente. Os reflexos de uma revolução dessa dimensão faziam-se sentir em todo o espectro cultural. Escritores e intelectuais do porte de Benjamin Franklin ou Noah Webster já haviam defendido antes uma independência cultural das tradições inglesas e européias. Mas, no terreno da literatura, podemos dizer que a ‘revolução’ demorou 50 anos para acontecer. Só com a Guerra Civil e o período da Reconstrução a revolução americana se completaria. As décadas seguintes à ‘primeira’ revolução, até por volta de 1815, são consideradas o tempo fraco da literatura nacional. (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 220)

Como Lopes afirma, a independência cultural americana tornou-se mais forte apenas após 1815. Até lá, à sombra da tradição inglesa, culturalmente, o país ainda precisaria renascer em sua literatura, como veremos adiante no desenvolvimento deste trabalho. Mas, antes, precisamos nos voltar aos ensaios “Tradição e talento individual”, de T. S. Eliot, e para “A tradição da ruptura”, de Octavio Paz, onde encontraremos respostas a algumas perguntas que surgiram durante a pesquisa, como: o tradicional, termo relativo à tradição, pode ser rebelde, opondo-se à autoridade ou à ordem

estabelecida? Contrassenso? Não, como veremos com o auxílio do ensaio de Paz. Ou ainda: “Não sabemos nos referir à ‘tradição’ ou a ‘uma tradição’”, diz Eliot, “quando muito, empregamos o adjetivo para dizer que a poesia de fulano é ‘tradicional’ ou mesmo ‘muito tradicional’” (1989, p. 37). Como conceber tradição e rebeldia em uma mesma expressão, se rebeldia opõe-se, justamente, contra o que é tradicional? Ao acenar afirmativamente, não significa que o tradicional pode ser rebelde, mas que, antes disso, é inegável a existência da rebeldia em momentos distintos da literatura norte-americana — momentos que, relacionados, podem representar e confirmar a existência da tradição de rebeldia.

Cláudio Willer, um dos autores de *Alma beat*, pioneiro livro brasileiro de ensaios sobre a geração beat, em “Beat e tradição romântica”, chama a atenção do leitor para uma “tradição de inconformismo e rebelião”, que ele encontra na literatura norte-americana. É uma “*tradição subversiva*” (1984, p. 39):

O escândalo, a crítica moralista e a preocupação com o comportamento de escritores soam particularmente estranhos dentro da tradição literária americana, rica em excêntricos, marginais e aventureiros. Afinal, dela fazem parte Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Henry David Thoreau, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Dashiell Hammett, Hart Crane e Vachel Lindsay, entre outros que, de alguma forma, foram inovadores literários; e que também deixaram ricas biografias que se somam a suas obras. Alguns foram boêmios, outros marginais, outros aventureiros, todos, personalidades pouco usuais, com um estilo de vida bem diferente do escritor acadêmico, do intelectual típico de gabinete. (WILLER, 1984, p. 35-36)

Subversiva, como Willer a chama, a tradição de rebeldia ressalta, com base em um elenco de autores inconformistas, a presença inevitável de “excêntricos, marginais e aventureiros” no interior da literatura norte-americana (1984, p. 36). São indivíduos que têm em comum o “estilo de vida bem diferente do escritor acadêmico, do intelectual típico de gabinete” (WILLER, 1984, p. 35-6).

No mesmo ensaio, Willer lembra que Octavio Paz, em “A tradição da ruptura”, alude “à sucessão de poetas e movimentos que se caracterizaram não só pela inovação mas também pela ruptura com aquilo que os antecedia” (1984, p. 32). Trata-se de uma relação inédita entre vida e obra, que, a partir da modernidade, passou a existir, revelando a marginalização dupla que autor e personagem carregam. O que Willer nota é a “transgressão e [a] rebelião no plano da criação literária e da relação com a sociedade na qual viviam” (1984, p. 32). Ele ainda observa que, por esse motivo, a

“história do Romantismo passa a confundir-se então com a história dos poetas ‘malditos’, os rebeldes visionários e inovadores”, justamente, porque eles compõem a parcela da sociedade que vive à margem, longe do centro e do cabresto convencional do *establishment*.

[...] dentro dessa visão, passa a correr paralelamente uma outra grande vertente, de autores classicistas, formalistas e bem-comportados, contemporâneos dos ‘malditos’ e aceitos — e às vezes aclamados como modelos e paradigmas — por sua sociedade (1984, p. 32).

O maniqueísmo é inevitável, mas resume duas vertentes bastante conhecidas na vida moderna literária, desde a propagação inovadora do Romantismo no mundo ocidental: rebeldes, malditos, românticos, de um lado, e autores clássicos, formais, beletristas, que perpetuam uma tradição obediente, disciplinada e conformista, do outro. Essa tradição é pautada pelo pensamento comum, conservador, avesso a mudanças, e nós apenas nos voltaremos a ela quando for necessário contrastá-la com a tradição de rebeldia. De qualquer forma, ambas são correntes importantes da literatura norte-americana.

Ao longo deste estudo, iremos perceber que a tradição de rebeldia é fortemente legitimada pelo que há de marginal, libertário e inconformista, na literatura norte-americana. Para Robert E. Spiller, autor de *O ciclo da literatura americana*, esse caminho passa pelo que escreveu, em *Walden*, Henry David Thoreau. A tradução é de Denise Bottmann:

Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido (THOREAU, 2013, p. 95).

A opção da tradutora por “mata”, em vez de floresta ou bosque, destoando de traduções anteriores de *Walden*, não interrompe em nada o fluxo de vida constante que essa passagem exuberante de Thoreau insinua. Floresta e bosque são termos que, linguisticamente, nos EUA, parecem aproximar-se mais da empreitada espiritual que o autor encontrou na região de Walden, mas que, aqui, no Brasil, não têm a dimensão e nem a *cor local* que o termo “mata” oferece aos brasileiros. Esse excerto é o utilizado por Spiller, e, por sua importância, vamos conhecê-lo, também, em sua língua original: “*I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential*

facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived.” (THOREAU apud SPILLER, 1957, p. 17). Eis o epicentro da tradição de rebeldia. Todas as obras e autores que a ela pertencem voltam-se a essa afirmação admirável de Thoreau. Spiller argumenta que a crença do autor de *Walden* representa, basicamente, uma “fé ingênua”: “*The joy that comes from acceptance of this simple faith or the despair that comes from its denial are the two main streams of the American tradition*”⁷ (1957, p. 17). Se prestarmos bem atenção ao que o crítico afirma, compreenderemos que a tradição de rebeldia enfeixa-se em uma corrente fundamental da tradição norte-americana, aquela voltada para a alegria que Thoreau, voando alto, anuncia, e não o contrário, quando o desespero, por negar a urgência da vida, protela-a, prorrogando-a resignadamente. O comentário de Spiller, por apontar o caminho para a tradição de rebeldia, é oportuno, uma vez que ela pode ser vista, como neste trabalho, como a vertente capaz de amalgamar a afirmação de Thoreau, brotando como uma corrente libertária dentro da tradição literária norte-americana.

Podemos concordar com Spiller, compreendendo a “alegria” e o “desespero” que Thoreau suscita, bem como, compreender, com base nesses dois estados de espírito, como se desenvolvem essas duas correntes distintas na tradição literária norte-americana. Mas é difícil compreender por que Spiller julga como “*simple faith*” o *idealismo agressivo* que Thoreau esboça nesse excerto tão celebrado de *Walden*. Até porque o homem era quase um “olmo”. Emerson lembra que um dos amigos de Thoreau costumava dizer a seu respeito: “Amo Henry, mas não consigo gostar dele; ao tomá-lo pelo braço, logo sinto como se fosse o braço de um olmo” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 318). A comparação com o olmo é tão verdadeira quanto inusitada. A julgar pelo que lemos em *Walden*, Thoreau deve ter sido mesmo um sujeito amável, mas, sem sombra de dúvida, por sua personalidade justa e autêntica, alguém difícil de conviver. Emerson entende a rejeição ao amigo: “[...] foi necessária uma grande e rara firmeza para rejeitar todos os caminhos já trilhados e manter sua liberdade solitária, ao preço de desapontar as expectativas naturais da família e dos amigos”, pois Thoreau, “era de uma absoluta integridade, consciencioso em garantir sua independência e convicto de que todos tinham a mesma obrigação” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 318).

⁷ “A alegria que se deriva da aceitação dessa fé simples ou o desespero que a sua negação acarreta constituem as duas correntes fundamentais da tradição norte-americana”. In: SPILLER, s.d., p. 21.

Ao leitor, ciente da impressão que Emerson tinha de Thoreau, não é difícil compreender, simplesmente, como “*simple faith*” o que afirma o excerto de *Walden*? Se nos lembrarmos da distinção feita por Octavio Paz, notaremos quão rebelde e reformista Thoreau mostra ser, especialmente por sua presença na literatura norte-americana, ao servir de paradigma dentro da corrente libertária à qual a tradição de rebeldia enlaça-se. Mas Spiller, certamente, por “*simple faith*”, quis apenas expressar como pode parecer simples optar pela corrente principal da tradição americana, em que a tradição de rebeldia pega carona, considerando a alegria de quem concorda com ela ou o desespero de quem a rejeita. Não é uma escolha qualquer. O estoicismo de Thoreau, como veremos, demanda coragem e tem implicação direta com uma “fé” nem um pouco “simples” ou ingênua. Tanto é assim que sua afirmação é fundamentalmente capaz de dar sustentação à presença das duas correntes fundamentais da tradição americana. Spiller argumenta:

Americans from the start have gone to the woods to live deliberately, and their literature is the record of their successes and failures. From the religious and political debates on how life should be lived and how a society should be constructed were fashioned a nation and a way of life (1957, p. 17)⁸.

O estudo da literatura norte-americana aponta que os primeiros colonizadores e, também, os primeiros americanos nativos miraram o oeste e lá se encarregaram de expandir suas fronteiras, atirando-se de um lado a outro do país, enquanto uma sociedade regrada e atrelada firmemente à religião, aos poucos se formava, tomando como base o desafio de encontrar a melhor forma de viver em um país com muito ainda a ser feito. Por isso, o comentário de Spiller é pertinente ao referir-se à disposição norte-americana de buscar um estilo de vida fundado na discussão religiosa, social e política. O que houve foi que, nos dois primeiros séculos de colonização, o alicerce americano levantou-se com muito trabalho, como pregava a cartilha puritana, enquanto a sociedade e a religião deixavam de ser uma só, ao longo dos séculos seguintes. No século 19, a escola romântica invadiu a América, trazendo com ela, o transcendentalismo e o *renascimento* americano. Mas, agora, precisamos seguir com o estudo da tradição literária. Vejamos a seguir, o que T. S. Eliot e Octavio Paz têm a dizer sobre ela.

⁸ “Os norte-americanos, desde o início, embrenharam-se nos bosques com o propósito definido de viver aí voluntariamente e a literatura norte-americana é a consignação de suas vitórias e derrotas. Assim, portanto, uma nação e um modo de viver foram forjados baseados nos debates religiosos e políticos relativos a como a vida devia ser vivida e como uma sociedade devia ser estruturada.” In: SPILLER, s. d., p. 21. Não há indicação do tradutor.

1.2 Eliot e a tradição e o talento individual

Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador⁹.

T. S. Eliot (1989, p. 37)

Tradição de rebeldia ou tradição e rebeldia? A resposta a essa questão é importante para o desenvolvimento deste estudo. Nos apoiaremos em dois ensaios que analisam a tradição, respectivamente, de autoria de T. S. Eliot e de Octavio Paz: “Tradição e talento individual”, publicado em 1919 na revista *The Egoist*, e, no ano seguinte, em *The Sacred Wood*, primeiro livro de ensaios de Eliot, e “A tradição da ruptura”, publicado em 1974, em *Os filhos do barro*, obra cujo texto, modificado e ampliado, baseou-se em uma série de conferências do autor na Universidade de Harvard, em 1972. Começamos primeiro com Eliot e a tradição e, em seguida, com Paz e a tradição da ruptura.

T. S. Eliot, o entusiasta do *New Criticism*, ao falar sobre tradição, insiste na influência que os “poetas mortos” têm sobre seus descendentes literários e lembra que, “quando elogiamos um poeta”, o que mais “salientamos” são “os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro” (1989, p. 38). O poeta, ao resgatar a tradição, refaz um caminho de mão dupla: mantém o diálogo do passado com o presente, preservando vivas as obras desses “poetas mortos” e, individualmente, imprime sua marca de dessemelhança, de novidade, do que é novo; do contrário, o diálogo com o passado perderia todo interesse: “[...] se a única forma de tradição de legado à geração seguinte”, afirma Eliot, “consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa, graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada” (1989, p. 38). Eis aí a “essência peculiar do homem”, aquilo que distingue um indivíduo dos demais. “Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos”, continua, “em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar” (ELIOT, 1989, p. 38).

Esse “algo” que, “isolado”, representa a individualidade e o talento do poeta deve ser ressaltado, mas não de forma radical: cada poema deve ser considerado por

⁹ Tradução de Ivan Junqueira.

suas próprias características; ele não precisa ser classificado como melhor ou pior do que qualquer outro, pois essa é uma postura que não deve vigorar em qualquer nova descoberta na obra de um autor. “[...] poderíamos amiúde descobrir”, afirma Eliot, “que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade”. É uma observação e tanto: o passado e o presente interagindo por meio de um diálogo intertextual constante. Emerson está em Thoreau e em Whitman, e todos os três estão em Twain¹⁰, London e Kerouac. Certas passagens de *On the Road* lembram a individualidade flamejante de Huckleberry Finn e Tom Sawyer, bem como a aversão deles à civilização, pois é ela que burocratiza a vida. Nesse sentido, quando os personagens veem-se contrários a qualquer obrigação, privilegiando a liberdade, o romance reforça o caráter rebelde dessas obras emerge, como nesta passagem de *As aventuras de Huckleberry Finn*. A tradução é de Sergio Flaksman:

Só me conhece quem já leu um livro chamado *As aventuras de Tom Sawyer*, mas não tem importância. O livro foi escrito pelo sr. Mark Twain, e ele contou a verdade, quase sempre. Tem umas coisas que ele exagerou um pouco, mas quase sempre disse a verdade. Mas isso não é nada. Eu nunca vi ninguém que não contasse mentiras de vez em quando, menos a tia Polly, ou a viúva, ou Mary, talvez. Todas elas, a tia Polly — tia de Tom — Mary e a viúva Douglas, aparecem no livro — que quase sempre diz a verdade; exagerando um pouco de vez em quando, como eu falei.

E o livro termina assim: a gente, Tom e eu, acaba achando o dinheiro que os ladrões tinham escondido na caverna, e fica rico. Seis mil dólares para cada um — tudo em moedas de ouro. Empilhando as moedas todas, ficava uma coisa impressionante de tanto dinheiro. Aí o juiz Thatcher pegou tudo e botou no banco rendendo juros, e só de juros dava um dólar por dia para cada um, todo santo dia — e ninguém sabe o que fazer com tanto dinheiro. A viúva Douglas me pegou para criar como filho dela, e resolveu que ia me sivilizar; mas era duro morar naquela casa o tempo todo, porque a vida da viúva chegava a ser triste de tão decente e sempre igual; aí chegou uma hora em que eu não aguentei mais, e dei o fora. Vesti de novo as minhas

¹⁰ Henry Nash Smith, em sua análise de *Adventures of Huckleberry Finn*, comenta: “[...] o estado de coisas abordado por Emerson em ensaios tais como “O Erudito Americano” e “Confiança em Si Próprio” [...] está perfeitamente exemplificado num dos trechos mais profundos do romance de Mark Twain — aquele em que a figura predominante não é, certamente, Huck, mas Tom Sawyer, embora seja trecho que define muito bem a situação de Huck, pois que Tom está exprimindo tanto as exigências do convencional, como a maneira pela qual os americanos têm, com frequência, atendido a tais exigências. Os meninos estão cavando um túnel sobre a parede da cabana em que Jim se acha aprisionado na plantação Phelps. Tom insistira em que usassem apenas, para tal propósito, facas com bainhas, pois que esse era o instrumento empregado pelos prisioneiros que fugiam de calabouços europeus nos romances históricos que ele havia lido. [...] Chamar pá a uma pá — ou picareta a uma picareta — não constitui regra absoluta em sociedade alguma, mas os americanos tiveram de fazer mais acomodações desta espécie do que os povos cuja cultura tradicional nasce mais diretamente de sua própria experiência” (SMITH et al, 1966, p. 74).

roupas velhas e fui morar de novo no meu tonel, muito satisfeito de voltar a viver livre. Mas Tom Sawyer resolveu vir me procurar, dizendo que ia formar uma quadrilha de assaltantes e que eu só podia entrar se voltasse para a casa da viúva e tivesse uma vida respeitável. Aí eu voltei. (TWAINE, 2001, p. 17)

“Sivilizar”? Huck está no início de sua narrativa e familiarizando-se com a palavra civilização, mas, contra ela, já tem todas as ressalvas que um menino que vivia livre passa a ter, para seu desgosto, a partir do momento em que se vê forçado a viver civilizadamente. Huck Finn é rústico como Thoreau: ambos são *agrestes* e têm mais afinidade consigo mesmos do que com as pessoas que, ao redor, vivem civilizadamente. Querem fugir, seguir adiante livres, enfim. Nenhum deles, entretanto, deixará de retornar à civilização. Thoreau viveu dois anos, sozinho em uma cabana, nem um pouco ocioso, mas livre para trabalhar, cuidando de suas obrigações, ou para, indolentemente, fazer o que quisesse; Huck Finn, seduzido pela imaginação de Tom, foge e regressa também à aldeia onde vive. É uma liberdade provisória, mas é uma maneira de escapar estrada afora, como acontece em *On the Road*. A tradução é de Antonio Bivar e de Eduardo Bueno:

Um parente do sol do oeste, Dean. Embora minha tia me avisasse que ele fatalmente me traria problemas, eu podia ouvir um novo chamado e vislumbrava um horizonte mais amplo, no qual acreditava com todo o fervor de minha juventude, e não seriam pequenos contratemplos, ou mesmo a posterior rejeição de Dean, que mais tarde me abandonaria em sarjetas famintas e camas enfermas, o que me impediria de partir. Afinal, o que me importava? Eu era um jovem escritor, e tudo o que queria era cair fora. Em algum lugar ao longo da estrada, eu sabia que haveria garotas, visões e muito mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada. (KEROUAC, 1990, p. 16-7)

Prevalece a rebeldia. A fuga de Sal Paradise pela estrada em busca de algo que não consegue precisar encontra paralelo com a escapada de Thoreau para a floresta ou a fuga de Huck da casa de Tia Polly. Em *Chamado selvagem*, de London, Buck escapa dos laços da civilização. O chamado que busca é semelhante ao “novo chamado” ao qual Sal também atenderá, bem como Whitman:

Vadio uma jornada perpétua,
Meus sinais são uma capa de chuva e sapatos confortáveis e um
/cajado arrancado do mato ;
Nenhum amigo fica confortável em minha cadeira,
Não tenho cátedra, igreja, nem filosofia ;
Não coduzo ninguém à mesa de jantar ou à biblioteca ou à bolsa de
/valores,

Mas conduzo a uma colina cada homem e mulher entre vocês,
Minha mão esquerda enlaça sua cintura,
Minha mão direita aponta paisagens de continentes, e a estrada
/pública.

Nem eu nem ninguém vai percorrer essa estrada pra você,
Você tem que percorrê-la sozinho. (WHITMAN, 2006, p. 121-123)¹¹

Todos expressam a experiência individual rumo ao desconhecido, ao inexplorado, como a encontramos nas *Folhas de relva*. É a estrada aberta para a experiência individual de todos.

A imortalidade dos “poetas mortos” revive individualmente na tradição: a expressão de cada um é o que chega guardado pelo passado. “Alguém disse”, afirma Eliot: “os escritores mortos estão distantes de nós porque conhecemos muito mais do que eles conheceram’. Exatamente, e são eles aquilo que conhecemos.” (ELIOT, 1989, p. 41). O passado assume para Eliot a percepção de um sentido histórico do qual nenhum poeta pode abrir mão. “(...) toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea” (1989, p. 39). Cada nova obra dialoga com a tradição:

(...) o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. (ELIOT, 1989, p. 39)

Enfeixadas, as obras resultam em uma totalidade que já se encontra estabelecida, mas cada nova obra de arte chega para alterar a ordem. Os “monumentos” que compõem a tradição de rebeldia mantém, no sentido apontado por Eliot, o diálogo com

¹¹ Nesse excerto, o tradutor Rodrigo Garcia Lopes também mantém o espaço em branco, antes do ponto e vírgula, adotando o mesmo procedimento de Whitman na edição original de *Leaves of grass*:

*I tramp a perpetual journey,
My signs are a rain-proof coat and good shoes and a staff cut from the woods ;
No friend of mine takes his ease in my chair,
I have no chair, nor church nor philosophy ;
I lead no man to a dinner-table or library or exchange,
But each man and each woman of you I lead upon a knoll,
My left hand hooks for you round the waist,
My right hand points to landscapes of continentes, and a plain public road.*

*Not I, not any one else can travel that road for you,
You must travel it for yourself. (WHITMAN, 2006, p. 120, 22)*

On the Road, a última “nova obra” a ser analisada neste trabalho. Para que a harmonia entre o antigo e o novo retorne, a totalidade é reajustada de acordo com as relações, proporções e valores que essas obras passam a manter entre si. Tal ordem estabelece, para Eliot, que o passado é “modificado” pelo presente, enquanto o presente é “orientado” pelo passado. (1989, p. 40) “O poeta deve estar extremamente cômico da principal corrente, que de modo algum flui invariavelmente através das mais altas reputações” (1989, p. 41). É essa relação de um poema com a “corrente” principal que forma o “conjunto vivo de toda a poesia já escrita até hoje” (ELIOT, 1989, p. 43).

É que a tradição, como Eliot nota em seu ensaio, é algo não herdado, mas obtido com esforço e que envolve uma percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos (ELIOT, 1989, p. 39).

Os argumentos de Eliot em relação à tradição são conhecidos. Mas ele constroi seu discurso de acordo com a impessoalidade que o programa do *New Criticism* julga produtora na análise literária, algo que não procede em relação ao poeta moderno, que carrega elementos autobiográficos para sua obra e que é fruto do meio sócio-histórico-literário onde vive. “Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante”, afirma Eliot, dispensando o pão-que-o-diabo-amassou da vida de qualquer poeta. É uma pena, e hoje ninguém mais pensa dessa forma. Desprezar as emoções pessoais de um poeta significa ler a poesia da geração beat, de Walt Whitman, de Roberto Piva (1937-2010), por exemplo, considerando o que é desnecessário para Eliot, ou seja, a figura do artista no centro de sua própria obra, confundindo vida e obra e longe das “emoções” impessoais, aquelas que, para Eliot, compõem o que de melhor flui na corrente principal. Como veremos no excerto a seguir, não é o que pensa Edmund Wilson (1895-1972), em *O castelo de Axel*. Para ele, não faz sentido desprezar as relações que a obra mantém com aquele que lhe deu vida, isto é, seu autor — indivíduo cuja vida desperta o interesse do leitor:

O romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolta do indivíduo. O ‘classicismo’, contra o qual ele representava uma reação, significava, no domínio da política e da moral, uma preocupação com

a sociedade em conjunto, e, em arte, um ideal de objetividade. Em *O misantropo*, em *Berenice*, em *The Way of the World* [Assim é o mundo], em *As viagens de Gulliver*, o artista se coloca fora do quadro: consideraria de mau gosto artístico identificar seu herói consigo próprio e glorificar-se nele, ou intrometer-se entre o leitor e a história para dar vazão às suas **emoções pessoais**. Mas em *René*, em *Rolla*, em *Childe Harold*, em *O prelúdio*, o escritor, ou é seu próprio herói ou com ele se identifica inconfundivelmente, e a **personalidade** e as **emoções do escritor** são apresentadas como principal tema de interesse. Racine, Molière, Congreve e Swift pedem-nos que nos interessemos pelo que fizeram; Chateaubriand, Musset, Byron e Wordsworth, entretando, pedem-nos que nos interessemos por eles próprios. **E pedem que nos interessemos por eles próprios em virtude do valor intrínseco do indivíduo: defendem os direitos do indivíduo contra as pretensões da sociedade em conjunto — contra governo, moralidade, convenções, academia ou Igreja. O romântico é quase sempre um rebelde.** (WILSON, 2004, p. 28, **grifos nossos**)

Edmund Wilson lembra que, a partir do Romantismo, o artista caminha em direção ao centro do palco, deixando o interesse do leitor voltar-se não só para a obra, mas para a vida dos autores também, algo bem diferente da literatura feita até o fim do Arcadismo, última escola literária a privilegiar o classicismo em oposição às “emoções pessoais” dos artistas. O eu passa a fazer parte do quadro, da obra, da literatura, enfim. Eliot discorda dessa visão. Para ele, a poesia serve-se não de novas emoções “simples, ou rudes, ou rasas” de “pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais”, mas de emoções “complexas” e “corriqueiras” (1989, p. 47) — emoções que, em poesia, já fazem parte do repertório estético da *principal corrente* que, sem romper com a modernidade, segundo ele, mantém a tradição em harmonia com o mais elevado grau da poesia, uma poesia onde o “mau poeta” — que é “habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente”¹² — não tem ciência do peso de uma tradição austera que flui, e da qual o “mau poeta” não faz parte.

O talento individual, na visão de Eliot, contempla a forma como o poeta cultiva emoções “corriqueiras”, e não “simples”, ao transformá-las em “sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais” (1989, p.47). Para ele, a tradição não sofre interrupção alguma, não rompe com o passado, não chega a uma ruptura, como Octavio Paz irá defender mais adiante. Eliot, em vez disso, prefere contestar William Wordsworth (1770-1850): a poesia não é “emoção recolhida em tranquilidade”, como o poeta romântico havia afirmado, pois se trata de uma “fórmula inexata” (1989, p. 47). O apego à tradição de Eliot é alarmante, algo que o Eliot-poeta será capaz de mostrar em

¹² (ELIOT, 1989, p. 47)

“*The waste land*” (1922), poema da modernidade, que, coerente com as ideias defendidas no ensaio do Eliot-crítico, é repleto do registro de emoções “complexas” e “corriqueiras”, mas, não, “complexas e inusuais”, pois o poeta Eliot tem plena noção da tradição conservadora que flui e que o liga ao passado (1989, p. 47).

Já Wordsworth, no prefácio da segunda edição de *Lyrical Balads, with a few other poems* (1800), rebelou-se, agarrando-se ao ousado Romantismo ainda incipiente daqueles tempos; para ele, a poesia é “o transbordamento espontâneo de fortes sentimentos” e “origina-se da emoção recolhida na tranquilidade” (1988, p. 85). Wordsworth havia, ao lado de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), desprezado a “dicção poética” clássica, anterior ao Romantismo e, por isso, declarou:

[...] queria aproximar a minha linguagem da dos homens; e, além disso, porque o prazer que me propus transmitir é de natureza muito diversa daquele que muitas pessoas imaginam ser o objeto apropriado da poesia (WORDSWORTH, 1988, p. 84).

Era um grande passo adiante. Como Whitman e, mais tarde, os beats, Wordsworth, bem como Coleridge, antes que o século 19 começasse, já entende que a poesia, em sua época, deve ser capaz de registrar a coloquialidade da linguagem oral. A “dicção poética” exigiu que o poema nas *Lyrical Balads, with a few other poems* se adaptasse à métrica que ele e Coleridge trouxeram da prosa. “[...] há críticos em grande número que, quando tropeçam nesses prosaísmos (como o chamam)”, escreveu Wordsworth, “acham que fizeram uma descoberta notável, e tripudiam sobre o poeta como se ele fosse um homem que ignorasse seu próprio mister” (1988, p. 84). O “mister” do poeta é seu próprio ofício ligado à poesia. Wordsworth e Coleridge sabiam bem disso. Em *Lyrical Balads, with a few other poems*, foram dois inovadores e, por isso, deram início ao Romantismo inglês.

Trata-se de duas visões de mundo bem diferentes; Eliot não vê euforia onde Wordsworth a encontra:

(...) a emoção é contemplada até que, por uma espécie de reação, a tranquilidade gradualmente desaparece, e uma emoção idêntica àquela que a princípio era objeto de contemplação, gradualmente se produz, passando a existir de fato na mente. (WORDSWORTH, 1988, p. 85).

Eis a alma do poeta: um estado de contemplação sempre em trânsito. Para ele, a “emoção [...] é qualificada por diversos prazeres, de modo que, na descrição de paixões de qualquer tipo, desde que voluntária, a mente experimentará, no seu conjunto, um

estado de euforia” (WORDSWORTH, 1988, p. 85). Qualquer semelhança com a prosa dinâmica de Kerouac não é mera coincidência, uma vez que *On the Road* compartilha este mesmo estado de euforia. E vai mais longe:

Se a Natureza é cautelosa a ponto de preservar num estado de euforia um ser que assim se ocupa, o poeta deve aproveitar-se da lição que lhe é oferecida, e cuidar para que, quaisquer que sejam as emoções que transmite a seu leitor, essas emoções sejam sempre acompanhadas, se a mente do leitor for sadia e vigorosa, por um aumento de prazer” (WORDSWORTH, 1988, p. 85-86)

Para Wordsworth, o prazer do leitor identifica-se com sua euforia, uma vez que o poeta o *tem em mãos* e, a fim de preservar tal relação, irá cuidar de intensificar o prazer do leitor de mente “sadia e vigorosa”. Já para Eliot:

O efeito de uma obra de arte sobre a pessoa que dela desfruta é uma experiência distinta em espécie de qualquer outra que não pertença ao campo da arte. Ela pode ser formada a partir de uma emoção, ou resultar da combinação de muitas; e vários sentimentos, inerentes para um escritor a palavras, frases ou imagens, podem ser acrescentados para compor o resultado final. Ou a grande poesia pode ser escrita sem o emprego direto de emoções, sejam eles quais forem, isto é, composta sem qualquer recurso aos sentimentos. (1989, p. 43-44)

Longe da emoção, a tradição mantém uma sobriedade inabalável, muito aquém do estado emotivo desejado por Wordsworth ou por quaisquer outros autores capazes de realizar ficção e poesia repletas do “emprego direto de emoções”, que o crítico americano encontra na tradição da grande poesia. Para Eliot, “não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção de significado, de tranquilidade” (1989, p. 47); trata-se, na verdade, de “concentração” — uma concentração inconsciente, instintiva: “tais experiências não são ‘recolhidas’, e afinal se reúnem numa atmosfera que somente é ‘tranquila’ na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento” (ELIOT, 1989, p. 47). Para Eliot, a falta de emoção parece não ser um problema para a grande poesia tradicional, pois ela não necessita nem da emoção nem da personalidade que a expressam, uma vez que se encontra ancorada por uma contemplação alheia à espontaneidade tão comumente encontrada na poesia moderna de autores como Allen Ginsberg (1926-1997), Whitman ou qualquer outro poeta que use tanto a emoção quanto a personalidade que inundam seus versos — algo muito diferente do que Eliot diz: “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (1989, p. 47). Uma poesia sem emoção e sem personalidade é o que deseja Eliot?

Certamente, não, pois o que ele ressalta é a tradição dos grandes poetas que obedeciam a uma fórmula que, hoje, foi superada pela modernidade. Assim, seguir uma cartilha que não mais tem lugar, sozinha, desde o Romantismo, quando a literatura passou a ratificar a presença de autores pouco afeitos a esse tipo de tradição, seria desprezar toda a tradição de rebeldia que, na literatura norte-americana, em nenhum momento aliou-se ao tipo de tradição discutida por Eliot. Mais do que um ponto de vista superado, seus argumentos simplesmente adequam-se à linha de raciocínio defendida em seu texto, isto é, a presença da corrente conservadora da literatura, bem diferente do que Octavio Paz defende em seu ensaio, como veremos a seguir.

Eliot, presenciando todo tipo de inovação estética proporcionada pelo modernismo, encontrou uma tradição com prazo de validade vencido, que em nada se parecia com os rumos que a arte tomava, carregada pelas vanguardas artísticas e suas experiências mais viscerais já feitas até às duas primeiras décadas do século 20, quando o ensaio de Eliot veio a lume, após a Primeira Guerra Mundial, em 1919. Foi essa a forma como considerou, em “Tradição e talento individual”, o que entende por tradição e o papel do poema dentro do painel geral da poesia. Nossa intenção foi mostrar a visão conservadora da tradição, com seus ritos presos ao passado, para contrastá-la com o que vem a seguir, ou seja, a ruptura com o passado, como Paz faz questão de ressaltar.

Agora, depois de acompanhar Eliot e o que ele tinha a dizer, vejamos o que o autor mexicano afirma sobre ruptura, tradição e modernidade. Veremos que a “tradição da ruptura” pode ser percebida na sucessão de poetas e movimentos que se caracterizam não só pela inovação, mas também pela ruptura com aquilo que os antecede, ou seja, pela transgressão e rebelião tanto na criação literária como na relação com a sociedade na qual os autores fazem parte. Trata-se de uma perspectiva bem mais próxima dos autores e obras que fazem parte da tradição de rebeldia que analisamos. Paz nota que a modernidade, desde o século 19, já constitui uma tradição, mas em sua argumentação o que analisa é o que chama de “tradição da ruptura”, isto é, uma “forma privilegiada da mudança” (2013, p. 15). Segundo ele, “nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem”; na verdade, “são sua ruptura, sua negação”; afinal, “o moderno é auto-suficiente”, uma vez que, “cada vez que aparece, funda sua própria tradição” (PAZ, 2013, p. 16). Vejamos como ocorre a “tradição da ruptura” e sua relação com a tradição de rebeldia.

1.3 Paz e a tradição da ruptura

A raça humana é formada pelos que são malditos e pelos que deveriam ser.

Mark Twain (2005, p. 7)

“Entende-se por tradição”, afirma Octavio Paz, “a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideais e estilos de uma geração para outra” (2013, p.15). Vimos com Eliot que, legitimada pelo passado, e de geração a geração, a tradição continua no presente. Mas Paz vê a tradição moderna de outra maneira e, por isso, sugere a ruptura da modernidade com o passado. “Se a ruptura é uma destruição do vínculo que nos une ao passado, uma negação da continuidade entre uma geração e outra, será que podemos chamar de tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?”, pergunta Paz (2013, p. 15), e a resposta pode ser afirmativa, se considerarmos que a “tradição da ruptura” reside justamente no surgimento de rupturas que, reunidas, podem constituir uma “tradição da ruptura”, e negativa, se o rompimento não constituir uma tradição, uma vez que tradição e ruptura contradizem-se, como na asserção de que “ruptura é uma destruição do vínculo que nos une ao passado, uma negação da continuidade entre uma geração e outra” (PAZ, 2013, p. 15).

Paz vai ainda mais fundo no jogo de contradições que estabelece: “(...) mesmo se aceitarmos que a negação da tradição poderia afinal, com a repetição do ato por gerações de iconoclastas, constituir uma tradição”, diz, “como chegaria a sê-lo de fato sem negar a si mesma, isto é, sem afirmar em determinado momento não a interrupção, mas a continuidade?” (2013, p.15).

Rui Sousa, pesquisador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, observa que Octavio Paz, ao defender o conceito de “tradição da ruptura”, está “associando essa ideia aparentemente paradoxal à sequência de movimentos estéticos questionadores que foram se opondo e continuando, desde o Romantismo, num diálogo de incessante leitura crítica do passado e integração de modelos e de precursores”.¹³ De fato, a chegada do Romantismo foi marcada por mudanças radicais na maneira como a arte passou a ser

¹³ Souza, Rui. Surrealismo-abjeccionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical. In: PINEZI, G. V. R (ed.). *Estação literária*, vol. 12, janeiro de 2013. Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

concebida e recebida, por autores e leitores; daí em diante, o Simbolismo, as vanguardas — como o surrealismo — e outras escolas e movimentos modernistas também romperam com o modelo antigo, manifestando uma atitude que, até hoje, oscila entre a oposição e a continuidade.

Paz é coerente ao expor as contradições da “tradição da ruptura” e ao chegar à conclusão de que “tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura” (2013, p. 15). Essa manifestação dupla, e de sinais negativos — negação da tradição e negação da ruptura —, não é incoerente com a modernidade. Sempre houve a negação do estilo antigo, ao final de cada ciclo: a manifestação dos movimentos literários, mesmo antes do Romantismo, justifica-se com a negação da escola e do movimento estético anterior, como a transição do Barroco para o Arcadismo e deste para o Romantismo, mas, a partir daí, a modernidade e todas as suas contradições foram capazes de aceitar, como lembrou Rui Sousa, a ruptura e a continuidade de movimentos que olharam criticamente para o passado, descartando ou aceitando modelos e precursores. Nos livros de história da literatura, a própria distância temporal entre uma escola e outra, após o Romantismo, é um sinal disso: do Realismo-Naturalismo-Parnasianismo simultâneos da literatura brasileira, com início em 1891, a escola seguinte, o Simbolismo, durou até 1902, quando o período pré-modernista — e não uma escola literária — começou. “A contradição persiste se, em vez das palavras interrupção e ruptura, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade”, e então Paz sugere, em vez de “tradição da ruptura”, o uso da expressão “tradição moderna” (2013, p.15). Nessa acepção, de fato, a palavra “moderna” parece bem mais sutil do que “ruptura”, que aponta para a dissonância — uma dissonância que é inerente à modernidade —, mas, mesmo assim, Paz tem razão: a contradição continua. “Se o tradicional é por excelência o antigo, como o moderno pode ser tradicional?” (PAZ, 2013, p.15). E mais: se “tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” (PAZ, 2013, p.15) A resposta mais plausível já havia sido dada por Paz, como vimos: “tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura” (PAZ, 2013, p.15). Parafrazeando-o, teríamos: tradição moderna não implica só a negação da tradição, mas também a negação da modernidade. Podemos compreender aonde Paz quer chegar: a defesa do conceito de “tradição da ruptura” tem de emergir após

apresentar todas essas contradições, porque a modernidade abre-se para todas essas incompatibilidades de ideias que Paz esforça-se em mostrar.

Heterogênea e plural, a modernidade é uma ruptura com a tradição, com o antigo, com o tradicional: “a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é diferente” (PAZ, 2013, p.16). A tradição antiga apegase ao passado, e ao hoje, como uma unidade; a tradição moderna sublinha essa diferença e “afirma que esse passado não é uno, e sim plural” (PAZ, 2013, p.16). Daí o porquê de aceitarmos na obra de um poeta ou escritor as diversas influências que ele assimila e que transformam sua obra, revigorando-a, como encontrar em Kerouac a presença de Matsuo Bashô (1644-1694), de Santo Agostinho (354-430), ou de Hemingway, autores de épocas e países distantes e diferentes. É que cada novo artista, como cada novo dia, significa uma ruptura com o passado, numa perspectiva clara de que o próprio ato em si, o de rompimento, é imprescindível e produtor. Lembremos: “nem o moderno é continuidade do passado no presente nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (PAZ, 2013, p. 16). Morrer para renascer: “O passado se anima, é a semente primitiva que germina, cresce, esgota-se e morre — para nascer de novo” (PAZ, 2013, p. 23). O rompimento, a ruptura, a negação: se é preciso morrer para renascer, o renascimento literário americano é um exemplo e tanto do que Paz afirma, uma vez que a proposta dos autores do século 19 estadunidense era justamente a de reformular o que havia sido feito antes, até então, ou seja, abandonar a literatura decalcada da influência inglesa e, no seu lugar, renascer algo novo, original, com voz própria. Em outras palavras, olhar para o passado, sim, mas fazendo-o renascer de forma diferente.

O culto ao novo não é casual na modernidade. O ideal estético tende a oscilar como um pêndulo em épocas em que a imitação do modelo antigo prevalece, ou em outras, quando ele é substituído pela novidade e pela surpresa. Mas “novidade e surpresa são termos afins, não equivalentes”, afirma Paz. “(...) o novo é novo se for inesperado” (2013, p. 16), como ocorreu na França, em 1687, quando a “Querela dos Antigos e dos Modernos” trouxe a ruptura entre os intelectuais franceses da época: enquanto aqueles defendiam a exaltação do rei Luis XIV (1638-1715), aproximando-o do mundo greco-romano, estes queriam resgatar obras da história do cristianismo ou de seu tempo presente. Daí a contenda toda. Poderíamos nos lembrar, também, do impacto que os primeiros modernistas brasileiros causaram, quando foram inicialmente chamados de futuristas, tal era a recepção que essa vanguarda recebia no Brasil naquele

momento. De qualquer forma, o “novo”, para nossos modernistas, parecia mais próximo de um tempo futuro do que do presente. Era antes e depois e, não, antes e agora.

Como Eliot, Paz também salienta a relação da crítica com a modernidade: “Há dois séculos a imaginação poética ergue suas arquiteturas em um terreno minado pela crítica” (2013, p. 17). É uma observação pertinente: a crítica, cada vez mais especializada e dotada de instrumentos teóricos, em estado de espera, está prestes a impor sua avaliação, apoiando-se nos andaimes da “imaginação poética”. “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura”, afirma Paz (2013, p. 17). Ruptura: “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma” (PAZ, 2013, p. 17).

É que, para ser realmente “nova”, toda nova obra tem de portar uma “dupla carga explosiva”, isto é, “ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente” (PAZ, 2013, p. 17). Uma obra inovadora como *Folhas de relva*, por exemplo, pode ser vista nessa perspectiva crítica, pois carrega a “dupla carga explosiva” aludida pelo autor mexicano. Esse *algo* “sempre foi aquilo que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o curso numa direção inesperada” (PAZ, 2013, p. 17). O “novo” nega o passado e é diferente: ele é “estranho” à tradição, ao que é familiar, pois o “novo”, como afirma Paz, também “se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa” (2013, p. 17). Trata-se da “dupla carga explosiva” à que Paz aludiu: “O novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora” (2013, p. 17). É justamente aí que se encontram os precursores, pois são pautados pela continuação e ruptura, ou mesmo pelo que é “diferente”. Tal processo é ininterrupto, ocorrendo modernidade adentro.

“Antes e agora” carregam, nesse sentido, tanto a ruptura como a continuidade. Paz afirma que, “[...] durante o último século e meio, as mudanças e revoluções estéticas se sucederam”, mas, retoricamente, pergunta: “como não constatar que essa sucessão de rupturas também é uma continuidade?” (PAZ, 2013, p. 20). Eis aí a eterna contradição que Paz tenta entender, ciente do campo minado que pisa. A partir daí, o ensaísta volta-se para a história, aprofundando-se na observação de como o presente, o passado e o futuro eram vistos antes da modernidade. Para isso, ele chama a nossa atenção para a “consciência da história” que há na tradição: “Surge com mais clareza o

significado daquilo que chamamos de tradição moderna: nossa consciência da história”, afirma (2013, p. 21). É que somos os primeiros a conceber o tempo de forma diferente da forma como era visto antigamente. “Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo”, nossa época opõe-se a “todas as concepções cíclicas” (PAZ, 2013, p. 28). “A época moderna — período que se inicia no século XVIII e que talvez chega agora ao seu ocaso — é a primeira que exalta a mudança e faz dela seu fundamento”, afirma, ancorado no “ocaso” da segunda metade do século 20, mencionando que “diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história”, enfim, “[...] todos esses nomes se condensam em um só: futuro” (PAZ, 2013, p. 28).

Nada mais coerente: a mudança traz a ruptura, e o futuro, a modernidade. “Os antigos viam o futuro com temor e repetiam fórmulas vãs para conjurá-lo; nós daríamos a vida para conhecer seu rosto radiante — um rosto que nunca veremos”, afirma Paz (2013, p. 28).

A nós, o que o ensaio de Paz mostra é que nada impede que tradição e rebeldia possam, também contraditoriamente, como tradição e ruptura, sinalizar a possibilidade da tradição de rebeldia. Com o aval da modernidade, a tradição de rebeldia legitima a postura rebelde encontrada na literatura norte-americana dos séculos 19 e 20, a partir do Romantismo, como veremos neste trabalho.

Portanto, ao negar o passado, a ruptura permite o antagonismo que as expressões “rebeldia” e “tradição” apresentam. Daí a constatação de que nenhum impedimento há para que a rebeldia e a tradição possam trilhar juntas um mesmo caminho ou, como Paz mostra, ao substituir ruptura por modernidade, não há nada incongruente nesses termos aparentemente antagônicos, para expressar a rebeldia por meio da tradição.

2 O RENASCIMENTO LITERÁRIO AMERICANO

Posso resumir toda a minha teoria quanto à escrita numa frase: um autor deveria escrever para a juventude de sua geração, para os críticos da próxima e para os professores de todo o sempre.

F. S. Fitzgerald (1896-1940) (2003, p. 13)

2.1 Contexto histórico: literatura e sociedade

Em uma sociedade teocrática, as leis da sociedade e da religião são as mesmas. Infringi-las significa ser punido severamente. Os primeiros puritanos não tiveram uma vida muito agradável: contra eles, estavam as intempéries da própria natureza, que, ao redor, necessitava ser controlada pelo trabalho árduo do dia a dia e pela inflexibilidade moral e religiosa que fazia da vida em sociedade um cárcere vigiado e rigoroso.

Para compreender os escritos de Emerson, Thoreau, Melville e Whitman, autores que no século XIX habitaram uma mesma região em Massachussets, compartilhando ideias e sentimentos comuns — como o que pensavam em relação à individualidade, à escravidão e à maneira como a vida deveria ser aproveitada —, é preciso entender o que significa, nos primeiros anos da América, a presença do puritanismo na vida das pessoas, para, dois séculos adiante, encontrá-lo sob uma nova perspectiva, à da “renascença americana” e do transcendentalismo.

Os primeiros escritos puritanos já apontavam que o caminho seria difícil àqueles que desejavam viver suas vidas longe de seu passado, na Inglaterra, quando passavam por perseguições e sofrimento de toda espécie. Mas, na América, cada colonizador buscou refúgio e condições necessárias para recomeçar uma nova vida. Foram esses primeiros colonizadores que o navio *Mayflower* trouxe. Não era um número tão grande, pois eles eram em torno de 100 pessoas, mas foi suficiente para iniciar o que mais tarde tornou-se uma grande potência mundial econômica, política, militar, cultural, social, enfim, o país a servir de modelo a outros que, a ele, apontaram os olhos, cientes dos percalços que, pelo caminho, tal empreitada deixou.

Nenhum país seria tolo o suficiente a ponto de perder suas raízes, submetido à influência cultural que os EUA conseguem irradiar além de suas fronteiras, mas a globalização soube impor o domínio americano sobre outras nações e, com isso, o mundo, hoje, convive com o ideal democrático de um país que, a muito custo, conseguiu reinventar-se, irradiando sua cultura por meio de filmes, músicas e obras literárias que são consumidas avidamente. Essa imagem de grandeza e prosperidade foi construída ao longo dos três últimos séculos, mas principalmente a partir da independência americana, em 1776, intensificando a democracia, e, no século seguinte, quando a Guerra Civil (1861-1865) pôs fim à escravidão, unificando um país dividido, pouco menos de 250 anos depois da chegada dos “pais” peregrinos trazidos pelo

Mayflower, em 11 de novembro de 1620, quando o navio aportou em Cape Cod, Massachusetts, depois de dois meses em alto-mar.

Foi o início de uma nação que começou a ser forjada a custo de muito suor, determinação e disciplina. Os primeiros escritos norte-americanos, a exemplo do que ocorreu na colonização brasileira, traziam informações importantes a todos os que desejavam tentar a sorte no Novo Mundo, mesmo que tal empreitada significasse deparar-se com índios e com a selvageria de uma natureza a ser derrubada e transformada em civilização: ruas de chão batido, casas, vilas, cidades. A tarefa não foi nada fácil:

No processo de criação desse novo mundo de ideias, a América tornou-se, durante os séculos XVII e XVIII, um imenso laboratório no qual as ideias formuladas na Inglaterra e na Europa Ocidental podiam ser aplicadas na prática sem o empecilho das leis, costumes e tradições de uma sociedade feudal e obsoleta (SPILLER, s.d., 21).

Não poderia existir expressão melhor do que “laboratório” para esboçar o papel dos EUA durante os séculos 17 e 18; isto porque o país acolheria uma infinidade de imigrantes seduzidos pela imagem de uma terra repleta de esperança a seus habitantes. “*To the Puritans, history developed according to ‘God’s plan’*”, afirma Peter B. High, em *An outline of American literature*. “*In all of their early New England histories, they saw New England as the ‘Promised Land’ of the Bible*” (2006, p. 6-7). Daí o trabalho e o ímpeto com que se lançaram às experiências mais fatigantes em busca de um futuro promissor não só a cada um dos colonizadores, mas também ao país que os acolheu.

Os primeiros autores da literatura americana não nasceram na América; eram ingleses ocupando-se de relatar a exploração e a colonização do Novo Mundo. Foi o caso de Thomas Hariot (1560-1621), que escreveu *Briefe and true report of the new-found land of Virginia*, em 1588. Mas havia, também, obras que, a despeito de seu caráter utilitário, com suas descrições do clima, da flora e da fauna, continham relatos ficcionais, para a alegria da imaginação fértil de muitos leitores no Velho Mundo. “*It is probable that these ‘true reports’ had a second kind of reader*”, afirma High. “*People could certainly read them as tales of adventure and excitement*” (2006, p. 5).

Aventureiro, o capitão John Smith (1580-1631) soube dosar ficção e realidade em sua obra *General historie of Virginia, New England, and the summer isles*, de 1624, ao contar como foi resgatado por Pocahontas, “*a beautiful Indian princess*”. Ao contar a história da princesa indígena cuja lenda originou até mesmo um homônimo filme de

animação da Disney, em 1995, Smith dá a partida em uma sucessão de obras que, daí em diante, encontrará leitores interessados em lendas nativas envolvendo índios e sua difícil convivência com os colonos, que, cada vez mais, os combatiam. “*The story is probably untrue*”, afirma High, “*but it is the first famous tale from American literature*” (2006, p. 6).

Já no século 17, em meio ao processo colonizador, surgem a Universidade de Harvard, em 1636, as primeiras impressoras, em 1638, e, no século seguinte, o primeiro jornal, em 1704, perto de Boston (HIGH, 2006, p. 6). A literatura do período, caso seja possível chamá-la assim, volta-se para a praticidade daqueles dias, trazendo mais instruções sobre a melhor maneira de se viver naquele ambiente ainda inóspito do que o caráter estético comumente encontrado na literatura. Nessa linha, enfeixam-se obras como *Of Plymouth plantation*, de Wiliam Bradford (1590-1657), e *The history of New England*, de John Whinthrop (1588-1649). A obediência a Deus também não era esquecida, como se percebe em obras como *The wonder-working providence of Sion’s saviour in New England* (1560), de Edward Johnson (1598-1672), *Way of the churches of christ in New England* (1645), de John Cotton (1585-1652), *A survey of the summe of church discipline* (1648), de Thomas Hooker (1586-1647), dentre outras.

Em meio à avalanche de obras doutrinárias, surgem também outras que serão vistas como prenúncio da democracia que virá em seguida na história americana, como é o caso de *Bloudy tenent* (1644), de Roger Williams (1603-1683). Mas o terror religioso prevalecia, como mostram *Remarkable providences* (1684), de Increase Mather, *Magnalia christi americana* (1702), de Cotton Mather (1663-1728), e *Sinners in the hands of an angry God* (1733), de Jonathan Edwards (1703-1758).

Começavam a surgir, também, obras que se voltavam à poesia, mas com temática religiosa, como *Tenth muse lately sprung up in America* (1650), de Anne Brastreet (1612-1672), tida como a primeira poeta da Nova Inglaterra, ou *The day of Doom* (1662), de Michael Wigglesworth (1632-1705), ou mesmo aquele que é considerado um dos melhores poetas do período, embora descoberto apenas no século 20, Edward Taylor (1645-1729). Ainda é preciso mencionar o trabalho de William Byrd (1674-1744), que, em *History of the dividing line*, com bom humor — algo raro nesses textos — e realismo, descreve a vida na Virgínia sob a ameaça frequente dos índios.

O século 18 americano terá em Benjamin Franklin (1706-1790) um grande exemplo a ser seguido, mas será mesmo o século seguinte que irá revelar a literatura dos EUA para o mundo e para os próprios norte-americanos, quando surgirão nomes, na

prosa, como Washington Irving (1783-1859) e James Fenimore Cooper (1789-1851), enquanto, na poesia, William Cullen Bryant (1794-1878) também despertará o interesse de seus contemporâneos, menos por seus antepassados puritanos do que por sua filosofia democrática e liberal¹⁴.

2.2 Transcendentalismo

Ao conciliar religião, filosofia e literatura como uma tentativa de protestar contra a cultura e a sociedade americana, logo na primeira metade do século 19, o transcendentalismo esboçou uma reação ao passado puritano e colonial.

Os transcendentalistas eram românticos, e o Romantismo havia atravessado o Atlântico e chegado aos Estados Unidos no início do século 19. Começou em Concord, Nova Inglaterra, por volta de 1836, mesmo ano em que, no Brasil, iniciava-se com os poéticos suspiros de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Para Orestes Brownson, o transcendentalismo é o “reconhecimento no próprio homem de sua capacidade para conhecer intuitivamente a verdade, como se o conhecimento transcendesse os sentidos” (BROWNSON apud HIGH, 2006, p. 42). É por isso que intuição, verdade e fé guiam o pensamento transcendentalista americano, que também recebeu influência do romantismo inglês de Coleridge e Wordsworth, bem como de Thomas Carlyle (1795-1881) — autor com quem Emerson encontrou-se na Inglaterra —, de Immanuel Kant (1724-1804) e da filosofia alemã e oriental. Em relação ao transcendentalismo, Jorge Luis Borges (1899-1986), em seu *Introducción a la literatura norteamericana*, afirma:

Sus fuentes fueron múltiples: el panteísmo hindu, las especulaciones neoplatónicas, los místicos persas, la teología visionana de Swedenborg, el idealismo alemán y los escritos de Coleridge y de Carlyle. Heredó también la preocupación ética de los puritanos. Edwards había enseñado que Dios puede infundir una luz sobrenatural en el alma de los electos; Swedenborg y los cabalistas, que el mundo externo es un espejo del mundo espiritual. Tales ideas influyeron en los poetas y prosistas de Concord. La inmanencia de Dios en el universo fue acaso la doctrina central. Emerson repitió que no hay un ser que no sea un microcosmos, un mundo minúsculo. El alma del individuo se identifica con el alma del mundo, las leyes de la física se confunden con las leyes morales. Si en cada alma está Dios, toda autoridad externa desaparece. A cada hombre le basta su profunda y secreta divinidad (1997, p. 38).

¹⁴ Cf. HIGH, 2006, pp 14-39.

O que o escritor argentino nota é a pluralidade do pensamento transcendentalista, capaz de amalgamar oriente e ocidente: seja o panteísmo hindu, seja o idealismo alemão, bem como filosofia, literatura e religião, como já mencionamos. Os sermões de Jonathan Edwards (1703-1758) eram assustadores e influentes, ao mesmo tempo. É ele o autor de um dos mais conhecidos textos do puritanismo, *Sinners in the Hands of an Angry God*, de 1733, obra à qual já aludimos e cujo título esboça a linha rígida da fé puritana. Duas décadas depois, em *Freedom of Will*, de 1754, Edwards ainda procurava mostrar, filosoficamente, como o pensamento puritano funcionava. No transcendentalismo, Borges vê o puritanismo na relação, como discutida por Edwards, entre o conhecimento físico e o conhecimento espiritual. “*He [Edwards] said that there was a close relation between knowledge of the physical world and knowledge of the spiritual world*”, afirma High. “*This idea created a bridge between the old strict Puritan society and the new, freer culture which came later, with its scientific study of the world*” (2006, p. 13). A “*luz sobrenatural en el alma de los electos*”, a que Borges refere-se, evoca a rigidez que o puritanismo exerceu na vida das pessoas — uma rigidez que, mais tarde, foi atenuada, quando a vida na América tornou-se menos selvagem, e o puritanismo passou a preocupar-se “com o estudo científico do mundo”, como High comenta.

Para Borges, a visão transcendentalista de Emerson media o ser humano como um microcosmo pertencente a algo maior e que, por isso, ele não estava sozinho, uma vez que, como notou Borges, “a alma do indivíduo identifica-se com a alma do mundo”, criando a relação entre as leis da física e as leis morais, ou seja, entre o universo e o homem. “*Si en cada alma está Dios, toda autoridad externa desaparece*”, escreve (1997, p. 38). “*A cada hombre le basta su profunda y secreta divinidad*”. A individualidade e a espiritualidade são uma preocupação constante para Emerson, como ele mostra nos ensaios “Compensação”, “Leis espirituais”, “A Supra-Alma” e “Círculos”, dentre outros. Trata-se do homem, do universo e da eterna ligação entre eles. “Terão o naturalista e o químico aprendido seu ofício ao explorar a gravidade dos átomos e as afinidades eletivas, se ainda não discerniram a lei profunda da qual esta é apenas uma formulação aproximada”, afirma Emerson em “Círculos”. E qual seria essa lei? A de “[...] que os idênticos se atraem; e que os bens que vos pertencem para vós gravitarão sem ter de ser perseguidos com sofrimentos e custo?” (1994, p. 211). E o universo conspira, como já ouvimos em algum lugar.

Nunca é demais lembrar que, durante os séculos anteriores, a preocupação era com a adaptação e a colonização dos EUA, algo que do século 17 até o início do século 20 ocorreu intensamente, ao mesmo tempo em que cidades eram erguidas em meio à natureza inóspita e à presença hostil de índios. Esse foi um período difícil para os colonizadores e para as primeiras gerações de norte-americanos. Sociedade, política, cultura etc., tudo teria de ser conquistado passo a passo, o que começou a ocorrer a partir do momento em que os EUA alcançaram sua independência em 1776 e, no século seguinte, antes e depois da Guerra Civil que, de 1861 a 1865, dividiu o país, levando-o à abolição. No século 20, muitas conquistas haviam acontecido e, dentre elas, a literatura norte-americana, que, finalmente, chegaria ao patamar sonhado por Emerson e Whitman. Mas, no século 19, o renascimento literário americano começava a acontecer. Vejamos como ele ocorreu.

2.3 American Renaissance

A peleja era enorme: no século 19, o país estava disposto a viver democraticamente e, para isso, labutou, acreditando que o Destino Manifesto o levaria a ser uma futura potência mundial, o que, de fato, ocorreria no século seguinte. Mas também era necessário que, além da economia e da sociedade, sua cultura renascesse, com vozes capazes de “cantar” e exaltar a América. “*Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close*”, afirma Emerson em 1837, “[...] *the millions, that around us are rushing into life, cannot always be fed on the sere remains of foreign harvests. Events, actions arise, that must be sung, that will sing themselves*”¹⁵.

A herança estrangeira havia chegado ao fim, e a experiência havia sido válida, mas naquele momento a independência deveria trazer seus próprios frutos, pois ela criara tal expectativa. Para Emerson, os milhares de americanos teriam de encontrar, juntos, uma forma de fazer a América renascer com uma nova literatura: “*Who can doubt, that poetry will revive and lead in a new age, as the star in the constellation Harp, which now flames in our zenith, astronomers announce, shall one day be the*

¹⁵ Emerson, R. W. “*The American scholar*”. Versão original, em formato e-book, depositado no Projeto Gutenberg. Disponível em: <www.gutenberg.net>. Acesso em: 23 mar. 2014.

pole-star for a thousand years?”¹⁶. A contribuição de Emerson, para o fortalecimento de um projeto promissor para o futuro de seu país, era centrada na autoconfiança, na individualidade, na natureza e na espiritualidade.

Quem mais seguiu a proposta de Emerson foi Whitman, que, com *Leaves of Grass*, tornou-se o poeta-artífice capaz de pôr em prática o pensamento emersoniano prefigurado em seus ensaios. “*Whitman has usually been seen as the writer most directly and extensively influenced by Emerson*”, afirma Jay Grossman em *Reconstituting the American Renaissance: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation*. Continua Grossman:

*When Matthiessen reiterates near the end of American Renaissance that ‘Whitman set out more deliberately than any of his contemporaries to create the kind of hero whom Emerson had foreshadowed in his varying guises of the Scholar and the Poet’, he is recapitulating his central axiom of the Emerson/Whitman relation as marked definitively by Emerson’s precedence and primacy: **Whitman follows Emerson’s model for becoming a Poet**” (2003, p. 76, **grifo nosso**)*

Já David S. Reynolds, em *Beneath the American Renaissance: the subversive imagination in the age of Emerson and Melville*, observa que se trata da fase mais rica da história literária dos EUA: “(...) *the period that produced Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, Poe, Whitman, and Dickinson*” (1989, p. 3). Mas, como Grossman afirma, de todos esses autores, é Whitman quem pôde absorver os ensinamentos precedentes de Emerson, ao dar forma a uma nova poesia norte-americana bastante influenciada pelo autor de “*Nature*”.

¹⁶ EMERSON, R. W. The American Scholar. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

2.4 Ralph Waldo Emerson — “*The american scholar*” (1837) e outros ensaios

Pessoas desejam aquietar-se; apenas enquanto permanecerem inquietas haverá esperança para elas.

Emerson (1994, p. 214)

Quem deseja ser um homem, tem de ser um dissidente.

Emerson (1994, p. 40)

Com a revolução industrial a todo vapor no norte dos EUA, o comércio, o capitalismo e a industrialização atingem um patamar inédito. Resistindo a tudo isso, o transcendentalismo buscou mostrar a todos que o enriquecimento mais importante não era aquele atrelado a cifras e números, como Thoreau afirma. A tradução é de Denise Bottmann:

A própria nação, com todas as suas melhorias internas, que, aliás, são todas externas e superficiais, é uma instituição simplesmente tão pesada e hipertrofiada, tão entulhada de coisas e tropeçando na armadilha de seus bens, tão estragada pelo luxo e pelo esbanjamento, por falta de cálculo e de um objetivo digno, quanto os milhões de lares que existem na Terra; e o único remédio para isso, em ambos os casos, é uma economia rigorosa, uma simplicidade de vida inflexível e mais do que espartana, e a elevação de propósitos. Ela vive rápido demais. Os homens pensam que é essencial que a *Nação* tenha comércio, exporte gelo, fale por telégrafo, ande a 50 quilômetros por hora, sem qualquer hesitação, quer *eles* o façam ou não. (2013, p. 96-97)

No século 19, a doutrina transcendentalista preferiu a natureza à cidade, rejeitando o comércio tanto quanto possível. Para seus adeptos, uma vida inteira ligada apenas a negócios nada mais seria do que uma vida perdida. Eles haviam alcançado uma maneira de agir e de pensar que ia de encontro à forma de viver da maioria de seus contemporâneos. Talvez tenha sido principalmente a personalidade serena de Emerson, com as ideias explosivas de suas conferências e ensaios, que, num contraste surpreendente, acabou por levar as pessoas ao transcendentalismo. Era como “dinamite intelectual”, afirma o professor Carl Bode em *Highlights of American literature*. “*All these doctrines may sound more or less abstract to us today*”, diz. “*Yet there was intellectual dynamite in them*” (1988, p. 53).

“Dinamite intelectual”: o inconformismo está na base do pensamento de Ralph Waldo Emerson e, por isso, ele foi uma presença intelectual importante para outros autores. Não por acaso, Thoreau e Whitman tinham-no em tão boa estima. É por isso que a expressão “dinamite intelectual” encaixa-se perfeitamente ao rastilho de pólvora

que o pensamento rebelde de Emerson deixou entre aqueles que puderam aproximar-se mais para ouvir o que ele tinha a dizer ou para ler linhas e mais linhas de seus ensaios repletos de novas e *explosivas* ideias, como “*The American scholar*”, que analisaremos adiante.

Meio século depois da independência, a roda não havia completado todo o círculo: os americanos precisavam encontrar uma voz própria, cultural e literariamente inexpressiva até então. “Embora os Estados Unidos tivessem atingido a sua independência política, tiravam ainda a sua cultura do estrangeiro”, afirma Brooks Atkinson (1894-1984). “Cooper estava escrevendo na tradição de Scott; Washington Irving estava escrevendo no estilo de Addison” (ATKINSON apud EMERSON, 2004, p. 13). Emerson estava atento a essa questão. Para ele, era preciso agir e pensar não mais como ex-colonos de um império distante, mas como uma nação intelectualmente independente.

Emerson passou os primeiros anos de sua vida em meio a um período de vivo expansionismo, em que um número cada vez maior de seus patrícios estava abrindo caminho rumo ao oeste. Uma aura de democracia e de liberdade pairava sobre o país. Os homens estavam começando a sentir que era preciso viver, agir e pensar livremente.¹⁷

Pensar livremente: o espírito do tempo vinha soprar seu clarin e, atendendo ao chamado, homens como Emerson partiam ao desconhecido. Em 1823, o presidente James Monroe (1758-1831) mencionou a “aura de democracia e liberdade” que havia deixado em êxtase o espírito dos cidadãos americanos. “Olhamos demasiado para o estrangeiro”, afirmara Henry Clay (1777-1852). “Tornemo-nos verdadeiros e reais americanos”.¹⁸ O chamado ao qual Emerson atendeu era semelhante ao que Clay e Monroe encontraram, pois, enquanto a maioria dos intelectuais dirigia seus ensaios a uma audiência que já havia ultrapassado os 20 e poucos anos há muito tempo, ele apontava sua eloquência à juventude, deixando os estudantes entusiasmados com suas ideias.

Em lugar de exaltar, como era então hábito, as virtudes domésticas, o conformismo diante dos padrões estabelecidos, o respeito irrestrito e submisso às velhas tradições e aos costumes herdados de além-mar, ele se dirigia a cada um dos seus ouvintes como indivíduo”.¹⁹

¹⁷ “Introdução”. In: EMERSON, R. W. A conduta para a vida. Tradução de C. M. Fonseca. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 13.

¹⁸ “Introdução”. In: EMERSON, 2004, p. 13.

¹⁹ “Introdução”. In: EMERSON, 2004, p. 13-14.

Quando os ensaios de Emerson começaram a vir a público, ele passou a ser ouvido. “O efeito de seus ensaios foi como o som de uma trombeta”, afirma o crítico literário, biógrafo e historiador Van Wick Brooks (1886-1963). “Era uma música alta e solene que desfazia os nós de seus espíritos, levantava as suas vontades, aumentava as suas afeições, enchia-os de nova luz interior.”²⁰

Era Emerson quem, finalmente, passava a fazer soar o clarin.

2.4.1 Emerson: resumo biobibliográfico

Ralph Waldo Emerson nasceu em Boston, Massachusetts, em 25 de maio de 1803. Educação e espiritualidade eram preocupações diárias em sua família, que descendia de uma sucessão de ministros religiosos da Nova Inglaterra. Na escola, o que mais surpreendia seus colegas eram a serenidade e a maturidade incomuns para sua idade — essa foi a impressão que deixou, também, entre seus amigos de Harvard, onde ingressou aos 14 anos. “*Emerson appears never to have been really a boy*”, afirma a escritora Edna Henry Lee Turpin (1867-1952), em ensaio biográfico sobre o autor. “*He was always serene and thoughtful, impressing all who knew him with that spirituality which was his most distinguishing characteristic.*”²¹

Em 1826, formou-se como ministro religioso pela Harvard Divinity School. “*As a preacher, Emerson was interesting, though not particularly original*”, afirma Turpin. “*His talent seems to have been in giving new meaning to the old truths of religion*”²². As pessoas o ouviam e ficavam surpresas ao perceber seu talento para o púlpito, como suscitado por Turpin, para expressar de uma forma diferente, e nova, como uma “revelação”, os velhos ensinamentos espirituais. Mas a carreira de ministro religioso não ficaria anexada a seu tornozelo, como um grilhão, por muito tempo. Em 1832, discursando a respeito dos problemas que sua congregação enfrentava, recebeu desaprovação imediata das pessoas de sua comunidade. Tratava-se de pessoas de visão de mundo estreita, que, enquanto utilizavam a religião secular e a conformidade como muletas, perdiam a chance de olhar para o horizonte futuro, sentadas sobre os ombros de um gigante, Emerson.

²⁰ “Introdução”. In: EMERSON, 2004, p. 14.

²¹ TURPIN, E. H. L. “*Life of Emerson*”. In: EMERSON, R. W. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

²² TURPIN, *op. cit.*

Em 1833, ao perceber que não havia mais condições de continuar ali como líder religioso, partiu para uma viagem de alguns meses pela Europa. E foi então que as coisas começaram a mudar na vida de Emerson. Visitou Walter Savage Landor (1775-1864), Coleridge, Wordsworth e Carlyle, a quem deixou impressionado, passando a identificar-se intelectualmente com ele. Carlyle, em uma carta a sua mãe, disse:

*Our third happiness was the arrival of a certain young unknown friend named Emerson, from Boston, in the United States, who turned aside so far from his British, French, and Italian travels to see me here! He had an introduction from Mill and a Frenchman (Baron d'Eichthal's nephew) whom John knew at Rome. Of course, we could do no other than welcome him; the rather as he seemed to be one of the most lovable creatures in himself we had ever looked on. He stayed till next day with us, and talked and heard to his heart's content, and left us all really sad to part with him.*²³

Thomas Carlyle não deixa de demonstrar sua alegria ao falar daquele “jovem amigo desconhecido” de Boston, que na Europa desviou-se de seu roteiro pela França, Itália, e mesmo pela Inglaterra, para visitá-lo. Durante essa viagem, o que parece ter aprendido de mais importante foi tanto a descoberta das limitações de sua comunidade como o isolamento sepulcral de sua igreja. *“This year of travel opened Emerson's eyes to many things of which he had previously been ignorant; he had profited by detachment from the concerns of a limited community and an isolated church”*, afirma Turpin²⁴.

Ao voltar aos EUA, passou a realizar palestras em que expôs — para satisfação dos ouvintes — um pensamento moderno, novo, original, até então inaudito àquelas pessoas. Começava a atividade de Emerson como conferencista. “A ‘estofada vaidade chamada opinião pública’ não devia pesar contra a vontade própria”, pois “cada homem possuía a sua agulha magnética, que apontava sempre o seu caminho certo”²⁵. Eis a *medula* do pensamento emersoniano, sua essência.

Aos poucos, Emerson ia fermentando uma doutrina filosófica que seria a quintessência de seus ensaios. Em 1836, Emerson vinha a lume com “*Nature*”, seu primeiro ensaio publicado. *“The essay had a very small circulation at first, though later it became widely known”*, afirma Turpin²⁶. Era o começo do transcendentalismo.

²³ CARLYLE, T. In: EMERSON, R. W. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

²⁴ TURPIN, *op. cit.*

²⁵ “Introdução”. In: EMERSON, 2004, p. 14.

²⁶ TURPIN, *op. cit.*

“[Nature is] *the clearest statement of Transcendentalist ideas*”, afirma Peter B. High. “*In it he [Emerson] stated that man should not see nature merely as something to be used; that man’s relationship with nature transcends the idea of usefulness*” (2006, p. 43). “Nature”, como notou High, ressalta a importância que a natureza exerce sobre o ser humano, bem como sua nefasta relação com ele, que a maltrata, destruindo-a. Nada mais inapropriado do que tal atitude, que aponta para a falta de consciência que a humanidade insiste em manter, a despeito de todos os últimos esforços reunidos para a manutenção e preservação do meio ambiente. Desde o século 19, os transcendentalistas mostraram-se defensores da natureza; nela, eles encontraram a possibilidade do homem realmente viver como deveria. Tal despertar, como High argumenta, passa pela distinção entre “*Reason*” e “*understanding*”, o julgamento feito pelos sentidos:

When the eye of Reason opens ... outlines and surfaces become transparent and are no longer seen; causes and spirits are seen through them. The best moments of life are these delicious awakenings
(EMERSON apud HIGH, 2006, p. 43)

O ano seguinte é importante para Emerson: seu discurso na sociedade Phi Beta Kappa, em Cambridge, “*Man thinking — or the American Scholar*” — originalmente intitulado “*An Oration Delivered before the Phi Beta Kappa Society, at Cambridge, [Massachusetts,] August 31, 1837,*”²⁷ —, abre uma enorme clareira na visão cultural dos norte-americanos. Não por acaso, seu discurso foi chamado de “*nossa declaração de independência intelectual*”²⁸, como o fez Oliver Wendell Holmes (1809-1894).

Naquele dia, Emerson estava discursando para um público distinto: intelectuais de Cambridge. Mas eram todos homens. Sinal dos tempos, a mulher ainda não tinha acesso à educação superior. Mas ele foi ouvido. “*Emerson’s address was listened to with the most profound interest*”, diz Turpin. “*It declared a sort of intellectual independence for America*”²⁹. “*Nature*” e “*The American Scholar*”, como o ensaio passou a ser conhecido a partir de 1841³⁰, completavam-se, oferecendo estofos teóricos para o transcendentalismo. Emerson, aos poucos, chamava a atenção do público para seu trabalho, revelando suas preocupações filosóficas, poéticas e morais, ao mesmo tempo em que o transcendentalismo ganhava força nos EUA. Para ele, o “*American*

²⁷ Disponível em: <<http://www.cliffsnotes.com/literature/e/emersons-essays/summary-and-analysis-of-the-american-scholar/about-the-american-scholar>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

²⁸ “Introdução”. In: EMERSON, 2004, p. 15.

²⁹ TURPIN, *op. cit*

³⁰ Disponível em: <<http://www.cliffsnotes.com/literature/e/emersons-essays/summary-and-analysis-of-the-american-scholar/about-the-american-scholar>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

scholar”, ou “*Man thinking*”, não seria apenas a esperança para o enriquecimento cultural americano, mas, também, seu modelo ideal de transcendentalista³¹.

Para Turpin, Emerson — “como todo grande professor” — tinha um número limitado de teorias para ensinar e, com apenas vinte palavras, ela resume os princípios do autor transcendentalista. Todos estão em “*The American Scholar*” e, naturalmente, em outros de seus ensaios: “*These principles of life can all be enumerated in twenty words — self-reliance, culture, intellectual and moral independence, the divinity of nature and man, the necessity of labor, and high ideals*”³². Turpin está certa: trata-se de palavras-chave que contêm, em essência, o pensamento emersoniano e, por extensão, do transcendentalismo em si. Como podemos ver, em cada palavra é notória a preocupação do autor com seus ouvintes e leitores, aos quais quer ensinar a importância da natureza, da confiança em si mesmo, da cultura, do trabalho e do não conformismo, com base na independência moral e intelectual que cada cidadão deveria encontrar na América.

Emerson encontrava tema e assunto para suas palestras, e futuras obras, retirando-os de seus diários, onde registrava observações a respeito de tudo que despertava seu interesse. “*His son, Dr. Edward Emerson*”, afirma Turpin, “*gave an interesting account of how these lectures were constructed*”. Ela complementa:

*All through his life he kept a journal. This book, he said, was his 'Savings Bank.' The thoughts thus received and garnered in his journals were indexed, and a great many of them appeared in his published works. They were religiously set down just as they came, in no order except chronological, but later they were grouped, enlarged or pruned, illustrated, worked into a lecture or discourse, and, after having in this capacity undergone repeated testing and rearranging, were finally carefully sifted and more rigidly pruned, and were printed as essays.*³³

³¹ In “*The American Scholar*,” Emerson described the three basic stages of a transcendentalist's life: first, he learns all that is of merit in the wisdom of the past; second, he establishes a harmonious relationship with nature through which he is able to discover ethical truths and communicate with the divine. With these two stages, the transcendentalist has developed his higher faculties; he has cultivated his life and “spiritualized” it. (We see the narrator of *Walden* go through these two stages in his progress toward spiritual rebirth.) After thus cultivating his own spirit, the transcendentalist does not selfishly remain content with himself. The third stage he must attempt, after self-renewal, is the renewal of society-at-large. After being nurtured by books and nature, he must attempt to share his spiritual gains with other men who have not yet achieved their perfect spiritual states. Disponível em: <<http://www.cliffsnotes.com/literature/w/walden/about-walden>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

³² TURPIN, *op. cit*

³³ TURPIN, *op. cit*

O que a recordação de Edward confirma é nada mais do que a impressão que os leitores da posteridade têm de seu pai: Emerson era um homem meticoloso, atento ao registro e à evolução de seu pensamento. Disposto a não se esquecer de nada, ao anotar o que lhe parecia importante discutir, acabou descobrindo um método capaz de modelar seus discursos na forma de ensaios, algo que, pessoalmente, foi um importante passo em sua carreira como conferencista e escritor.

Entre 1841 e 1844, dois volumes de ensaios de Emerson vieram a público: *Essays — first series* e *Essays — second series*. Eles contêm “*Self-reliance*”, “*The Oversoul*”, “*Circles*” (em *first series*) e “*The Poet*” e “*Nature*” (em *second series*), alguns de seus mais importantes trabalhos, mas, curiosamente, não trazem “*The American Scholar*”, que havia sido lançado em 1837 na forma de panfleto e republicado no ano seguinte; por sua vez, já com seu título definitivo, ele encontra-se em *Essays* (1841), obra que reúne seus ensaios, mas em volume único.

Já menos conhecido como poeta do que ensaísta, a poesia de Emerson pagou um preço caro pela adesão dos leitores à sua prosa; por isso, ela permanece menos reconhecida, lida e estudada do que seus ensaios. Não foi a publicação de *Poems*, em 1847, que conseguiu reverter essa situação. Oliver Wendell Holmes afirma que os versos de Emerson não nasceram para ser populares, mas adorados por poucos: “*They are not meant to be liked by the many, but to be dearly loved and cherished by the few.*”³⁴ A tradução é de Denise Bottman:

Entre seus pares folga uma rainha,
E a atenta Natureza conhece os seus,
Nas vilas, matas, vales e céus,
E como amante a eles se aninha,
Num passeio à mata, oferece a seu filho
Em generosa dádiva sem empecilho
Mais tesouros do que aos estudiosos
Numa centena de exames cuidadosos.

Como que trazido pelas brisas nasceu,
Como que criado pelos pardais cresceu,
Como se soubesse por senha secreta
Onde distante cresce a orquídea discreta.
(EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 315)

³⁴ HOLMES, O. W. In: EMERSON, R. W. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

Esse poema sem título surge como epígrafe no discurso proferido por Emerson ao pé do túmulo de Thoreau, em seis de maio de 1862. Eis um exemplo de sua poesia. São versos que retratam Thoreau como o “naturalista” que foi, isto é, apaixonado pela flora e pela fauna americanas. O poema, feito em homenagem ao grande amigo, morto pela tuberculose, e abarca tanto a ode como a elegia, bem como o idílio, a égloga ou a pastoral.

Mas, como lembrou Holmes, de fato, a poesia de Emerson encontra bem menos leitores do que sua prosa — algo, também, nem um pouco incomum, uma vez que comparada à ficção ou a não ficção, hoje, como gênero, a poesia encontra um reduto menor de leitores, infelizmente. Mas se os versos de Emerson parecem não resistir à avaliação implacável do tempo, seus ensaios permanecem lidos e discutidos. “*Emerson was always a striking figure in the intellectual life of America*”, afirma Turpin. “*His discourses were above all things inspiring. Through them many were induced to strive for a higher self-culture*”³⁵. Sua morte, em 27 de abril de 1882, encerrou uma carreira literária e intelectual invejável. Ele publicou ainda *Miscellanies* (1849), *Representative men* (1850), *English traits* (1856), *Conduct of life* (1860) e *Society and solitude* (1870). Já *Correspondence of Thomas Carlyle and R. W. Emerson* surgiu, postumamente, em 1883.

Se, hoje, o ensaísta e poeta transcendentalista não magnetiza a atenção dos leitores com a mesma euforia que a juventude tem demonstrado em relação a outro transcendentalista, H. D. Thoreau, sua importância para a literatura e a vida cultural da América no século 19 permanece reconhecida. Em 1996, 114 anos depois de sua morte, uma geração de adolescentes que, provavelmente, nunca havia ouvido falar de Emerson pôde surpreender-se com a frase “*There is no knowledge that is not power*”, de sua autoria, contida no jogo eletrônico *Ultimate Mortal Kombat 3*.³⁶ Emerson sempre teve plena consciência da importância que o conhecimento exerce na vida de uma pessoa, especialmente, se ele passar a ser preservado desde a juventude.

Agora, vamos nos aproximar de alguns de seus ensaios, como “Autoconfiança”, “A supra-alma”, e outros, a fim de ressaltar aspectos de sua obra que se ligam à tradição de rebeldia.

³⁵ TURPIN, *op. cit.*

³⁶ Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ralph_Waldo_Emerson >. Acesso em: 14 mar. 2014.

2.4.2 Análise de “*The American scholar*”

The American scholar, aos poucos, foi alcançando um público cada vez maior. “(...) é um apelo ao despertar do pensamento e à independência cultural dos Estados Unidos”, menciona Daniel Royot (2009, p. 29). Como já lembramos, o ensaio foi alcançando cada vez mais interesse, porque, àquela altura da vida americana, muitos não queriam mais viver à margem da herança cultural e literária inglesa, algo que já havia chegado a seu limite; com isso, mais do que nunca, os Estados Unidos estavam atentos ao que Emerson tinha a dizer. “Fundamentado na intuição da verdade universal, Emerson valorizava o individualismo”, afirma Royot, “numa exuberante construção de frases que prenunciava uma Nova América” (2009, p. 29).

“*In this distribution of functions, the scholar is the delegated intellect. In the right state, he is, Man Thinking*”, afirma Emerson³⁷. “*In the degenerate state, when the victim of society, he tends to become a mere thinker, or, still worse, the parrot of other men's thinking*”³⁸. Era preciso acreditar em intuição e instinto; era preciso tornar-se “*scholar*”, ou “*Man Thinking*”, e cultivar ideias próprias e imprescindíveis à maturidade intelectual norte-americana. “Claro que outra pessoa também pode pensar por mim; mas nem por isso é desejável que o faça e que eu deixe de pensar por mim mesmo”, afirma Thoreau em *Walden* (2013, p. 55). Na contramão dessa natureza perceptiva, estava o sujeito que, a qualquer momento, poderia ser desprezado por governos, corporações ou pela própria sociedade, tornando-se vítima e, conseqüentemente, mero epígono de outro homem superior em intelecto e em força de vontade.

Sem esquecer-se da natureza, ao evocá-la, Emerson reconhece a importância que ela exerce para o “*Man Thinking*”.

The first in time and the first in importance of the influences upon the mind is that of nature. Every day, the sun; and, after sunset, night and her stars. Ever the winds blow; ever the grass grows. Every day, men and women, conversing, beholding and beholden. The scholar is he of all men whom this spectacle most engages. He must settle its value in his mind. What is nature to him? There is never a beginning, there is never an end, to the inexplicable continuity of this web of God, but always circular power returning into itself. Therein it resembles his

³⁷ EMERSON, R. W. *The American Scholar*. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

³⁸ EMERSON, *op. cit.*

*own spirit, whose beginning, whose ending, he never can find, – so entire, so boundless.*³⁹

Inserido nessa *teia* criada por Deus, o “*scholar*”, ou “Man Thinking”, tem consciência da energia que flui ao redor dele, e que, a ele, retorna. “O pensamento transcendentalista assenta-se paradoxalmente na imanência do divino no homem e na natureza”, afirma Royot (2009, p. 28). “*And, in fine, the ancient precept, ‘Know thyself,’ and the modern precept, ‘Study nature,’ become at last one maxim*”⁴⁰. A natureza não é tão-somente o que circunda o ser humano, mas o que se encontra em seu interior, libertando seu espírito. E, após destacar a influência impactante do primeiro passo para o “*scholar*”, isto é, a importância que a natureza tem para a humanidade, Emerson ressalta a necessidade da consciência do passado:

*The theory of books is noble. The scholar of the first age received into him the world around; brooded thereon; gave it the new arrangement of his own mind, and uttered it again. It came into him, life; it went out from him, truth. It came to him, short-lived actions; it went out from him, immortal thoughts. It came to him, business; it went from him, poetry. It was dead fact; now, it is quick thought. It can stand, and it can go. It now endures, it now flies, it now inspires. Precisely in proportion to the depth of mind from which it issued, so high does it soar, so long does it sing.*⁴¹

Desnecessário lembrar que um livro muitas vezes oferece a possibilidade de uma experiência visceral. Emerson defendeu tal opinião. É preciso transformar o pensamento em ação. O “*scholar*” é aquele capaz de compreender que sua experiência vem do que sua sensibilidade capta do mundo exterior, pelos sentidos, e do que seu mundo subjetivo filtra, pela introspecção. Empirismo: da vida que o inspira à verdade que aspira; das pequenas atitudes aos pensamentos imortais; do mundo dos negócios à poesia, o “*scholar*” compreende a importância da passagem do tempo e cede à ação: “*The preamble of thought, the transition through which it passes from the unconscious to the conscious, is action*”, afirma Emerson⁴². Em “História”, outro de seus ensaios, ele afirma: “Toda revolução foi primeiro um pensamento no intelecto de um homem, e quando o mesmo pensamento ocorre a um outro homem, ele é a chave para esta era”

³⁹ EMERSON, R. W. The American Scholar. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

⁴⁰ EMERSON, *op. cit.*

⁴¹ EMERSON, R. W. The American Scholar. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

⁴² EMERSON, *op. cit.*

(1994, p. 12). Faz sentido: “*The mind now thinks; now acts; and each fit reproduces the other*”, afirma em “*The American scholar*”. A experiência nunca pode ser desprezada: “*Only so much do I know, as I have lived. Instantly we know whose words are loaded with life, and whose not*”, afirma Emerson, que complementa: “[...] *But the final value of action, like that of books, and better than books, is, that it is a resource*”⁴³.

A natureza, os livros e a ação compreendem estágios importantes na formação do “*scholar*”, e cada fase de sua vida tem de ser encarada com vigor:

*Historically, there is thought to be a difference in the ideas which predominate over successive epochs, and there are data for marking the genius of the Classic, of the Romantic, and now of the Reflective or Philosophical age. With the views I have intimated of the oneness or the identity of the mind through all individuals, I do not much dwell on these differences. In fact, I believe each individual passes through all three. The boy is a Greek; the youth, romantic; the adult, reflective.*⁴⁴

Para Emerson, a juventude deve cultivar o espírito romântico, da mesma forma que, na idade adulta, o homem deve viver a maturidade, por ser essa a fase mais adequada para a reflexão. Costurando tal ideia, Emerson também relaciona esses estágios com a própria história do ser humano, ao afirmar que a era em que vive é propícia à reflexão filosófica ligada à natureza humana. Não por acaso, o ensaio “*The american scholar*” traz o espírito do tempo efervescente da primeira metade do século 19 nos EUA: “*I read with joy some of the auspicious signs of the coming days, as they glimmer already through poetry and art, through philosophy and science, through church and state*”⁴⁵.

Literatura, filosofia, ciência, religião e política, tudo estava na pauta do dia do “*scholar*” americano, que se encontrava no indivíduo, no homem comum em meio à multidão incógnita. É esse indivíduo que mais interessa a Emerson e, de fato, é ele quem serve à poesia que a modernidade legitimou e que passa longe, bem longe, do sublime e da beleza clássica, alvos do espírito romântico daqueles dias.

One of these signs is the fact that the same movement which effected the elevation of what was called the lowest class in the state, assumed in literature a very marked and as benign an aspect. Instead of the

⁴³ EMERSON, R. W. *The American Scholar*. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

⁴⁴ EMERSON, *op. cit.*

⁴⁵ EMERSON, R. W. *The American Scholar*. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

*sublime and beautiful; the near, the low, the common, was explored and poetized*⁴⁶.

A literatura americana, finalmente, deixava o velho molde de lado e começava a retratar as ruas e os pobres que viviam a marginalidade social em seu cotidiano, como também celebrariam-no, em poesia e prosa, Thoreau, Whitman, Kerouac e outros. Como material literário, o homem comum seria a partir do Romantismo uma das marcas da literatura norte-americana, já sob a égide da renascença literária que se instaurou no século 19 nos Estados Unidos:

*The literature of the poor, the feelings of the child, the philosophy of the street, the meaning of household life, are the topics of the time. It is a great stride. It is a sign, – is it not? of new vigor, when the extremities are made active, when currents of warm life run into the hands and the feet. I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provencal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low.*⁴⁷

O Romantismo modelava o século 19 com ideias revolucionárias e com o sentimento de que uma nova maneira de pensar era fruto daquela época. Por que o americano ainda iria voltar-se ao conhecimento e à experiência externa, se em seu próprio país o que estava ali era tão autêntico quanto o que vinha de longe? Era preciso valorizar o esforço das novas gerações, sempre dispostas a mudar as coisas, com espírito revigorado e bem distante da escrita “fria” de poetas do passado:

*This idea has inspired the genius of Goldsmith, Burns, Cowper, and, in a newer time, of Goethe, Wordsworth, and Carlyle. This idea they have differently followed and with various success. In contrast with their writing, the style of Pope, of Johnson, of Gibbon, looks cold and pedantic. This writing is blood-warm. Man is surprised to find that things near are not less beautiful and wondrous than things remote. The near explains the far. The drop is a small ocean. A man is related to all nature. This perception of the worth of the vulgar is fruitful in discoveries*⁴⁸.

O estilo “frio” e “detalhista” de Alexander Pope (1688-1744), Samuel Johnson (1709-1784) ou Edward Gibbon (1737-1794), autores e intelectuais clássicos, não

⁴⁶ EMERSON, *op. cit.*

⁴⁷ EMERSON, R. W. The American Scholar. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

⁴⁸ EMERSON, *op. cit.*

encontrava ressonância em uma época em que o Romantismo, naquele momento, privilegiava o “sangue quente” que fluía da escrita de autores como Oliver Goldsmith (1728-1774), Robert Burns (1759-1796), William Cowper (1731-1800), Johann Wolfgang von Goethe, Wordsworth e Carlyle. Nada mais natural, portanto, que Emerson seguisse a tendência romântica de seu tempo, enfatizando a importância do homem em si, isto é, do indivíduo comum recém-alçado à condição de herói romântico.

Para o autor norte-americano, seu herói, o “*American scholar*”, refletia a sabedoria e o conhecimento retirados dos livros e da vida; nas palavras de Emerson, seu herói sabia como lidar com as demandas de sua época; ele as compreendia e sabia que, para agir de acordo com a verdade que buscava, era preciso preservar tanto a consciência do passado, como já aludimos, bem como a esperança relegada ao futuro:

The scholar is that man who must take up into himself all the ability of the time, all the contributions of the past, all the hopes of the future. He must be a university of knowledges. If there be one lesson more than another, which should pierce his ear, it is, The world is nothing, the man is all; in yourself is the law of all nature, and you know not yet how a globule of sap ascends; in yourself slumbers the whole of Reason; it is for you to know all, it is for you to dare all. [...] this confidence in the unsearched might of man belongs, by all motives, by all prophecy, by all preparation, to the American Scholar⁴⁹.

As promessas que Emerson espera encontrar concretizadas no futuro — ele que, também, incorpora o autêntico “*American scholar*” — dizem respeito a encarar a vida o mais longe possível da onipresença britânica na América. Por isso, Emerson reclama a seus contemporâneos a centelha espiritual que contém a “*Alma Divina*”, inerente a cada ser humano. Dessa forma, como nação, eles seriam capazes de caminhar por sua própria conta, abandonando, aos poucos, o famigerado estilo de segunda-mão do Velho Mundo. As palavras de Emerson ressoam em uma harmonia de esferas, enquanto sua prosa pede licença a fim de alçar vôo nas alturas:

We will walk on our own feet; we will work with our own hands; we will speak our own minds. The study of letters shall be no longer a name for pity, for doubt, and for sensual indulgence. The dread of man and the love of man shall be a wall of defense and a wreath of joy around all. A nation of men will for the first time exist, because each

⁴⁹ EMERSON, R. W. *The American Scholar*. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

*believes himself inspired by the Divine Soul which also inspires all men*⁵⁰.

Essa é uma das passagens mais eloquentes do ensaio “*The American scholar*” e, com ela, encerramos aqui nossas considerações a seu respeito. Estava exposto o futuro. Para Emerson, a corrida mal havia começado, pois toda sua carreira intelectual estava ainda em formação, reservada aos seus anos ulteriores.

2.4.3. Outros ensaios

Para Emerson, a conformidade liga-se à tradição, isto é, a “nomes” e “costumes”. Não interessam “realidades” e “criadores” que pensem por si mesmos, a fim de destoar do grupo que se mantém sempre obediente e sem uma voz capaz de ser levada em consideração. “Por toda parte a sociedade está em conspiração contra a virilidade de cada um de seus membros”, afirma Emerson em “Autoconfiança” (1994, p. 40).

A sociedade é uma companhia por ações, na qual os sócios concordam, para melhor assegurar o pão de cada acionista, em renunciar à liberdade e à cultura de quem dela desfruta. A virtude de maior demanda é a conformidade. A autoconfiança é causa de aversão. À sociedade não aprazem realidades e criadores, mas nomes e costumes (EMERSON, 1994, p. 40).

Eis aí a sociedade para Emerson, e, com base no que ele afirma, não podemos deixar de perceber que, hoje, as coisas não mudaram muito. Eis aí, também, um pouco da “dinamite intelectual” de seu ensaio: renunciar à “liberdade” e à “cultura” e optar por “nomes” e “costumes”? Por que alguém haveria de viver dessa forma? É que Emerson incomodou aqueles que preferiram o hábito e o convencionalismo à discussão de novas maneiras de se driblar a “conformidade”. Alguém precisava chamar a atenção das pessoas para a intuição, ou centelha individual que reside em cada uma delas, alertando-as contra a complacência habitual que a maturidade traz, quando as pessoas perdem sua liberdade ao acostumar-se ao dia a dia das tradições sociais. Por que, em vez disso, não buscar a autoconfiança? Responde Emerson:

⁵⁰ EMERSON, R. W. *The American Scholar*. In: *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

Acreditar em vosso próprio pensamento, acreditar que aquilo que é verdadeiro para vós, no fundo de vosso coração, é verdadeiro para todos os homens — isto é o gênio. Exprimi vossa convicção latente e ela será a opinião universal; pois aquilo que é mais íntimo torna-se, no seu devido tempo, o mais externo — e nosso primeiro pensamento nos é retribuído pelas trombetas do Juízo Final. Familiar como a voz da mente é para cada um, o mérito supremo que atribuímos a Moisés, Platão e Milton deve-se ao fato de eles haverem desprezado livros e tradições, e terem expressado não o que os homens, mas o que eles próprios pensavam. Um homem deveria aprender a detectar e espreitar esse raio de luz que lampeja de dentro, através de sua mente, mais que o esplendor do firmamento dos bardos e sábios. No entanto, ele repudia inadvertidamente seu pensamento, apenas porque é seu. Em toda obra de gênio, reconhecemos nossos próprios pensamentos rejeitados: eles retornam a nós com uma certa majestade alienada. [...] De outro modo, um estranho nos dirá amanhã, com bom senso magistral, precisamente o que temos pensado e sentido o tempo todo, e seremos forçados a aceitar de outrem, com vergonha, nossa própria opinião (1994, p. 37).

Para Emerson, bem como a Thoreau, London, Kerouac e outros, a resposta era simples: “Não desejo expiar, mas viver” (EMERSON, 1994, p. 42). Viver como? Acreditando em si mesmo, como ele afirmou anteriormente, e empenhado em cultivar ideais próprias:

Há uma hora na educação de todo homem, na qual ele chega à convicção de que a inveja é ignorância; de que imitação é suicídio; de que tem de se considerar a si mesmo, por bem ou por mal, de acordo com seu quinhão; de que, embora o vasto universo esteja repleto de bem, **nenhuma semente de trigo nutritivo pode-lhe advir senão por meio do suor vertido naquele lote de terra que lhe foi dado para cultivar**. O poder que nele reside é de natureza inédita, e ninguém senão ele sabe do que é capaz de fazer, e tampouco ele o sabe, antes de o ter tentado (EMERSON, 1994, p. 38, **grifos nossos**).

Por que imitar algo ou alguém, quando é possível buscar sua própria voz e, com ela, insistir no próprio quinhão de terra cultivado com autonomia e autoconfiança?

Não nos expressamos senão pela metade, e nos envergonhamos da idéia divina que cada um de nós representa. Pode-se ter em conta que esta é proporcional e de bons resultados, sendo fielmente transmitida, mas Deus não fará manifestas suas obras por meio de covardes. Um homem estará satisfeito e alegre quando houver empenhado toda a sua alma em seu trabalho e feito o melhor possível; mas aquilo que tiver dito ou feito de outro modo não lhe dará paz. É um livramento em que nada se livra. Na tentativa, seu gênio o abandona; musa alguma o favorece; nem astúcia, nem esperança (EMERSON, 1994, p. 38).

Por que alguém iria insistir em discutir ideias alheias que, muitas vezes, nada têm a ver com ele? Em vez disso, por que não cuidar do que é fruto de seu próprio trabalho e dedicação, algo que lhe roubou horas e horas necessárias à sua realização? Não faria sentido. Além disso, na visão transcendentalista de Emerson coabitam cultura, filosofia e religião, como é possível notar em “A supra-alma”:

Que os homens aprendam de cor a revelação de toda natureza e de todo pensamento; particularmente isto: que o Altíssimo habita com ele; que as fontes da natureza se encontram em sua própria mente, se o senso do dever estiver lá. Mas, se ele quiser ouvir as palavras do grande Deus, deve “ir ao seu gabinete, e fechar a porta”, como disse Jesus. Deus não se manifestará para covardes. Deve sobretudo prestar atenção a sua própria voz, afastando-se do influxo da devoção de qualquer outro homem. Mesmo as preces de outro serão prejudiciais antes que a sua própria ele tenha feito (1994, p. 199).

Essa visão moderna do ser humano tornou-se possível com Emerson, porque ele insistiu na defesa de suas próprias ideias. A Era Moderna deu um passo adiante na direção dos direitos universais do ser humano. Liberdade, moradia, vestuário deveriam fazer parte da vida das pessoas. Deveriam. Mas se, hoje, esses direitos essenciais ainda não estão ao alcance de todos, o que alguém poderia esperar de uma época em que ainda havia crianças trabalhando em fábricas por mais de 12 horas seguidas, sem descanso, sem fim de semana, sem férias, levando em frente mais um ciclo da revolução industrial que tomava conta daqueles dias?

“Lançando-se à manhã fria, com as estrelas ainda brilhando no céu, Jack correu para mais um dia de trabalho da Fábrica de Conservas Hickmott, em Oakland, do outro lado da baía de San Francisco”, conta Alex Kershaw, autor de *Jack London: uma vida* (2013, p. 26). A revolução industrial perdurou de 1760 a 1840, mas nos EUA, 50 anos depois, crianças ainda trabalhavam para ajudar suas famílias, como o menino Jack London. “Pelas doze horas seguintes, ele contou latas e olhou no relógio, envolto por um cheiro de salmão eviscerado e de ovas de bacalhau. Ao lado dele, na linha de produção”, conta-nos Kershaw, “outras crianças curvavam-se e aceitavam seu destino, resignadas a um futuro de trabalho entorpecedor. Os homens mais velhos pareciam ainda mais aprisionados. Apenas a morte iria libertá-los da escravidão assalariada” (2013, p. 26). Jack London tinha, nessa ocasião, apenas 14 anos. Assim, não apenas existia a presença do trabalho infantil na América, como também a falta de direitos humanitários ao alcance de todos, perto do fim do século 19. Eis um dos motivos por

que os ensaios de Emerson não poderiam ser desprezados. Ao procurar mostrar às pessoas que elas deveriam lutar por seus direitos e por uma vida mais repleta de conhecimento, ele esperava que a América não mais permitisse que crianças precisassem trabalhar, ainda mais de forma tão desumana, perdendo sua infância em fábricas, ou mesmo que pessoas não pudessem usufruir de seus direitos mais básicos. Mas como Kershaw mostra, infelizmente, nem todos nos EUA podiam, ao final do século 19, levar uma vida plena, como deve ser.

De certa forma, hoje, muitos ensaios de Emerson podem parecer truísmos para o século 21, mas à sua época foi ele quem, entre os transcendentalistas, primeiro carregou o archote, apontando a possibilidade de um caminho menos percorrido e mais repleto de promessas que, efetivamente, pudessem ser postas em prática. Seus ensaios preocupam-se em mostrar às pessoas por que elas devem reagir ao jugo de qualquer espécie e, como autênticos transcendentalistas, porque devem pensar por si mesmas, para que a vida possa ser aproveitada e vivida da melhor forma possível nos EUA. Antes dele, no século 18, um norte-americano, Benjamin Franklin (1706-1790), também procurou usar de todo seu bom senso e conhecimento para que outros, com ele, pudessem aprender alguma coisa, para, daí em diante, alcançar um futuro promissor ao país que era construído por mãos nativas e por outras que nunca deixaram de chegar para auxiliar em sua construção.

Qualquer pessoa que já tenha experimentado o prazer que a leitura de *Autobiografia* (1791), de Benjamin Franklin, proporciona será capaz de entender como duas mentes argutas podem aproximar-se, mesmo que em épocas diferentes, para expressar soluções importantes e pertinentes ao futuro de um país. O diálogo que as ideias de Emerson mantêm com as virtudes elencadas por Franklin, no século 18, aproxima-os. Franklin destacou 13 virtudes que, em sua opinião, todos deveriam preservar em suas vidas. Estamos no século da razão, e a distância temporal entre Emerson e Franklin é menor do que muitos imaginam: trata-se apenas de 13 anos de diferença entre a morte deste e o nascimento daquele. Eis as 13 virtudes de Franklin, como reunidas em sua *Autobiografia*:

1. Temperança: Coma e beba somente o necessário;
2. Silêncio: Fale apenas aquilo que beneficia a si ou aos outros. Evite jogar conversa fora;

3. Ordem: Deixe as coisas em seu devido lugar. Dê tempo a cada um dos seus assuntos;
4. Decisão: Decida fazer o que deve e realize o que decidiu;
5. Frugalidade: Não faça despesa que não seja para o benefício de outros ou si mesmo, ou seja, não desperdice;
6. Indústria: Não perca tempo. Esteja sempre ocupado com algo útil;
7. Sinceridade: Pense com inocência e justiça e se falar, fale da mesma forma;
8. Justiça: Não cometa injúrias ou omita os benefícios que são sua obrigação;
9. Moderação: Evite os extremos;
10. Higiene: Não tolere sujeira no corpo, roupas ou moradia;
11. Castidade: faça sexo saudável e para procriação. Nunca por fraqueza, ou para prejudicar a paz ou reputação própria ou de outrem;
12. Tranquilidade: Não se perturbe com firulas ou por acidentes comuns ou inevitáveis;
13. Humildade: Imite Jesus e Sócrates.⁵¹

Franklin enfatiza a importância da ordem, da humildade e, reparemos bem, da higiene do ambiente e do corpo. Higiene do corpo? Algo que nos parece tão óbvio seria necessário ser lembrado naquele momento por Franklin? Certamente, sim. Essa preocupação revela a existência de uma época em que as pessoas não tinham os recursos e cuidados sanitários que, habitualmente, temos à disposição hoje. Outra preocupação de Franklin diz respeito à moderação: nada de exagero nem de escassez; é preciso evitar os extremos. Poderíamos comparar o que pensa Franklin com o que Emerson expõe em “Autoconfiança”:

Muito preferiria que fosse de uma estirpe menos nobre, sendo genuína e igualitária, a ser resplandecente e oscilante. Desejo que seja sadia e doce, e não necessite de dieta ou sangria. Exijo a evidência primária de que sois um homem, e recuso essa apelação do homem às suas ações. Sei que para mim não há diferença alguma se faço ou evito aquelas ações que são reputadas excelentes. Não posso consentir em pagar por um privilégio onde tenho direitos intrínsecos. Por poucos e mesquinhos que sejam meus dons, eu existo verdadeiramente, e não preciso, para minha própria convicção ou convicção de meus pares, de nenhum testemunho auxiliar. (1994, p. 42)

Não estão em Emerson algumas das virtudes destacadas por Franklin, em 1771, como o que lemos em “Silêncio”, “Decisão”, “Indústria”, “Sinceridade” e “Moderação”? Se Franklin diz que é preciso falar apenas do que é importante e crucial às pessoas, como afirma em “Silêncio” e “Sinceridade”, Emerson menciona algo similar, ao dizer que não necessita de “nenhum testemunho auxiliar” que lhe diga como deve viver, a despeito de fazer ou de evitar “aquelas ações que são reputadas

⁵¹ FRANKLIN, B. As treze virtudes. Disponível em: <<http://erico.comze.com/blog/as-13-virtudes-de-benjamin-franklin/>>. Acesso em 14 mar. 2014.

excelentes”. Emerson também afirma: “Minha vida existe para si mesma, e não para um espetáculo”. Nada de se acorrentar aos grilhões que aprisionam, pois, como afirmou anteriormente: “Por poucos e mesquinhos que sejam meus dons, eu existo verdadeiramente, e não preciso, para minha própria convicção ou convicção de meus pares, de nenhum testemunho auxiliar”. Eis aí uma centelha do pensamento emersoniano, capaz de pôr em evidência a confiança individual: “Tão-só o que me diz respeito é aquilo que tenho de fazer, e não o que os outros pensam” (EMERSON, 1994, p. 42). A virtude da “moderação” de Franklin, também, encontra eco em Emerson: antes uma estirpe “genuína e igualitária” a “resplandecente e oscilante”, ou seja, é preciso ter a “evidência primária” de que se é um verdadeiro homem e, não, o contrário; uma vida que seja “sadia e doce” e, não, que se apoie nos extremos da “dieta ou sangria”. É preciso existir “verdadeiramente”, sem necessidade de “testemunho auxiliar”.

Este é o pensamento de Emerson delineando-se diante do leitor. Se ele mira a sociedade, e tem a palavra como arma, não deixa de ter a religião, também, como um alvo. “Quem deseja ser um homem, tem de ser um dissidente”, afirma ele, corajosamente, como já lemos na abertura do tópico dedicado a Emerson. “[...] Nada, enfim, é sagrado, a não ser a integridade de nossa própria mente”. E complementa:

Lembro-me de uma resposta que, quando bastante jovem, estava pronto para dar a um ilustre conselheiro, que estava habituado a importunar-me com as velhas doutrinas da igreja. Indaguei: “O que eu tenho a ver com a sacralidade das tradições, se vivo inteiramente de uma vida interior?” “Mas esses impulsos” — sugeriu meu amigo — “podem provir de baixo, não de cima.” “Não me parecem ser assim” — repliquei —; “mas se sou filho do Diabo, viverei então do Diabo”. (1994, p. 40).

Não se trata de “dinamite intelectual”, como sugeriu o professor Carl Bode? Em uma sociedade que nasceu teocrática, sugerir a presença do mal, ou do demônio, simbolicamente, como possibilidade de uma vida interior, longe das tradições, é de uma coragem impressionante. Sem contar a afirmação de que todo indivíduo tem de ser um dissidente. Emerson não precisava retroceder um passo para saltar adiante: ele já havia chegado ao outro lado.

Já é tempo de irmos ao encontro de Thoreau. Mas, antes, vejamos o que escreveu Guilherme Diniz, em “Os beats e a tradição romântica”, artigo hospedado no *site Digestivo Cultural*⁵²:

Emerson louvou o não-conformismo e a independência com a mesma convicção de um pastor que tenta salvar seu rebanho da perdição. Entretanto, ele é homem secular, humanista — rechaça o gregarismo das religiões. Mostrou a hipocrisia existencial que nos une à sociedade. Escreveu ser a vida autêntica aquela vivida longe do falso sucesso, da fama e de fortuna. Disse apenas que "aqueles que desejam ser homens devem ser inconformistas". É o suficiente.

Não seria o inconformismo, ou a dissidência, de Emerson motivo suficiente para termos nos debruçado sobre todas estas páginas a seu respeito? Depois dele, é Thoreau o autor a receber nossa atenção neste trabalho. Vamos até ele.

⁵² Diniz, G. Os beats e a tradição romântica. Disponível em: < http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2808&titulo=Os_beats_e_a_tradicao_romantica >. Acesso em: 22 fev. 2014

2.5 Henry David Thoreau — *Walden* (1854) e “A desobediência civil” (1849)

As virtudes de um homem superior são como o vento; as virtudes de um homem comum são como o capim; quando o vento passa, o capim se curva.

Henry David Thoreau (2013, p. 168)

Eu não quis pegar uma cabine de primeira classe sob o tombadilho, mas viajar de segunda, na frente do mastro e no convés do mundo, pois dali podia enxergar melhor o luar entre as montanhas. Não pretendo descer agora.

Henry David Thoreau (2013, p. 305)

Quando Henry David Thoreau foi, literalmente, buscar a essência da vida na floresta — em quatro de julho de 1845, dia da independência americana — uma literatura libertária começou a pulsar e a trilhar seu caminho nos Estados Unidos. A experiência foi relatada em *Walden ou a vida nos bosques*, livro publicado em 1854. Escreve o autor:

Passemos pelo menos um dia com o vagar e a deliberação da Natureza, sem sermos arrojados fora do caminho a cada casca de noz ou asa de mosquito que caia nos trilhos. Cedos despertos e alertas, com calma e sem bulha: as pessoas que entrem e saiam, os sinos que toquem, as crianças que gritem — decididos a fazer deste dia um verdadeiro dia. Por que ceder e seguir a corrente? (2013, p. 101)

São palavras de exortação, e os leitores não ficam imunes a esse entusiasmo. Francis Scott Fitzgerald, em *O grande Gatsby*, como se respondesse a pergunta de Thoreau (“Por que nos daríamos por vencidos, deixando-nos arrastar pela corrente?”), escreveu que deveríamos resistir e ir contra a urgência da modernidade, que naquele momento urgia com a velocidade cada vez maior dos automóveis, das locomotivas, da vida nas primeiras décadas do século 20, como mostra a última frase de seu romance: “E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado” (1980, p. 221).

O “passado”. “Botes contra a corrente”. A busca por um passado quando a vida realizava-se mais amplamente no campo e, não, na cidade. O turbilhão de afazeres e de obrigações que uma multidão realizava diariamente não interessou a Thoreau. Na contramão do que muitos acreditavam ser a melhor conduta para a vida, ele fez de cada dia um acontecimento. Um acontecimento a ser comemorado com festa. É que o

presente, mais que o passado ou o futuro, é que importa, e o festim revela-se imprescindível; embora o passado, para Thoreau, Emerson e os transcendentalistas deva ser apreendido com base no que ele traz de ensinamento para a vida de cada um, é preciso *viver* no presente a aura da experiência única, para “fazer deste dia um verdadeiro dia”:

Com nervos firmes, com vigor matinal, singrem olhando para o outro lado, amarrados ao mastro como Ulisses. Se a locomotiva assobiar, deixem que assobie até enrouquecer. Se o sino tocar, para que correr? Avaliaremos o tipo de música que tocam. (...) Vida ou morte, ansiamos apenas pela realidade. Se estamos realmente morrendo, ouçamos o estertor em nossa garganta e sintamos frio nas extremidades; se estamos vivos, vamos cuidar de nossos afazeres (THOREAU, 2013, p. 101-102).

A opção pela vida na floresta não foi em vão. Thoreau cuidou de seus afazeres e aproveitou o que pôde de sua experiência; quando percebeu que sua temporada ali havia chegado ao fim, simplesmente, voltou à cidade. Revigorado. Outro. Menos ríspido em seus gestos. Havia aprendido a importância de se viver deliberadamente. Suas palavras, como o estilo de vida que buscou, estão mais vivas do que nunca. Hoje, diante da rotina que a humanidade leva, diariamente, o pensamento de Thoreau, com sua ideia de aproveitar o dia (*carpe diem*), a exemplo dos árcades em meio à natureza, é um alento a todos que, insatisfeitos, ainda ponderam se devem *jogar ou não tudo para o alto* e recomeçar. Do zero. Ou, do contrário, é continuar resignadamente lamentando “cada casca de noz ou asa de mosquito que caia nos trilhos”, capaz de afastar alguém de seu caminho, longe do “vagar” e da “deliberação” da natureza, como vimos (THOREAU, 2013, p. 101).

Essa visão foi compartilhada, no final do século 20, pelo filme *Sociedade dos poetas mortos* (*Dead poets society*, EUA, 1989), de Peter Weir (1944-), que colocou uma gigantesca e inimaginável quantidade de pessoas em contato não apenas com o que Thoreau tinha a dizer, mas com o que Walt Whitman e outros escritores e poetas tinham a bradar também. Não foi por acaso que o filme ajudou a aquecer a recepção de autores americanos do século 19, porque, particularmente, o enredo de *Sociedade dos poetas mortos* procura aproximar o espectador da liberdade de expressão que Whitman, Emerson, Thoreau e outros fizeram questão de defender, espontaneamente.

A cena impressiona até hoje e vem inspirando aspirantes a poetas, alunos e professores de literatura desde que chegou aos cinemas: na floresta, dentro da caverna, estudantes de um colégio repressor estão ali para ler poesia, fumar e, como qualquer adolescente, falar de garotas e de sexo, um tabu para os anos 1950, época que serve de pano de fundo para o enredo do filme. A primeira tertúlia começa. Tão logo os estudantes amontoam toda a sorte de comida sobre uma toalha, no chão, um deles, Neil Perry (Robert Sean Leonard), abre uma antologia de poemas, *Five centuries of verse*⁵³, e lê, para espanto e admiração de seus amigos, a prosa eloquente de Thoreau:

Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido. (THOREAU, 2013, p. 96-97)⁵⁴

Após o enunciado, o espírito estupefato e o silêncio conciliatório dos alunos tomam conta da cena. É admirável. Todos concordam com Thoreau. Mas concordam com o quê? Que é preciso “aproveitar a vida”, como nestes versos do poeta inglês Robert Herrick (1591-1674), de “*To the virgins, to make much of time*”, publicados em 1648 e declamados no filme pelo professor John Keating (Robin Williams (1951-2014)):

*Gather ye rose-buds while ye may,
Old Time is still a-flying:
And this same flower that smiles today,
Tomorroy will be dying.*

*The glorious lamp of heaven, the sun,
The higher he's a getting;
The sooner will his race be run,
And nearer he's to setting.*

*That age is best, which is the first,
When youth and blood are warmer;
But being spent, the worse, and worst
Times, still succeed the former.*

*Then be not coy, but use your time;
And while ye may, go marry:*

⁵³ Para ler os poemas mencionados no enredo, consulte o endereço a seguir, indispensável a quem se interessa por poesia e pelo filme *Sociedade dos poetas mortos*. Disponível em: <<http://www.peterweircave.com/dps/fivecenturies.html>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

⁵⁴ Tradução de Denise Bottmann.

*For having lost but once your prime,
You may forever tarry.*⁵⁵

O filme é um *tour de force* a favor da vida libertária. Adolescer, com o termo latino *carpe diem* como lema, significa manter o espírito desperto em alta rotação, como nestes dois quartetos do espanhol Luis de Góngora y Argote (1561-1627), na versão que o baiano Gregório de Matos (1636-1696) imitou, copiosamente, durante o Barroco brasileiro:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda a ligeireza
E imprime em toda a flor sua pisada.

Oh não aguardes, que a madura idade
te converta essa flor, essa beleza
em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada (1998, p. 58)

Outros poetas, como Fernando Pessoa (1888-1935), sob o heterônimo de Ricardo Reis, também rechaçam a vida requentada, apequenada, distante do pulsar magnético de grande intensidade: “Para ser grande, sê inteiro: nada/ Teu exagera ou exclui./ Sê todo em cada coisa” (PESSOA, 2005, p. 289). Nos versos de Ricardo Reis, ser “inteiro” implica uma totalidade que não extrapola o espírito, pois ela o contém na exata medida: “nada teu exagera ou exclui”. Mas, além disso, ser “inteiro”, todo, em cada coisa, sugere não apenas estar vivo, mas estar desperto à vida, atento a tudo, ser grande, inteiro, para aproveitar a vida plenamente. *Carpe diem*. Quem se dispuser a cotejar esses versos de Ricardo Reis, de Gregório de Matos ou de Robert Herrick, com várias passagens da prosa de Thoreau, em *Walden*, poderá encontrar a plenitude da vida quando *aproveitada a cada momento*, como na célebre expressão latina. Lembra Paes:

De Thoreau, disse certo historiador literário que foi ‘um Huckleberry que estudou em Harvard’. A justeza desse paradoxo bem se patenteia quando se lembra que a sisudez dos anos universitários não conseguiu jamais apagar, na alma de Thoreau, o inato e huckleberryano gosto da aventura, da permanente descoberta do mundo. Tal virtude juvenil, ciosamente cultivada por ele até o fim de seus dias, foi, aliás, o que lhe permitiu chegar a ser, ao lado de Emerson, Hawthorne e Melville, um dos autores mais representativos e originais da literatura norte-americana do século XIX. Tanto mais representativo e original quanto, voltando as costas aos modelos europeus de arte e pensamento em que bovaristicamente se comprazia boa parte da grei universitária de sua pátria, cuidou ele de debruçar-se sobre a natureza campestre de

⁵⁵ “*To the virgins, to make much of time*”. Disponível em: <<http://www.peterweircave.com/dps/virgins.html>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

Concord e sobre suas próprias vivências pessoais para fazer, da observação direta desse *piccolo mondo*, a própria matéria de sua obra literária, de índole vincadamente autobiográfica (PAES apud THOREAU, 1968, p. 7).

Não bastasse a importância de Thoreau para a literatura norte-americana, ainda há, como lembra José Paulo Paes (1926-1998), sua disposição para a “aventura”, para a plenitude da vida, para a “descoberta do mundo” que ele tão bem demonstrou em *Walden*, como veremos neste capítulo.

O filme *Sociedade dos poetas mortos* proporcionou a muitos espectadores seu primeiro contato com *Walden* e Thoreau. O livro nunca foi um *best-seller*, ao menos, enquanto seu autor esteve vivo. Também não bastou a morte de Thoreau, para que, logo em seguida, a obra viesse a ser festejada, como hoje, 160 anos depois de sua publicação; foram necessárias algumas décadas até que *Walden* começasse a ser lido e discutido com mais entusiasmo do que até então. Muitos filmes servem, na história da recepção de cada livro, para resgatar obras esquecidas no limbo do tempo — como ocorreu, recentemente, com a adaptação cinematográfica *12 anos de escravidão* (*Twelve years a slave*, Inglaterra-EUA, 2013), de Steven McQueen (1969-), que fogueou do ostracismo a autobiografia homônima de Solomon Northup (1808-1863), um homem livre que, por ser negro, foi sequestrado em Washington, em 1841, e escravizado pelos 12 anos seguintes. O livro havia sido publicado em 1853, um ano antes de *Walden*.

Se *Sociedade dos poetas mortos* foi capaz de fazer muitas pessoas se encontrarem com Thoreau ao longo do caminho, em momentos que, certamente, resultaram em algum aprendizado, o documentário *Walden*, episódio da série “Grandes livros”⁵⁶, produzido pelo canal *Discovery Civilization*, dramatiza com fidelidade os eventos do livro, para também levá-lo ao conhecimento de um número cada vez maior de leitores. É um ótimo cartão de visita à obra de Thoreau. No *YouTube*, onde o vídeo foi acessado 16.362 vezes⁵⁷, um dos comentários chama a atenção dos internautas, por resumir a pergunta que, cada um, no comando de sua vida diária, tem de fazer: “Isso me faz sentir vivo, ou me faz sentir morto?”⁵⁸ A resposta de Thoreau encontra-se em *Walden* e está à espera dos leitores. É para lá que deveríamos ir, mas, antes, vamos nos ocupar da vida do autor.

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/grandeslivros>>. Acesso em: 25 fev. 2014

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YfACjJrbHy4>>. Acesso em: 25 fev. 2014

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YfACjJrbHy4>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

2.5.1 Thoreau: resumo biobibliográfico

José Augusto Drummond, responsável pela tradução, introdução e organização de *Desobedecendo: a desobediência civil & outros escritos*, de “Henry Thoreau”, escreveu, nessa alentada edição brasileira de 1984, um “Pequeno repertório de Henry David Thoreau” para um leitor, naquele momento, ainda pouco familiarizado com o autor:

Preferências: várzeas e pântanos, mitologia grega, flores silvestres, vida ao ar livre, textos sagrados, animais selvagens, auto-suficiência, a marcha para o oeste, poetas ingleses, sua cidade natal, trabalho agrícola, pão integral, ação com base moral, o encontro entre o Oriente e o Ocidente, relatos de viagens, contemplação, pureza de espírito, naturalistas e viajantes, o canto do galo...

Antipatias: políticos profissionais, donos de escravos, exércitos e soldados, guerras, jardins, sedentarismo, o mundo dos negócios, noticiário dos jornais, o “candidato disponível”, militância incessante, “espírito prático”, “cidadãos respeitáveis”, “boas profissões”, sistema fabril, maiorias, partidos políticos, obediência automática, fatalismo, pregadores religiosos, “novidades”, bons modos”... (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 11)

Esse pequeno repertório é um fiel retrato do homem em si, como poderemos perceber, a seguir, ao nos debruçarmos sobre a vida de Thoreau, numa tentativa mortífera de encontrá-lo ali, pois nunca os fios biográficos serão capazes de revelar, integralmente, a composição dessa tapeçaria complexa, cujos detalhes revelam um homem de caráter extraordinário.

Henry David Thoreau nasceu em 12 de julho de 1817, em Concord, Massachusetts, estado que, desde 1780, havia abolido a escravidão, antecipando-se a outros estados do norte dos EUA. Próximas, Concord roça cotovelos com a vizinha Boston, uma das principais cidades do país, que à época já era um grande centro irradiador de cultura, especialmente por conta do empenho do grupo transcendentalista, que tinha em Emerson seu líder, como vimos, e da revista *Dial*, meio de difusão de suas atividades por toda a Nova Inglaterra, região onde se localizam Connecticut, Maine, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island e Vermont.

Conhecido por suas infatigáveis viagens que, pela região, realizava a pé, Thoreau, por toda sua vida, pouco se afastou de Concord: exceção feita ao período em Harvard, em Cambridge, aonde foi estudar em 1844, aos 16; aos meses em que ficou em Staten Island, no estado de Nova York, e em 1861, quando por causa de sua saúde

fragilizada, buscou repouso na região de Minnesota. Nunca precisou ir tão longe, pois em Concord havia toda a natureza de que precisava:

Enraizado no interior da Nova Inglaterra no século XIX, Thoreau não foi um provinciano na vida intelectual, literária e filosófica: ao contrário de seu corpo, seu espírito atravessou oceanos, fronteiras e épocas para viver o apogeu de diferentes povos, numa trilha de universalidade espantosa apenas para quem menospreza o alcance dos voos espirituais. Thoreau fez de seus pés firmemente calcados em Concord a base segura de suas extensas excursões a terras distantes e tempos diversos. (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 12)

O fascínio pela natureza chegou desde pequeno, quando sua mãe e um tio o estimularam a realizar passeios pelas florestas e arredores de Concord (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 12). Em Harvard, cursou o Bacharelado em Artes, “equivalente ao que conhecemos como Letras ou Literatura”, afirma Drummond (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 12). Como Jack London e, mais tarde, Jack Kerouac, que não conseguiram formar-se, Thoreau também não foi um exemplo de aluno na faculdade, embora tenha se graduado: “arredio, preferia ficar horas a fio na biblioteca perdendo aulas e lendo obscuros poetas ingleses do século XVI, mitologia grega e história antiga”, afirma Drummond. “Apaixonou-se pela Grécia clássica e tomou aulas particulares de grego antigo, que passou a dominar como segunda língua (falada e escrita); aprendeu também francês e alemão” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 13). Era um poliglota e professor de línguas, esporadicamente, nas férias escolares.

Foi em Harvard, em 1837, ano em que se formou, que Thoreau conheceu pessoalmente Emerson, já então “líder” dos transcendentalistas, e de quem havia lido “*Nature*”, uma clara influência em seu futuro trabalho como escritor.

É particularmente atraído pelo princípio da correspondência entre o espírito humano e a natureza: era preciso saber ‘ler o grande livro da natureza’ para alcançar o autoconhecimento e o pleno desenvolvimento espiritual; era um método de descoberta íntima da verdade pessoal. A doutrina de Emerson, deitando raízes de neoplatonismo, na metafísica alemã e no brahmanismo, estimulou por muitos anos o desenvolvimento intelectual de Thoreau, para quem a natureza era uma querida amiga de infância (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 13).

Também por influência de Emerson, Thoreau começou a redigir seu diário, que escreveria até o fim da vida e de onde retiraria material para suas futuras realizações

literárias, como palestras, artigos, ensaios, relatos de viagens etc. Segundo Drummond, trata-se de “39 volumes manuscritos” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 13).

Logo que se formou em Harvard, foi dar aulas no Liceu de Concord, mas por pouco tempo: quando o diretor o obrigou a usar a palmatória, e a “ser menos liberal” com seus alunos, Thoreau pediu as contas e foi embora (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 14). No ano seguinte, 1838, ele e o irmão, John, abriram uma escola particular em Concord. “Bem-sucedidos, os irmãos Thoreau introduziram uma prática que se tornou muito popular nas escolas públicas e particulares dos EUA”, afirma Drummond, que continua: “as excursões de campo (*field-trips*), com método de ensino das ciências naturais” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 14).

Entre agosto e setembro de 1839, John e Thoreau deram férias a seus alunos e partiram para uma viagem de barco, durante 13 dias, nos rios Concord e Merrimack, que resultaria, dez anos depois, no primeiro livro de Henry, *A week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849). Mas a escola funcionaria regularmente somente até 1841: infelizmente, com a morte do irmão — encarregado das aulas de ciências naturais, enquanto Thoreau ocupava-se de lecionar latim, grego, francês e matemática — não haveria por que dar continuidade à experiência pedagógica.

Como a família de Thoreau tinha uma fábrica de lápis, ele resolveu aprender como fazê-los, para aperfeiçoá-los. Habilidade, concentrou todos os seus esforços na tentativa de produzir o melhor lápis que pudesse fazer. Tão logo realizou sua vontade, nunca mais voltou a fazer nenhum outro, como conta Emerson:

[...] durante algum tempo Henry se dedicou a esse ofício, acreditando que poderia fazer um lápis melhor do que os que estavam em uso. Depois de concluir suas experiências, ele apresentou seu trabalho a químicos e artistas em Boston e, tendo obtido seus certificados de excelência de produto, equivalente aos melhores fabricados em Londres, voltou para casa satisfeito. Os amigos o parabenizavam, pois agora tinha aberto caminho para fazer fortuna. Mas ele respondeu que nunca faria um outro lápis. ‘Por que faria? Não vou fazer de novo algo que já fiz uma vez’ (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 316).

Thoreau aceitou morar na casa de Emerson, recém-chegado a Concord. Ali, além de serviços diários, foi alçado a editor da revista *Dial*. “Num momento poderia estar cuidando do jardim ou do galinheiro”, afirma José Augusto Drummond, “para no momento seguinte rever originais ou redigir um ensaio para a revista” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 14-15). Passou a presenciar as reuniões do Clube

Transcendentalista, na casa de Emerson. “Esse grupo alcançou bastante importância enquanto corrente filosófica e literária dentro dos EUA”, afirma Drummond. Mas o transcendentalismo de Thoreau sempre gerou controvérsia:

Seu estilo reservado não permitiu uma adesão entusiasmada e, nos anos seguintes, tomou posições diferentes dos transcendentalistas e afastou-se muito de Emerson. Os estudiosos do movimento costumam incluí-lo, mas os biógrafos de Thoreau parecem preferir as suas reservas e restrições aos seguidores de Emerson. O certo é que o estilo militante de ‘pregação moral’ assumido pelo Clube não era o de Thoreau, para quem os ‘grandes empreendimentos se sustentam por si mesmos’, dispersando sermões. A disposição ‘reformadora’ dos transcendentalistas se chocava com o estilo de Thoreau, que oscilou de uma grande indiferença pela aceitação de suas ideias, durante a juventude, a uma linha de persuasão e diálogo mas ainda cheia de afirmações intransigentes, mais característica de sua maturidade. Não há dúvida que seu convívio com os transcendentalistas marca sua produção, principalmente no que diz respeito às influências orientais (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 15).

Entre 1843 e 1844, Thoreau foi preceptor de alguns sobrinhos de Emerson, em Staten Island, onde ficou por alguns meses. Ao voltar para a casa de seu amigo, sentia-se insatisfeito com o pouco progresso de sua carreira como escritor. Fora de Concord, não conseguia publicar nada. Thoreau poderia servir-se da influência de alguns dos relativamente famosos transcendentalistas, mas jamais utilizaria o artifício do compadrio ou de algo parecido. Preferiu, em vez disso, Walden. “Outro teria ido à Europa ou simplesmente sairia pelo mundo. Mas não Thoreau: sua solução foi doméstica”, como afirma Drummond:

Amadureceu rapidamente um plano que nutria desde 1841, quando um amigo seu passara diversos meses morando numa casa nas florestas de Concord; Thoreau se hospedara diversas vezes com ele e começou a cogitar de uma experiência igual (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 15).

Tal plano só seria colocado em prática em 1845: quando foi morar sozinho, em uma cabana construída com as próprias mãos às margens do lago Walden, em sua eterna região predileta. “Seu objetivo era o de demonstrar que era possível ter uma vida de pouco trabalho, muita reflexão, leitura e escrita e, é claro, de enorme satisfação”, afirma Drummond (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 16). Emerson não gostou nada da ideia, mas, mesmo assim, cedeu terras de sua propriedade ao amigo. Aos 27 anos,

Thoreau mudou-se às margens do lago, onde ficou durante dois anos, dois meses e dois dias, de quatro de julho de 1845, dia da independência americana, a seis de setembro de 1847. Não poderia ter escolhido data mais simbólica para escapular da convivência entre os seus e, por extensão, da civilização — à qual retornaria, em visitas esporádicas à cidade. Em uma dessas ocasiões, quando precisou ir a uma sapataria local, logo nos primeiros dias de sua empreitada na floresta, Thoreau foi preso por não pagar um imposto de quantia irrisória. Passou uma noite na cadeia e foi libertado no dia seguinte. A experiência deu origem ao relato “A desobediência civil”, um de seus mais conhecidos e importantes textos. À exceção desse fato, nenhum outro contratempo foi capaz de prejudicar os planos que Thoreau tinha a si mesmo, em sua temporada na floresta, período em que trabalhou muito:

Ali, ele preparou os originais de *A week*... desenvolveu seu Diário, leu muito, refletiu sobre o significado da vida, recebeu visitas de homens e animais, descreveu plantas, caminhou (passando de vez em quando na vila de Concord), fez seu pão integral, plantou feijão e milho, cozinhou, fez trabalhos manuais, acompanhou as mudanças sofridas pelo lago Walden com a passagem das estações. Foi, como dizem seus biógrafos, o ponto mais alto de sua vida relativamente curta. (...) Felizmente, seu mentor Emerson não conseguiu convencê-lo a não morar em Walden, pois foi justamente ali que Thoreau começou a produzir sua principal obra literária. (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 16).

Encerrada sua permanência em Walden, volta à casa de Emerson, mas em 1849, retorna à casa dos pais. Era solteiro e continuaria solteiro pelo resto da vida. Retoma sua vida na cidade: passeia e escreve diariamente, dá conferências, ajuda na administração da fábrica de lápis da família e participa de atividades abolicionistas, que lhe renderam um ensaio importante: “A escravidão em Massachusetts” (1854). “Ajudou na fuga de escravos [...] para os estados sem escravidão ou para o Canadá”, afirma Drummond. “Chegou até a apoiar os atos violentos de pelo menos um líder abolicionista famoso, John Brown, do qual foi o primeiro defensor entre os próprios abolicionistas” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 17).

Em 1861, com tuberculose, vai à região fronteira do estado de Minnesota em busca de restabelecer sua saúde, mas a doença em nada cede, o que o faz retornar para a casa dos pais, onde vem a morrer em 6 de maio de 1862, aos 44 anos, “cercado pela família e pelos amigos” (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 17).

Em vida, Thoreau publicou apenas dois livros: *A week on the Concord and Merrimack rivers* (1849) e *Walden* (1854), mas sua obra é extensa. Postumamente, foram publicadas: *Excursions* (1863); *The Maine Woods* (1863); *Cape Cod* (1865); *A Yankee in Canada* (1866); *Early Spring in Massachusetts* (1881); *Summer* (1884); *Winter* (1888); *Autumn* (1892); *Miscellanies* (1894); *Poems of Nature* (1895); *Journals* (1906); *The Correspondence of Henry David Thoreau* (1958).

O tempo soube dar a ele o prêmio merecido de ser lembrado pelo que escreveu, e suas palavras fazem parte do ideal romântico rebelde que, muitos, ainda adolescentes, preservam em suas vidas. Em 1984, Fernando Gabeira escrevia:

Thoreau não foi apenas um precursor da desobediência civil, da paixão ecológica e de uma pedagogia avançada. Há centenas de outras descobertas em sua vida, caminhos riquíssimos para um País como o Brasil, onde a rebeldia, nesses últimos 20 anos, foi tão necessária e, ao mesmo tempo, tão enfraquecida pelas forças modernas de opressão que atuam sobre a vontade de se rebelar com o objetivo de torná-la supérflua (GABEIRA apud THOREAU, 1984, p. 9).

Enfim, vamos a *Walden*, para observar sua importância dentro da tradição de rebeldia.

2.5.2 Análise de *Walden*

Walden foi publicado em 1854. Foram necessárias algumas versões, antes que o livro viesse a lume. A história é conhecida, mas vamos grifá-la desta vez: de quatro de julho de 1845 a seis de setembro de 1847, Thoreau foi literalmente à floresta, para viver às margens do lago Walden em uma cabana que construiu com as próprias mãos, como vimos anteriormente. Tudo o que ele conta diz respeito a esse período em que viveu feliz nesse lote de terra da família Emerson.

O índice do livro revela a rotina de um Thoreau ocupado, ativo e libertário, como os leitores podem encontrar nas 18 partes que o compõem: Economia; Onde e para que vivi; Leitura; Sons; Solidão; Visitas; O campo de feijão; A cidade; Os lagos; Baker Farm; Leis superiores; Vizinhos irracionais; Aquecimento e inauguração; Antigos habitantes e visitas inverniais; Animais de inverno; O lago no inverno; Primavera; Conclusão.

O leitor encontra, na página seguinte ao índice, logo abaixo do título *Walden ou a vida nos bosques*, estes dizeres: “Não pretendo escrever uma ode à melancolia, e sim trombetear vigorosamente como um galo ao amanhecer, no alto de seu poleiro, quando menos para despertar meus vizinhos” (THOREAU, 2013, p. 15). O que as edições posteriores do livro mostram é que o grito de galo lançado por Thoreau foi alcançado por Whitman, que subiu nos *telhados do mundo* para lançar também seu brado bárbaro, como escreveu em *Folhas de relva*: “Solto meu grito bárbaro sobre os telhados do mundo”⁵⁹ (WHITMAN, 2006, p. 129). Curiosamente, lembra o mesmo grito aludido por João Cabral de Melo Neto em seu poema “Tecendo a manhã”⁶⁰. É que, como afirmamos, outras vozes virão unir-se ao brado de Thoreau não muito tempo depois de ele ter começado a tecer, sem que imaginasse, os princípios da tradição de rebeldia às margens do lago Walden. Logo no primeiro parágrafo do livro, Thoreau justifica o período em que viveu na floresta, na tentativa de ficar apartado da civilização. Algo que não conseguiu, pois, vez ou outra, o autor viu-se obrigado a voltar à cidade, como também conta a seguir. Mesmo para um homem como ele, não há como ausentar-se *totalmente* da “vida civilizada”:

Quando escrevi as páginas seguintes, ou melhor, o principal delas, eu vivia sozinho na mata, a um quilômetro e meio de qualquer vizinho, numa casa que eu mesmo tinha construído à margem do Lago Walden, em Concord, Massachusetts, e ganhava minha vida apenas com o trabalho de minhas mãos. Vivi lá dois anos e dois meses. Hoje em dia sou de novo um hóspede da vida civilizada. (THOREAU, 2013, p. 17)

Sua atitude tornou-se um ponto luminoso na literatura americana, além de uma influência importante no trabalho de outros escritores que, como Thoreau, atenderam ao inquietante chamado que os convidava a viver plenamente. Muitos deixaram suas casas para encontrar, bem longe delas, a mesma fagulha que motivou cada um em direção a sua *floresta individual*: o personagem Sal Paradise e seu criador, Jack Kerouac, partiram estrada afora; Tom Sawyer e Huckleberry Finn, os meninos dos dois romances de Twain, desejaram estar livres acima de todas as coisas, e conseguiram; O cão Buck, de

⁵⁹ “*I sound my barbaric yawp over the rooftops of the world*” (WHITMAN, 2006, p. 128).

⁶⁰ Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito de um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos.// E se encorpando em tela, entre todos,/ se erguendo tenda, onde entrem todos,/ se entretendendo para todos, no toldo/ (a manhã) que plana livre de armação./A manhã, toldo de um tecido tão aéreo/ que, tecido, se eleva por si: luz balão (MELO NETO, 2001, p. 151).

London, foi ao encontro do chamado selvagem no interior da floresta em busca de seu passado, de seus ancestrais. Todos cultivaram vida flamejante, ao seguir, como Thoreau, rumo a um estilo de vida que apontava uma direção contrária, isto é, “contra a corrente”, alternativa, como mostram os três últimos corajosos e ousados versos de “*The road not taken*”, de Robert Frost (1874-1963): “*Two roads diverged in a wood, and I —/ I took the one less traveled by,/ And that has made all the difference*”⁶¹. Para Thoreau, *Walden* fez toda a diferença.

Mas a leitura pode tornar-se cansativa aqui e ali, em momentos que podem fazer o leitor impacientar-se ao informar-se dos valores gastos na construção da cabana em Walden, das dimensões do lago ou mesmo das observações que o autor tece sobre a mobelha, sua “ave favorita”, como lembra Eduardo Bueno (BUENO apud THOREAU, 2013, p. 8). Mas quem tiver paciência com Thoreau, saberá fruir além dessa cantilena, prestando atenção redobrada ao que brota do texto. Mesmo que a leitura de uma seção como “O campo de feijão”, para muito leitores, possa ser desnecessária, caso não a encarem com muito entusiasmo, há muito a ser aprendido com esse Thoreau plantador de feijões, como veremos adiante.

Walden não é um livro de poesia, como poderia parecer, embora, como gênero, ela também esteja ali, em poemas dispersos, a serviço de legitimar o pensamento do autor. Mas são poucos os versos de Thoreau. O que vigora é a prosa autobiográfica que obedece a uma tipologia textual em que se cruzam ensaio, sermão e a prosa doutrinária característica do círculo transcendentalista. “Como em suas conversações recheadas de reticências, o tom autoral não lhe surgiu espontaneamente, senão que após muito esforço e alguns alarmes falsos”, afirma Eduardo Bueno, que ainda observa:

[...] sua linguagem nunca primou pelo requinte literário nem pela clareza de estilo. *Walden* é um livro anguloso e em várias passagens prolixo. Repleto de citações e aforismos, remete a gregos e latinos e vai referindo contistas chineses ou poetas persas um tanto obscuros, em meio a frequentes recaídas paroquiais e rasgos doutrinários. (BUENO apud THOREAU, 2013, p. 7)

Bueno tem razão. Quem espera encontrar apenas linhas e linhas que celebram a inspiração latina “*carpe diem*” surpreende-se com o dia a dia sem grandes acontecimentos que também está presente na floresta ao redor da cabana de Thoreau.

⁶¹ Disponível em: < <http://www.bartleby.com/119/1.html>>. Acesso em: 07 mar. 2014

Faz sentido: era preciso trabalhar também, e muito. É através da leitura de Walden que o leitor descobre que Thoreau pelejou para cultivar sua plantação de feijões, bem como para traçar a profundidade, a largura e o comprimento de uma margem a outra do lago. Emerson, ao pé do túmulo de Thoreau, lembrou o “agrimensor” que havia naquele homem prático:

Sua grande facilidade para mensuração, resultante de seu conhecimento matemático e do hábito de tomar as medidas e distâncias dos objetos que o interessavam, o tamanho das árvores, a profundidade e a extensão de lagos e rios, a altura das montanhas e a distância aérea entre seus cumes favoritos — isso e mais seu íntimo conhecimento do território em volta de Concord o conduziram à profissão de agrimensor. Ela lhe oferecia a vantagem de levá-lo constantemente a novas áreas isoladas, e ajudava em seus estudos da Natureza. Sua precisão e habilidade nesse ofício logo foram reconhecidas, e não lhe faltava serviço. (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 317)

Thoreau, entretanto, não fazia de sua habilidade como agrimensor seu ganha-pão; em vez de prestar serviços aos fazendeiros da região, com uma frequência menor do que eles pretendiam, preferiu utilizar seus conhecimentos em caminhadas diárias, em seu plantio e, até mesmo, para realizar o papel de cartógrafo, em 1846, quando apresentou um mapa com as medidas do lago Walden, anexando-o na seção “O lago no inverno”. “Henry podia resolver facilmente problemas topográficos, mas era diariamente perseguido por questões mais sérias, que enfrentava com bravura”, afirma Emerson, a fim de apontar que, na verdade, para Thoreau, era a medida do ser humano que mais lhe importava. “Questionava todos os costumes, e queria assentar toda a sua prática sobre um fundamento ideal” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 317). O homem aspirava a um objetivo maior. “Recusou-se a trocar suas ambições teóricas e práticas por algum ofício ou profissão estreita”, afirma Emerson, “atendendo a um chamado muito mais alto, a arte de bem viver” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 316).

Por que, então, plantar feijão em Walden? Além de seu sustento, seria para se sentir forte como um gigante da mitologia? “Vim a gostar de minhas leiras, de meus feijões, mesmo sendo uma quantidade muito maior do que eu precisava”, afirma. “Eles me ligavam à terra, e eu me sentia forte como Anteu. Mas por que cultivá-los? Só os Céus sabem” (THOREAU, 2013, p. 152). A labuta incluía, também, o plantio de batatas, ervilhas, milho, nabo, além do prazer que tinha ao fazer seu próprio pão, que

assava com orgulho. A dieta de Thoreau era frugal. Evitava a caça e a pesca, como conta em “Leis superiores”:

Nos últimos anos, tenho constatado amiúde que não consigo pescar sem perder um pouco de respeito por mim mesmo. Senti isso várias vezes. Sou habilidoso na pesca e, como muitos de meus semelhantes, tenho um certo instinto para a coisa, que ressurgue de tempos em tempos, mas, depois de pescar, sempre sinto que teria sido melhor se eu não tivesse pescado. (...) no entanto, a cada ano que passa sou menos pescador, embora não mais humanitário nem mais sábio; hoje em dia, nada tenho de pescador. Mas vejo que, se fosse viver no agreste, sentiria novamente a tentação de me tornar pescador e caçador para valer. (...) Como fui meu próprio açougueiro, ajudante de cozinha e cozinheiro, além do cavalheiro a quem eram servidos os pratos, posso falar com uma experiência invulgarmente completa. A objeção prática ao consumo de carne, em meu caso, era a impureza; além disso, depois de apanhar, limpar, cozinhar e comer meu peixe, eu não me sentia essencialmente nutrido. Era uma coisa insignificante e desnecessária, e custava mais do que rendia. Um pouco de pão ou algumas batatas teriam dado na mesma, com menos incômodo e menos sujeira. (THOREAU, 2013, p. 206-207)

A opção pelo alimento frugal, que lhe era oferecido diariamente pela natureza, não era ao acaso, como vimos; até porque esse era um homem que se contentava em comer apenas mirtilos à hora do almoço. “Declinava convites para jantares, porque ali todos se misturavam e não poderia ter um contato individual direto”, afirma Emerson. “Quando lhe perguntavam à mesa qual prato preferia, ele respondia: ‘O que estiver mais perto’. Não gostava de vinho, e nunca teve um vício na vida” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 318). Thoreau não era um comensal. “(...) às vezes, se necessário, eu podia comer um rato frito com um bom tempero”, afirma, para espanto do leitor (THOREAU, 2013, p. 209). Contentava-se *mesmo* com qualquer coisa. Nada de vícios também:

Fico contente em ter tomado água por tanto tempo, pela mesma razão pela qual prefiro o céu da natureza ao paraíso de um comedor de ópio. Gostaria de continuar sempre sóbrio; e existem infinitos graus de embriaguez. Acredito que a água é a única bebida para um homem sábio; o vinho não é um licor tão nobre; e imaginem macular as esperanças de uma manhã com uma xícara de café quente, ou de uma noite com um copo de chá! Ah, quanta degradação quando me sinto tentado por eles! Mesmo a música pode ser inebriante. Tais causas aparentemente pequenas destruíram Grécia e Roma, e destruirão a Inglaterra e a América. Entre todas as espécies de embriaguez, quem não prefere se inebriar com o ar que respira? (THOREAU, 2013, p. 209)

É que a vida que encontrou na floresta continha exatamente o que queria, ou seja, a maior simplicidade espartana de que pudesse usufruir. Mas sem esquecer-se do trabalho. “Enquanto isso meus feijões, plantados em carreiras que já somavam uma linha de quase doze quilômetros”, afirma Thoreau em “O campo de feijão”, “estavam impacientes para ser carpidos, pois os primeiros tinham crescido bastante antes que os últimos fossem semeados” (2013, p. 152).

O plantio de feijões não serviu apenas para o sustento do autor, como veremos adiante, mas, também, para seu aprendizado a respeito da condição por que passavam seus vizinhos em Concord. Interessado na experiência em si, Thoreau é metucioso ao registrar sua aventura, agora, como agricultor: anota as despesas (enxada, “três horas de um menino e lavrador com cavalo”, arame para cerca, “cavalo e carroça para pegar a colheita”) e sua receita (“venda de nove balaies e doze quartos de feijão”, “cinco balaies de batata grande” etc.) para chegar a um lucro pecuniário de \$8,71 ½ (2013, p. 159).

E aos leitores dispostos a entregar-se ao plantio de feijões, em um rasgo de praticidade, ele alerta:

Plante o feijão branco miúdo comum por volta de 1º de junho, em carreiras de 90 centímetros com uma distância de 40 centímetros entre as linhas, tendo o cuidado de escolher sementes novas, bem redondinhas e sem mistura. Primeiro fique atento aos gorgulhos e deixe uma reserva para replantar as falhas. Então cuidado com as marmotas, se for um lugar aberto, pois elas vão morder as primeiras folhas tenras quase até o talo conforme forem passando; e quando as jovens gavinhas começarem a aparecer, as marmotas vão perceber e vão tosquiá-las com botões, vagens e tudo, sentando-se retas como esquilos. Mas o principal é colher tudo o mais cedo possível, se quiser escapar às geadas e ter uma boa safra para vender; assim você vai evitar uma quebra muito grande. (THOREAU, 2013, p. 159-160)

Como Bueno lembrou, *Walden* também é um livro “anguloso” e “prolixo”, escrito por um “pregador”. “Thoreau era, com efeito, um pregador, propondo a religião de um homem só, soando como arauto do individualismo intransigente e da liberdade pessoal quase refratária”, afirma Bueno. “E se era um tribuno”, continua, “fez de sua cabana em Walden a tribuna onde, em certos momentos, parece insinuar que estava apto e era impoluto, austero e estoico o bastante para julgar o resto da humanidade” (BUENO apud THOREAU, 2013, p. 7). O que Bueno afirma pode ser mais bem compreendido na citação a seguir, ainda de “O campo de feijões”: logo após afirmar que ganhara “mais uma experiência”, Thoreau diz que não vai mais plantar feijão e milho no

verão seguinte, mas sementes “da sinceridade, da verdade, da simplicidade, da fé, da inocência” para descobrir se “crescem neste solo com ainda menos labuta e adubação” e se lhe darão “sustento”, uma vez que “certamente a terra não está cansada de tais plantios” (2013, p. 160). Mas, infelizmente, a experiência resultaria aquém de suas expectativas:

Foi o que eu disse a mim mesmo, mas, ai!, agora já se passou mais um verão, e outro, e mais outro, e sou obrigado a lhe dizer, ó Leitor, que as sementes que plantei, se de fato eram mesmo as sementes da virtudes, estavam carunchadas ou tinham perdido a vitalidade, e por isso não germinaram. Geralmente os homens só serão bravos se os pais tiverem sido bravos — ou tímidos. Esta geração planta milho e feijão todos os anos com toda segurança, exatamente da mesma maneira como os índios faziam séculos atrás e ensinaram aos primeiros colonos, como se fosse um destino inelutável. Outro dia, para meu grande espanto, vi um velho fazendo covas com uma enxada, no mínimo pela septuagésima vez, e não era para ele se deitar! Mas por que o morador da Nova Inglaterra não tenta novas aventuras, deixa de insistir tanto em seu cereal, sua batata e seu pasto e seu pomar, e planta outras coisas além disso? Por que nos preocupamos tanto com nossas sementes de feijão, e não nos preocupamos minimamente com uma nova geração de homens? (THOREAU, 2013, p. 160)

A colheita, para Thoreau, não se presta apenas para a safra de feijão. Seu discurso ganha terreno polissêmico: mais do que tratar de feijões, o enunciado lamenta virtudes que “não germinaram”, pois eram sementes “carunchadas” e que perderam a “vitalidade”, revelando uma geração de homens cílios com seu plantio, mas alheios à complexidade que tomou conta de suas vidas — algo que também podemos perceber na seção “Visita”, uma vez que algumas pessoas nada viam de extraordinário na experiência pela qual o autor passava naquele momento:

Eu não podia deixar de notar algumas peculiaridades de minhas visitas. Meninas, meninos, moças em geral pareciam contente de estar na mata. Olhavam o lago e as flores, e aproveitavam o tempo. Os homens de negócios, mesmo os agricultores, só pensavam na solidão e no trabalho, e na grande distância entre minha morada e qualquer outra coisa; e embora dissessem que apreciavam um ocasional passeio pela mata, era evidente que não. Homens impacientes e cheios de compromissos, com todo o tempo ocupado em ganhar ou manter a vida; sacerdotes que falavam de Deus como se detivessem o monopólio do tema, incapazes de tolerar outras opiniões; médicos, advogados, donas de casa ansiosas que espiavam meu guarda-louça e minha cama quando eu estava fora — (...) —, jovens que tinham deixado de ser jovens e haviam concluído que o mais seguro era

seguir a trilha batida das profissões liberais — todos eles geralmente diziam que, naquela minha posição, eu não poderia me sair tão bem quanto eles. Ora, aí é que residia o problema. Os velhos, enfermos e tímidos, de qualquer idade e sexo, pensavam mais em doenças, acidentes súbitos e morte; a vida lhe parecia cheia de perigos — que perigo existe se você não pensa em nenhum? — e achavam que um homem prudente escolheria cuidadosamente a posição mais segura, onde o dr. B. estivesse ao alcance a qualquer sinal de alerta. (...) O fundo da questão é que, se um homem está vivo, há sempre o *perigo* de que possa morrer, embora se deva reconhecer que é um perigo proporcionalmente menor se ele for um morto-vivo. (THOREAU, 2013, p. 150-151)

A exceção dos “meninos” e “moças em geral”, que parecem estar em harmonia com a floresta, outros não encontram nenhuma espécie de refúgio ali: “homens de negócios”, “agricultores”, “homens impacientes e cheios de compromissos”, “sacerdotes”, “médicos”, “advogados”, “donas de casa”, “jovens que tinham deixado de ser jovens”, “os velhos, enfermos e tímidos”. A diferença entre um “vivo” e “um morto-vivo” resume-se no “perigo” de “morrer” que cada um deles, em maior e menor grau, enfrenta⁶².

Postumamente, o grito de galo, mais do que “despertar” seus vizinhos, alcançou proporções inimagináveis. Várias passagens de “Economia”, “Onde e para que vivi”, “A cidade”, “Primavera”, “Leis superiores”, além da conclusão, do apêndice e de algumas outras partes do livro mostram que Walden é capaz de justificar a ida de Thoreau à floresta em busca da “arte de bem viver”.

Não queria viver o que não era vida, tão caro é viver; e tampouco queria praticar a resignação, a menos que fosse absolutamente necessário. Queria viver profundamente e sugar a vida até a medula, viver com tanto vigor e de forma tão espartana que eliminasse tudo o que não fosse vida, recortar-lhe um largo talho e passar-lhe rente um alfanje, acuá-la num canto e reduzi-la a seus termos mais simples e, se ela se revelasse mesquinha, ora, aí então eu pegaria sua total e genuína mesquinharia e divulgaria ao mundo essa mesquinharia; ou, se fosse sublime, iria saber por experiência própria, e poderia apresentar um relato fiel em minha próxima excursão. Pois muitos homens, ao que me parece, vivem numa estranha incerteza a respeito da vida, se é obra do demônio ou de Deus, e têm concluído de *forma um tanto*

⁶² Em *O hobbit*, J. R. R. Tolkien (1892-1973) faz seu herói, Bilbo Bolseiro, perceber a dimensão de tal dilema (viver realmente ou viver como um “morto-vivo”, como sugere Thoreau), quando logo ao início da narrativa um mago e uma dezena de anões chegam a sua casa para levá-lo à aventura na estrada e, por meio do aprendizado que a viagem, longínqua, tumultuada, repleta de provações lhe proporcionará, poderá perceber o quanto desperdiçava sua vida, sem o crescimento interior que encontrará em meio à natureza, fora de casa. Cf.: TOLKIEN, 2002.

apressada que a principal finalidade do homem na terra é “glorificar Deus e gozá-Lo para sempre. (THOREAU, 2013, p. 96-97)

Se para Thoreau a essência da vida, “a medula”, está na simplicidade, em *Walden*, a essência da obra está nessa passagem anterior, que revela o desejo do autor de viver deliberadamente, longe, muito longe de uma vida resignada, pois seu desejo é “sugar” a “medula” da “vida”. Eis aí o ponto luminoso mais intenso de Thoreau, marco inicial da tradição de rebeldia. Mas, para viver dessa maneira, é preciso simplificar a vida:

No entanto, vivemos mesquinamente, como formigas (...); é erro sobre erro, remendo sobre remendo; e nossa melhor virtude tem como causa uma miséria supérflua e desnecessária. Nossa vida se perde no detalhe (...). Simplicidade, simplicidade, simplicidade! E digo: tenham dois ou três afazeres, e não cem ou mil; em vez de um milhão, contem meia dúzia, e tenham contas tão diminutas que possam ser registradas na ponta do polegar. Em meio ao oceano encapelado da vida civilizada, são tantas as nuvens, as tormentas, as areias movediças, os mil e um pontos a levar em consideração, que um homem, se não quiser naufragar e ir ao fundo sem jamais atingir seu porto, tem de navegar por cálculo e, para consegui-lo, precisa ser realmente bom de cálculo. Simplifiquem, simplifiquem (THOREAU, 2013, p. 96).

Por que navegar por cálculo, se é possível chegar ao porto sem instrumentos de precisão, como o famoso dístico de Fernando Pessoa mais tarde afirmaria?⁶³ O autor é preciso em sua busca por simplicidade, algo que está na base de seu dia a dia na floresta:

Pois, se não trazemos dormentes, se não forjamos trilhos, dedicando dias e noites a esse trabalho, mas ficamos consertando nossa *vidas* prar melhorá-*las*, quem construirá as ferrovias? E se as ferrovias não forem construídas, como chegaremos ao céu em tempo? Mas, se ficarmos em casa e cuidarmos de nossos afazeres, quem vai querer ferrovias? Nós não passamos nas ferrovias; elas é que passam sobre nós. [THOREAU, 2013, p. 97]

⁶³ “Navegar é preciso”: Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:/ ‘Navegar é preciso; viver não é preciso’./ Quero para mim o espírito [d]esta frase,/ transformada a forma para a casar como eu sou:// Viver não é necessário; o que é necessário é criar./ Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso./ Só quero torná-la grande,/ ainda que para isso tenha de ser o meu corpo/ e a (minha alma) a lenha desse fogo./ Só quero torná-la de toda a humanidade;/ ainda que para isso tenha de a perder como minha./ Cada vez mais assim penso:// Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue/ o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir/ para a evolução da humanidade.// É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça. Disponível em: <<http://www.casadobruco.com.br/poesia/f/navega.htm>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Simplicidade, para Thoreau, significa ignorar ferrovias, telégrafos e a velocidade. Trata-se de uma opção clara contra a civilização moderna, mas a favor de uma sociedade em que a vida deveria ser menos atribulada, e os homens, por esse motivo, estariam despertos, vivos, enfim:

Vocês já pensaram o que são aqueles dormentes sob a ferrovia? Cada um deles é um homem, um irlandês ou um ianque. Os trilhos são postos por cima deles, e eles são cobertos com areia, e os vagões correm suavemente sobre eles. São dormentes num sono ferrado, garanto-lhes. E de poucos em poucos anos deita-se por baixo um novo lote e corre-se por cima; de modo que, se alguns têm o prazer de passar sobre os trilhos, outros têm a desgraça de que lhes passem por cima. E quando passam em cima de um homem andando durante o sono, mais um dormente em posição errada, e o despertam, eles param os vagões de chofre, armam a maior gritaria, como se fosse uma exceção. Fico contente em saber que é necessário ter uma turma de homens a cada oito quilômetros para segurar os dormentes firmes e deitados em seus leitos, pois é sinal de que, de uma hora para outra, podem se levantar de novo (THOREAU, 2013, p. 97).

Thoreau não deixa de insistir no direito não apenas à liberdade pessoal, mas espera que o indivíduo responda com convicção a esse chamado. O despertar lembra o ‘*scholar*’ de Emerson, que ao ressaltar as virtudes que o *Man-Thinking* deveria assumir e, dentre elas, a austeridade de seu caráter e o livre-arbítrio, prefigura um caminho esboçado também por Thoreau: por que não seguir um caminho diferente? O transcendentalismo era uma opção:

O tempo é apenas o rio em que vou pescando. Bebo nele; mas, enquanto tomo sua água, vejo o leito arenoso e percebo como é raso. A corrente rala desliza e vai embora, mas a eternidade permanece. Eu beberia mais ao fundo; pescaria no firmamento, com o leito seixado de estrelas. Não consigo contar nenhuma. Não conheço a primeira letra do alfabeto. Sempre lamentei não ser tão sábio quanto no dia em que nasci. O intelecto é um cutelo; discerne e fende seu caminho até o âmago secreto das coisas. Não quero ocupar minhas mãos além do necessário. Minha cabeça são mãos e pés. Nela sinto concentradas todas as minhas melhores faculdades. Meu instinto me diz que minha cabeça é um órgão para cavar, assim como algumas criaturas usam o focinho e as patas dianteiras, e com ela eu abriria e cavaria meu caminho por essas colinas. Penso que o veio mais rico está por aqui, em algum lugar; assim julgo eu, pela vareta divinatória e pelos finos vapores que se elevam; e aqui vou começar a cavar (THOREAU, 2013, p. 102).

Não poderia ser outra a maneira como Thoreau finaliza “Onde e porque vivi”, uma das seções mais belas de *Walden*. A América necessitava de homens despertos para a vida. Para Thoreau, sua “cabeça” são suas “mãos” e “pés” e, com ela, é capaz de “cavar” mais fundo. O “rio” é “raso”, mas não a “eternidade”, que reserva a “sabedoria”. “Seixos” transformam-se em estrelas, e o firmamento e a terra criam a unidade onde Thoreau pode, enfim, escrever e, com isso, viver deliberadamente, exercendo um direito seu.

Em “A cidade”, Thoreau menciona outro de seus textos, “A desobediência civil”, ensaio também importante à tradição de rebeldia e ao qual nos voltaremos, tão logo terminem estas considerações sobre *Walden*. Assim, logo depois de afirmar que havia contado o episódio relativo à sua prisão em “outro lugar”, isto é, em “A desobediência civil”, ele reafirma o porquê de sua ida à floresta, em busca de viver livremente:

Eu tinha ido para a mata com outros propósitos. Mas, onde quer que um homem vá, os homens vão persegui-lo e agarrá-lo com as patas sujas de suas instituições sórdidas, e, se puderem, vão obrigá-lo a fazer parte de sua temerária sociedade de excêntricos *Oddfellow*. É verdade que eu podia ter tentado resistir à força, podia ter reagido como um ‘louco furioso’ contra a sociedade; mas preferi que a sociedade reagisse como uma ‘louca furiosa’ contra mim, sendo ela a parte temerária (THOREAU, 2013, p. 167).

O idealismo de Thoreau chega às alturas. Queria apenas ter ido à “mata” com o propósito de viver livremente, segundo suas expectativas e princípios, mas o que encontrou foi o laço que o trouxe de volta, mesmo que por uma única noite, à civilização. De caráter inflexível e avesso ao convívio social, sempre optou pela vida solitária, como afirma em “A desobediência civil”, seu discurso contra o governo americano — ou, de certa forma, contra qualquer governo. Em *Walden*, ele reafirma: a chave está na simplicidade.

Tenho a convicção de que, se todos os homens vivessem com a simplicidade que eu vivia na época, roubos e furtos seriam desconhecidos. Estes acontecem apenas em comunidades onde alguns têm mais do que o suficiente, enquanto outros não têm o necessário (THOREAU, 2013, p. 168).

Eis a evolução de seu pensamento reformista. Era um homem da natureza; é lá que a virtude é o elemento que liga o homem ao capim e ao vento, ensinando-o, como nestes versos encontrados reservadamente, sem muito destaque, ao final de “A cidade”:
“As virtudes de um homem superior são como o vento; as virtudes de um homem comum são como o capim; quando o vento passa, o capim se curva” (THOREAU, 2013, p. 168). Não por acaso, tal citação nos serviu de epígrafe para esta parte do trabalho dedicada a Thoreau.

Se Thoreau dedicou-se ao cultivo de feijões, ele também encontrou o refúgio que buscou na Natureza e em seu fascínio abundante:

[...] Perder-se na mata é uma experiência não só surpreendente e memorável, como também valiosa. [...] só quando nos perdemos totalmente ou damos uma volta ao contrário [...] é que apreciamos a imensidão e estranheza da Natureza. Todo homem precisa reaprender os pontos cardeais a cada vez que desperta, seja do sono ou de alguma abstração. Só quando nos perdemos, em outras palavras, só quando perdemos o mundo, é que começamos a nos encontrar, entendemos onde estamos e compreendemos a infinita extensão de nossas relações. (THOREAU, 2013, p. 166-167)

Em “Os lagos”, chama a atenção para as horas de ócio que cultivava, enquanto ficava à deriva, deliberadamente, dentro de um barco em Walden. Não se trata apenas de idealizar a natureza. Faz parte de sua conduta de protegê-la contra a civilização:

Quando era mais jovem, eu passava muitas horas flutuando em sua superfície ao sabor do zéfiro, depois de remar até o centro dele, deitado de costas e de comprimento nos bancos, no final das manhãs de verão, perdido em devaneios, até ser despertado pelo barco tocando a areia, e levantava para ver a que praia meus fados haviam me impelido; dias em que o ócio era o trabalho mais atraente e produtivo. Muitas manhãs roubei, preferindo passar assim a parte mais valiosa do dia; pois eu era rico não em dinheiro, e sim em horas de sol e dias de verão, e gastava-os prodigamente; e não lamento não ter perdido mais horas na oficina ou à minha mesa de professor. Mas, desde então, aquelas praias foram ainda mais devastadas pelos lenhadores, e agora por muito tempo não haverá mais passeios pelas aleias da mata, que de vez em quando abriam vistas dando para o lago. Minha Musa será perdoada se doravante silenciar. Como esperar que os pássaros cantem se seus bosques foram abatidos? (THOREAU, 2013, p. 185-186)

Ao lamentar um ulterior silêncio hipotético da Musa, em que os bosques estarão ausentes não apenas dos cantos dos pássaros, mas, possivelmente, do poeta também, ele

posiciona-se contra o progresso célere que, nas décadas seguintes, tomará conta dos EUA. A industrialização, o “cavalo de ferro demoníaco”, como destaca em *Walden*, já dá sinais de que, cada vez mais, será difícil viver em consonância com a natureza:

Agora foram-se os troncos de árvore no fundo, foi-se a canoa de madeira, foram-se as matas sombreadas, e os moradores, que mal sabem onde o lago fica, em vez de ir se banhar ou se abeberar em suas águas, estão pensando como trazê-las — elas que deveriam ser pelo menos tão sagradas quanto as águas do Ganges — por uma tubulação até a vila, para lavar seus pratos! Conquistar seu Walden abrindo uma torneira ou destampando uma rolha! Aquele Cavalo de Ferro demoníaco, cujo relincho estrondoso é ouvido por toda a cidade, turvou a Fonte Fervente com suas patas, e foi ele que pastou todas as matas nas margens do Walden; aquele cavalo de Tróia com mil homens no ventre, introduzido por gregos mercenários! Onde está o paladino da terra, o herói que enfrentará o dragão em Deep Cut e arremessará a lança vingadora entre as costelas da peste tumefata? (THOREAU, 2013, p. 186).

Seria Thoreau o paladino a lutar a favor da “Fonte Fervente”, contra o dragão, o “Cavalo de Ferro demoníaco”? A fim de “trombetear vigorosamente como um galo ao amanhecer”, como aludimos, faz seu canto de galo ir cada vez mais longe. Sem concessões: se civilização significa canalizar a água de Walden, para que a população possa lavar seus pratos, Thoreau é contra ela. Um exagero para a maioria das pessoas, mas que diz muito a respeito de como sua “fé simples” — sua escolha deliberada rumo à mata, longe da civilização —, deve ser encarada pelo leitor moderno.

Quando Thoreau, finalmente, retornou à civilização, retirando-se de Walden, ele conta que a experiência havia chegado ao fim e que não havia mais sentido continuar ali. Algo bastante coerente com sua postura de viver deliberadamente os fatos essenciais da vida:

Deixei a mata por uma razão tão boa quanto a que me levou para lá. Talvez me parecesse que eu tinha várias outras vidas a viver, e não podia dedicar mais tempo àquela. É notável a facilidade e a insensibilidade com que caímos numa determinada rotina, e construímos uma trilha batida para nós mesmos. Eu vivia lá não fazia uma semana, e meus pés já tinham calcado um caminho de minha porta até o lago; (...) A superfície da terra é macia e se deixa imprimir pelos pés dos homens. O mesmo ocorre com os caminhos onde viaja a mente. Como, então, devem ser gastas e empoeiradas as estradas do mundo, como são fundos os sulcos da tradição e da conformidade! **Eu não quis pegar uma cabine de primeira classe sob o tombadilho, mas viajar de segunda, na frente do mastro e no convés do mundo,**

pois dali podia enxergar melhor o luar entre as montanhas. Não pretendo descer agora. (THOREAU, 2013, p. 305, **grifos nossos**)

Mais uma vez, por sua importância, repetimos, **grifando**, o que já havíamos lido como epígrafe do tópico 2.5, dedicado a Thoreau. Muitos se acovardam, ou vivem resignadamente, quando deixam de ouvir o mesmo *chamado* que levou Thoreau à experiência vital na floresta; preferem ficar envolvidos integralmente em uma rotina conveniente. Thoreau é eloquente: “como são fundos os sulcos da tradição e da conformidade” contra os quais luta. Até o fim:

Por mais mesquinha que seja sua vida, aceite-a e viva-a; não se esquive a ela nem a trate com termos duros. Ela não é tão ruim quando você. **Ela parece tanto mais pobre quanto mais rico você é.** Quem vê defeito em tudo verá defeitos até no paraíso. Ame sua vida, por pobre que seja. Talvez você possa ter algumas horas agradáveis, emocionantes, gloriosas mesmo num asilo de pobres. (...) Muitas vezes me parece que os pobres da cidade são os que vivem a vida mais independente de todas. Pode ser que simplesmente tenham a grandeza suficiente para receber sem temores. Muitos homens se julgam acima de aceitar sustento do município; mas amiúde não estão acima de se sustentar por meios desonestos, o que deveria ser mais vergonhoso. **Cultive a pobreza como uma horta, como a sálvia do sábio.** Não se incomode muito em ter coisas novas, sejam roupas ou amizades. Torne-as do avesso; retorne a elas. As coisas não mudam; mudamos nós. Venda suas roupas, conserve seus pensamentos. Deus verá que você não precisa de ocasiões sociais. Se eu estivesse confinado a um canto de um sótão por todos os meus dias, como uma aranha, o mundo continuaria igualmente vasto para mim, enquanto eu estivesse com meus pensamentos (2013, p. 309-310, **grifos nossos**).

É impossível, a muitos leitores, desanimar, diante de homem tão criterioso. A peleja de Thoreau estende-se como um rosário em que as contas têm de ser vencidas uma a uma. Sempre um passo adiante. Aprendendo. Tornando-se melhor: “As coisas não mudam; mudamos nós” (THOREAU, 2013, p. 310).

A descoberta na “mata” de Walden foi um aprendizado não apenas para ele, mas para todos seus leitores que, da posteridade, exaltam a rebeldia de um homem que, um dia, abandonou tudo e seguiu, por vontade própria, em busca de si mesmo, e foi no lago Walden que ele se viu refletido.

Vejamos, agora, como a prisão de Thoreau, enquanto vivia em Walden, culminou em um de seus ensaios mais relevantes até hoje: “A desobediência civil”.

2.5.3. Análise de “A desobediência civil”

Em *Walden*, o autor expõe o episódio envolvendo sua prisão, em 1847. “Uma tarde, terminando o primeiro verão, quando fui ao povoado para pegar um sapato no conserto, fui detido e preso porque, como contei em outro lugar, não paguei um imposto”, afirma, “ou seja, não reconheci a autoridade do Estado que compra e vende homens, mulheres e crianças como gado às portas de seu senado” (THOREAU, 2013, p. 167).

O “outro lugar”, como menciona Thoreau e como já mencionamos, é “A desobediência civil”, relato que surgiu da conferência “*Resistance to Civil Government*”, que ele apresentou no Liceu de Concord, em fevereiro de 1848. Thoreau ficou apenas um dia na prisão. “[...] não aprovando o destino de alguns gastos públicos, se negou a pagar o imposto municipal e foi preso”, conta Emerson. “Um amigo pagou o imposto por ele, e Henry foi solto” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 319). O valor era de apenas nove *shillings*⁶⁴. Certo é que, com a circulação cada vez maior que “A desobediência civil” alcançou ao longo dos anos, especialmente a partir do século 20, o ato de rebeldia de Thoreau chegou ao conhecimento de Tolstói, Gandhi e Martin Luther King, como afirmamos no início deste trabalho, e os influenciou em sua maneira de expor suas ideias, pacificamente.

Além de questões envolvendo a escravidão e a guerra expansionista rumo ao México, “A desobediência civil” é uma severa crítica ao governo americano, mas que, por extensão, alcança toda e qualquer espécie de Estado. “Aceito com entusiasmo o lema — ‘O melhor governo é o que menos governa’; e gostaria que ele fosse aplicado mais rápida e sistematicamente”, inicia Thoreau. “Levado às últimas consequências, esse lema significa o seguinte, no que também creio — ‘O melhor governo é o que não governa de modo algum’; e quando os homens estiverem preparados, será esse o tipo de governo que terão” (1984, p. 27). Thoreau tem em mente as minorias, como argumenta José Augusto Drummond:

Junto com os individualistas mais radicais, Thoreau só entende como legítima uma organização política que se dobre às manifestações claramente expressas da consciência individual, pelo menos nas questões onde não deva prevalecer um critério artificioso como o da

⁶⁴ “Se um homem sem propriedade se recusa pela primeira vez a recolher nove *shillings* aos cofres dos Estado, é preso por um prazo cujo limite não é dado por qualquer lei que eu conheça”, conta Thoreau em “A desobediência civil” (1984, p. 36).

maioria. Se toda pessoa é dotada de uma consciência, Thoreau pergunta: por que deve prevalecer sempre a consciência do legislador ou do aplicador da lei? Essa pergunta não fica invalidada pela alegação de que esses homens são representantes de uma maioria eleitoral mais ou menos duradoura, pois a virtude cívica não reside necessariamente nas maiorias. O critério da maioria é o de uma conveniência quantificável, aritmeticamente verificável. [...] No ato de votar, diz Thoreau, homens virtuosos e inescrupulosos se igualam (DRUMMOND apud THOREAU, 1984, p. 18).

É uma voz solitária a favor do indivíduo. Nada de alguém ser obrigado a aceitar o que cabe a todos, mesmo que tal conquista tenha ocorrido democraticamente. Ao não concordar com a maioria, exige ser reconhecido pelo Estado como um indivíduo independente:

A autoridade do governo (...) é ainda impura; para ser inteiramente justa, ela precisa contar com a sanção e com o consentimento dos governados. Ele não pode ter sobre minha pessoa e meus bens qualquer direito puro além do que eu lhe concedo. O progresso de uma monarquia absoluta para uma monarquia constitucional, e desta para uma democracia, é um progresso no sentido do verdadeiro respeito pelo indivíduo. Será que a democracia tal como a conhecemos é o último aperfeiçoamento possível em termos de construir governos? Não será possível dar um passo a mais no sentido de reconhecer e organizar os direitos do homem? Nunca haverá um Estado realmente livre e esclarecido até que o Estado venha a reconhecer no indivíduo um poder maior e independente — do qual a organização política deriva seu próprio poder e sua própria autoridade — e até que o indivíduo venha a receber um tratamento correspondente. (THOREAU, 1984, p. 52)

Thoreau era um livre-pensador e queria ser “livre” para “fantasiar” e para ser “livre de imaginação”; “governantes” e “reformadores insensatos” não seriam capazes de impedi-lo⁶⁵. Ele tentaria exercer sua vontade, com dignidade: “Na minha opinião devemos ser em primeiro lugar homens, e só então súditos”, afirma Thoreau (1984, p. 29). O que o leitor encontra em “A desobediência civil” são argumentos convincentes de um homem disposto a viver apartado da sociedade; um indivíduo que, convencido de que nenhum mal ou problema causaria a alguém, quer ser deixado de lado para viver como bem quisesse. Mas, como sabe que esse tipo de governo não existe, ele o imagina:

Fico imaginando, e com prazer, um Estado que possa enfim se dar ao luxo de ser justo com todos os homens e de tratar o indivíduo respeitosa, como um vizinho; imagino um Estado que sequer

⁶⁵ Cf. THOREAU, 1984, p. 49

consideraria como um perigo à sua tranquilidade a existência de alguns poucos homens que vivessem à parte dele, sem nele se intrometerem nem serem por ele abrangidos, e que desempenhassem todos os deveres de vizinhos e de seres humanos. Um Estado que produzisse essa espécie de fruto, e que estivesse disposto a deixá-lo cair tão logo amadurecesse, abriria o caminho para um Estado ainda mais perfeito e glorioso; já fiquei imaginando um Estado desse, mas nunca o encontrei em qualquer lugar. (THOREAU, 1984, p. 52)

Outras duas críticas impiedosas de Thoreau são endereçadas ao governo norte-americano: a escravidão que ainda grassa, em sua época, nos estados do sul e o expansionismo desumano exercido em direção ao México.

Em termos práticos, os que se opõem à abolição em Massachussetts não são uns cem mil políticos do Sul, mas uns cem mil comerciantes e fazendeiros daqui que se interessam mais pelos negócios e pela agricultura do que pela humanidade e que não estão dispostos a fazer justiça ao escravo e ao México, *custe o que custar* (THOREAU, 1984, p. 32).

A injustiça contra o México tinha a autorização legal de uma doutrina que iniciaria o desenvolvimento expansionista dos EUA, levando-os à política externa agressiva e dominadora em relação a outros países da América latina. “No princípio eram o céu e a terra e a Doutrina Monroe”, afirma Otto Maria Carpeaux (1900-1978), no ensaio “Batalhas e guerra da América Latina”. “E com a Doutrina Monroe começou a falsa interpretação dela e começou a falsificação da História” (CARPEAUX, 1965, p. 3).

Como os livros de história contam, a Doutrina Monroe foi criada pelo presidente que dá nome a ela: James Monroe (1758-1831). Nenhum país do continente americano poderia ser, novamente, colônia de algum país europeu; a desobediência a esse preceito seria uma afronta à soberania que os EUA passaram a exercer no continente, a partir do século 19, e que não os privaria de obter novos territórios. A partir da Doutrina Monroe, portanto, os norte-americanos “(...) teriam o direito e o dever de apoderar-se de pedaços de território de países latino-americanos quando estes não fossem capazes de defendê-los; ou de defender-se”, afirma Carpeaux. “Foi o caso do México” (1965, p. 4).

O que os EUA fizeram com o México é inacreditável:

Os mexicanos, por serem menos fortes, não compreenderam bem essa manifestação da Doutrina Monroe. Foram derrotados. [O general Zachary] Taylor entrou como vencedor na capital do México. Estava claro que no tratado de paz o Texas deveria ser cedido aos Estados

Unidos. Mas aconteceu que em 24 de janeiro de 1848, um certo Stutter descobriu ouro na Califórnia: nessa Califórnia que se tinha defendido contra os russos em nome da Doutrina Monroe. Agora, era preciso defendê-la contra os mexicanos, e sendo que os americanos já tinham “a mão na massa” também exigiram todas as vastas terras entre o Texas, na costa do Atlântico, e a Califórnia, na costa do Pacífico. No tratado de Guadalupe, em 2 de fevereiro de 1848, o México cedeu aos Estados Unidos os atuais Estados de Texas, Califórnia, Arizona, Novo México, Nevada, Utah e a metade de Colorado, em suma: 2.490.000 [de] quilômetros quadrados, mais que a metade do território mexicano. (CARPEAUX, 1965, p. 5)

O Texas já havia sido incorporado aos EUA em 1845, tornando-se o 28º Estado e a 28ª estrela na bandeira norte-americana⁶⁶. “Essa guerra mexicana está meio esquecida”, afirma Carpeaux, que recorda:

Quando, hoje, se fala da cidade de Los Angeles, pensa-se em Hollywood, mas ninguém se lembra do antigo nome inteiro, nada hollywoodiano: Santa María de los Ángeles. Só no próprio México ainda se diz: ‘Pobre do México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos!’ (CARPEAUX, 1965, p. 5)

No mesmo mês de fevereiro em que o México perdia mais da metade de seu território aos EUA, Thoreau proferia sua conferência no liceu de Concord. Não havia hora mais adequada. Ele afirma:

(...) quando um sexto da população de um país que se elegeu como o refúgio da liberdade é composto de escravos, e quando todo um país é injustamente assaltado e conquistado por um exército estrangeiro e submetido à lei marcial, quero dizer que não é cedo demais para a rebelião e a revolução dos homens honestos. E esse dever é tão mais urgente pelo fato de que o país assaltado não é o nosso e, ainda, de que nosso seja o exército invasor (THOREAU, 1984, p. 31).

Ao referir-se ao México como o “país assaltado” e, ironicamente, aos EUA como “refúgio da liberdade”, a contradição em curso na propalada propaganda democrática americana é gritante. Thoreau não fica imune à injustiça cometida aos mexicanos e aos escravos e espera que, como ele, a população de seu país, faça alguma coisa, resgatando os princípios inerentes à identidade nacional que dividem: “O povo norte-americano tem que pôr um fim ao uso de escravos e tem que parar de guerrear o México, mesmo que isso lhe custe a sua existência enquanto povo”, afirma Thoreau

⁶⁶ CARPEAUX, 1965, p. 5

(1984, p. 32). Mas o México, como aludira Carpeaux anteriormente, estava longe de Deus e, territorialmente, mais perto dos EUA do que deveria estar.

Eis aí o Thoreau rebelde, revoltado e inconformado com seu país, tal como o encontramos em “A desobediência civil”. Agora, já é tempo de seguir adiante, para verificarmos como a tradição de rebeldia manifestou-se, também, na poesia. Vamos, então, ao encontro de Walt Whitman.

2.6 Walt Whitman — *Folhas De Relva* (1855)

Sei que minha órbita não pode ser medida pelo compasso do carpinteiro.
Sei que não apagarei como espirais de luz que crianças fazem à noite com graveto aceso.

Whitman (2006, p. 70-1)

Mesmo com *Folhas de relva* rompendo com a tradição de poesia do Velho Mundo, foi na Europa que essa liberdade começou a tomar forma, com uma linguagem que, incentivada pelo Romantismo, estava cada vez mais disposta a “respirar”, mas sem chegar perto do que Whitman faria com a poesia em seu país. Como alertamos anteriormente: embora este trabalho tenha como objeto de estudo o romance moderno dos EUA, não há como não nos voltarmos para um dos principais responsáveis pela liberdade de expressão não apenas na literatura norte-americana, mas no munto todo, para verificarmos como, na poesia, a tradição de rebeldia manifesta-se, como já afirmamos. O que Whitman faz para tornar a poesia mais dinâmica e mais adaptada à vida no Novo Mundo é de uma coragem absoluta, sem precedentes entre seus pares e poetas do passado.

Primeiro, foi a independência política, em 1776; depois, em 1789, da França, chegou outro exemplo a ser seguido, no que diz respeito às liberdades que fizeram a humanidade dar um passo adiante. O salto foi tão grande que a Revolução Francesa marcou uma era na história. Em seguida, foi a vez da poesia, que, com a chegada do Romantismo à Inglaterra, escapou do jugo da forma, o que deu dinamicidade ao verso, ao adotar uma linguagem mais simples e fluente. “(...) *the publication of the first edition of the Lyrical Ballads (1798) came as a shock*”, argumentam G. C. Thornley e Gwyneth Roberts, autores de *An outline of English literature*. “*The critics considered the language too simple and the change too violent*”, complementam (2007, p. 91).

Entretanto, quase uma década antes da primeira edição de *Lyrical Ballads*, de Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth, William Blake (1757-1827), entre 1770 e 1773, com *O matrimônio do céu e do inferno*, também deixou críticos estarecidos não apenas com a liberdade dos versos e da linguagem poética, mas também com o significado dos poemas, como os versos de “Provérbios do inferno” revelam:

No tempo de sementeira, aprende; na colheita, ensina; no inverno, desfruta.

Conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos.

O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.

A Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência.

Aquele que deseja e não age engendra a peste.

Aquele cuja face não fulgura jamais será uma estrela.

As horas de insensatez, mede-as o relógio; as de sabedoria, porém, não há relógio que as meça.

A tolice é o manto da malandrice.

O manto do orgulho, a vergonha.

Prisões se constroem com pedras da Lei; Bordéis, com tijolos da Religião. (BLAKE, 2000, p. 25)

Estava acontecendo. As invenções da humanidade são cheias de resultados promissores, que mudam, para desgosto de alguém como Thoreau, radicalmente a forma de se viver: a eletricidade, o telefone, a lâmpada. Na literatura, não; ou nem tanto assim: o maior salto que a poesia já presenciou, e que a colocou a quilômetros de distância da forma utilizada anteriormente, foram os versos livres. Desde que a literatura surgiu na Grécia, séculos antes de Cristo, com o passar lento e gradual dos séculos, lentas mudanças ocorreram e, até meados do século 19, a poesia ainda obedecia, salvos um ou outro poeta, à métrica e à forma do verso regular. Blake, Wordsworth, Coleridge, Thoreau, Whitman, numa linha ascendente, e cada um a sua maneira, trataram de mudar as coisas — e a revolução chegou com estardalhaço, mas não tão extravagante assim. Hoje, olhando para o passado, pode parecer que o salto não foi tão grande, mas certamente o foi; e esse salto simplesmente tem a ver com a liberdade de linguagem alheia à camisa de força que os versos anteriores ao século 19, em forma e conteúdo, vestiam. Afirma Wordsworth:

Escolheu-se, via de regra, a vida humilde e rústica, porque, nessas circunstâncias, as paixões essenciais do coração encontram um terreno melhor para o seu amadurecimento, se acham menos sujeitas a restrições, e falam uma linguagem mais despojada e enfática; porque, nessas circunstâncias, nossos sentimentos elementares coexistem num estado de maior simplicidade, e por conseguinte, podem ser analisados com mais precisão e transmitidos com mais vigor; porque os costumes da vida rural brotam desses sentimentos elementares, e, dado o caráter necessário das atividades rurais, são mais facilmente, porque, nessas circunstâncias, as paixões dos homens se fundem com as belas e imperecíveis formas da Natureza. (1988, p. 82).

Com as *Baladas líricas*, natureza, camponeses, trabalhadores do povo, de repente, ganharam um tratamento diferenciado nos versos de Wordsworth e Coleridge, como mostrou o trecho anterior, pertencente ao prefácio da segunda edição da obra. Por fim, havia a poesia em si, que a partir daí viu-se *recolhida na tranquilidade*, como mais uma vez o prefácio das *Baladas líricas* comprova. Esse importante livro de poemas, além de sinalizar o início da era romântica na literatura inglesa, apontou a direção que muitos poetas tomariam no século 19, como já discutimos, anteriormente. Mas, por sua importância, retomemos o que afirmou Wordsworth:

Eu disse que a poesia é o transbordamento espontâneo de fortes sentimentos; origina-se da emoção recolhida na tranquilidade. [...] É nesse estado de alma que tem início, via de regra, a composição bem-sucedida, e é em condições análogas que ela tem prosseguimento (1988, p. 85).

A impressão que fica é a de que os poetas não estavam sozinhos, pois cada um levava, à poesia de sua época, os sinais de mudança que o tempo encarregava-se de trazer. *Zeitgeist*. Se a mudança na forma pôde ser percebida na transição dos séculos 18 e 19, essa mudança seria mais radical entre as décadas de 1850 e 1860: os versos, que cada vez mais desobedeciam à forma, culminaram numa lírica moderna de poetas cheios de ousadia e de personalidade, como Walt Whitman, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé (1842-1898).

O século 19 viu uma nova poesia surgir: nos EUA, enquanto Whitman recusava-se a seguir a forma que modelava a poesia da velha Europa, na França, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé resolveram — diferentemente do bardo americano — complicar um pouco mais as coisas, dificultando a compreensão de seus versos tanto para leitores comuns quanto para leitores especializados, e, além disso, Baudelaire desenvolveu os poemas em prosa, que, com a prosa poética, alargaram ainda mais os domínios da poesia moderna. Quem lê os versos de “Leque (de Mme. Mallarmé)”, de Mallarmé, pode até julgar ironicamente que nem mesmo o próprio autor fosse capaz de desvendar os sentidos do poema, mas basta que o leitor, aproxime-se um pouco mais da obra do simbolista francês para perceber que sua verve poética tinha tudo a ver com o engenho e a proposta de seu trabalho. A tradução é de Dora F. da Silva:

Tendo como por linguagem
Apenas um adejar no espaço
O futuro verso se liberta

Da preciosa morada

Asa em surdina mensageira
Este leque se é ele
O mesmo pelo qual atrás
De ti brilhou algum espelho

Límpido (onde vai deslizar
Perseguida em cada grão
Um pouco de invisível cinza
Única a me entristecer)

Sempre assim ele apareça
Em tuas mãos sem preguiça.
(MALLARMÉ apud FRIEDRICH, 1991, p. 101-102)

Não é tarefa fácil interpretar esse poema ou qualquer outro de Mallarmé. Hermético, “Leque (de Mme. Mallarmé)” utiliza não a forma do soneto petrarquiano (dois quartetos e dois tercetos), mas a estrutura do soneto inglês (três quartetos e um dístico). Como sabemos, a França legou a seu soneto não o verso decassílabo, métrica usada tradicionalmente nesse tipo de poema, mas o alexandrino, ou dodecassílabo, como também são chamados os versos de doze sílabas poéticas. O *enjambement* imprime ritmo ao poema e, também, está presente na maioria dos versos, como pode ser notado — na tradução — nos versos dois, três e quatro da segunda estrofe.

Mas é a interpretação do poema “Leque (de Mme. Marllarmé)” que sempre causará estranheza ao leitor — não por acaso, esse é o estranhamento que surge na poesia do século 19 como uma marca da lírica moderna. Se na primeira estrofe há um aceno para o futuro da poesia, chamando a atenção para a liberdade do verso (“O futuro verso se liberta/ da preciosa morada”) na estrofe seguinte, o eu lírico fala do leque em si, mas de forma truncada, turva. Resta, então, apenas a primeira estrofe a ser possivelmente interpretada. Menciona Friedrich:

O tema da primeira estrofe pode ser interpretado assim: a poesia futura não tem linguagem no sentido habitual, tem apenas “algo de semelhante” a uma linguagem que, contudo, quase nada é o movimento fútil de um simples adejar no espaço, para o alto, para a idealidade; e esta poesia se afasta de tudo o que é habitual e cômodo (...). Com seu modo sereno, Mallarmé expressa o mesmo que Rimbaud: “Uma tempestade abre brechas nas paredes, dispersa os limites das moradias” (“*Nocturne vulgaire*”) (1991, p. 103).

Hugo Friedrich (1904-1978) foi um dos que tentaram explicar a poesia moderna, e, nesse sentido, *Estrutura da lírica moderna* é um trabalho de fôlego do crítico alemão, pois tudo parece muito bem escrito e fundamentado; *parece*, pois chegaram críticas,

como a de Alfonso Berardinelli (1943-), que no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna” encontrou, no recorte da lírica moderna destacada por Friedrich, fendas onde não se enfeixam os versos de Whitman ou de outros autores. “Friedrich não trata de Walt Whitman, Emily Dickinson e Gerard M. Hopkins, poetas de indubitável modernidade e influência, mas cuja obra anuncia desenvolvimentos novecentistas muito diferentes daqueles privilegiados por Friedrich”, afirma Berardinelli, e com razão. (2007, p. 20)

Comparada à poesia de Baudelaire, de Rimbaud e de Mallarmé, a interpretação que o leitor faz dos versos de Whitman não é hermética como a que Friedrich encontra na lírica moderna, com seu estudo. É que o autor de “*Song of myself*” em nenhum momento quis complicar a vida de seus leitores, pois, para ele, quanto mais perto deles estivesse, tanto melhor.

Mas voltemos às *Baladas líricas*.

Alguns dos poetas do romantismo inglês são dos mais célebres e festejados da literatura ocidental. Os rastros deixados por Lord Byron (George Gordon Byron (1788-1824)), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821), acrescidos dos poetas das *Lyrical Ballads*, Coleridge e Wordsworth, apontaram também o caminho para todas as futuras gerações de poetas e escritores dispostos a celebrar o amor, a liberdade, a experiência espontânea e a reverência à natureza.

Na Europa, o Romantismo alastrou-se, primeiro, pela Alemanha de Goethe — quando o romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) levou um número expressivo de gente ao suicídio. “O livro causou tamanho impacto entre os jovens que originou uma série de suicídios, levando os governos de alguns países a discutirem a hipótese de impedir sua publicação”, afirmam Ericson Saint Clair e Ieda Tucherman (2009, p. 46). O Romantismo, então, chegou à França, à Inglaterra, a outros países europeus e, em seguida, partiu — como uma célere onda gigantesca — para o Novo Mundo, onde se alastrou. Nos EUA, essa grande onda romântica encontrou-se e fundiu-se com os ideais transcendentalistas de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Amos Bronson Alcott (1799-1888) e outros.

O transcendentalismo forneceu o suporte teórico para o Romantismo norte-americano, principalmente os ensaios de Emerson, que, mergulhados em metafísica alemã e misticismo oriental, demonstraram a praticidade da filosofia que versa sobre o indivíduo e suas atitudes ligadas à natureza, como vimos. É que ao ouvir a própria alma

o homem aproxima-se de Deus, e essa mediação singular, para Emerson, deveria ocorrer sem influência da igreja ou da sociedade, pois a humanidade traz uma parcela de divindade dentro de si, transcendentalmente compartilhada entre o ser humano e Deus.

Os *Ensaio*s de Emerson influenciaram a literatura norte-americana e, especialmente, Walt Whitman. Textos fundamentais como “Autoconfiança”, “Natureza” e “O poeta” foram lidos e discutidos por intelectuais e literatos da época. Nesse contexto, apegado ao caudal de mudanças proporcionado pela independência no século 18, havia a possibilidade de que a poesia norte-americana não mais se espelhasse em seu modelo europeu. Se um país novo nascia, uma nova poesia deveria surgir também. Jornalista e carpinteiro, Walt Whitman julgou que, em seus *Ensaio*s, Emerson falava diretamente a muita gente, mas especialmente a ele, Walt. E ele estava certo:

Nada de pegar coisas de segunda ou de terceira mão nem de ver através dos olhos dos mortos nem de se alimentar dos espectros nos livros,
E nada de olhar através dos meus olhos, nem de pegar coisas de mim,
Você vai escutar todos os lados e filtrá-los a partir de seu eu.
(WHITMAN, 2006, p. 47)⁶⁷

Nada de repetir velhas fórmulas (“*You shall no longer take things at second or third hand*”), como já havia afirmado Emerson, servir-se de pessoas e livros que nada mais tinham a dizer (*nor look through the eyes of // the dead nor feed on the spectres in books*) e, muito menos, seguir o que o poeta em si, ou qualquer outra pessoa, tivesse para dizer (*You shall not look through my eyes either, nor take things from me*). Assim, o que restaria ao leitor, à pessoa, ao indivíduo em si? Tudo ou nada, pois tudo (ou nada) estaria nas mãos da própria pessoa: “*You shall listen to all sides and filter them from yourself*”. Mais um passo adiante, enfim.

O poeta, tradutor e ensaísta Rodrigo Garcia Lopes, em “*With the man*”, estudo enfeixado na tradução brasileira da primeira edição de *Folhas de relva*, argumenta que “[...] o impulso era o de se libertar do peso da Musa européia, de sair dos gabinetes das torres de marfim, do decoro e das normas da linguagem poética, e buscar um contato mais direto com a realidade imediata” (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 223). Algo que apenas um poeta, em todo o território norte-americano, foi capaz de fazer. Não por acaso o poeta é até hoje ouvido e ecoado, angariando um número cada vez maior de

⁶⁷ *You shall no longer take things at second or third hand nor look through the eyes of // the dead nor feed on the spectres in books, // You shall not look through my eyes either, nor take things from me, // You shall listen to all sides and filter them from yourself* (WHITMAN, 2006, p. 46). Tradução de Rodrigo Garcia Lopes.

peessoas que compartilham de sua visão de mundo libertária. “A linguagem seria mais simples, mais aberta”, reitera Lopes, “o poema seria guiado mais pelo seu próprio impulso e processo associativo do que constrangido por técnicas herdadas acriticamente, ou obedientes a uma parafernália de convenções” (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 223), que conclui:

A poesia de Whitman, enfim, significou a libertação da poesia americana da ‘tirania’ europeia. [...] Uma poética visionária, revolucionária, em que o verso livre significava nada menos que liberdade de linguagem. [...] Whitman, de fato, chamou para si a responsabilidade de ser o poeta de uma nova era, reassumindo o papel ancestral de xamã da tribo (p. 223-4).

Foi o que Whitman afirmou no prefácio para *Folhas de relva*, ao argumentar o que era esse novo poeta que surgia em terras americanas:

Ele confere a cada objeto ou qualidade suas proporções exatas, nem mais nem menos. Ele é o árbitro da diversidade e é também a chave. Ele é o equalizador de seu tempo e de sua terra ele supre o que precisa ser suprido e checka o que precisa ser checkado (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 224).

Como mostra o excerto anterior, até mesmo alguns sinais de pontuação gráfica seguem um modelo próprio, como estas inusuais reticências (“ . . . ”), impressas no prefácio da versão original de *Folhas de relva* e que também se encaixam em sua renovação estética da poesia americana.

Whitman estava seguro de sua proposta, disposto que se encontrava a desfazer os laços que ligavam a poesia americana ao modelo europeu. Dialogando com seus leitores, criou versos cheios de ritmo e liberdade, “nada menos que liberdade de linguagem”, como afirmou Lopes anteriormente (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 223-4). Tal liberdade pode ser notada nos versos de “Canção de mim mesmo”:

*I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*

*I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my easy observing a spear of summer grass.*

*My respiration and inspiration the beating of my heart the passing of blood
and air through my lungs,*

The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and darkcolored searocks, and of hay in the barn,

*Loafe with me on the grass . . . loose the stop from your throat,
Not words, not music or rhyme I want . . . not custom or lecture, not even the best,
Only the lull I like, the hum of your valved voice.*

*I mind how we lay in June, such a transparent summer morning ;
You settled your head athwart my hips and gently turned over upon me,
And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my barestript
heart,
And reached till you felt my beard, and reached till you held my feet.*

*Swiftly arose and spread around me the Peace and joy and knowledge that pass all the art
and argument of the earth ;
And I know that the hand of God is the elderhand of my own,
And I know that the spirit of God is the eldest brother of my own,
And that all the men ever born are also my brothers . . . and the women my sister and
lovers,
And that a kelson of the creation is love ;
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs of the wormfence, and heaped stones, and Elder and mullen and
pokeweed.*

*A child said, What is the grass? fetching it to me with full hands ;
How could I answer the child ? . . . I do not know what it is any more than he (WHITMAN,
2006, pp. 44-48-50).⁶⁸*

Observando o verso “Nada de palavras música rima alguma..”, em que, na tradução de Rodrigo Garcia Lopes, as vírgulas inexistem e deixam de separar “palavras”, “música”, “rima alguma”, podemos perceber que, embora Whitman não tenha aberto mão da pontuação (“*Not words, not music or rhyme I want.... Not custom or lecture, not even the best,/ Only the lull I like, the hum of your valved voice*”), sua

⁶⁸ Eu celebro a mim mesmo, / E o que eu assumo você vai assumir, / Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você. // Vadio e convidado minha alma, / Me deito e vadio à vontade . . . observando uma lâmina de grama do verão. /// Minha respiração minha inspiração . . . a batida do meu coração . . . / passagem de sangue e ar por meus pulmões, / O aroma das folhas verdes e das folhas secas, da praia e das rochas / marinhas de cores escuras, e do feno na tulha, /// Vadio na relva comigo . . . solte o nó da garganta, / Nada de palavras música rima alguma . . . nem bons-costumes ou sermões, // nem mesmo os melhores, // Só quero sua calma, o zunzum de sua voz valvulada. /// Lembro da gente deitado em junho, numa transparente manhã de verão ; / Você pousou sua cabeça em meus quadris e delicadamente veio pra // cima de mim, / E desabotoou a camisa do meu peito, e mergulhou sua língua no meu // coração nu, // E estendeu a mão até tocar minha barba, depois até tocar meus pés. /// De repente se ergueram e grassaram à minha volta a paz e a sabedoria / que superam toda arte e argumento desta terra ; / E sei que a mão de Deus é minha irmã primeva, / E sei que o espírito de Deus é meu irmão primevo, / E que todos os homens que já nasceram até hoje são meus irmãos . . . e todas as // mulheres minhas irmãs e amantes, // E que o amor é a quilha da criação ; / E infinitas são as folhas tensas ou pensas pelos campos, / E as formigas marrons nas poças sob elas, / E a sebe cheia de ervas de musgos, pilha de pedras, sabugueiro, verbasco e // erva-dos-cancros. /// Uma criança disse, O que é a relva? trazendo um tufo em sua mãos ; / O que dizer a ela ? . . . sei tanto quanto ela o que é a relva. (WHITMAN, 2006, pp. 45-49-51. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes.)

ousadia faz com que o tradutor opte por tal recurso, algo que não deixa de lembrar que, no Brasil, tal liberdade só chegaria, e tomaria forma, apenas após as duas primeiras décadas do século 20, quando Mário de Andrade (1893-1945) faz o mesmo em *Macunaíma*, como podemos notar nesta passagem de sua obra modernista: “De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina” (ANDRADE, 1986, p. 31-32). Não por acaso, Mário era leitor de Whitman. E se a forma ultrapassa todos os limites dos versos feitos até então nos dois lados do Atlântico, as imagens dão conta de um discurso que insere um indivíduo, Walt Whitman, num contexto maior, onde cabe toda a humanidade, “pois cada átomo que pertence” a ele “pertence” a você, a nós, ao ser humano. Sem contar a ousadia de uma voz que se ergue para lembrar que os “bons-costumes” poderiam ficar para trás, porque mais importante é a vida, a liberdade, o amor — como o amor sugerido nestes versos, já citados no excerto anterior:

*I mind how we lay in June, such a transparent summer morning ;
You settled your head athwart my hips and gently turned over upon me,
And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my barestript
heart,
And reached till you felt my beard, and reached till you held my feet.*
(WHITMAN, 2006, p. 49).⁶⁹

Essa passagem é importante na obra de Whitman, por apresentar uma liberdade até então pouco vista literatura afora, e não passou despercebida ao escritor cearense Ronaldo Correia de Brito (1951-), que, em *Galiléia*, romance vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura de 2009, a toma emprestada de Whitman: “E novamente Ismael estendeu suas mãos: com uma tocou minha barba e com outra afagou o meu tornozelo inchado” (BRITO, 2008, p. 45).

E ainda existe uma unidade singular nos versos que conectam não apenas todas as pessoas (“homens”, “irmãos”, “mulheres”, “irmãs”, “amantes” etc.), mas também animais (“formigas marrons”), vegetais (“sebe”, “ervas”, “musgos”, “sabugueiro”, “verbasco”, “erva-dos-cancros”), minerais (“pilha de pedras”), enfim, tudo, porque é esse tudo que faz parte de algo maior, como o próprio poeta, que, magistralmente, ao inserir-se em seu poema, emerge do verso, como se fosse uma folha de grama brotando

⁶⁹ Você pousou sua cabeça em meus quadris e delicadamente veio pra cima de mim, / E desabotoou a camisa do meu peito, e mergulhou sua língua no meu coração nu, / E estendeu a mão até tocar minha barba, depois até tocar meus pés. (WHITMAN, 2006, p. 49. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes.)

da terra: “Walt Whitman, americano, um bronco, um kosmos” (WHITMAN, 2006, p. 77). Sim, um cosmos; um cosmos como cada um de nós.

O século 19 encontrou os EUA em um período crucial de sua história. A Guerra Civil por que passaram pôs fim à escravidão, com a derrota dos estados do sul. Mas os anos de 1861 a 1865 foram cruéis: o sangue correu solto, e a morte acabou estampada em fotografias em preto e branco, capazes de mostrar o horror das batalhas: corpos mutilados, pés e pernas decepados, soldados caídos mortos em pasto de guerra.

Na década anterior, já existia um sentimento estranho em relação àqueles dias. As pessoas estavam apreensivas, esperando por acontecimentos que pareciam anunciar tempos difíceis pela frente. A literatura, enquanto isso, aguardava. A poesia havia renascido pelas mãos de Whitman. Não tardaria para que *Leaves of grass* criasse raízes profundas na literatura norte-americana, mesmo que, na ocasião de seu lançamento, tivesse sido praticamente ignorado pela crítica, recebendo nenhuma atenção do público. Mas, por outro lado, ao ser esnobado pela maior parte dos jornais e críticos da época, Whitman recebeu de um homem, Emerson, toda a atenção que não teve da imprensa. Seu trunfo, sua *carta na manga*, era, literalmente, uma carta que o autor de “*The American scholar*” havia lhe enviado, quando ainda não se conheciam pessoalmente. Ele o congratulava pela coragem com que se lançara ao palco da vida intelectual daquele período. Mas Emerson parecia ter algumas reservas quanto ao livro. Preocupava-o passagens mais eroticamente excitantes do buquê whitmaniano. Algo que não impediu o poeta de comemorar. Assim, enquanto a crítica especializada o ignorava, Emerson, a maior autoridade literária daqueles tempos, dava atenção a Whitman:

Concord, 21 de julho, Massachusetts 1855

Caro senhor,

Não estou cego ao valor da dádiva maravilhosa de *Folhas de relva*. Acho-o a mais extraordinária peça de engenho e sabedoria que a América já produziu. Sinto-me feliz ao lê-la, assim como uma grande força nos deixa felizes. Vem ao encontro da demanda que estou sempre fazendo do que pareceria ser a natureza estéril e mesquinha, como se o excesso de trabalho braçal ou de linfa no temperamento estivessem tornando nossos espíritos ocidentais gordurosos e mesquinhos.

Fico feliz com seu pensamento livre e corajoso. Sinto muito prazer dentro dele. Encontro coisas incomparáveis ditas de maneiras incomparavelmente boas, como devem ser. Encontro a coragem de

tratamento, que tanto nos delicia, & que somente uma ampla percepção é capaz de inspirar.

Eu o saúdo no começo de uma grande carreira que, no entanto, deve ter tido um longo plano inicial em algum lugar, para tamanha estreia. Esfreguei meus olhos um pouco para ver se esse raio de sol não era ilusão; mas o sentido sólido do livro é uma certeza sóbria. Tem os melhores méritos, a saber: os de fortalecer e de encorajar.

Até ontem à noite, quando vi o livro anunciado num jornal, eu não sabia se podia confiar que o nome era verdadeiro e tinha um endereço. Desejo ver meu benfeitor, & sinto vontade de parar minhas atividades, & visitar Nova York para lhe apresentar os meus respeitos. (EMERSON apud WHITMAN, 2006, p. 274)

Whitman reservou-se o direito de manter a carta em segredo o quanto pôde. “O fato é que Whitman ficou tão eufórico que passou a carregar a carta por onde ia”, afirma Rodrigo Garcia Lopes. “A carta de Emerson praticamente confirmava a profecia do advento do ‘grande poeta americano’, presente no ensaio “O poeta”, de 1844” (LOPES apud WHITMAN, 2006, p. 274). E foi então que, na segunda edição do livro, de 1856, Whitman não se conteve e publicou a carta, trazendo, finalmente, a atenção que seus versos, repletos do ritmo das ruas daqueles tempos, mereciam; versos coloquiais — quase uma conversa entre o eu lírico e o leitor.

Eis o porquê de Whitman ter lugar cativo na tradição de rebeldia norte-americana: *Folhas de relva* é uma obra libertária, carregada de rebeldia em forma e conteúdo. Quando publicou seu livro, arruinando-se financeiramente, foram feitas não mais do que 800 cópias; dessas, apenas 200 foram encadernadas na cor verde com que veio a ficar conhecida essa edição. Hoje, edições posteriores espalham suas folhas mundo afora — como na terra de Borges, onde simples edições de bolso, que certamente agradariam a Whitman, por ser facilmente adquiridas com pouco dinheiro, estão ao alcance do mais humilde leitor, como uma edição que temos em mãos, de 1981, da Editorial Losada.

Se no Brasil tanto Whitman como os beats foram desprezados por muito tempo, na Argentina a situação foi diferente. Um bom exemplo são essas edições de bolso. A 11ª edição, de 1981, chama a atenção pelo prólogo de León Felipe (1884-1968), poeta espanhol que absorveu a poética whitmaniana em diversas paráfrases de “*Habla el prólogo*”, poema dividido em nove partes, para falar da importância do diálogo de Whitman com outros povos do mundo, como os leitores argentinos, por exemplo:

¿Es inoportuna esta canción?

Ahora...

*Cuando el soldado se afianza bien el casco en la cabeza,
Cuando el arzobispo se endereza la mitra,
Cuando el retórico saca de nuevo el cartabón para medir su
madrigal;
el filósofo y el artista
viran hacia la derecha porque parece que va a ganhar el tirano,
muchos pensarán que acuñar este poema en español es un mal
negocio,
una hazaña sin gloria,
un gesto inoportuno y peligroso.*

*No sé si será peligroso
Pero no es inoportuno.
¿Es inoportuna esta canción?
'Com estrépitos de músicas vengo,
con cornetas y tambores.*

*Mis marchas no suenan sólo para los victoriosos
Sino para los derrotados y los muertos también.
[...]
Los infinitos héroes desconocidos valen tanto como los héroes más
grandes de la historia.*

*¿Quién há dicho que ésta no es la hora?
Sí, ésta es la hora.
[...]
La mejor hora para brindar por el hombre com canciones de otras
latitudes, trasladadas a nuestro discurso.
Y ¡qué alegría cuando sentimos que estos zumos extraños son
nuestros también,
[...]
¡Qué alegría cuando nos damos cuenta de que los pueblos están tan
cerca unos de otros al través de sus poetas!
¡Que sólo la política separa a los hombres:
Los cabildos y los concejos!
Un día, cuando el hombre sea libre, la política será una canción.
El eje del universo descansa sobre una canción, no sobre una ley.
Cantan las esferas.
¿No habéis oído hablar de la canción de las esferas?
Y ¿es inoportuna ahora esta canción? (FELIPE apud WHITMAN,
1981, p. 9-11)*

Whitman ficaria orgulhoso com León Felipe, pois as outras oito partes de seu poema são singelamente combativas como essa primeira. É admirável notar que os versos de Whitman foram calorosamente recebidos por uma legião de poetas e leitores rebeldes, como o próprio León Felipe demonstra ser. A linguagem libertária que Whitman legou às letras norte-americanas reforçou o “renascimento americano” do século 19, pois conseguiu criar uma forma inovadora de se fazer poesia.

Não foi pouco.

Um século depois, retomando Emerson, Thoreau e Whitman, Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs (1914-1997), sentados no banco da frente da geração beat, levariam adiante esse legado libertário, bem como Hemingway, London e Twain, antes dos beats, culminando em uma rebeldia capaz de explicar por que liberdade e rebelião, com pessoas dispostas a brigar por seus direitos, caminham lado a lado, sempre de mãos dadas.

3 A TRADIÇÃO DE REBELDIA EM SEIS ROMANCES NORTE-AMERICANOS

Embora os romances clássicos americanos pareçam muitas vezes livros infantis ou aventuras românticas, atingem também — por meio do símbolo, do mito e de uma linguagem e sensibilidade intensamente poéticas — os níveis mais profundos e mais perturbadores da experiência humana.

Ronald Weber (1969, p. 57)

3.1 Herman Melville — *Moby Dick* (1851)

A América não é uma pátria do sangue. Todos os americanos consideram a Europa sua pátria do sangue. A América é a pátria do espírito. [...] Assim, em seu grande movimento seguinte de conquista imaginativa, os americanos se voltaram para o mar. Não para a terra. A terra é específica demais, particular demais.

D. H. Lawrence (1885-1930) (2012, p. 160-161)

Não poderia existir outro romance que não *Moby Dick* para dar início à proposta deste trabalho. Narrativa que encerra significado sombrio e que vem desafiando a imaginação do leitor desde sua publicação em 1851, em pleno Romantismo americano, ela aponta vários caminhos: manual de caça às baleias; romance sobre a caça de uma baleia e de como ela faz naufragar todos os baleeiros que tentam abatê-la; obra sobre a vingança demoníaca e a obsessão monomaniaca de um homem, disposto a tudo para acabar com Moby Dick; obra carregada de crítica à América da primeira metade do século 19, uma vez que o berço da democracia no Novo Mundo legalizava a escravidão; romance de aventuras, para formação de leitores, que por meio de adaptações infanto-juvenis tornou-se bastante lido no século 20.

Moby Dick é, ainda, muito mais. Mas nós vamos nos voltar ao romance de Melville, especialmente, para enfeixá-lo dentro da tradição de rebeldia. Em busca desse propósito, primeiramente, nos ocuparemos da análise do enredo e dos elementos narrativos de *Moby Dick* e, em seguida, de sua recepção, de um resumo biobibliográfico de Herman Melville, para, enfim, situá-lo na tradição de rebeldia.

3.1.1 Dentro da baleia: análise de *Moby Dick*

Na análise de *Moby Dick*, e de qualquer narrativa, a *intriga* é um dos elementos importantes a ser ressaltado. Também chamada de *enredo*, termo pelo qual optamos, este pode ser dividido em partes; como iremos utilizá-las na análise das obras, vamos estabelecer a função de cada uma delas.

Toda narrativa compreende uma “superestrutura” que pode ser chamada de “esquema canônico de narrativa”, ou de “esquema quinário”. “Esse modelo é, de fato, muito simples de compreender”, diz Yves Reuter (2004, p. 50). Trata-se de cinco partes:

entre o *estado inicial* e o *estado final*, há a *complicação*, a *dinâmica* e a *resolução*. A *complicação* é a “força perturbadora”, enquanto a *resolução* é a “força equilibradora”, ou seja, a narrativa passa por uma transformação entre os estados *inicial* e *final* (REUTER, 2004, p. 49). Se fosse possível comparar essa transformação com os batimentos cardíacos registrados por um eletrocardiograma, o esquema canônico poderia ser descrito como a linha reta que logo se transforma na força perturbadora (complicação), repleta de movimentos ascendentes e descendentes, para terminar novamente retilínea (resolução), quando atinge a força equilibradora. No coração do romance, a vida pulsa intensamente. “Para que haja história (isto é, um “fazer”, ações...), é preciso que alguma coisa ou alguém perturbe este estado, acarretando uma série de acontecimentos” (REUTER, 2004, p. 50).

O *estado inicial* em *Moby Dick* ocorre a partir da apresentação de seu narrador de alma errante, apaixonado pelo mar e pela caça à baleia; sua personalidade e honestidade são capazes de deixar o leitor sentir-se em boas mãos; esse é Ishmael, que havia saído da “velha Manhatta” (MELVILLE, 2008, p. 32) para ir em direção a New Bedford, onde o encontramos à beira-mar, à espera de ingressar em um navio baleeiro. A tradução é de Irene Hirsch e de Alexandre Barbosa de Souza:

Trate-me por Ishmael. Há alguns anos — não importa quanto ao certo —, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas — então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas. Com garbo filosófico, Catão corre à sua espada; eu embarco discreto num navio. Não há nada surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento pelo oceano. (MELVILLE, 2008, p. 26-27)

Ishmael, a um passo de arrancar todos os chapéus que encontra pela frente, após ter ido a todos os enterros e de ter espantado a melancolia e a rabugice, mira, enfim, os olhos para o mar. Adeus terra. É preciso pôr-se em movimento e “regular a circulação” (MELVILLE, 2008, p. 26). Não há outra opção. Trata-se de um chamado ao mar e, mais profundamente, ao desconhecido. Sua escolha remete à atitude juvenil de se pôr em movimento, quando ao redor nada mais interessa. Por isso, ele deixa tudo para trás.

“A primeira linha mais memorável da literatura americana é ‘*Call me Ishmael*’”, afirmam Tracy Kidder (1945-) e Richard Todd, autores de *Good prose: the art of nonfiction*. Para eles, Melville sabia tudo sobre a arte de escrever. “Três palavras, quatro tempos. A frase é tão conhecida que, às vezes, citada fora de contexto, é compreendida como uma ordem professoral, uma voz estrondosa do púlpito” (2013, p. S5). No Brasil, a tradução que utilizamos optou por quatro palavras e sete “tempos”⁷⁰: “Trate-me por Ishmael” (MELVILLE, 2008, p. 26). De fato, o tom “professoral” ou a “voz estrondosa” desaparecem à medida que o leitor avança e passa a conhecer seu narrador célebre, que o guia *Moby Dick* adentro. “Ela é mais apropriadamente ouvida como um convite, quase casual, e, dada a complexidade do que vem depois, é maravilhosamente simples”, afirmam Kidder e Todd. “Quem tenta dizê-la em voz alta, provavelmente o fará com suavidade, como se estivesse conversando” (KIDDER; TODD, 2013, p. S5).

Continua o enredo.

Da maneira mais inusual possível, Ishmael conhece Queequeg, um arpoador dos *mares do sul*, com o corpo todo tatuado e que carrega uma característica que o *distingue* e o *aparta* da civilização: é um canibal, e é justamente com Queequeg que Ishmael vê-se obrigado a dividir uma cama de hospedaria onde passarão a noite, travando uma amizade iniciada de forma pouco convencional, mas que se encaixa perfeitamente à proposta de Ishmael — e de Melville — de aceitar o que é estrangeiro, selvagem e alheio à civilização. Essa é a verdadeira intenção de Ishmael, a despeito de qualquer alusão homossexual que a cena poderia sugerir. Talvez, a intenção não fosse outra que não a de sugerir, justamente, o contraste entre o mundo selvagem de Queequeg e o mundo civilizado de Ishmael e, por extensão, o do leitor também. É na aceitação do que é diferente, esdrúxulo, excêntrico, que reside a descoberta em direção ao conhecimento de mundo que Ishmael tanto busca. Assim, inicia-se a amizade que se estenderá até a morte de um deles. Mas, dos dois, quem seria o excêntrico? Para Ishmael, não interessa o que a civilização acha do pagão de aparência exótica, mas o contrário, isto é, quão estranhas as pessoas do ocidente deveriam parecer a Queequeg, que alheio a tudo isso mantém-se incólume e dono de si:

Era um homem que estava a mais de vinte mil milhas de sua terra, a caminho do cabo Horn — que era o único caminho para se chegar lá —, jogado no meio de pessoas que para ele eram tão estranhas quanto

⁷⁰ Se for possível admitir a escansão dessa frase, em prosa, como comumente ocorre com a poesia, então, ela é uma redondilha maior, pentassilábica, cuja maior característica é justamente o andamento rítmico e de fácil memorização, como ocorre em versos de nosso folclore e cancionero que utilizam essa métrica.

se estivesse no planeta Júpiter; e, ainda assim, ele parecia bem à vontade; preservando ao máximo sua serenidade; satisfeito com sua própria companhia; sempre igual a si mesmo (MELVILLE, 2008, p. 71-72).

Queequeg será um “irmão de alma” para Ishmael, como lembra D. H. Lawrence em *Estudos sobre a literatura clássica americana* (2012, p. 209). O olhar do narrador volta-se cheio de bondade para o outro, ao encontrar a nobreza de caráter do selvagem, e com ele se alia:

Durante um tempo fiquei sentado ali naquele aposento solitário; o fogo baixo, num estágio intermediário após sua primeira intensidade ter aquecido o ar, apenas brilhando para ser olhado; as sombras e os fantasmas noturnos se juntando bramindo lá fora em ondas solenes; comecei a ter consciência de sentimentos estranhos. Senti algo derretendo em mim. Meu coração despedaçado e minhas mãos enlouquecidas já se rebelavam contra o mundo lupino. Este selvagem conciliador o redimira. Lá estava ele sentado, sua indiferença era de uma natureza que não conhecia nem a hipocrisia civilizada, nem a fraude mais branda. Era um selvagem; um espetáculo dentre os espetáculos; contudo, comecei a me sentir misteriosamente atraído por ele. E aquelas mesmas coisas que teriam repellido a maioria dos outros eram os próprios ímãs que assim me atraíam. Vou experimentar um amigo pagão, pensei, já que a bondade Cristã se revelou mera cortesia vazia. (MELVILLE, 2008, p. 72)

O selvagem alheio à “hipocrisia civilizada” e o rebelde entediado com o mundo “lupino” embarcam no *Pequod*. A força perturbadora, que dá início à complicação, ainda não ocorreu neste enredo em que o baleeiro e o mar servirão de palco para a ação. Vem a apresentação de personagens secundários importantes, como, dentre outros, os imediatos Starbuck, Stubb e Flask, os arpoadores Tashtego e Dago, que com Queequeg têm a missão de ir à frente dos botes, nos momentos decisivos e de mais alta tensão da caça à baleia. Surge o personagem principal, Ahab, aquele de quem Ishmael, com seu relato, fixará o gênio indômito. Estamos a céu aberto, com o *Pequod* deslocando-se em sua labuta voltada para a pesca de baleias. Trata-se de passagens belíssimas, que mostram a rotina do marujo em alto-mar, como esta:

[...] voltemo-nos, então, ao topo do mastro propriamente dito, o de um navio baleeiro no mar. Os três topos de mastro permanecem guarnecidos do nascer do sol até o pôr-do-sol; os marujos fazem turnos regulares (como no leme), revezando-se a cada duas horas. No tempo sereno dos trópicos, o topo do mastro é muito agradável; ou melhor, para um sonhador que gosta de meditar é maravilhoso. Você

fica ali, cem pés acima do convés silencioso, dando grandes passos no abismo, como se os mastros fossem gigantescas pernas de pau, enquanto, lá embaixo, enormes monstros marinhos nadam por entre suas pernas, como outrora os navios velejavam por entre as botas do famoso Colosso da antiga Rodas. Você fica ali, perdido nos espaços infinitos do mar, sem nada que se agite além das ondas. O navio, em transe, balança indolente; o vento sopra sonolento; tudo se resolve em langor (MELVILLE, 2008, p. 174).

Bonança, indolência, divagação: elementos que trazem um pouco de descanso ao corpo fatigado do marinheiro acostumado a ordens e a obrigações intermináveis. Em momentos como esses, em meio à peleja e à labuta diária, mecânica, que faz o *Pequod* funcionar como um relógio em perfeito estado, os acontecimentos vão surgindo: aqui uma baleia a ser abatida; ali um amorável cardume de baleias, em círculos, copulando; mais adiante, a aparição magnífica de uma lula gigante, descrita como um monstro marinho. Até que seu capitão, Ahab, reconfigura a proa do barco, colocando-o em busca de uma única baleia. Surge a *complicação* do enredo, a *força perturbadora* que muda o curso da narrativa, exatamente, com a mudança de direção que a viagem toma daí em diante, estabelecida não mais como uma viagem comercial, mas como a viagem de um homem que leva toda sua tripulação em busca de uma única baleia. Entramos na *dinâmica* da narrativa: tempestade, olhos bem abertos, presságios.

O que faz de *Moby Dick* uma história sombria são passagens como a do estranho pressentimento que Ishmael tem ao leme do *Pequod*, sugerindo que algo iria acontecer, pois “alguma coisa estava fatalmente errada”:

Acordando sobressaltado de um cochilo em pé, tive consciência, de um modo horrível, de que alguma coisa estava fatalmente errada. [...] achei que os meus olhos estavam abertos; tenho quase certeza de que levei os meus dedos às pálpebras e lembro de apartá-las mecanicamente. Mas, apesar disso tudo, não vi a bússola diante de mim para me guiar (MELVILLE, 2008, p. 444).

Ele passa por uma estranha experiência: está sonolento e sozinho, à meia-noite, enquanto a fornalha do navio arde no convés; ao virar-se na direção do fogo, é acometido por uma visão infernal, assustadora:

[...] a minha impressão mais forte era de que, por mais rápida e impetuosa que fosse aquela coisa na qual eu estava, ela não estava se dirigindo a um porto à frente, mas que fugia de todos os portos que deixava para trás. Uma sensação violenta e desnorteante, como de morte, invadiu-me. As minhas mãos se agarraram convulsivamente ao

leme, mas tive a impressão enlouquecida de que o leme, por algum encantamento, estava invertido. Meus Deus! O que há comigo?, pensei. Oh, no meu cochilo tinha me virado e estava de frente para a popa do navio, de costas para a proa e para a bússola. Num instante, dei uma volta, bem em tempo de evitar que o navio se virasse contra o vento e que, com toda a propabilidade, emborcasse. Que alegria senti quando me livreí da alucinação sobrenatural da noite e da contingência fatal de ser arrastado para sotavento! (MELVILLE, 2008, p. 444-445)

Não se trata apenas de prenciar os acontecimentos trágicos que vêm pela frente. No estado de vigília em que se encontra, a alucinação de Ishmael deixa o leitor encontrar uma resposta possível para seu temor: cada porto deixado para trás pode ser um indício de que jamais encontrará sossego, dentro ou fora da civilização, uma vez que não consegue fixar-se em um único lugar, até porque está sempre em fuga. Estamos na direção que leva à tradição de rebeldia. O órfão, Ishmael, é quem nos guia. “Essa experiência onírica é uma autêntica experiência da alma”, diz Lawrence. “As águas é que o levavam” (2012, p. 223). Certo é que Ishmael faz juz a seu nome: órfão, abandonado e errante; sempre em movimento.

O capitão, como os parses⁷¹ — sua tripulação particular —, é um adorador do fogo. Ele tem uma herança do encontro malfadado com uma tempestade repleta de trovões: uma cicatriz que desce por seu corpo desde o alto da cabeça — porque um raio o marcou como se o tivesse atravessado, partindo-o, sugestivamente, ao meio. Aparecem os fogos-de-santelmo, um espetáculo assustador, e Ahab os enfrenta, para desespero da tripulação:

[...] Enquanto o arpão silencioso queimava ali como a língua de uma serpente, Starbuck agarrou Ahab pelo braço — “Deus, Deus está contra ti, velho; desiste! É uma viagem desgraçada! Desgraçada em seu início, desgraçada em seu andar; deixa-me prender as vergas enquanto há tempo, velho, e usar o vento favorável para voltarmos para casa, para fazer uma viagem melhor que essa (MELVILLE, 2008, p. 525).

O bom-senso que acompanha Starbuck não é capaz de demover Ahab da resolução de perseguir a baleia branca, até o fim do mundo, se for preciso.

Ouvindo Starbuck, a tripulação tomada de pânico correu imediatamente para os braços das vergas — embora não restasse nenhuma vela ao alto. Naquele momento todos os pensamentos do

⁷¹ “[...] persas zoroastristas estabelecidos na Índia” (BLOOM, 2001, p. 229).

imediatamente aterrorizados pareciam ser deles; lançou-se um grito de motim. Mas, atirando os liames crepitantes do pára-raios no convés e agarrando o arpão candente, Ahab brandiu-o como uma tocha no meio dos homens; jurando trespassar o primeiro marinheiro que soltasse uma ponta de corda. Petrificados por seu aspecto e ainda mais encolhidos devido ao dardo causticante que ele segurava, os homens recuaram amedrontados [...] (MELVILLE, 2008, p. 525).

O espetáculo é aterrador. Ardem os céus, em chamas: raios, trovões. No convés, um Lúcifer eriçado, disposto a acabar com o primeiro que se voltasse contra ele, ou contra a caça de Moby Dick, o que dá no mesmo:

‘Todos os vossos juramento de dar caça à Baleia Branca são tão fortemente firmados quanto o meu; e o coração, a alma, o corpo, os pulmões e a vida do velho Ahab estão comprometidos. E, para que conheçais a afinação da batida deste coração; vede aqui: assim apago o último medo!’ E com um só sopro apagou a chama. (MELVILLE, 2008, p. 525)

Vários marinheiros, em um átimo, desaparecem aterrorizados do convés. Diz Lawrence:

[...] o que Ahab realmente venera é o fogo do Trovão: aquele fogo vivo que cinde, aquele fogo cuja marca cobre todo o seu corpo; é a tempestade, a tempestade elétrica do *Pequod*, quando os fogos de santelmo ardem lá no alto, sobre o mastro principal, em chamas concentradas de uma palidez sobrenatural, e quando a bússola se inverte. Depois disso, tudo é fatalidade. A própria vida parece misticamente invertida (2012, p. 225).

O pressentimento de Ishmael não tardaria a se confirmar. No dia seguinte à aparição dos fogos-de-santelmo, outro acontecimento estranho: a bússola, realmente, inverte-se. É outro prenúncio de tragédia iminente:

Mas, antes que o primeiro alarme tumultuoso chegasse ao meio da tripulação, o velho, com um riso seco, exclamou, ‘Entendi! Já aconteceu antes. Senhor Starbuck, o estrondo de ontem alterou as nossas bússolas — isso é tudo. Suponho que já ouviste falar disso antes’ (MELVILLE, 2008, p. 538).

Ishmael alerta o leitor de que, após tempestades como a que o *Pequod* enfrentou, é comum que as agulhas das bússolas fiquem danificadas. Para sempre. Mas longe de

importar-se com mais esse aviso premonitório, Ahab ordena que sigam na direção contrária:

Deliberadamente de pé em frente à bitácula e olhando para as bússolas desreguladas, o velho, com a ponta da mão estendida na direção exata do sol e convencido de que as agulhas estavam exatamente invertidas, ordenou aos gritos que a rota do navio fosse alterada. As vergas foram colocadas com dificuldade; e mais uma vez o *Pequod* lançou sua proa intrépida ao vento contrário, pois o suposto vento favorável era mera trapaça. (MELVILLE, 2008, p. 538)

Agora, estamos em plena reta final da *dinâmica*. O *Pequod* encontra alguns navios, como o *Rachel* e o *Delícia*. Resta pouco para a narrativa atingir o clímax, chegando à *resolução* do enredo, isto é, ao *estado final*, quando a *força perturbadora* chegará ao fim, restabelecendo a *força equilibradora*. O encontro do *Pequod* com os dois navios é carregado de tom lúgubre. O primeiro havia perdido alguns marinheiros em um bote, desaparecido por causa de Moby Dick, e, naquele momento, vaga pelo oceano em sua busca.

O capitão do navio pede ajuda a Ahab, pois, desafortunadamente, seu filho encontra-se no bote à deriva, morto, talvez, e o pai quer encontrá-lo. “Meu filho, meu próprio filho está com eles”, diz. “Pelo amor de Deus — eu imploro, eu suplico” (MELVILLE, 2008, p. 552). Mas Ahab não manifesta piedade alguma pela má-sorte do outro capitão e segue adiante. É quando avista outro navio, “ao qual desgraçadamente haviam dado o equivocado nome de *Delícia*”, diz Ishmael (MELVILLE, 2008, p. 560). Não chega a ser um GAM⁷², que é — como explica Ishmael — quando os barcos ficam lado a lado, em alto-mar, com cada tripulação visitando-se mutuamente. Não há nem tempo nem disposição para isso. O *Delícia* é um arremedo de navio, por culpa, também, de Moby Dick, esse cachalote anunciador da morte. Ahab pergunta ao capitão se eles haviam visto a baleia branca. Desoladamente, ele afirma que sim, lamentando a destruição por que passara o *Delícia*; mesmo assim, Ahab quer seguir caminho, célere. E o capitão lhe diz:

‘Então que Deus te proteja, velho — vêς aquilo?’, e apontou para a rede — ‘sepultarei apenas um dos cinco homens fortes, que ainda

⁷² GAM. Substantivo — Encontro social de dois (ou mais) navios baleeiros, em geral, nas zonas de caça; quando, depois da troca de saudações, as tripulações nos botes se visitam mutuamente: os dois capitães permanecendo temporariamente a bordo de um navio, e os dois primeiros imediatos no outro. (MELVILLE, 2008, p. 265)

ontem estavam vivos, mas foram mortos antes do anoitecer. Apenas esse eu sepulto; o resto foi sepultado antes de morrer; estás navegando sobre seus túmulos' (MELVILLE, 2008, p 561).

O corpo amortalhado é jogado ao mar, ao mesmo tempo em que Ahab ordena que o navio continue em frente. Mas um estranho batismo, então, toma curso naquele momento. “[...] o impulso súbito do *Pequod* não foi suficientemente rápido para escapar ao barulho produzido pelo cadáver caindo ao mar”, diz Ishmael, “nem suficientemente rápido, de fato, para evitar que algumas bolhas lhe borrifassem o casco, num batismo fantasmagórico” (MELVILLE, 2008, p. 561). A sorte já estava lançada há muito tempo e rapidamente vinha transformando-se em um mau agouro sem fim. Na popa do *Pequod*, um “estranho salva-vidas” chama a atenção da tripulação do outro baleeiro; e, ao afastar-se do *Delícia*, uma “voz agourenta” é ouvida no *Pequod*: “Ah! Ali! Olhai ali, homens! [...] Em vão, ó, forasteiros, fugis de nosso triste funeral; virais para nós vossas grades de popa para mostrar-nos o vosso caixão!” (MELVILLE, 2008, p. 561).

O capítulo seguinte, “A sinfonia”, surpreende Ahab, visivelmente abatido de corpo e alma. Ele rememora sua vida. Conversando com Starbuck, lembra da esposa que deixou na cama, no dia seguinte a seu casamento. “[...] esposa? esposa? — antes viúva de um marido vivo!”, diz. “Sim, enfiuei a pobre moça quando a desposei” (MELVILLE, 2008, p. 564). O mar e o céu confundem-se, ambos de azul cerúleo. Sopra a brisa, leve, enquanto o mar, o sol, as aves marinhas, tudo apresenta serenidade, como se uma sinfonia viesse para suprimir por pouco tempo a tormenta daquela viagem.

“Sob o chapéu desabado”, nota Ishmael, “Ahab deixou cair uma lágrima no mar” (MELVILLE, 2008, p. 563). É o fardo vergando seus ombros. Essa lágrima é o batismo final, como a chuva que, em muitas narrativas, simbolicamente, anuncia mudanças. “[...] o Pacífico inteiro não continha a riqueza daquela gota minúscula”, diz Ishmael, com toda a idealização romântica que a frase carrega (MELVILLE, 2008, p. 563). É quando chega, finalmente, o clímax grandiloquente do romance: o confronto monumental, em uma batalha épica de três dias. Ahab e o *Pequod* versus a baleia branca. O Bem versus o Mal e, não, exatamente, nessa ordem. Vejamos o que o verbete “Baleia” nos diz, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant:

“[...] divindade do mar, a baleia **guia** as barcas dos pescadores e **salva-os** dos naufrágios. Por simples extensão, o espírito-baleia

apresenta-se também como um espírito **bom** e **prestativo** na passagem que leva à morada dos imortais” (2009, p. 117, **grifos nossos**).

D. H. Lawrence também não deixa de lembrar que a baleia tem sangue quente e é amorável (2012, p. 206). Dessa forma, com estes representantes da eterna luta maniqueísta entre Bem e Mal, qual seria o vilão? O *Pequod* ou a baleia? Mas, por outro lado, precisamos nos lembrar, também, de que o verbete “Leviatã” — termo frequentemente associado à *Moby Dick* por Ishmael — não tem concepção nem um pouco *amorável*:

Na Bíblia, o Leviatã é um monstro que importa cuidar para não acordar. É evocado várias vezes em *Jó*, nos *Salmos*, no *Apocalipse*. Seu nome vem da mitologia fenícia, que fazia dele *um monstro do caos primitivo; a imaginação popular sempre temia que acordasse, atraído por uma maldição eficaz contra a ordem existente* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 547).

E ainda:

Está sempre vivo no mar, onde repousa adormecido, se não é provocado. Se, numa passagem de *Jó*, é historicamente relacionado com o crocodilo, símbolo do Egito, que deixara nos hebreus lembranças tão cruéis, ele evoca também a imagem do *monstro vencido por Jeová nas origens, ele próprio modelo das forças hostis a Deus* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 547)

Melville tinha plena consciência disso e, a favor da verossimilhança narrativa, e de Ahab, o cachalote *Moby Dick* está mais para o Leviatã mítico do que para a baleia “amorável” de Lawrence⁷³ e de Chevalier e Gheerbrant.

Mas voltemos ao enredo e à batalha final.

É a passagem mais excitante do romance; o clímax aguardado há páginas e páginas, dias a fio pelo leitor. Melville atinge a plenitude. A velocidade narrativa torna-se célere, com o vento a favor dos remadores e arpoadores nos botes, mas perigosamente expostos à ira de *Moby Dick*. “A luta com a baleia é esplêndida demais e terrível demais para ser citada fora do contexto do livro”, diz Lawrence (2012, p. 227). Ele tem razão, mas como estamos envolvidos no enredo “do livro” vamos, ao menos, nos voltar para dois momentos importantes dessa luta infatigável entre homens e baleia,

⁷³ Não há referência ao verbete “Cachalote” no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e de Gheerbrant.

concentrando-nos nessas passagens que colocarão fim à força perturbadora da narrativa: a morte de Ahab e a destruição do *Pequod*, com sua queda-livre, oceano adentro, rumo ao cadafalso, levando quase toda a tripulação; quase, porque o único que se salva é Ishmael, que se agarra ao que sobrou de um caixão que havia sido feito para Queequeg — cuja madeira vinha das ilhas Laquedivas, um conjunto de atóis e recifes localizado na Índia, como nos conta Ishmael: “Havia a bordo uma velha madeira pagã, cor de caixão, que, no decurso de uma longa viagem anterior”, afirma, “havia sido cortada nos bosques nativos das ilhas Laquedivas, e dessas tábuas escuras recomendou-se que o caixão fosse feito” (MELVILLE, 2008, p. 497). Nada mais coerente do que ser de madeira pagã a *tábua de salvação* de Ishmael, uma vez que ele não passa de um pária, um excluído, alguém mantido à margem da sociedade.

Vejamos como ocorrem essas duas passagens importantes e derradeiras do enredo. Primeiro, Ahab, que finalmente é morto pela baleia, e em seguida o naufrágio do navio. É aqui que tudo termina para o capitão do *Pequod*:

O arpão foi arremessado; a baleia atingida avançou; com uma rapidez inflamada, a linha correu pela ranhura — emaranhou-se. Ahab curvou-se para soltá-la; e soltou-a; mas a volta volante apanhou-o pelo pescoço e em silêncio, como os Turcos mudos estrangulam suas vítimas, foi atirado para fora do bote, antes que a tripulação percebesse que havia morrido. No instante seguinte, o pesado nó corredio da ponta final da linha voou da selha vazia, derrubou um remador e, batendo no mar, desapareceu nas profundezas. (MELVILLE, 2008, p. 591)

Se Ahab queria acabar com Moby Dick, é o cachalote que o pega, literalmente, pelo pescoço, estrangulando-o e matando-o em silêncio, antes mesmo da tripulação perceber que seu capitão já estava morto, arrastado e preso ao corpo da baleia, como um mórbido trófeu que o leviatã ignora. Em seguida, os que estavam nos botes, sem conseguir ver o *Pequod*, perguntam-se pelo navio e, alarmados, sem nada que pudessem fazer, são engolidos pelo oceano:

Por um instante a tripulação do bote permaneceu imóvel, em transe; depois caiu em si. ‘O navio? Grande Deus, onde está o navio?’ Logo, através da atmosfera fosca e confusa, viram seu fantasma desvanecer-se, como nas brumas da Fata Morgana; apenas a parte superior dos mastros fora da água; enquanto, presos por encatamento, ou fidelidade, ou destino aos seus poleiros outrora elevados, os arpoadores pagãos mantinham sua vigilância náufraga sobre o oceano. E então círculos concêntricos envolveram o bote solitário e toda a sua

tripulação e cada remo flutuante e cada haste de lança e, levando a girar as coisas vivas e as inanimadas em volta de um único vórtice, fizeram desaparecer até a menor lasca do *Pequod*. (MELVILLE, 2008, p. 591)

Nessa batalha terrível, Moby Dick, que estava naturalmente tranquilo em seu canto, antes que Ahab o provocasse, é que leva a melhor. O leitor toma fôlego, enquanto o restabelecimento da *força equilibradora* leva-o ao fim da narrativa, com o resgate do narrador-personagem feito por outro baleeiro, de nome bastante simbólico, o *Rachel*, como veremos adiante.

Além dos personagens, do enredo e do foco narrativo, dos cinco elementos essenciais de uma narrativa, convém ressaltar ainda como o tempo, cronológico ou psicológico, bem como a época, contida no enredo esboçado, e o espaço, com sua ambientação, atuam. Em *Moby Dick*, o espaço aberto, com o mar e o céu como pano de fundo durante toda a travessia do *Pequod*, é bastante conveniente a qualquer narrativa de aventura, como aqui. A transformação do enredo, dos estados inicial ao final, parte da terra firme para se desenvolver no mar, mas a ambientação escapa totalmente da idealização de liberdade que, geralmente, o espaço aberto propicia aos personagens que passam por aventuras que se sucedem ao longo de uma narrativa. É que ela, a ambientação, apresenta primeiramente o tom solar de alegria, com a descoberta da vida marítima, para em seguida revelar-se soturna, pois há muita opressão no convés do *Pequod* e muito sofrimento por trás da caçada a um mamífero de dimensão tão grande quanto um cachalote, algo que realça o esforço e a coragem daquela tripulação em alto-mar.

Já o tempo da narração é cronológico, e a narração é ulterior, pois os eventos já haviam ocorridos quando Ishmael a inicia. A duração da narração pode ser medida pelo número de páginas, e em *Moby Dick* elas somam 567. Já a duração da história é difícil de ser exposta, pois o narrador não parece importar-se muito em fixar o tempo que durou sua aliança com Ahab e o *Pequod*. Ele menciona que “há alguns anos” partira em direção à aventura que esperava encontrar no mar, e a respeito desses anos diz que “não importa quantos [foram] ao certo” (MELVILLE, 2008, p. 26).

Analepses e prolepses são frequentemente utilizadas pelo narrador, como ocorrem, naturalmente, em qualquer narrativa. “Com ouvidos atentos escutei a história do monstro assassino contra o qual...”, diz Ishmael, por meio de uma analepse,

rememorando o momento em que jurara, com toda a tripulação, vingança a Moby Dick (MELVILLE, 2008, p. 200). E, por outro lado, antecipando o que vem pela frente, o narrador utiliza-se de prolepses como esta: “[...] Essa característica dos olhos da baleia é algo que sempre se deve ter em mente na pesca; e que deve ser lembrado pelo leitor em cenas que virão a seguir” (MELVILLE, 2008, p. 355). Muitas prolepses em *Moby Dick* também assumem a função de antecipar acontecimentos futuros trágicos, como a morte de Ahab, posterior à do parse Fedallah, o qual previu o aparecimento de dois caixões para ambos. “Sim, Parse! Vejo-te de novo — Sim, e tu vais antes; e então esse, esse é o carro fúnebre que prometeste”, diz Ahab. “Mas eu me agarro até a última letra da tua palavra.” E, então, uma prolepse anuncia: “Onde está o segundo carro fúnebre?” (MELVILLE, 2008, p. 586-587). Ele não tardará a aparecer.

“Os autores têm a preocupação didática de instruir o leitor inserindo no romance — através das descrições — o saber vindo de pesquisas e leituras prévias”, diz Yves Reuter (2004, p. 28). É o que chama de vontade matésica⁷⁴. E a vontade matésica de Herman Melville — de ensinar o leitor de *Moby Dick* sobre tudo que envolve o universo de pesca da baleia — é muito grande. São capítulos e capítulos descritivos, em que a cetologia toma conta das páginas do romance. Ishmael avisa: “Já fomos corajosamente lançados nas profundezas do mar; em breve estaremos perdidos em sua imensidão sem praias nem portos” (MELVILLE, 2008, p. 152). Outra prolepse? Sim, mas com outra intenção, a de ensinar. “Antes que isso aconteça; antes que o casco com algas do *Pequod* balance ao lado do casco coberto de cracas do Leviatã”, diz, “[...] será conveniente tratar de um assunto quase indispensável para um entendimento satisfatório das mais particulares revelações e alusões leviatânicas de todos os tipos que se seguirão” (MELVILLE, 2008, p. 152). E o assunto é a cetologia, a “ciência das baleias”: “Trata-se de uma exposição sistemática da baleia em todos os seus *genera*, que eu gostaria de apresentar aqui. Não é uma tarefa fácil. A classificação dos componentes de um caos é o que se tentará fazer” (MELVILLE, 2008, p. 152). Muitos capítulos voltam-se a essa tarefa, repletos de vontade matésica, como em “Das representações monstruosas de baleias”, “Das baleias pintadas a óleo; gravadas em dentes; madeira; metal; pedra; montanhas; estrelas”, “A cabeça do cachalote — um exame comparativo”, dentre outros.

⁷⁴ “Do grego *máthesio*, “ato de ensinar”.” (In: REUTER, 2004, p. 28).

Vamos nos ocupar, agora, da recepção de *Moby Dick*; em seguida, da biografia de Melville, e enfim regressar ao interior da narrativa, mas tendo a tradição de rebeldia como bússola.

3.1.2 A recepção de *Moby Dick* em dois momentos: 1851 e 1919

A história da literatura moderna norte-americana entrelaça-se à de Melville, especialmente, a *Moby Dick*, esse romance diferente de tudo que ele havia publicado até 18 de outubro de 1851, quando a obra foi parar nas mãos dos leitores. Mas o livro, que tanta alegria dera a ele no dia de seu lançamento, terminaria por praticamente encerrar sua carreira de romancista. O fracasso de vendas foi retumbante.⁷⁵

Em 1891, quando Melville morreu, aos 72, foi enterrado sem alarde, esquecido — algo que, provavelmente, jamais teria imaginado naquele luminoso dia em que publicara *Moby Dick*. Mas, em 1919, 28 anos depois de sua morte, o autor era resgatado do ostracismo literário, por ocasião de seu centenário de nascimento. “Dos nove romances que Melville escreveu durante sua vida”, afirma Leon Howard, “esse livro [*Moby Dick*] permaneceu a meio caminho entre os seus sucessos e os seus malogros” (1966, p. 32).

Os leitores o abandonaram, mas, com o tempo, seu romance sobre a grande baleia branca passou, de um fiasco de público, para o reconhecimento crítico de que se tratava, realmente, de uma obra-prima. Em 1919, a recepção do romance recebia uma segunda chance e, desde então, muitas gerações passaram a tê-lo em grande estima. “[*Moby Dick*] poderia ser considerado um malogro”, afirma Howard, “pois que se conservou inédito durante a metade da vida de seu autor e sua edição se manteve esgotada até o centenário de seu nascimento e o renascimento do interesse por ele nessa ocasião” (1966, p. 32-33). Chega a ser inacreditável que a segunda edição de *Moby Dick* ocorreria somente 68 anos depois de publicado pela primeira vez. Mas foi o que houve, como menciona Howard. “Depois desta obra a popularidade do autor baixou tanto”, afirma o então professor da Universidade de Coimbra, Ronald Weber, “que, durante os últimos trinta anos de vida ninguém prestava atenção aos seus romances, acabando ele por abandonar virtualmente esta forma literária” (1969, p. 41). Difícil não

⁷⁵ “*Moby Dick* é publicado em Londres, em 1851. O fracasso de vendas de *Moby Dick* fez com que seu editor recusasse o manuscrito, hoje perdido, *The Isle of the Cross* (A Ilha da Cruz).” Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/31489/hoje+na+historia+1891+-+morre+o+escritor+herman+melville+autor+de+moby+dick.shtml>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

imaginar o quanto a literatura norte-americana teria alcançado com outro(s) romance(s) de Melville que tivesse(m) um terço da profundidade e do vigor simbólico-literário de *Moby Dick*. “Só na segunda década [do] século [20], após um período de cinquenta anos **em que nem sequer uma segunda edição houve**”, continua Weber, **grifo nosso**, “é que *Moby Dick* foi considerado o ponto mais elevado da obra literária de Melville [...] e passou a ser considerada uma obra-prima da literatura americana” (1969, p. 41).

Deve ter sido um duro ataque para Melville não ter chegado a presenciar uma segunda edição de sua maior obra. É que nem todos entenderam o que quis ele expressar com seu romance mais bem escrito, profundo e repleto de uma simbologia que escapou às mãos da crítica e do público-leitor do século 19. Ainda bem que tudo ficaria para trás e que tanto o romance quanto a baleia fictícia, mas inspirada em um cachalote real⁷⁶, se tornariam mundialmente conhecidos, a partir do século 20. “Desde 1919, [...] [*Moby Dick*] tem sido reconhecido como obra-prima”, diz Howard, “a espécie de obra-prima que serve como um espelho para as mudanças de ideias e de sentimentos destes tempos de transição” (1966, p. 33).

3.1.3 Melville: resumo biobibliográfico

Herman Melville foi um aventureiro, um marinheiro de muitas viagens, cuja biografia traz, dentre outras façanhas, a convivência de dois meses com canibais em uma remota ilha na Polinésia — experiência que serviu de matéria ficcional para *Taiipi: paraíso dos Canibais* (1846). De 1841 a 1844, levou vida intensa no mar e viajou pelo mundo, chegando até as Ilhas Marquesas, ao Taiti e ao Havaí. De 1845 até sua morte, em 1891, publicou vários romances, como *Omoo* (1847), *Mardi* (1849), *Redburn* (1849), *White Jacket* (1850), *Moby Dick* (1851), *Pierre* (1852), *Israel Potter* (1855), e *The Confidence-man* (1857); publicou *The Piazza tales* (1856), uma reunião de contos (incluindo “Benito Cereno” e “Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street”), e os poemas de *Battle-pieces and aspects of the war* (1866), *Clarel* (1876), *John Marr and other sailors* (1888) e *Timoleon* (1891). Mas aquele que é um de seus trabalhos mais

⁷⁶ Em *No coração do mar: a história que inspirou o Moby Dick de Melville* (Companhia das Letras, 2000), Nathaniel Philbrick conta que o naufrágio do baleeiro *Essex* foi tão comentado nos EUA quanto a tragédia do *Titanic* o seria, no século seguinte, em 1912. O *Essex* foi abalroado duas vezes por uma baleia, o que o fez afundar, em 20 de novembro de 1820. Amontoados em três botes, os marinheiros vagaram por três meses pelo Oceano Pacífico; sem água e comida, muitos não suportaram e vieram a morrer, e os que sobreviveram foram obrigados a recorrer ao canibalismo.

elogiados pela crítica e pelo público, o conto “Billy Budd”, só seria publicado postumamente, em 1924.

Apesar da sisudez de muitas passagens de *Moby Dick*, Melville levou, até os 25 anos, pelo menos⁷⁷, “vida aventureira”, como muitos outros autores americanos, antes e depois dele. “Como Mark Twain, como Jack London, como tantos otros escritores americanos, Herman Melville llevó el tipo de vida aventureira que el sedentario Whitman soñó y que le fue negado por su destino”, afirma Jorge Luis Borges (1997, p. 51-52). O andarilho Whitman, decerto, não ficaria feliz com essa observação do argentino, e mesmo a “vida aventureira” de Twain ou de Melville não perdurou tantos anos quanto à de London, que manteve em boa conta o pé na estrada durante muitos anos. “Na verdade, na época havia uma corrente fina e comprida atada ao tornozelo de Melville, prendendo-o à América, à civilização, à democracia, ao mundo ideal”, diz D. H. Lawrence. “Era uma corrente comprida que nunca se rompia. Que o puxava de volta” (2012, p. 202). Mas certo é que, enquanto duraram aqueles anos de aprendizado de Melville, fora de casa, eles foram imprescindíveis para sua formação como escritor e para sua experiência de vida. “Ninguém que não houvesse experimentado o poder do mar e a excitação da caça poderia ter escrito *Moby Dick*”, afirma Leon Howard (1966, p. 35).

De sua biografia⁷⁸, os pontos luminosos ficaram relegados aos anos de juventude, porque, depois de *The Confidence-man*, não publicou nenhum outro romance. Em 1867, perdeu um filho, Malcolm, que se suicidou com um tiro. No mesmo ano, a família de sua esposa, Elizabeth Shaw, discutiu a possibilidade de uma separação legal — ela era filha de Lemuel Shaw, presidente da Suprema Corte de Massachusetts. Em 1886, outra tragédia: o filho, Stanwix, morre em San Francisco. Cinco anos depois, morria também Melville. Mais tarde, quase 30 anos após sua morte, os ventos a favor de *Moby Dick* recomeçaram a soprar, por ocasião da comemoração dos 100 anos de seu nascimento, como vimos.

3.1.4 *Moby Dick* e a tradição de rebeldia

A crítica à civilização é um dos indícios que direcionam *Moby Dick* no caminho da tradição de rebeldia e, embora tal característica não esteja no primeiro plano

⁷⁷ “Aos vinte e cinco anos, suas loucuras juvenis estavam encerradas” (LAWRENCE, 2012, p. 202)

⁷⁸ Cf. Cronologia. In: MELVILLE, 1993, p. 129-132.

narrativo, soterrado pela vingança do “desmastreado” Ahab, ela existe desde a decisão de Ishmael de preferir o mar à cidade e passa, inicialmente, por sua crítica aos habitantes que, em terra firme, ignoram as aventuras em alto-mar. Observando-os, Ishmael decepciona-se com eles:

Perambule pela cidade numa tarde etérea de sábado. [...] O que se vê? Plantados como sentinelas silenciosas por toda a cidade, milhares e milhares de pobres mortais perdidos em fantasias oceânicas. Alguns encostados nos pilares, outros sentados de um lado do cais; ou olhando sobre a amurada de navios chineses; ou, ainda mais elevados, no cordame, como que tentando conseguir dar uma olhada melhor no mar. Mas estes são todos homens de terra; que nos dias da semana estão enclausurados em ripas e estuques — cravados em balcões, pregados em assentos, fincados em escrivaninhas. O que é isso, então? Acabaram-se as verdes pradarias? O que eles fazem ali? (MELVILLE, 2008, p. 28)

Muitas flexões dos verbos, como utilizadas nesse excerto, dão indício da oposição do narrador, um homem do mar, aos “homens de terra”. Algumas delas são: “plantados”, “encostados”, “sentados”, “enclausurados”, “cravados”, “pregados”, “fincados”. Todas essas flexões dos verbos não estão reunidas ao acaso, pois reforçam a oposição entre a vida pacata em terra firme e a promessa de aventuras em alto-mar, ou, ainda, sedentarismo e dinamismo, ou entre uma “escrivaninha” e um saco de viagens — título do capítulo seguinte de *Moby Dick*; e, por sua vez, a escolha dessas palavras ainda evidencia o cuidado do autor com sua escrita, pois são justamente elas que reforçam a estagnação, ou o marasmo da vida dos que ficam “plantados como sentinelas silenciosas por toda a cidade” (MELVILLE, 2008, p. 28).

Foi para fugir de situação semelhante que Thoreau, em *Walden*, partiu não em direção ao mar, mas rumo à natureza. Nos dois casos, houve um momento em que foi necessário deixar a civilização para trás. Para Ishmael, pôr-se em movimento significa conhecer o mundo e, por isso, perfaz o caminho contrário àqueles que não têm o entusiasmo necessário para a aventura fora de casa, fora dos limites que mantêm uma propriedade e, principalmente, seus habitantes em relativa segurança.

Com o mar à sua frente, o rebelde Ishmael pode seguir adiante, longe da civilização. Segundo Octavio Paz, “[o rebelde] se levanta contra a autoridade, [é] desobediente ou indócil”, como vimos (1976, p. 262). Contra Ahab, dentro do *Pequod*, Ishmael não é nada disso, mas contra a civilização, ele é tudo isto: longe de desejar um

emprego, uma casa, um casamento, rebela-se contra a vida cidadina, pacata, onde pouca coisa acontece, e por isso mostra-se “desobediente ou indócil”, muito perto de provocar os outros na rua, “rabugento”, prestes a lhes arrancar os chapéus, caso não escapasse dali (MELVILLE, 2008, p. 26).

Antes de embarcar no *Pequod*, Ishmael é arguido por Peleg, um dos subordinados de Ahab, a respeito do porquê de querer ingressar no baleeiro. “Então, tu não apenas queres ir à pesca de baleias, para ter uma experiência da pesca de baleias, como também queres ir ver o mundo?”, diz Peleg. “Não foi o que disseste? Achei que sim. Pois bem, aproxima-te então, olha por cima da proa, volta aqui e conta-me o que vês lá” (MELVILLE, 2008, p. 92). Ishmael, após entender que era melhor fazer o que o outro dissera, vai até a proa e observa o mundo. Não vê nada de especial. A visão periférica é capaz de abarcar a perspectiva ilimitada do mar, mas, ali, ancorado, a euforia da pesca não oferece nada empolgante a ser visto pelo observador. “Pois bem, o que entendes por conhecer o mundo?”, pergunta novamente Peleg. “Queres dar a volta até o cabo Horn para ver mais mundo ainda, hein? Não vês o mundo de onde estás?” (MELVILLE, 2008, p. 93). Ishmael não tem a malícia, e nem mesmo a experiência, de alguém que irá enfrentar, durante meses, as vicissitudes que a pesca à baleia exige dos marinheiros mais notáveis, quanto mais de alguém inexperiente quanto ele, mas ele é determinado, e será essa determinação que o colocará dentro do *Pequod*. “Fiquei um pouco desconcertado, mas precisava ir à pesca de baleias; queria ir; e o *Pequod* era um bom navio — considere-o o melhor — e tudo isso repeti para Peleg”, diz Ishmael. “Vendo-me tão determinado, ele expressou seu desejo de me embarcar” (MELVILLE, 2008, p. 93). É a postura adequada a um rapaz disposto a viver aventuras em alto-mar. Não fosse sua determinação, provavelmente, um capitão versado na lida diária de um navio, como Peleg, não teria admitido a presença de Ishmael em viagem tão brutal.

Tão logo embarca com Queequeg, já começa a comemorar sua decisão. “Apesar da noite gélida de inverno no turbulento Atlântico, apesar de estar com os pés úmidos e o casaco ainda mais, parecia haver muitos portos aprazíveis à espera”, diz Ishmael, “e prados e clareiras tão eternamente viçosos, que a grama desabrochando na primavera, jamais trilhada, jamais maculada, assim permanecerá até meados de verão” (MELVILLE, 2008, p. 122). Embora seja inverno no hemisfério norte, ele lembra-se da primavera, essa estação preferida dos viajantes, como escrevera Geoffrey Chaucer, quase dois séculos antes de William Shakespeare (1564-1616), na abertura de *Os contos de Cantuária* (*The Canterbury tales*). A tradução é de Paulo Vizioli:

Quando abril, com as suas doces chuvas, cortou pela raiz toda a aridez de março, banhando os veios com o líquido que pode gerar a flor; [...] quando Zéfiro também, com seu sopro perfumado, instilou vida em tenros brotos, pelos bosques e campinas; quando o sol na juventude percorreu metade de seu curso em Áries; e os passarinhos, ficando a noite inteira de olho aberto, gorjeiam melodiosamente, com os corações espicaçados pela Natureza, — então sentem as pessoas vontade de peregrinar; e os palmeirins, o desejo de buscar plagas estranhas, com santuários distantes, famosos em vários países (1988, p. 3).

Os 29 peregrinos da Baixa Idade Média, que vão caminhar lado a lado em direção ao túmulo de Santo Tomás Beckett (1118-1170), entendem que a primavera é a estação ideal para tomar a estrada. Já em alto-mar, Ishmael terá ainda de enfrentar o fim do inverno para esperar pela chegada dos portos “aprazíveis” que surgirão pela frente, como a própria primavera. A natureza é sempre o espaço ideal na tradição de rebeldia. Com o fim do inverno, será a hora da beleza dos “prados” e das “clareiras”, cujo viço ainda se deixará entrever até o meio do verão. Por enquanto, a vida é sonho, como singelamente sugere o título homônimo da peça do espanhol Calderón de la Barca (1600-1681). A vida é sonho, porque Moby Dick ainda não surgiu diante do *Pequod*. Como a primavera, a divagação repleta de esperança de Ishmael é motivada pela canção entoada pelo piloto Bildad: “Bela campina além da inundação,/ Ali vestida em verde vicejante./ Assim aos Judeus pareceu Canãa,/ Enquanto o Jordão lhes corria diante” (MELVILLE, 2008, p.122).

Não por acaso as referências bíblicas são muitas na obra, como veremos a seguir. A onomástica é o “estudo da significação dos nomes em um texto”, afirma Reuter (2004, p. 177). Não menos sugestivos são, dentre outros, os nomes Ishmael, Ahab, Rachel e Elijah, esse último, estranho personagem que aparece a Ishmael e a Queequeg logo que ambos alistam-se como membros da tripulação do *Pequod*. A onomástica entra em cena.

Como os outros nomes de personagens em *Moby Dick*, a grafia “Elijah” é acertadamente preservada pelos tradutores. Mas em português Ahab torna-se Acab; Ishmael, Ismael e Elijah, Elias — e, no caso desse último, a relação onomástica com o personagem referenciado no *Talmude*, na *Mishná*, no *Novo Testamento*, no *Corão* e na

Bíblia hebraica não pode ser desprezada pelo leitor. Em *Moby Dick*, o estranho personagem Elijah, além de fazer insinuações a algumas atitudes suspeitas de Ahab, oferece uma predição no mínimo sentenciosa ao *Pequod*: “Vos engajastes como marinheiros, não é?”, pergunta a Ishmael e a Queequeg, e continua:

‘Com os nomes no papel? Bem, o que está assinado, assinado está; e o que será, será; talvez não aconteça nada’, diz. ‘[...] imagino que alguns marinheiros tenham que ir como ele; de uns e de outros, que Deus tenha piedade! [...] que os inefáveis céus vos abençoem; lamento ter-vos incomodado’ (MELVILLE, 2008, p. 112-113).

Na Bíblia hebraica, a relação de Elijah com Ahab não poderia ser pior:

Elijah is a heroic figure in Jewish tradition. It is he who stands up to King Ahab, whose Phoenician wife has introduced the worship of the idol Baal into the Jewish Kingdom.

Elijah curses Ahab, ‘As the Lord lives, the God of Israel who I serve, there will be no dew or rain except at my bidding’ (I Kings 17:1). Afterward, God tells the prophet to hide from the King in a brook known as Wadi Cherith. Meanwhile, as Elijah warned, the country suffers a serious drought⁷⁹.

O episódio remete à insurgência de Elijah contra o Rei Ahab, pois a rainha havia incentivado a adoração de Baal no reino judeu. O profeta amaldiçoa Ahab e é auxiliado por Deus, que diz para Elijah esconder-se em um riacho conhecido como Wadi Cherith, enquanto o país enfrenta um período terrível de estiagem. Nesse diálogo intertextual, não é nenhum espanto notar que o capítulo que se refere à Elija, em *Moby Dick*, chama-se, justamente, “O profeta”. “No texto original de *Moby-Dick*, temos personagens denominadas *Ishmael*, *Ahab*, *Elijah* etc. e navios chamados *Jeroboam* e *Rachel* — nomes tirados do Antigo Testamento e que com ele interagem diretamente”, afirma a professora Viviane Cristine Calor, em sua tese *Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa - estudo comparativo entre Moby-Dick⁸⁰ e Grande sertão: veredas* (2011, p. 22)⁸¹.

⁷⁹ Disponível em: < <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Elijah.html>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

⁸⁰ Nos EUA, os pesquisadores utilizam *Moby-Dick*, com hífen, para se referir à narrativa de Melville e *Moby Dick*, sem hífen, quando se trata do cachalote. Cf. CALOR, 2011, p. 23.

⁸¹ CALOR, V. C. *Vagar e navegar: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa - Estudo comparativo entre Moby-Dick e Grande sertão: veredas*. 2011. 191f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A Bíblia é uma das fontes do romance, e as alegorias atreladas a ela são muitas, revelando grande conotação religiosa em *Moby Dick*. Céu e inferno, luz e sombra, Deus e o diabo: a dicotomia estabelece-se entre Ishmael e Ahab, aquele sobre quem a focalização do narrador recai, abarcando-o. Trata-se de nomes carregados de sentido, como afirma Viviane Cristine Calor:

Como ‘todos são Acab’ (*all are Ahab*; *MD*, cap. 99) a bordo do *Pequod*, todos igualmente soçobram. A exceção é Ismael, poupado do naufrágio como a testemunha que dá ‘notícia’ — e é essa a identidade que o anônimo narrador de *Moby-Dick* assume para si: ‘Ismael’ significa ‘Deus ouve’ e *ouvir* o órfão perdido no deserto é também parte da história dessa figura bíblica. Deus não está ouvindo, se a desesperança das últimas notas de *Moby-Dick* forem levadas em consideração; os ouvintes desse Ismael somos nós, seus leitores [...] (2011, p. 88).

Calor refere-se a Ishmael como “o anônimo narrador” e lembra que em nenhum momento da narrativa ele afirma ser esse seu nome verdadeiro (2011, p. 88). Ela tem razão, e ainda mais se nos aproximarmos com atenção do que ele diz: “Trate-me por Ishmael” (MELVILLE, 2008, p. 26). A diferença é sutil. Melville, de fato, não escreveu: *Eu me chamo Ishmael*. Em seu trabalho, ela também menciona que o autor de *Moby Dick* utilizou o nome Ishmael em outras obras, como em *Redburn* (1849) e em *Pierre* (1852). No primeiro, o narrador afirma: “Achei-me um tipo de Ismael no navio, sem um único amigo ou companheiro”⁸². Nas mãos de Melville, esse órfão sempre será apartado do mundo.

Em *Moby Dick*, o significado de Ishmael, “Deus ouve”, remete também à ideia de “ouvir o órfão perdido no deserto” (CALOR, 2011, p. 88). Não deixa de ser significativo, nesse sentido, que o último capítulo do romance contenha a epígrafe: “E só eu escapei para te contar” (JÓ apud MELVILLE, 2008, p. 592). Temos então o órfão, o único sobrevivente, aquele que ouviu e presenciou tudo e que escapou do naufrágio para contar sua história. O perdido. “O narrador, que se chama a si próprio Ismael”, afirma Leon Howard, “[simboliza] sua posição de proscrito errante” (1966, p. 33). Não poderia existir expressão mais adequada do que “proscrito errante” para traduzir a condição de Ishmael como rebelde, porque, como tal, ou seja, exilado, banido, degredado, é na condição de quem quer fugir da civilização que Ishmael dá a partida em sua narrativa.

⁸² Cf. nota 9, a respeito do nome Ishmael em *Redburn* e em *Pierre* (CALOR, 2011, p. 24).

Como exilado, Ishmael diz preferir não Yale ou Harvard, mas o *Pequod*. É que a caça à baleia a céu aberto oferece todas as promessas de juventude, o que faz do baleeiro sua universidade:

[...] se alguma vez eu merecer um **bom nome** neste mundo tão silencioso do qual possa, não sem razão, sentir orgulho; se eu tiver feito algo que, em geral, foi melhor que tivesse feito do que deixado por fazer; se, quando eu morrer, meus testamenteiros, ou melhor, meus credores, encontrarem alguns manuscritos preciosos na minha escrivadinha, desde já atribuo antecipadamente toda a honra e glória à pesca de baleias; pois um navio baleeiro foi minha Universidade de Yale, minha Harvard. (MELVILLE, 2008, p. 129, **grifo nosso**)

Mais uma vez o nome, e Ishmael não parece muito satisfeito com o seu; de fato, ele carrega significados pouco alvissareiros, mas é o que tem; como Ahab, e como todos, não pôde escolher seu nome, embora seja como Ishmael que pede para ser tratado. E o que dizer desta frase: “se eu tiver feito algo que, em geral, foi melhor que tivesse feito do que deixado por fazer”? Seria a pesca à baleia o Walden de Ishmael? Ela não lembra a tão celebrada profissão de fé que Thoreau expressou quando foi à floresta *viver deliberadamente*? Trata-se de *universidades* diferentes: um baleeiro e uma cabana *versus* Yale ou Harvard; mas o barco e a cabana são salas de aula motivadas pela vontade de viver sem amarras, longe de contratempos banais que atrasam uma experiência verdadeira, única, autêntica. É uma aprendizagem dinâmica.

Mas o capitão ainda não havia entrado em cena. Ahab, cujo nome bíblico evoca uma maldição pessoal, já despertava a atenção de Ishmael antes que o *Pequod* zarpassse: “ele é Ahab, meu rapaz, o Ahab da antiguidade, que, bem o sabe, era um rei coroado!”, diz-lhe Peleg. “E um ser desprezível”, comenta Ishmael, que pergunta: “Não foi aquele rei malvado que, quando foi assassinado, os cães vieram lambe seu sangue?” (MELVILLE, 2008, p. 99).

Diante do comentário, Peleg aproxima-se dele e diz:

Vê bem, meu jovem; nunca fale sobre isso a bordo do *Pequod*. Nunca fale sobre isso em nenhum lugar. O Capitão Ahab não escolheu o próprio nome. Foi um capricho tolo de sua mãe, uma viúva louca e estúpida, que morreu quando ele tinha apenas doze meses. Mas Tistig, uma velha indígena de Gay Head, disse que o nome tinha sido profético. Talvez outros néscios digam o mesmo. Quero prevenir-te. É uma mentira. Conheço bem o Capitão Ahab [...]. Sei também que desde que perdeu a perna na última viagem, por causa da maldita baleia, ele ficou temperamental — às vezes desesperado, outras vezes colérico; mas isso vai passar. [...] Portanto adeus, meu rapaz — e não

penses mal do Capitão porque ele tem um nome abominável. [...] Não, meu rapaz; por muito que tenha sido agredido e que tenha sofrido, Ahab conserva seu lado humano! (MELVILLE, 2008, p. 99).

Peleg ainda conta que Ahab havia se casado há pouco tempo, “não faz três viagens”, com uma moça “meiga e resignada” e que, com ela, tivera um filho. Mas nem a resignação da esposa nem a paternidade recente fará Ahab esquecer-se da baleia branca que mutilara parte de sua perna. Vejamos como o narrador o descreve, com o *Pequod* em alto-mar, logo que o capitão de aspecto crestado surge nas grades da popa do navio, acima de Ishmael:

Tinha o aspecto de um homem retirado da fogueira, depois de o fogo devastar todos os membros, sem os haver consumido, nem eliminado uma só partícula de sua compacta e velha força. Toda a sua figura alta e portentosa parecia feita de um bronze sólido, moldada em uma forma impecável, como o Perseu, de Cellini. Palmilhando seu rosto desde entre os cabelos grisalhos, e seguindo por uma das faces queimadas e pelo pescoço, até desaparecer em suas roupas, via-se uma fina marca em forma de risco, extremamente branca. A cicatriz perpendicular parecia aquela que às vezes se observa no tronco alto e ereto de uma grande árvore, quando um raio cai do alto violentamente sem derrubar um único galho, mas tira-lhe a casca e faz uma ranhura de cima a baixo antes de chegar ao solo, deixando a árvore verde com vida, porém marcada. Se aquela marca era de nascença ou se era a cicatriz de uma ferida grave, não se sabe ao certo (MELVILLE, 2008, p. 142).

A rebeldia de Ahab é tamanha que até mesmo uma marca física, branca, como a cor de Moby Dick, ele tem em seu corpo. Melville deixa muita coisa para a dedução dos leitores, e postumamente a literatura lhe agradecerá por isso, emoldurando sua memória, mas o que são todas essas referências que Ishmael deixa pelo caminho para o leitor? Unidos pela cor branca, ambos, homem e baleia, são marcados por ela. Nesse sentido, o *marcado* Ahab é um rebelde ou um revoltoso? Seguindo a distinção de Octavio Paz, poderíamos afirmar que se trata de uma fusão dos dois tipos: rebelde, por ser “desobediente ou indócil”, e revoltoso, por se mostrar “insatisfeito e intrigante” e, além disso, porque “semeia a confusão” (1976, p. 262).

Revoltoso, rebelde e, também, herói, pois para Leon Howard o capitão Ahab também pode ser visto dessa forma. “Se o leitor aceitar a opinião que Ahab tem de si mesmo”, diz, “então, o capitão do *Pequod* se converte em herói segundo a grande tradição, desafiando o destino e todo o mal que este tem a oferecer, até ser destruído, mas não vencido”, afirma (1966, p. 37). É uma informação importante, que enriquece o

romance ao deixar o leitor decidir como vê Ahab, essa tão arredia figura de ser humano: vilão ou herói? “A tradição é basicamente romântica e particularmente byroniana”, continua Howard, “pois, embora Ahab (como o protótipo de seu mesmo nome no Velho Testamento) possa ter ‘praticado o mal à vista do Senhor’, possui o inconquistável espírito do Caim ou do Manfredo de Lorde Byron” (1996, p. 37).

Quem também havia se comportado mal diante de Deus fora Jonas, personagem bíblico que só obtém o perdão divino após admitir sua culpa e arrepender-se, para daí ser cuspidos do ventre da baleia, como lemos, em *Moby Dick*, em um sermão profetizado por um padre tão excêntrico quanto sua igreja, cujo púlpito o mantém afastado dos fiéis por uma escada, de corda, içada depois que ele ocupa seu lugar ali. Como em tantos outros momentos, o julgamento de Ishmael é preciso, e ele não deixa de perceber o porquê do gesto desse padre. “Seria possível, então, que com um ato de isolamento físico ele quisesse representar seu retiro espiritual, distante de todos os laços e ligações exteriores com o mundo?” (MELVILLE, 2008, p. 61). Imaginamos que se trata exatamente disso, mas a coisa não para por aí, porque Ishmael carrega suas dúvidas e impressões, compartilhando-as com o leitor, deixando que ele complete as lacunas da narrativa que, em aberto, mais sugerem que afirmam.

Retornemos mais uma vez ao verbete “Baleia”, no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant, que, sobre Jonas, afirma:

No mito de Jonas, a própria baleia é a arca: a entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período de obscuridade, intermediário entre *dois estados ou duas modalidades de existência* (Guénon). Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o *novo nascimento*, tal como mostra, de modo particularmente explícito, a tradição islâmica (2009, p. 116).

Estaria Ishmael esperando que os leitores o comparassem a Jonas, bem como o *Pequod* ao ventre da baleia? Feitas as contas, faz sentido: dentro do *Pequod*, Ishmael passa por seu *período de obscuridade* e por sua *morte iniciática*; fora dele, vem a *ressurreição*, o *novo nascimento* pelo qual passa o único sobrevivente do ventre da baleia, no caso, o *Pequod*. É uma comparação possível, diante das lacunas interpretativas deixadas por Ishmael ao leitor.

No que diz respeito a Ahab, o *herói demoníaco* de seu romance, Melville teve mesmo como modelo “o herói transcendental do *Sartor Resarturs*”, uma hoje obscura obra de Thomas Carlyle, que o autor de *Moby Dick* leu com afinco, antes de começar

seu romance sobre a baleia branca, como afirma Howard. “Muitos dos maneirismos de Carlyle se refletem em *Moby Dick*” (1966, p. 37). Até mesmo a opinião que Ahab tem de si mesmo, segundo Howard, ecoa o pensamento transcendentalista de Carlyle em *Sartor Resarturs*: “‘Todas as coisas visíveis são símbolos’ de alguma realidade espiritual [...] e as ‘personificam’” (1966, p. 37). “A atitude semelhante de Ahab quanto à baleia branca foi expressa em linguagem semelhante”, afirma, “e sua resposta a ela foi precisamente a resposta do herói de Carlyle à sua convicção de que o universo rolava de maneira a moê-lo ‘membro a membro’ — [que é] uma expressão corajosa de inabalável desafio” (HOWARD, 1966, p. 37). Ele tem razão: não é nem um pouco fácil a vida de alguém que luta, obstinadamente, contra uma conspiração universal implacável, como os heróis de Carlyle e de Melville são obrigados a fazer; por isso Howard ressalta a grandeza dos dois personagens, uma vez que a empreitada de Ahab nada fica a dever a seu modelo (1966, p. 37). “A fábula sombria do drama de Melville não é a da derrota do homem ante as forças de um universo maligno ou indiferente”, diz Howard. “É a da derrota do homem dentro de si mesmo” (1966, p. 37-38).

Em cinco de agosto de 1850, contava Melville 31 anos. O período de sua vida no mar, longe de casa, já havia acabado. No decorrer dos anos anteriores, vinha planejando escrever um romance histórico, sobre a independência americana, mas, após conhecer Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e seu trabalho como escritor, algo o fez mudar de ideia. Não era um dia qualquer. Havia um piquenique e uma ceia, e estavam reunidos ali poetas, escritores e artistas de Boston e de Nova York, as duas capitais rivais das letras americanas. “Os nova-iorquinos eram partidários um tanto ingênuos e solenes de idéias comuns ao século XIX, entre as quais a que se referia ao efeito que o meio exercia sobre o talento”, afirma Howard. “Acreditavam que a América estava destinada a produzir uma literatura tão vasta quanto suas planícies, tão poderosa quanto seus rios e tão elevada quanto suas montanhas” (1966, p. 35). Já os da Nova Inglaterra “eram céticos e sardônicos, menos chauvinistas e mais internacionais, mais inclinados à sátira que ao entusiasmo” (HOWARD, 1966, p. 35). Essas ideias não ficavam relegadas a um só grupo, uma vez que dos dois lados dos EUA — de Emerson e outros, da Nova Inglaterra, até os autores de Nova York —, todos almejavam uma literatura repleta de grandeza e, de preferência, como a mesma vastidão de suas planícies. Desse embate, resultou uma “memorável disputa literária” ao redor de uma questão: “poderia a América produzir um escritor da estatura de Shakespeare?” (HOWARD, 1966, p. 36)

Melville entendia, como os demais autores ali presentes, que o gênero para tal empreitada não mais poderia ser o teatro, e sim o romance. Mas em Ahab, além do herói de *Sartor Resartus*, há muito de Hamlet e de Rei Lear. Diz Howard:

O louco Rei Lear de Shakespeare, desafiando, desvairado, as forças mais poderosas da natureza, falava-lhe vivamente à imaginação; e o mesmo acontecia com Hamlet, que, segundo a descrição de Coleridge, ‘encara as coisas externas como hieroglíficas’, e cujo espírito é ‘deslocado de suas relações sadias devido a suas ‘incessantes lucubrações’. O Capitão Ahab, o protagonista do drama de Melville, vem a assemelhar-se a ambos, ao transformar-se no tipo de herói descrito por Melville como sendo ‘formado pelas mais nobres tragédias’ (1966, p. 36).

Todas essas informações só ratificam o desejo de Melville de engendrar uma grande literatura, ciente de que é só mais um astro orbitando ao redor do grande bardo ocidental, e, por mais que o gênero literário dominante, a partir do século 19, fosse o romance, como o próprio Melville compreendia, em *Moby Dick* ele insere, de forma bastante inovadora, elementos do teatro na narrativa. Como o narrador homodiegético não pode ter acesso à imaginação de outros personagens, Ishmael concebe o convés como um palco e, por meio de solilóquios, assumem a narração outros membros da tripulação do baleeiro; dessa forma, os capitães e alguns marinheiros, que são, na verdade, gente de todo o mundo, tomam emprestada a voz do narrador, e Ishmael passa a ser, literalmente, “aquele que ouve”, como traz na acepção de seu nome. Rebelar-se o autor contra a forma tradicional do romance, ao inserir elementos do drama em *Moby Dick*, algo que, na obra, como fruto da técnica, alcança resultados promissores, uma vez que, polifonicamente, a voz narrativa transita nas mãos de outros personagens, fazendo que o leitor seja capaz de absorver o material narrativo por meio de outros personagens.

Um dos momentos mais importantes do enredo é quando Ahab firma o pacto com a tripulação, acendendo o desejo em todos de ver *Moby Dick* capturada e morta. Após muitas rodadas de estanho⁸³, o leitor irá se deparar, dos capítulos 37 a 40, com os personagens falando diretamente a ele, numa corajosa mistura de gêneros. Mas, já no capítulo 36, “O tombadilho”, há o primeiro indício de que o romance irá migrar para o gênero teatral: “[*Entra Ahab; depois, todos*]”, em itálico e em colchetes, como uma

⁸³ “Recebendo a vasilha de estanho a transbordar, e voltando-se para os arpoadores, [Ahab] ordenou que mostrassem suas armas. [...] “Bebei e passai!”, gritou, entregando a vasilha cheia para o marinheiro mais próximo. “Só a tripulação bebe agora. Passai, passai!” (MELVILLE, 2008, p. 184)

indicação de cena, dando início à ação (MELVILLE, 2008, p. 178). Este é o capítulo em que Ahab oferece uma moeda de ouro, um dobrão equivalente a 16 dólares, ao primeiro que avistasse a baleia branca; a partir daí, ele magnetiza a opinião de cada um daqueles homens, pagãos e cristãos de diversas partes do mundo. Todos bebem. Ahab, em êxtase, por compartilhar seus sentimentos sobre a baleia, deixa suas *feridas* expostas, ao alcance de todos; ele é o homem irascível, de temperamento demoníaco, mas se mostra tolerante naquele momento de celebração, em que ele e seus subordinados firmam um contrato, apalavrado a estanho, de dedicação extrema à caça à baleia branca. “Capitão Ahab, já ouvi falar de Moby Dick”, diz Starbuck, “mas não foi Moby Dick que te arrancou a perna?” (MELVILLE, 2008, p. 182). *Cuidado, Starbuck* — poderia o leitor sussurar a ele, sem nada adiantar. Fosse outro momento, o pobre oficial não estaria tão confiante em si mesmo para fazer uma pergunta tão cara a Ahab, que, desconcertado, responde: “Quem te disse isso?”, para, em seguida, contemporizar: “isso, Starbuck; isso, meus corajosos que me cercam; foi Moby Dick que me desmastreou” (MELVILLE, 2008, p. 182). É um verbo e tanto, não é mesmo? Desmastrear. O que seria alguém desmastreado? Ahab é alguém que se apoia sobre um “coto morto” de madeira, como diz, mas não é uma pessoa perdida, sem rumo, como um navio sem mastros à deriva (MELVILLE, 2008, p. 182). Ele tem um Norte: Moby Dick — o leviatã que o desmastreou. Tudo o que existe em Moby Dick resume-se a essa perna amputada. Seria motivo suficiente para tamanho ódio e tamanha empreitada em busca da baleia inimiga? Para Ahab, o “desmastreado”, o “marinheiro aleijado e sem jeito para sempre”, sim, como ele afirma:

‘Moby Dick me colocou sobre esse coto morto sobre o qual me apoio. Isso, isso’, disse com um soluço terrível, alto, animalesco, como o de um alce ferido; ‘isso, isso! Foi essa maldita baleia branca que me reduziu a uma carcaça; que fez de mim um marinheiro aleijado e sem jeito para todo o sempre!’ Depois, lançando os braços para o alto, com desmedidas imprecações, gritou: ‘Isso, isso! E vou persegui-la na Boa Esperança, no Horn, no *maelstrom* da Noruega e nas chamas do inferno antes de desistir. Foi para isso que embarcastes, marinheiros! Para perseguir essa baleia branca nos dois lados da terra, e por todos os lados do globo, até que ela solte um jato de sangue preto e bóie com as barbatanas para cima. Que dizeis, marinheiros, estareis unidos nessa empreitada? Creio que sois corajosos’ (MELVILLE, 2008, p. 182)

Todos, em júbilo, concordam com Ahab, pedindo aos berros a cabeça de Moby Dick. Sai o festim, e o convés do *Pequod* derrama-se em solidão. Apenas Ahab está ali.

É um personagem de dimensão shakespeariana, muito bem construído por Melville. Nos quatro capítulos seguintes, como já afirmamos, Ishmael abrirá mão de sua narração, passando-a a outros personagens. Em “O pôr-do-sol”, capítulo 37, como se fossem fechadas as cortinas, separa-se totalmente o romance do teatro, pois logo que elas são reabertas, do convés do navio, Ahab fala a si mesmo e ao leitor. Não por acaso, o capítulo inicia-se com outra típica marcação de cena:

[A cabine; junto às janelas da popa; Ahab, sentado sozinho, e olhando para fora.]

Deixo uma esteira inquieta e branca; águas pálidas, faces mais pálidas, por onde navego. Os vagalhões invejosos crescem pelos flancos para cobrir minha trilha; e assim seja; mas primeiro eu passo (MELVILLE, 2008, p. 186).

Eis Ahab, falando diretamente ao leitor: “[...] primeiro eu passo”, diz, a despeito dos “vagalhões” que tentam impedir seu caminho, sem nada conseguir. Nesse excerto, o que mais importa é o drama que se instaura. É como se Ahab, sem que este o saiba, estivesse sob o olhar de Ishmael, que, atento (da plateia, como o leitor), pode somente acompanhar o solilóquio de seu capitão. Lembra-se da pergunta? “Poderia a América produzir um escritor da estatura de Shakespeare?” (HOWARD, 1966, p. 36). A resposta de Melville, isto é, *Moby Dick*, permanece para a avaliação dos leitores. Sem dúvida, é possível que muitos entendam que ele respondeu à altura do bardo inglês, mas certo é que nenhum outro escritor, até hoje, ofuscou o brilho daquele que Harold Bloom ratificou como o cânone literário ocidental, algo indiscutível, ao menos, até o presente momento. De qualquer forma, o engenho de Melville para a arte literária revela-se monumental, à medida que cada página de *Moby Dick* é virada pelo leitor.

No capítulo seguinte, “O crepúsculo”, é a vez de Starbuck assumir a cena e a voz do romance:

[Junto ao mastro principal; Starbuck apoiando-se nele.]

Minha alma foi mais do que desafiada; foi subjugada; e por um louco! [...] Queira ou não, algo inexprimível uniu-me a ele; reboca-me com um cabo que com nenhuma faca consigo cortar. (MELVILLE, 2008, p. 188)

A linguagem que expressa o desvario por que passa Starbuck tem o mesmo estilo da tragédia shakespeariana. A “floresta” de Ahab não é a mesma de Thoreau, pois

ele não está sozinho e, como uma corrente atada a cada um, com ele, carrega outros também para a tragédia iminente. Continua o solilóquio, com outra indicação de palco:

[*Ouve-se um barulho de festa no castelo de proa.*]

Ai, meu Deus! Navegar com uma **tripulação pagã, que dá tão poucas mostras de ter tido uma mãe! Paridos em um lugar qualquer deste mar de tubarões.** A Baleia Branca é sua rainha demoníaca. Ouçam! As orgias infernais! A festa está à frente! [...] Silêncio! Vocês, foliões, não se esqueçam da vigília! Ai, vida! É numa hora dessas, quando a alma abatida se torna mais perspicaz — que somos obrigados a aceitar as coisas desordenadas e descomedidas — Ai vida! É agora que sinto seu horror latente! Mas não sou eu! Esse horror está fora de mim! Com os sentimentos humanos que estão em mim, vou tentar lutar contra vocês, sombrios, fanstamagóricos acontecimentos futuros! Ó! Fiquem ao meu lado, me dêem amparo, me protejam, influência abençoadas! (MELVILLE, 2008, p. 188-189, **grifo nosso**)

O que dizer de uma tripulação parida em um “mar de tubarões”? Ahab não poderia desejar melhor companhia. Starbuck preocupa-se com seu capitão, pelo que desperta nele e nos marinheiros do *Pequod*. “Esse horror está fora de mim!”, diz. É uma frase surpreendente: caso estivesse nas bem intencionadas mãos da psicanálise, Starbuck compreenderia que o horror só poderia ser coisa da mente humana, algo que não estava em outro lugar senão dentro dele mesmo. Mas como poderia imaginar o que uma teoria, e um método, como a psicanálise, que sequer existia no século 19, faria com o ser humano? Sem nada mais que pudesse fazer, tem de se apoiar em fantasmas e em outros penduricalhos simbólicos e irrealis: “[...] vou tentar lutar contra vocês, sombrios, fanstamagóricos acontecimentos futuros!”, diz Starbuck (MELVILLE, 2008, p. 189). O desconhecimento daquilo que não compreende anuncia a tragédia iminente. Naquele momento, só havia pagãos e cristãos de um lado e, do outro, o leviatã mítico. Starbuck é um sujeito sensato, tem a admiração de Ishmael e é um dos únicos, ali, capaz de medir forças com Ahab e de se voltar, declaradamente, contra sua vingança pessoal — e menos por prever o desfecho trágico do que virá pela frente do que pela lembrança do destino comercial da viagem, ou seja, da caça às baleias e de seu precioso espermacete, de alto valor comercial.

Se no capítulo 39, “Primeira vigília noturna”, o solilóquio passa a ser de Stubb, um dos imediatos do *Pequod*, como já mencionamos, nada mais justo e democrático que, no capítulo seguinte, “Meia-noite, castelo de proa”, sejam ouvidas as vozes de

muitos marinheiros que, como tripulação, trazem para a narrativa a menção a várias nações que, individualmente, retratam o mundo dentro do baleeiro. Pela ordem de aparição, erguem-se as vozes do marinheiro: norte-americano, holandês, francês, islandês, maltês, siciliano, açoriano, chinês, da Ilha de Man, de Nantucket, indiano, taitiano, português, dinamarquês, inglês, espanhol, de Sant'Iago. Todos, em determinado momento, gritam: “Vamos! Vamos!”⁸⁴.

Com essa tripulação, oriunda de várias partes do mundo, é como se Melville fizesse do *Pequod* um simulacro, em alto-mar, da própria América. D. H. Lawrence chama-o de “navio da alma americana”, com sua tripulação de “renegados, párias, canibais”, acrescida de “Ishmael [e de] quacres” (2012, p. 213). Lembra que os três arpoadores, Queequeg, Tashtego e Dago, respectivamente, “o homem dos Mares do Sul”, “o pele-vermelha do litoral” e “o enorme negro” fazem parte de “três raças selvagens reunidas sob a bandeira americana”, isto é, “o capitão louco”, com seus “grandes arpões aguçados, prontos para trespassar a baleia branca” (2012, p. 214).

Lawrence, como Melville, também não oferece respostas; em vez disso, prefere fazer o leitor deduzir tudo por si mesmo:

Qual sua opinião sobre o *Pequod*, navio da alma de todo americano?
Muitas raças, muitos povos, muitas nações congregados sob as Listras e Estrelas da bandeira americana. Marcados por muitas listras, de tanto apanhar.
Às vezes vendo estrelas.
E num navio louco, capitaneado por um louco, numa perseguição fanática, louca.
A quê?
A Moby Dick, a grande baleia branca (LAWRENCE, 2012, p. 214)

“Marcados por muitas listras, de tanto apanhar”, diz Lawrence, e ironiza: “Às vezes vendo estrelas” (2012, p. 214). Está aí, para a época em que o romance foi publicado, uma mensagem para a América. Ninguém que tenha se aventurado por muitas dessas páginas sugestivas do romance duvidaria de que Melville estaria oferecendo algo por esse caminho ao leitor. Derrocada. Derrota. Desilusão. Nas mãos de Ishmael, esse narrador que estende o alcance de suas impressões a Ahab, à caça à baleia, à tripulação, ao conhecimento livresco dos cetáceos, toda a tragédia implica em uma compreensão profunda da natureza humana, repleta de significados que podem escapar ao leitor, mas que, observados com maior atenção, permitem a ampliação do

⁸⁴ Cf. MELVILLE, 2008, p. 192-199.

microuniverso do *Pequod* como representação de uma América perseguindo algo, que, provavelmente, nem mesmo ela soubesse, mas que estava ali, como a baleia, sempre em fuga, sempre indomável, sempre um espetáculo monumental e monstruoso da natureza. Como a colonização do Novo Mundo contou com mãos e braços de todo o mundo, faz sentido o *Pequod* como representação da América, embora para Lawrence o navio estivesse mais para um “símbolo do nosso mundo civilizado” (2012, p. 229). Mesmo assim, esses homens são especiais e não somente simples marinheiros. Em certo momento, Ishmael havia afirmado:

Não há dignidade na pesca de baleias? A dignidade de nossa profissão está no próprio céu. A Baleia é uma constelação austral! E basta! Tira o chapéu na presença do czar e tira o chapéu na presença de Queequeg! Basta! Conheço um homem que durante a vida caçou 350 baleias. Considero esse homem mais respeitável do que o grande capitão da Antiguidade que se vangloria de ter derrubado o mesmo número de cidades fortificadas. (MELVILLE, 2008, p. 129).

Para Ishmael, a dignidade deles não os prende à condição de simples homens do mar. O arpoador é tão merecedor de respeito quanto o czar. São pessoas como essas que ajudavam, e continuaram ajudando, a construir os EUA, com suas mãos e braços do Velho Mundo e de toda parte. A dignidade de que fala Ishmael não pode ficar à parte da democracia americana, a mesma que serviria tanto ao czar, caso esse emigrasse a terra tão distante, quanto ao arpoador, caso esse conseguisse deixar o mar longe de si por muito tempo. Em outro momento, o leitor depara-se com um Melville democraticamente whitmaniano:

Os homens podem parecer detestáveis em suas sociedades comerciais ou países; velhacos, parvos e assassinos podem existir entre eles; homens podem ter rostos maus e mesquinhos; mas o homem, no ideal, é tão nobre e tão esplêndido, é criatura tão grandiosa e reluzente, que diante de qualquer ignomínia que venha a maculá-lo todos os seus semelhantes acorrerão para cobri-lo com seus mantos mais valiosos. A imaculada virilidade que sentimos dentro de nós, profundamente em nós, que permanece intacta, mesmo quando toda a personalidade exterior parece nos haver abandonado; ela sangra com o sofrimento mais agudo perante o espetáculo da ruína de um homem de valor. [...] Mas essa augusta dignidade de que falo não é a dignidade dos reis e dos mantos, mas a dignidade abundante que não se cobre com os trajes de gala. Tu hás de encontrá-la no braço luzidio que maneja a picareta ou bate um prego; aquela dignidade democrática que sobre todos e sem termo se irradia de Deus; Dele! O grande Deus absoluto! Centro e circunferência de toda democracia! Sua onipresença, nossa igualdade divina! (MELVILLE, 2008, p.135)

Contemporâneo de Whitman, Melville parece ecoar o bardo americano nesse excerto repleto de transcendentalismo, mas, na verdade, é a idealização da democracia que ele esboça, também, uma vez que é o homem comum, o indivíduo, o trabalhador do campo ou da cidade, aquele longe de um “manto” de rei e que utiliza uma picareta ou um martelo, misturando religião e sociedade em algo único, isto é, Deus, como retratado nesse ideal democrático que transforma onipresença divina em igualdade humana. Ciente das características que tornam especiais aqueles marinheiros, Ishmael ainda afirma:

Se, portanto, aos mais vis marujos, e aos desertores e náufragos, eu atribuir qualidade nobres, ainda que obscuras; envolvê-los com encantos trágicos, se até o mais triste, talvez o mais degradante deles todos, erguer-se aos mais altos píncaros; **se eu tocar o braço desse trabalhador com uma luz etérea; se eu estender um arco-íris sobre seu desastroso pôr-do-sol;** então protege-me contra todas as críticas mortais, Tu, justo Espírito da Igualdade, que estendeu o manto real da humanidade sobre toda a minha espécie! Protege-me, grande Deus democrático! [...] Tu, que, em todas as passagens solenes pela terra, sempre elegeste os Teus campeões seletos entre o povo majestático, protege-me, ó, Deus! (MELVILLE, 2008, p.135, **grifos nossos**)

O desertor, o náufrago, o trabalhador, a despeito de seu papel no mundo dos homens, poderá também ser exaltado à condição democrática de igualdade. Justiça. As leis dos homens ferem aqueles que se veem abaixo da linha imaginária que mede a dignidade de um homem. Igualdade. Se depender de Ishmael, os atos ordinários desses homens serão declarados nobres, heroicos até, acima de qualquer ato degradante, trágico, obscuro. Daí a tripulação diversificada do baleeiro comandado por Ahab, que, mesmo composta de “mestiços renegados, náufragos e canibais”, é alçada à condição de heróis (MELVILLE, 2008, p. 209). “Vamos parar no meio do mar a bordo desse estranho navio com sua incrível tripulação”, diz Lawrence. “Comparados a eles, os argonautas não passavam de doces cordeirinhos” (2012, p. 211). Essa tripulação está cercada: Ahab de um lado; Moby Dick de outro.

Na tradição de rebeldia, o olhar do narrador sempre se aproxima do indivíduo simples, pertencente ao povo, humanizando-o, exaltando-o. De *Moby Dick* a *On the Road*, o sujeito comum, do trabalhador ao andarilho anexado à estrada, será sempre um herói.

Se Ulisses e companhia não ficam em pé de igualdade com os tripulantes do *Pequod*, na opinião de Lawrence, é porque, além da união de todos sob uma bandeira

comum, eles perseguiram, dia após dia, não qualquer baleia, o que já seria uma peleja e tanto, mas o cachalote branco, aquele que porta uma marca, justamente, aquilo que o distingue, sua cor branca, que em si é cheia de significados distintos. Ela dá a Moby Dick inocência e maldade. Dependendo de quem estiver preso a ela, poderá ver na baleia uma coisa ou outra. Ela não é o leviatã terrível pintado pelo mito, pela religião; ali, acossada, diante de arpões apontados para ela, só poderia agir como se ansiosa por vingança contra aqueles homens, mas, se eles não estivessem no encalço dela, não estaria, provavelmente, levando sua vida, movimentado-se graciosamente pelas águas, sem causar mal a ninguém? “E Ulisses se dedicou a *vencer* as Circes e a cambada de sirigaitas que vivia naquelas ilhas”, diz Lawrence. “Mas a tripulação do *Pequod* é um bando de malucos perseguindo fanaticamente uma baleia branca solitária e inofensiva” (LAWRENCE, 2012, p. 211).

Melville chama o capítulo 41 de “Moby Dick” e passa a palavra a Ishmael, novamente, e o palco do mundo volta a ser o romance. “Eu, Ishmael, era um dos homens daquela tripulação; meus gritos se juntaram aos dos outros; [...] o ódio inextinguível de Ahab parecia meu”, diz. “Com ouvidos atentos escutei a história do monstro assassino contra o qual eu e todos os outros havíamos dedicados nossas juras de violência e vingança” (MELVILLE, 2008, p. 200). Mesmo sem os bisturis da psicanálise em mãos, Melville foi capaz de compor um dos personagens mais psicologicamente demoníacos e fascinantes da história da literatura. Por sua vez, nas páginas de Shakespeare, o registro da natureza humana segue tão profundamente arquitetado, que, também alheio ao que a psicanálise e a modernidade fariam à fachada do edifício shakespeariano, o bardo inglês ecoa em Melville e, até hoje, em muitos autores que o têm como um modelo, eternamente a ser seguido e desafiado.

Melville identificava-se emocionalmente ao seu herói, mas não o aprovava intelectualmente. Admirava Ahab por seu inquebrantável heroísmo, pois, como escreveu a Hawthorne, admirava todos os indivíduos desafiadores que estavam dispostos a ‘a atravessar as fronteiras da Eternidade sem outra coisa senão um saco de viagem — isto é, o Ego’. Mas ele próprio estava a desafiar as maiores e as mais nobres ilusões de sua época, ao chamar loucura o inspirado heroísmo de Ahab e ao insistir em que toda a grandeza humana não passa de doença. Escrevera um ‘livro perverso’, disse ele, ao terminá-lo, mas sentia-se ‘puro como um cordeiro’. (HOWARD, 1966, p. 40)

Melville fala em “Ego” a Hawthorne, meio século antes de Freud deixar os altos círculos intelectuais europeus estarecidos com suas ideias modernas. Comparando o “Ego” a um “saco de viagem”, mesmo sem conhecer a exegese futura sobre o funcionamento da mente humana, Melville é capaz de fornecer a Hawthorne uma imagem que realça a personalidade de Ahab, com seu “heroísmo” tingido da loucura necessária para, através de muitas milhas náuticas, engendrar sua vingança contra Moby Dick, levando com ele uma tripulação que espera que seja “unida”, e que assim se mostra no romance. “Nós, os do século XX, [...] empregamos os símbolos da psiquiatria para tentar curar as frustrações que mataram Ahab”, afirma Howard. “Vivemos no mundo de Ahab de modo mais completo do que o fizeram Melville ou seus contemporâneos e, enquanto esse mundo continuar a existir”, diz, “encontraremos em *Moby Dick* a estimulante vitalidade de uma história que é, em parte, nossa” (HOWARD, 1966, p. 41).

O “saco de viagem” universal recai sobre as costas de cada um, e *Moby Dick*, ao representar a humanidade, encerra uma simbologia cara à América, carregada de um pessimismo que sugere sua derrocada; isto é, a derrocada do canto dourado americano, com seu *canto de cisne* sugerido pela passagem em que o falcão, pregado à bandeira do baleeiro pelo braço nativo do índio americano, desaparece no fundo do mar com o *Pequod*. Como essa é uma passagem que reforça a crítica à América, característica que faz dela um elemento a favor da tradição de rebeldia, cabe mostrar como ocorre essa passagem no romance.

Ishmael narra o momento final em que o cachalote acerta o *Pequod*, afundando-o, para desespero de Ahab. “O navio! O carro fúnebre! — o segundo carro fúnebre! [...] a madeira só podia ser americana!”, diz o capitão (MELVILLE, 2008, p. 590). Ver no *Pequod* “um carro fúnebre” remete à predição do estranho personagem que é Fedallah, que, como vimos, é um dos parses da tripulação pessoal de Ahab.⁸⁵ O primeiro caixão ficou relegado a ele, ao parse, preso ao corpo do cachalote; “o segundo”, a despeito do comentário *espiritoso* sobre a procedência americana da madeira, é o próprio navio. O barco afunda, literalmente, e desaparecem índios, negros e brancos. A representação da América, repleta de gente de toda parte, naufraga. Derrocada, naquela ocasião, de um

⁸⁵ “Fedallah também traz no nome a menção a um deus (o mulçumano *Allah* ou Alá)” (CALOR, 2011, p. 102).

país escravocrata, vivendo um momento turbulento, além de fadado à Guerra Civil que aconteceria dez anos depois da publicação de *Moby Dick*?

Por que não?

O Romantismo é uma escola que não se cansou de exaltar as grandezas de cada uma das nações por onde passou. Na América, encontrou o transcendentalismo e muita gente disposta a fazer algo diferente do que, até então, vinha acontecendo, de um modo geral, na vida cultural do país. Faltava a identidade nacional, e ela chegava, fortalecida pelo renascimento literário do século 19. A contribuição que gente do talento de Thoreau, Poe, Whitman, Hawthorne, Melville e outros legaram aos EUA, com a poesia e com a ficção que brotavam de suas mãos, aliadas ao frescor da novidade, trouxe algo diferente e capaz de fazer renascer uma literatura com sua própria voz, como o canto universal whitmaniano, com seu certificado de autenticidade poética que, como tudo que é inovador, custou a ser reconhecido na metade daquele século em que a América se debatia, desmastreada, em busca de direção.

Era necessário recomençar, e, no caso do romance de Melville, em vez de exaltar os EUA e a grandeza da antiga terra dos índios, ele seguiu outro caminho, de significado confuso, mas corajosamente pessimista. Termina com o braço, o martelo e a ave trespassada pelo prego, com todos submergindo, presos à bandeira. Não há símbolo maior para representar um país do que uma bandeira. O braço, do americano Tashtego, um índio, segura um martelo; o falcão, abandonado pela sorte, vem anexar-se à bandeira do último mastro do *Pequod* a ser engolido pelo mar:

Mas — enquanto os últimos turbilhões se derramavam misturados sobre a cabeça submersa do índio no topo do mastro, deixando ainda visíveis algumas polegadas do mastaréu ereto, junto com as longas jardas da bandeira, que ondulava calmamente, por irônica coincidência, sobre as ondas destruidoras que quase a tocavam — naquele instante, um braço vermelho e um martelo pairavam erguidos no ar, em posição de pregar com firmeza a bandeira à verga que afundava. Um falcão marinho que ofensivamente seguira o mastro grande na descida de sua morada natural entre as estrelas, bicando a bandeira e molestando Tashtego; ocorreu então que o tal pássaro interpôs a grande asa esvoaçante entre o martelo e a madeira; e, sentindo ao mesmo tempo aquela emoção etérea, o selvagem logo abaixo, submerso, no momento de sua morte, ali fincou estático o martelo; e assim, a ave do céu, com seu galhar de arcanjo e seu bico imperial arremetido para o alto e todas as suas formas cativas, envolto pela bandeira de Ahab, afundou com o navio, que, como Satã, não quis descer até o inferno sem arrastar consigo uma parte vigorosa do céu, que assim lhe servisse de elmo.

Pequenas aves voavam agora gritando sobre o golfo ainda escancarado; uma rebentação branca se abateu contra os seus lados íngremes; e então tudo desabou e o grande sudário do mar voltou a rolar como rolava há cinco mil anos. (MELVILLE, 2008, p. 591)

É uma imagem repleta de ousadia e rebeldia, pois traz a visão nem um pouco feliz que oferece ao final do romance. Esse falcão, que desce de sua “morada natural entre as estrelas” — que, na bandeira americana, foram adotadas desde 1777 —, surge sobre o barco; seu pasto é o mar e, lá, é martelado à bandeira de uma América flutuante, que, embora atada ao rabo da baleia, acaba por se mostrar errante, à deriva, levando à morte seus tripulantes. O que mais teria a dizer aos EUA essa simbologia velada, em preto e branco sombrios, de *Moby Dick*? Vejamos, tomando como base a comparação que Ishmael faz entre o que ele chama “peixe preso” e “peixe solto”.

Essa simbologia pode ser mais bem compreendida se nos lembrarmos do que diz Ishmael no capítulo 89, “Peixe preso e peixe solto”, quando por meio da alegoria ele discute o direito de posse, legitimado pela aquisição de algo, sem que seja levada em conta a forma para sua obtenção. “O que é o ágio devastador que Mordecai, o agiota, recebe do coitado do Woebegone, o falido, de um empréstimo para que a família de Woebegone não morra de fome”, argumenta Ishmael, “o que é esse ágio devastador, senão peixe preso?” (MELVILLE, 2008, p. 419). E vai mais longe:

“O que é a renda de cem mil libras do Arcebispo de Savesoul, tirada do escasso pão e queijo de milhares de trabalhadores de costas curvadas (todos certo de irem ao céu sem a ajuda de Savesoul), o que é esse número redondo de cem mil, senão peixe preso? O que são as cidades e as aldeias herdadas do duque de Dunder, senão peixe preso? O que é a coitada da Irlanda para John Bull, aquele temível arpoador, senão peixe preso? O que é o Texas para o irmão Jonathan, aquele soldado apostólico armado de lança, senão peixe preso? E, em relação a todos eles, a posse não é a lei por inteiro? (MELVILLE, 2008, p. 419)

Não seria possível, por meio dessa comparação, interpretar aí uma crítica à política externa americana, que no decorrer do século 19 acabaria anexando territórios vizinhos aos seus, especialmente, mexicanos, como vimos no capítulo referente a Thoreau? Talvez não fosse outra a intenção do autor. “Mas se a doutrina do peixe preso é bastante aplicável, em geral, a doutrina análoga do peixe solto o é ainda mais”, explica Ismael ao leitor. “É aplicável internacional e universalmente” (MELVILLE, 2008, p.

419). E é aqui que Melville direciona seu romance como uma metralhadora, mesmo que elas ainda não existissem, contra os EUA:

O que era a América em 1492, senão um peixe solto, no qual Colombo fincou o estandarte espanhol, como bandeira dos reis, seu senhor e senhora? O que era a Polônia para o czar? A Grécia para os turcos? A Índia para a Inglaterra? O que o México será para os Estados Unidos no final? Todos peixes soltos. (MELVILLE, 2008, p. 419).

Não apenas os EUA são gananciosos e aproveitadores. Melville abre o leque: espanhóis, russos, turcos, ingleses. O peixe estava ali, e alguém precisava capturá-lo. *Moby Dick* estava solto, e alguém precisava encarcerá-lo. E no país da liberdade, onde estava a defesa da liberdade? Liberdade? De quem? Dos negros? Dos combatidos mexicanos? Aonde ia esse país, afinal de contas?

O que são os Direitos do Homem e as Liberdades do Mundo, senão peixe solto? As opiniões e os juízos dos homens, senão peixe solto? O que é o princípio religioso, dentro deles, senão peixe solto? O que são as ideias dos pensadores para os verborrágicos pomposos, senão peixe solto? O que é o próprio imenso globo, senão peixe solto? E o que é você, leitor, senão peixe solto e também peixe preso? (MELVILLE, 2008, p.419)

Como vimos no capítulo 2, Thoreau também não se conformou com a maneira como os EUA conduziram a disputa contra o México pelos territórios que pertenciam aos mexicanos. Como Ishmael previra, quem hoje é dono do estado da Califórnia, senão os EUA? Estaria, então, Melville insatisfeito com os EUA, por seu país tomar decisões truculentas a favor da bandeira americana, ferindo liberdades que, hipocritamente, homens de cartola defendiam com unhas e dentes? Como vimos, ao mostrar a ideologia por trás do “peixe preso”, isto é, o lucro e a probrina, além da ganância famigerada, imperialista, do “peixe solto”, Ishmael culmina por enfeixar ainda mais *Moby Dick* na tradição de rebeldia defendida aqui.

Resta apenas, em relação à *Moby Dick*, aproximá-la do *leviatã* de Thomas Hobbes (1588-1679).

Mãos à obra, literalmente.

A despeito de ser, cronologicamente, o primeiro romance que se antecipa aos demais que fazem parte do *corpus* deste trabalho, *Moby Dick* vai além do que, em um

primeiro momento, seu enredo aponta, como vimos. Além disso, a figura do capitão Ahab liga-se não apenas à vingança que é perpetrada até à loucura, mas serve também como simulacro do que *Leviatã*: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil (1651), de Hobbes, levou em consideração ao retratar, politicamente, o indivíduo na sociedade, bem como suas normas de conduta.

A rebeldia romântica do órfão e exilado Ishmael contrasta com a personalidade violenta de Ahab. Não é o louco capitão quem é contra a civilização, mas esse narrador, que se sente cansado da sociedade e que, por isso, como vimos, lança-se às aventuras no mar. Mas a obsessão de Ahab acaba com o *Pequod*, essa América *flutuante*. A culpa recai apenas sobre a figura do leviatã, que, até então, vinha fixada no imaginário ocidental como o monstro mitológico e bíblico, além da alusão política feita por Hobbes.

Melville não se esquece de Hobbes em *Moby Dick*. Antes que a narrativa inicie, surge este excerto, fornecido por um “sub-sub-bibliotecário”: “Por meio de um artifício é criado esse grande Leviatã, chamado Nação ou Estado (em latim, *Civitas*), que não é outra coisa a não ser um homem artificial” (HOBBS apud MELVILLE, 2008, p. 16). Mas para Hobbes sua preocupação é discutir a noção de Estado, ou nação, associando-a à figura do leviatã. O estado como “homem artificial” sugere a ordem que mantém homem e nação em segurança; sem ela, a humanidade seria levada à anarquia. Em *Moby Dick* quem tenta acabar com o leviatã, não o estado, mas a baleia em si, é o próprio homem, representado na figura inabalável de Ahab e sua perseguição de empreitada demoníaca. “A paixão cuja violência ou continuidade produz a loucura é uma grande vanglória, que comumente é chamada orgulho e autoestima ou depressão da mente”⁸⁶, afirma Hobbes, no capítulo VIII, intitulado “Das virtudes comumente chamadas intelectuais e de suas falhas opostas” (HOBBS, 2014, p. 71). “Depressão da mente”, “vanglória” e “loucura”: em Ahab, encontramos tudo isso. Em seguida, Hobbes afirma:

O orgulho conduz o homem à ira, e seu excesso, à loucura, chamada de raiva ou fúria. Assim, quando há um excessivo desejo de vingança, os órgãos são perturbados e ele se converte em raiva. Também o amor excessivo, com o ciúme, transforma-se em raiva (2014, p. 71).

⁸⁶ A tradução é de Rosina D’Angina.

Hobbes, 200 anos antes de *Moby Dick* ser publicado, foi capaz de, ao descrever a loucura, expressar a “depressão da mente” de Ahab, que passa do orgulho à ira, chegando à loucura — ou raiva, ou fúria:

[...] mesmo que o efeito da loucura nem sempre seja visível num homem por uma extravagante atitude originada por tais paixões, quando várias pessoas são contagiadas por essa mesma inspiração, a raiva de uma multidão torna-se bastante visível. [...] Ela [a multidão] combaterá e aniquilará todos aqueles que no passado a protegeram e a livraram das injúrias. E, se isso é loucura na multidão, é o mesmo em cada homem em particular. Mesmo que um homem não perceba o rumor da água que o rodeia quando se encontra no meio do mar, ele está seguro de que essa porção contribui para o rumor das ondas de todo o mar; assim também, mesmo que não percebamos uma grande inquietude num ou dois homens, podemos estar certos de que suas paixões particulares contribuem para a agitação de uma nação turbulenta (HOBBS, 2014, p. 72)

É exatamente dessa forma que Ahab, como vimos, convence sua tripulação a perseguir *Moby Dick*, mesmo que tal empresa culmine na morte que virá como resultado de atitude tão equivocada, uma vez que se aproxima mais da loucura que da razão. Diz D. H. Lawrence:

Moby Dick, ou a Baleia Branca.
Uma caçada. A última grande caçada.
Do quê?
De *Moby Dick*, a enorme baleia cachalote: que é velha, gasta, monstruosa, e que nada sozinha; que é inenarravelmente feroz em sua fúria, depois de ter sido atacada tantas vezes; e branca como a neve.
Não há dúvida de que é um símbolo.
De quê? (2012, p. 206)

Resposta do próprio Lawrence: “Duvido que o próprio Melville soubesse muito bem”. Em seguida, complementa: “Essa é a melhor parte” (2012, p. 206). Muitos articulistas defendem a ideia de que talvez nem mesmo Melville, como qualquer outro grande autor, soubesse muito bem o significado simbólico de sua grande baleia branca. Lawrence é um deles, como vimos. É que para ele, o “artista” Melville era maior que o “homem” Melville. Não parece, mas é um elogio e tanto:

O artista era *tão* maior que o homem. O homem é meio enfadonho, um sujeito da Nova Inglaterra do tipo místico-transcendentalista ético: Emerson, Longfellow, Hawthorne etc. Tão crispado, um asno impostado mesmo na questão do humor. Tão irremediavelmente *au*

grand sérieux, dá vontade de dizer: meu Deus do Céu, que diferença faz? Se a vida é uma tragédia, ou uma farsa, ou um desastre, ou qualquer outra coisa, sei lá! A vida que seja o que bem entender. Me dê alguma coisa para beber, neste momento é só o que estou querendo. Quanto a mim, a vida é tantas coisas que não me interessa saber o que ela é. Não me cabe fazer o levantamento. No momento é uma xícara de chá. Esta manhã era mortificação e azedume. Me passe o açúcar. (LAWRENCE, 2012, p. 207)

O mau-humor de Lawrence é tão cortante que chega a ser engraçado. Mas vale a impressão que Melville lhe causa: o homem, perto do artista, era muito sisudo, e mesmo assim, com seu talento artístico, conseguiu que sua obra fosse além de seu estilo literário aprumado, sério, empertigado. Em seguida, Lawrence demonstra ter dúvida a respeito de uma possível relação entre o leviatã de Hobbes e o de Melville. “A baleia tem sangue quente e é amorável. É um Leviatã solitário, não do gênero Hobbes. Ou será que é?” (LAWRENCE, 2012, p. 206).

Respondendo a Lawrence, talvez seja mesmo, e é aí que entra Hobbes. No centro de sua obra, ele associa a figura da baleia à perda da vontade livre dos homens, que, ao ocorrer, expõe à humanidade um caminho possível: a proteção de um governo absoluto, que, como tal, é forte, totalitário, capaz de assegurar paz e segurança a cada pessoa. Retornemos, novamente, ao verbete Leviatã, no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant:

Nos tratados de filosofia política, Leviatã simboliza o Estado que se adjudica uma soberania absoluta, rival de Deus, e um direito absoluto, de vida e de morte, sobre todas as criaturas que ele submete. Monstro sem freios e sem piedade; tirania arbitrária, cruel, totalitária, querendo dominar os corpos e as consciências. Em Thomas Hobbes, esta concepção absolutista deriva, como uma consequência lógica, de uma filosofia materialista, que tem a intenção de proteger os indivíduos e coletividades, mas ao preço de toda liberdade e de uma obediência passiva ao poder. (2009, p. 547)

Como o excerto mostra, ao surgir o Estado absoluto na figura do Leviatã não mais podem existir interesses individuais ou privilégios, uma vez que eles têm de ser banidos, evitados, a fim de garantir a convivência social capaz de coibir a opressão que os mais fortes exercem. Vem a obediência ao Estado, que, se a atrelássemos aos peixes *presos e soltos* de Melville, ainda faria o indivíduo ajoelhar-se diante da autoridade civil, mas ele seria, aí, beneficiado pela paz, relativa, que o envolveria em segurança.

Como sugerimos, em *Moby Dick*, o *Pequod* pode ser visto como um microcosmo da América, com a tripulação subjugada pelo interesse individualista de seu capitão; por isso, ela é levada à morte. Nesse sentido, é possível sugerir os ecos do *Leviatã* de Hobbes no *Moby Dick* de Melville, pois a aplicação da vontade individual de Ahab surge com uma selvageria assustadora. E, contra ele, o que faz a tripulação do *Pequod*? Nada. Nem mesmo se amotina, o que poderia equivaler à anarquia, à violência civil generalizada, ou ao medo permanente de morte violenta, como acontece em situações em que a desordem e a instabilidade política geram apreensão nas pessoas.

O despotismo de Ahab, a força bruta, prevalece sobre a tripulação. Ao final da narrativa, mais indícios significativos: lá está o órfão, Ishmael, salvo por um caixão de madeira estrangeira, no mar, no berço da Natureza e longe da civilização. O órfão, exilado, está à parte da sociedade americana, onde se viu marginalizado, mas a ela será obrigado a regressar, ao ser resgatado pelo baleeiro *Rachel*. Na Bíblia, a história de Rachel remete à mãe que engravida de dois filhos, mesmo desacreditada de que pudesse gerar uma criança. Mas seu destino é trágico: ao engravidar novamente, ela acaba por morrer a caminho do parto, em plena estrada. Em *Moby Dick*, resgatado por *Rachel*, Ishmael é o único sobrevivente do *Pequod*. Ironicamente, o baleeiro *Rachel*, que havia perdido seus marinheiros, resgata um marujo de outro navio. “No segundo dia, uma vela aproximou-se mais e mais e recolheu-me afinal”, narra Ishmael, na penúltima frase de *Moby Dick*. “Era *Rachel*, errante, que **retrocedendo para procurar seus filhos perdidos, apenas encontrava um outro órfão**” (MELVILLE, 2008, p. 593, **grifo nosso**). Ishmael, o personagem exilado da sociedade, salva-se para contar o que houve — até porque, onomasticamente, ele é *aquele que ouve*, e o que ele ouviu ou viu e, em seguida, contou é tudo que está contido entre a primeira e a última linha de sua narrativa. Eis o porquê de ele ter sido salvo do naufrágio: dos estrangeiros ali presentes, Ishmael é o único que tem consciência de que é um ser à parte, alguém excluído, proscrito e errante. Um rebelde, enfim.

3.2 Mark Twain — *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884)

E foi então que vi pela primeira vez na vida meu amado rio Mississippi, raso sob a bruma do verão, quase seco, exalando o odor de sua fertilidade, que cheira como o próprio corpo vivo da América, porque ele a lava.

Jack Kerouac (2007, p. 33)

Uma vez que deixamos para trás Ishmael, iremos nos encontrar agora com outros dois órfãos, para dar sequência a este trabalho: Tom Sawyer e Huckleberry Finn, velhos conhecidos dos leitores da literatura norte-americana. Mas, antes de prosseguirmos, é importante responder a uma pergunta: depois de passarmos por *Moby Dick*, por que incluir os dois romances de Mark Twain neste trabalho? O motivo é apenas um: a importância deles não apenas para a literatura norte-americana, mas para a tradição de rebeldia, especialmente, de *As aventuras de Huckleberry Finn*, tendo em vista sua crítica à escravidão e à civilização moderna.

Seguindo nessa direção, é preciso mencionar que o romance *As aventuras de Tom Sawyer* ratifica a distância entre as duas obras: não os oito anos que separam uma publicação da outra, mas o salto literário que Twain alcança com *As aventuras de Huckleberry Finn*. Os dois são reservados ao período da adolescência, encontrando-se aí os leitores que estão vivendo sua juventude, mas a segunda narrativa oferece ao leitor experiente mais que um romance de aventura, como iremos ver adiante.

Essa perspectiva pode ser percebida, detalhadamente, no esquema quinário do enredo de *As aventuras de Tom Sawyer*, com ambiente e cenário idênticos ao de *As aventuras de Huckleberry Finn*: no desenrolar dos acontecimentos, o leitor será capaz de perceber a profundidade literária alcançada por Twain na narrativa posterior. Comparando-os, se no primeiro romance, em meio às peripécias picarescas, um menino vive o impasse da paixão adolescente, na obra seguinte, a descoberta do que representa a escravidão vem à tona na forma de um embate moral travado pelo personagem principal, enquanto toma consciência da situação vivida pelo escravo Jim, que o acompanha rio abaixo. “Ao contrário de Tom Sawyer, aqui a civilização não é simplesmente uma questão de ter o pescoço lavado e esfregado por uma tia solteira e empertigada”, diz E. L. Doctorow (1931-). “Civilização aqui significa comprar e vender pessoas, para então fazê-las trabalhar até a morte” (1995, p. 4). O autor de *Ragtime* tem

razão e não está sozinho em sua defesa de *As aventuras de Huckleberry Finn*, como veremos na análise da obra, mas o que ele nota, e muitos outros leitores também, é que o romance de Twain não deve ficar circunscrito ao universo literário infanto-juvenil apenas. Como iremos ver, ele alcança, por meio de sua linguagem repleta de coloquialismo, um lugar especial entre os clássicos da literatura norte-americana. Eis o porquê de, após mergulhar nas águas profundas de *Moby Dick*, emergir na corrente fluida do rio Mississippi. Mas, antes de tratarmos de ambas as obras de Twain, precisamos nos voltar para dois tópicos: continuar com o contexto histórico dos EUA e, em seguida, tecer algumas considerações sobre o romance picaresco.

3.2.1 Contexto histórico: da Independência à Guerra Civil e ao abolicionismo

De 1812 a 1815, no início do século 19, após os conflitos revolucionários de 1776, os EUA passaram pela segunda onda de guerra contra os ingleses — eram, ainda, resquícios da Independência, e mais uma vez, mesmo auxiliada por índios e canadenses, a Inglaterra amargava nova derrota: na última batalha, as fronteiras do leste eram, finalmente, asseguradas pelos americanos. Foi o início de uma nova fase na história dos EUA. A partir daquele momento, o movimento dos americanos em busca de novas terras recomeçou. De 1820 a 1860, as notícias otimistas que chegavam à Europa motivaram cinco milhões de pessoas a emigrar para o Novo Mundo, especialmente escandinavos e alemães. Começava com uma energia desmesurada a conquista do oeste selvagem, onde se viam cada vez mais carruagens repletas de móveis, sementes e utensílios agrícolas. Vencidas as barreiras do Mississippi e dos Grandes Lagos, nas savanas e pradarias do meio-oeste, os pioneiros depararam-se com índios de várias tribos, como sioux, dakotas, pawnees e osages, em batalhas terríveis por conquistas de territórios.

Novos estados surgiram: Indiana (1816), Mississippi (1817), Illinois (1818), Alabama (1819), Maine (1820), Missouri (1821). Era uma ocupação organizada: batedores, tropas de reconhecimento e caçadores avançavam rumo ao oeste, explorando vias de acesso, sistemas fluviais, cimos de montanhas; tão logo as informações chegavam ao leste do país, vinham as caravanas de pioneiros, que, ao chegar, iniciavam a criação de gado e a plantação de produtos agrícolas, para o próprio consumo. Já a estrada de ferro surgiu no leste, em 1830, ligando Ohio a Baltimore. Em 1870, as duas

costas estavam interligadas, somando 51 mil quilômetros de malha ferroviária. Em 1824, os russos perdiam sua hegemonia no Alasca, que acabaram por vender aos americanos, em 1867. Com a descoberta do ouro na Califórnia, em 1848, mais americanos e europeus cruzaram o país em direção ao oeste. As cidades cresciam de forma desordenada. “Era a época selvagem dos temíveis fora-da-lei, dos corruptos funcionários espanhóis, dos xerifes que se auto-elegiam, dos que asseguravam a sua própria defesa e impunham a lei do mais forte”, afirma Otto Zierer (1992, p. 50). Outros estados são incorporados na confederação: Texas (1845), Califórnia (1850), Minnesota (1858), Oregon (1859), Kansas (1861), Virgínia ocidental (1863), Nevada (1864), Nebraska (1867), Colorado (1876), Dakota do Norte (1889), Dakota do Sul (1889), Washington (1889), Idaho (1890), Wyoming (1890) e Utah (1896).

No leste, com a industrialização crescendo cada vez mais, os operários passaram a ser cada vez mais ouvidos, conseguindo, em 1835, a redução da jornada de trabalho para 10 horas, e não mais do nascer ao pôr do sol. Mas era a escravidão que acentuava a diferença entre norte e sul do país, expondo uma “ferida purulenta no corpo dos Estados norte-americanos”, como afirma Zierer (1992, p. 54).

No sul, os escravos eram vigiados de perto por capatazes, que os puniam a chicotadas, como no Brasil, onde também a escravidão grassava. E a Constituição? Onde estava a liberdade como direito imprescindível do ser humano? Quando os EUA foram fundados, Thomas Jefferson (1743-1826) propôs o fim da escravidão, mas não obteve êxito. Em 1808, o Congresso proibiu o tráfico negreiro com a África, despertando nos *quakers* da Pensilvânia a primeira manifestação contrária à escravidão. Mas no sul, na Constituição interna de cada novo estado, prevalecia o pedido de legitimação da escravatura, e o sofrimento dos negros continuava, para desespero dos abolicionistas, que se multiplicavam por toda parte. Emerson, Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), Thoreau, dentre outros autores, manifestaram publicamente sua aversão à escravidão, bem como Harriet Beecher-Stowe (1811-1896), que com o romance *A cabana do Pai Tomás* (1852), causou estardalhaço, ao contar a morte do escravo que dá nome ao livro, comovendo a opinião pública e reforçando o pensamento abolicionista. Notícias dão conta de que, mais tarde, ao encontrar-se com a autora, o presidente Abraham Lincoln (1809-1865) teria dito a ela, de forma espirituosa, que seu romance é que fora responsável pela Guerra Civil⁸⁷.

⁸⁷ "Foi a senhora que, com seu livro, causou essa grande guerra". Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Uncle_Tom%27s_Cabin>. Acesso em: 18 fev. 2015.

O estopim da guerra teve Lincoln como protagonista. Ao ser eleito presidente, como representante do Partido Republicano do norte do país, o sul, democrata, discordou: tão logo a Carolina do Sul declarou sua separação da União, outros dez estados a seguiram. Dessa forma, Alabama, Tennessee, Virgínia, Louisiana, Mississippi, Geórgia, Carolina do Norte, Missouri, Flórida, Texas, além da Carolina do Sul, assinavam em oito de fevereiro de 1861 uma nova aliança, criando os Estados Confederados da América (ZIERER, 1992, p. 60-61). Em quatro de março, ao tomar posse, Lincoln recusou-se a reconhecer a divisão dos EUA, mas em 12 de abril, sob o comando do General Lee, o Forte Sumter, em Charleston, foi atacado pelas tropas confederadas. Era irreversível: começava a Guerra Civil, ou Guerra de Secessão, que, de 1861 a 1865, viraria o país do avesso.

Como o Norte dispunha de grandes indústrias, fábricas de armas e de pólvora, além de uma pequena rede ferroviária, seus 23 estados, com 22 milhões de habitantes, levaram vantagem desde o início da guerra contra os onze estados do sul com seus nove milhões de pessoas. Mas em primeiro de janeiro de 1863, com os confederados aproximando-se de Washington, Lincoln declarou liberdade a todos os escravos do sul do país, “desde que se manifestassem favoráveis à União” (ZIERER, 1992, p. 64). À Declaração de Emancipação de Lincoln, o general Lee respondeu militarmente, logo que chegou a Gettysburg, Pensilvânia. “Ali se desenrolou uma grande batalha, em que os americanos se massacraram uns aos outros com ferocidade”, afirma Zierer (1992, p. 65-66). O resultado? Mesmo com grandes perdas dos dois lados, os confederados levaram a pior e foram obrigados a recuar até as margens do Potomac. A guerra continuava. Em 1864, os soldados da União marcharam, sob o comando do general William T. Sherman (1820-1891), do Tennessee até a Geórgia, incendiando, devastando e saqueando tudo pela frente. O sul combatia. Finalmente, em nove de abril de 1865, as tropas confederadas do general Lee eram derrotadas pelo exército da União, comandado pelo general Ulysses S. Grant (1822-1885). Chegava ao fim a Guerra Civil. Lincoln, amado e odiado na mesma medida, cinco dias depois, era assassinado em 14 de abril, enquanto assistia a uma peça no Teatro Ford, em Washington.

A abolição deu aos escravos liberdade e direito ao voto. No sul, bandos conhecidos como “*carpetbaggers*”, pessoas que tinham apenas um saco de dormir como bagagem, chegavam e apropriavam-se de propriedades, sem nada que as autoridades, desmoralizadas e impotentes, pudessem fazer. Plantações, casas, bancos, estabelecimentos comerciais, tudo era partilhado entre eles. Afirma Zierer:

Mas o que exasperava mais os antigos confederados eram as rusgas de numerosos negros, os quais, impelidos pelo entusiasmo da libertação, organizavam perseguições vingativas, matando, saqueando e violando, muitas vezes com a proteção das autoridades da União (1992, p. 70).

Olho por olho? O rastilho de ódio no sul parecia não ter fim. Segundo Zierer, foram esses excessos que deram origem à Ku Klux Klan e sua vingança contra os antigos escravos. Mas a liberdade obtida não significou que os negros deixaram, finalmente, sua malfadada condição: na maior parte dos estados, ter acesso ao voto era tão difícil quanto conseguir emprego. Alguns voltaram às plantações de algodão, mas boa parte dos cerca de 3.600.000 negros libertados emigraria para o norte. O que não significou o fim do racismo nos EUA.

Ainda voltaremos à história dos EUA mais adiante; por enquanto, é o contexto que importa à análise das obras envolvendo Tom e Huck.

Vejamos agora algumas anotações sobre o romance picaresco, uma vez que boa parte das obras da tradição de rebeldia o adota como modelo.

3.2.2 O romance picaresco como modelo para o romance moderno

O berço do romance picaresco é a Espanha, com obras como *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *Vida y hechos de Estebanillo González* (1645), dentre outras, como o próprio *Dom Quixote* (1605). Os séculos 17 e 18 esparramaram o gênero por toda a Europa, que, em seguida, correu o mundo, chegando ao Brasil e aos EUA. De certa forma, *Moby Dick* contém passagens picarescas, como a humorística cena em que Ishmael e Queequeg compartilham da mesma cama em uma hospedaria, como vimos, e já foi lido como tal em adaptações para o público infanto-juvenil⁸⁸. Mas o romance de Melville não precisa ser visto, ou estudado, como picaresco. Longe disso. Como tudo nessa obra ímpar que sempre se revela maior do que qualquer esforço de limitá-la a um ou outro rótulo conceitual.

“Em geral, o próprio pícaro narra as suas aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito”, lembra Antonio Candido no clássico ensaio “Dialética da malandragem”, “e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o

⁸⁸ Como mostra José Luiz Sarmiento Ferreira, em sua dissertação *O romance de aventuras e a juventude da narrativa: Moby-Dick e as suas adaptações juvenis*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1996).

leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização” (1993, p. 21). De fato, de todos os romances de que nos ocuparemos neste trabalho, *Chamado selvagem* e *As aventuras de Tom Sawyer* adotam narrador heterodiegético, em detrimento do narrador homodiegético, de *Moby Dick*, de *As aventuras de Huckleberry Finn*, de *O sol também se levanta* e de *On the Road*. Mas também não vem ao caso incluir — como *Moby Dick* — *Chamado Selvagem* e *O sol também se levanta* na linhagem das narrativas picarescas, algo que, por sua vez, encaixa-se muito bem a *As aventuras de Tom Sawyer*, *As aventuras de Huckleberry Finn* e *On the Road*. Os outros, na verdade, servem-se da narrativa picaresca apenas como modelo para o romance moderno, como veremos adiante. Mas Twain e Kerouac mostram-se hábeis em criar a “falsa candura” a que Candido alude, pois o pícaro transmite ao leitor os sentimentos que passam, geralmente, pelo narrador homodiegético às vezes assustado, às vezes enamorado do mundo que o circunda (1993, p. 21).

O foco de Antonio Candido, como sabemos, é iluminar *Memórias de um sargento de milícias*, de nosso Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), coincidentemente, romance picaresco de narrador heterodiegético. Interessa ao crítico encontrar pontos em comum entre os narradores picarescos e Leonardo Filho, o Leonardinho, primeiro anti-herói nacional. “Como eles, [Leonardo] é de origem humilde e, como alguns deles, irregular, ‘filho de uma pisadela e um beliscão’”, afirma Candido, que continua:

Ainda como eles é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo; pelo contrário, mal os pais o deixam o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material (1993, p. 22).

Eis o pícaro: tem “origem humilde” e é “largado no mundo, mas não abandonado” (CANDIDO, 1993, p. 22). Sugestivamente, é o mesmo destino de Tom Sawyer e Huckleberry Finn: ambos serão acolhidos e passarão a ter um lar, a despeito da aversão social deste último. Continua Candido, ainda se referindo a Leonardinho:

Tanto assim que lhe falta um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo e constitui a maior desculpa das ‘picardias’. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa (1993, p. 22)

Como Candido lembra, mesmo “ingênuo” o pícaro é mentiroso, dissimulado e ladrão. Mas é *apenas* uma defesa contra as “brutalidades da vida”. Daí a esperteza e a falta de escrúpulos (1993, p. 22). Não é o caso dos pícaros da tradição de rebeldia: se a Leonardinho falta seu “traço básico do pícaro”, Tom, Huck e Sal o têm em maior grau. Nesse sentido, um dos indícios de que *Moby Dick* não é um romance picaresco tradicional, caso a obra pudesse ser lida dessa forma, é o de que Ishmael não é dissimulado e ladrão, e mesmo a brutalidade da vida não o deixa sem escrúpulos, bem como a Tom, Huck ou Sal, personagens que, na tradição de rebeldia, aproximam-se mais do romance picaresco. Tom e Huck, por exemplo, roubam, mentem e mostram-se ingênuos em sua perspectiva inocente diante da vida, mas não em relação ao mundo adulto do qual se defendem. O cão Buck, mesmo que *Chamado selvagem* também não seja um romance picaresco, mente, rouba e chega a perder os escrúpulos, exatamente como defesa contra o ambiente opressor que o submete às mais terríveis brutalidades, seja diante do homem ou de outros cães. Sal Paradise rouba em *On the Road*, mas apenas quando, sem outra saída, vê-se obrigado a roubar gasolina, para seguir adiante com os amigos na estrada.

Continua Candido:

Mais ainda: a humildade da origem e o desamparo da sorte se traduzem necessariamente, para o protagonista dos romances espanhóis e os que os seguiram de perto, na condição servil. Em algum momento da sua carreira ele é criado, de tal modo que já se supôs erradamente que a sua designação proviesse daí —, o termo pícaro significando um tipo inferior de servo, sobretudo ajudante de cozinha, sujo e esfarrapado. E é do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto (1993, p. 22-23).

Como “criado”, ou “servo”, “sujo e esfarrapado”, mais uma vez, é Huck Finn quem mais se aproxima do pícaro tradicional: ele é submetido à servidão do Rei e do Duque, exatamente, como “criado” dos dois, como veremos. Mas todos, como pícaros tradicionais ou apenas servindo-se do exemplo deles, sem exceção, estão em movimento, “mudando de ambiente”, em busca de experiência, apreendendo o meio onde vivem.

Para Candido, o pícaro “é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida” (1993, p. 23). O personagem picaresco segue sempre adiante, sem muita preocupação: “ele vive um pouco ao sabor da sorte,

sem plano nem reflexão” (1999, p. 23). Mas aprende com a experiência, como alerta Candido: “De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada” (1993, p. 23). Daí o pícaro ser um pessimista, exposto às circunstâncias mais nefastas ou extravagantes.

Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traíndo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo (1993, p. 24).

Ao ler o que Candido escreve, amparado pelo estudo que Frank Wadleigh Chandler (1873-1947) realiza em *La novela picaresca em España* (1907), percebemos que ele quer apresentar as manifestações mais comuns ao pícaro, especialmente, aquelas que remetem à conduta de Leonardinho no romance *Memórias de um sargento de milícias*. É importante mencionar isso, porque em *As aventuras de Tom Sawyer*, *As aventuras de Huckleberry Finn* e *On the Road*, o pícaro tem “sentimentos” e não apenas “reflexos de ataque e defesa”, como mencionamos. Nessas obras, o pícaro, também, não atende a nenhuma das características elencadas anteriormente por Candido: não trai os amigos e não engana os patrões; pelo contrário, mantém a amizade em boa conta e é fiel a ela; já em relação ao que afirma a respeito do amor e do casamento, há poucas menções tanto a um quanto a outro nos romances mais pícaros analisados aqui. Tom Sawyer apaixona-se, mas é coisa de criança. Casamento? Dean Moriarty chega a casar-se mais de uma vez em *On the Road*, mas não “por interesse”, como o pícaro tradicional espanhol. O leque picaresco abre-se a dimensões que, nem sempre, encontram ressonância na tradição de rebeldia, algo bastante comum ao gênero picaresco, que abarca tanto a grandeza sincera e sonhadora do Quixote como a malandragem sedutora de Leonardo.

[Os romances picarescos] são dominados pelo senso do espaço físico e social, pois o pícaro anda por diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas. [...] o pequeno vagabundo [Leonardinho, como todo pícaro] percorre a sociedade, cujos tipos vão surgindo e se completando, de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes —, coisa que prosseguiu na tradição do romance picaresco, fazendo dele um dos modelos de ficção realista moderna. Embora deformado pelo ângulo satírico, o seu ponto de vista descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes

—, estas, vistas frequentemente das inferiores para as superiores, em obediência ao sentido da eventual ascensão do pícaro. Nessa lenta panorâmica, um moralismo corriqueiro para terminar, mas pouca ou nenhuma intenção realmente moral, apesar dos protestos constantes com que o narrador procura dar um cunho exemplar às suas malandragens. E em relação às mulheres, acentuada misoginia. Embora não sejam licenciosos, como também não são sentimentais, os romances picarescos são frequentemente obscenos e usam à vontade o palavrão, em correspondência com os meios descritos (CANDIDO, 1993, 24-25).

Já o romance picaresco como modelo “de ficção realista moderna” — capaz de amalgamar “vários grupos e camadas”, à medida que os “tipos” aparecem, e, na condição de quem observa a sociedade das castas “inferiores para as superiores” — é plenamente coerente com a rebeldia inerente aos personagens que circulam na tradição analisada aqui. Huck depara-se com uma profusão de tipos pelo caminho: enganadores, gente simples etc. Sal Paradise aproxima-se dos vagabundos que encontra pela estrada, para se tornar amigo deles. Nessa linha, Sal observa a sociedade não de cima para baixo, mas de baixo para cima: não interessa a ele aqueles que têm uma vida segura e cômoda, socialmente estabilizada; o que chama a sua atenção são os delinquentes, os pobres, “[...] aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício [...]”, como a mais conhecida citação de Kerouac anuncia (2007, p. 25).

Todas essas considerações sobre o pícaro são necessárias, a fim de que possamos compreender o romance picaresco, também, como modelo de “ficção realista moderna” para as narrativas que aqui nos servem de análise (CANDIDO, 1993, p. 25). Agora, vamos voltar à análise dos romances, primeiramente, com *As aventuras de Tom Sawyer*, e, em seguida, com *As aventuras de Huckleberry Finn*.

3.2.3 Análise de *As aventuras de Tom Sawyer*

Pode não parecer, mas há muita rebeldia, entre a primeira e a última linha de *As aventuras de Tom Sawyer* capaz de justificar sua inclusão entre as obras que, a nós, ratificam a tradição de rebeldia na literatura norte-americana. Mas nos voltaremos à sua análise, como afirmamos, também, para reforçar o *salto* que Twain executa de uma obra a outra; com isso, procuraremos reforçar a importância de *As aventuras de Huckleberry Finn* não apenas para a literatura americana moderna, mas para a tradição de rebeldia.

Voltemos nossa atenção ao esquema quinário sugerido por Yves Reuter para lidar com o enredo, mas, ao mesmo tempo em que o colocamos em prática com *As aventuras de Tom Sawyer*, procuraremos não perder de vista como a civilização e a escravidão são mostradas no romance, para, por contraste, verificá-las em seguida, em *As aventuras de Huckleberry Finn*.

Em *As aventuras de Tom Sawyer*, o enredo trata, no *estado inicial*, de apresentar os personagens, a época e o lugar. O personagem principal, Tom, é um órfão: seus pais morreram quando ele ainda era um bebê; desde então, ele e seu meio-irmão, Sid, moram com a tia, Polly, e a prima, Mary, em St. Petersburg, próximo ao rio Mississippi. A ação ocorre na metade do século 19. A opção pelo narrador heterodiegético tira a voz dele, um menino, para deixá-la nas mãos de um narrador que o sabemos adulto, o “sr. Mark Twain”, como nos contará Huck Finn com sua linguagem pouco instruída, na narrativa seguinte (TWIN, 2001, p. 17).

A cidade é, na verdade, uma aldeia, onde todos seguem a fé cristã e se conhecem. Enquanto Sid é obediente, Tom é um estafermo: sua tia vive corrigindo-o e reprimindo-o por sua vadiagem, como no segundo capítulo, um dos mais famosos da narrativa. É um episódio que confirma a astúcia surpreendente de Sawyer. Poucos leitores esquecem-se deste momento da narrativa: como ele gostaria de estar fazendo outra coisa — vadiar por aí —, usa de uma artimanha e diz aos meninos que por ali passam que não há nada melhor no mundo do que cair uma cerca; um a um, são convencidos a pintá-la em seu lugar e, em troca, ainda lhe dão toda a sorte de quinquilharias como retribuição. A tradução é de Luísa Derouet:

Quando Ben cansou, Tom aproveitou a ocasião para contratar Billy Fisher, que lhe deu um papagaio bem bom ainda. Logo que este se mostrou farto, Johnny Miller deu um rato morto com uma corda atada ao rabo para que o deixassem cair um pouco. O negócio continuou assim, e, quando se chegou ao meio da tarde, Tom deixara de ser o pobre que era de manhã, para nadar em riqueza, pois tinha adquirido, além das coisas já mencionadas, doze bolinhas, parte de um violão, um estilhaço de vidro azul para ver através dele, o resto de uma espingarda, uma chave que não servia para nada, um pedaço de giz, a rolha de vidro de um frasco, um soldado de chumbo, um casal de rãs, um puxador de porta, uma coleira de cão — sem cão —, um cabo de faca, quatro pedaços de casca de laranja e um pedaço de caixilho de janela (TWIN, 1999, p. 21)⁸⁹.

⁸⁹ Dessa artimanha de Tom, o leitor poderá recordar-se, em uma passagem de *As aventuras de Huckleberry Finn*. Precisando da ajuda de Jim, a quem Tom e Huck pretendem libertar de um cativo, eles pedem sua ajuda. Jim, sem qualquer dificuldade para sair do cativo, vai até eles. A tradução é de Sergio Flaksman: “Às vezes, por mais que a gente fizesse, não conseguia impedir a pedra de cair de lado,

Mark Twain sempre soube como conquistar leitores, e nessa passagem, por meio do recurso da metalepse⁹⁰ — ao fazer emergir o narrador abruptamente —, faz o narrador trazer à tona sua imagem de escritor, em uma autorreferência inusitada e engraçada.

Afinal, Tom já não achava que a vida fosse tão oca. Descobrira, sem o saber, uma grande lei que rege a humanidade e que é: para se conseguir que um homem ou um menino cobice uma coisa, basta tornar essa coisa difícil de obter.

Se fosse um grande e sábio filósofo, como o autor desse livro, teria compreendido então que trabalho consiste em tudo que se é obrigado a fazer e que prazer consiste naquilo que não se é obrigado a fazer (TWIN, 1999, p. 21-22).

Tom apaixonou-se por uma menina, Becky Thatcher, filha do juiz local, mas, quando diz a ela que, desde que a conheceu, seu coração parou de pertencer à outra garota, Amy Lawrence, ele acaba estragando tudo. Mais tarde, Becky será uma das responsáveis pela fuga rio abaixo empreendida por Tom, Huck e Joe.

No capítulo 6, após Tom ser invejado por todos os amigos da escola, porque aprendera a cuspir de um modo diferente, surge Huck Finn:

Pouco depois, Tom encontrou o vadio da aldeia, Huckleberry Finn, filho do bêbedo da cidade. Huckleberry era cordialmente detestado e temido por todas as mães da aldeia, porque era preguiçoso, desobediente, ordinário e mau, mas principalmente porque todos os meninos o admiravam, se deliciavam na sua companhia e tinham pena de não se atreverem a ser como ele. Tom, tal como os outros, invejava a vida desprezível de Huckleberry e tinha ordens estritas de não brincar com ele, por isso o fazia sempre que tinha ocasião. Huckleberry andava vestido com roupas de homem, já velhas e esfarrapadas; trazia na cabeça um chapéu todo roto e a que faltava um grande pedaço da aba; o casaco — quando o tinha — chegava-lhe quase aos calcanhares, e os botões de trás ficavam muito abaixo da cintura; os fundilhos das calças, por ficarem fora do lugar que lhes competia, pareciam um saco vazio, e as pernas das calças, se acaso se esquecia de enrolá-las, se arrastavam pela lama, feitas em franjas. (TWIN, 1999, p. 51)

e ela quase esmagou o pé dos dois várias vezes. Tom disse que um de nós dois ia acabar se machucando. A gente chegou até a metade do caminho, mas já estava muito cansado e quase afogado de tanto suor. Aí a gente viu que não adiantava, o Jim precisava vir ajudar. Ele levantou a cama, soltou a corrente, enrolou em volta do pescoço, a gente saiu pelo buraco, foi até lá, **aí eu e Jim pegamos a pedra e fomos rolando até onde a gente queria, com a maior facilidade; Tom só dava as ordens. Nunca vi ninguém para dar mais ordens do que ele. Ele sabia o jeito de fazer tudo** (TWIN, 2001, p. 282, **grifos nossos**).

⁹⁰ “É o caso quando, numa narração heterodiegética, o narrador emerge brutalmente na ficção e/ou convida o leitor a fazer o mesmo. É também o caso quando, inversamente, as personagens interpelam o narrador ou o leitor” (REUTER, 2004, p. 81).

É uma descrição e tanto de Huck Finn: por ser “preguiçoso, desobediente, ordinário e mau”, era admirado por todos os meninos, que o invejavam e não conseguiam ser iguais a ele. Vestia-se como um mendigo: roupas “de homem”, “velhas e esfarrapadas”; usava chapéu “roto” e despedaçado; calças de “fundilhos” vazios, que eram arrastadas pela lama, ocasionalmente (TWIN, 1999, p. 51). À meia-noite, sem que sua tia saiba de nada, Tom escapa pela janela com seu amigo Huck. Começa a complicação. Supersticiosos, vão ao cemitério, porque têm de iniciar um ritual para curar verrugas. Mas em vez de encontrar fantasmas ouvem algumas vozes. Trata-se do índio Injun Joe, do bêbado Muff Potter e do Dr. Robinson, que se aproximam. Eles são ladrões de túmulos. Há uma discussão, e o Dr. Robinson golpeia Muff com uma tábua; Potter desmaia; enquanto isso, Injun Joe pega uma faca e apunhala o doutor, que morre. Tom e Huck, então, fogem, sem imaginar que o índio Injun Joe acabará incriminando Muff Potter pela morte do Dr. Robinson. É um mundo de pessoas ardilosas e, por isso, Tom e Huck fazem um juramento de sangue: nunca falarão nada sobre isso a ninguém. Temerosos, lamentam o infortúnio:

— Estamos perdidos, Tom. E não tenho dúvidas sobre o lugar para onde vou. Tenho sido tão mau!

— Tudo isso é o resultado de faltarmos à escola e fazermos tudo aquilo que nos dizem que não devemos fazer. Eu podia ter sido bom, como o Sid, se me esforçasse; mas não, nunca me esforcei. Agora, se me vejo livre desta, prometo que vou seguir com muita atenção a aula de religião — asseverou tom, a fungar.

— Você, mau? — perguntou Huckleberry, fungando também. — Que disparate, Tom Sawyer! Você não passa de um anjo perto do que eu sou. Meu Deus! Meu Deus! Antes eu tivesse a minha salvação como você tem a sua. (TWIN, 1999, p. 85)

Como podemos perceber, uma educação religiosa e severa assola a consciência dos dois. Huck, por viver à margem da sociedade, considera-se ainda mais pecador e proscrito que Tom. São crianças, nada mais que crianças, crescendo como mato rasteiro, com uma liberdade irreconciliável, por exemplo, com o panorama violento de muitas cidades atualmente.

No dia seguinte, a tia descobre que Tom havia escapado na noite anterior. Discutem. Na escola, Beck o ignora. Arrasado, Tom convence outro amigo, Joe Harper, e Huck a formar com ele um bando de piratas, e, juntos, fogem para uma ilha no meio do rio, a Ilha Jackson. Os três estão fartos da vida em sociedade.

Está tomada a decisão de Tom. Sentia-se triste e sem esperanças. Era perseguido, estava sem amigos, disse consigo, ninguém o estimava; [...] tentara proceder bem e suportar tudo, mas não o tinham deixado; visto que só os satisfazia verem-se livres dele, assim seria. [...] Sim, forçavam-no realmente a levar uma vida de crime. Não tinha outra escolha. (TWIN, 1999, p. 101)

Certamente, o humor de Twain corre por essas linhas. Tom é o menino a quem nada falta: casa, comida, família; situação bem diferente da vida levada por Huck, cujo pai, que ainda está vivo, não só deixa-o dormir na rua como ainda o espanca sempre que pode. Mas que outra opção Sawyer tinha, uma vez que a garota por quem está apaixonado o ignora — lembremos que ele é apenas um menino —, e as regras que tem de seguir o impedem de viver como quer? Juntos, os três imaginam-se piratas e tornam-se “proscritos”: “cada um deles traria anzóis, linhas e todas as provisões que pudesse obter da forma mais misteriosa, como competia a proscritos” (TWIN, 1999, p. 102). E, então, longe de casa, a liberdade chega. Nada de obrigações. Nada de civilização:

— É desta vida que eu gosto! — disse Tom. — Não tenho de me levantar na hora certa de manhã, nem de ir para a escola, nem de me lavar, nem nenhuma dessas bobagens. É por isso que um pirata quando está em terra não tem que fazer nada. Já um eremita tem de rezar bastante, e, como está sozinho, nunca se diverte. (TWIN, 1999, p. 106)

A palavra é diversão. Não há ainda a soturna profundidade que algumas passagens de *As aventuras de Huckleberry Finn* contêm, mas é como se Sawyer e seus amigos, na condição de meninos recém-saídos da infância, testassem seus limites, vivendo longe de casa e propensos ao que viesse pela frente — o que demonstra bastante coragem da parte de cada um deles. Longe da rotina, a imprevisibilidade marca o devir daqueles meninos, enquanto a vida atinge a plenitude. Mas, aos poucos, toda a sedução que a liberdade havia despejado no espírito deles começa a arrefecer, e, secretamente, chegam a pensar se não deveriam voltar para casa:

O silêncio, a solenidade da floresta e a solidão começaram a influir no espírito dos meninos. Puseram-se a pensar e assaltou-lhes o espírito uma espécie de desejo indefinido, que pouco a pouco foi tomando forma. Sentiam a nostalgia de casa, e até o próprio Finn, o Mãos Sangrentas, recordava tristemente as suas soleiras de porta e barris vazios. Mas todos eles tinham vergonha da sua fraqueza e não confessavam o que pensavam. (TWIN, 1999, p. 113)

A cidade toda pensa que eles afogaram-se, e logo os três começam a ouvir explosões no rio, procedimento que sinaliza a busca de corpos. Mesmo cientes disso, não percebem que talvez tenham ido *longe demais*, mas começam a sentir-se cada vez mais enfastiados, longe de casa. A diversão dos “piratas” parecia chegar ao fim:

Veio a tristeza; sentiram-se perturbados e infelizes; sem darem por isso, suspiraram uma ou duas vezes, e, timidamente, Joe aventurou-se a sondar o que os outros pensavam acerca de um regresso à civilização — não naquele momento —, mas Tom chamou-o de maluco, e Huck, que se sentia ainda satisfeito, pôs-se ao lado de Tom (TWIN, 1999, p. 115).

A ausência da civilização dá seu primeiro golpe nessa, aparentemente, inocente tentativa de sublevação dos meninos. Tom, à noite, foge da ilha e vai até a casa de sua tia para tranquilizá-la, mas ele não a deixa vê-lo, porque a ouve conversando com uma mulher, a Sra. Harper, a respeito dos preparativos fúnebres para os três meninos; com isso, Tom, como cabe a um diabrete, entusiasma-se com a ideia de presenciar o funeral de si mesmo e de seus amigos e vai embora. No dia seguinte, os três assistem, melancolicamente, à cerimônia:

À medida que os ofícios continuavam, o sacerdote descreveu de tal modo a bondade, as maneiras insinuantes e a inteligência rara dos desaparecidos, que todos os que ali estavam, julgando reconhecer aqueles retratos, sentiram remorsos ao se lembrarem que não tinham querido ver na conduta dos pobres meninos senão defeitos e erros. [...] Os fiéis foram se comovendo à medida que estes discursos prosseguiam, até que todos se puseram a chorar num coro de soluços angustiosos, e o próprio pastor, no púlpito, chorou também (TWIN, 1999, p. 135).

Dentro da igreja, o luto e seus rituais de morte continuam, mas uma vez que o leitor tem ciência de que tudo não passa de um embuste, o trágico torna-se comédia, e a tragicomédia chega ao limite com a repentina aparição dos garotos, enquanto a cerimônia ainda não havia terminado:

Houve na nave um ruído que ninguém percebeu; em seguida, a porta da igreja rangeu; o pastor levantou os olhos cheios de lágrimas e ficou transido. Primeiro, um par de olhos, depois outro, e, por fim, todos seguiram os do sacerdote; então, quase ao mesmo tempo, todos os fiéis se levantaram, mudos de espanto, ao verem os três meninos subirem a nave, Tom à frente, Joe a seguir e Huck atrás, caminhando timidamente, coberto de farrapos. Tinham estado escondidos numa

galeria de que ninguém se servia, assistindo ao seu elogio fúnebre. (TWIN, 1999, p. 135)

O que dizer de uma cena constrangedora e inusitada como essa? As pessoas, então, vão da comoção e alegria por vê-los sãos e salvos à revolta, sensação que todos passam a ter ali. Mas os três meninos, no fundo, só agem dessa maneira por causa da idade que têm e por estar metidos nas circunstâncias de ambiente em que se encontram. Sem contar a rebeldia. É uma situação bem ao gosto da narrativa picaresca tradicional.

A dinâmica, em busca de dar vazão à força perturbadora, continua: começa o julgamento de Muff Potter. Todos esperam por sua condenação. Cobertos de remorsos, Tom e Huck ainda não haviam dito nada a ninguém, mas, desconfiado de algo, o advogado de Muff chama Sawyer para depor, e ele revela toda a história, apontando que o culpado pela morte do Dr. Robinson é Injun Joe, que acompanhava a audiência. O índio foge e desaparece, enquanto Muff recebe o pedido de desculpas de toda a cidade.

Vêm outros acontecimentos picarescos. Um dia, Huck e Tom vão procurar por algum tesouro desconhecido numa velha casa assombrada no monte Cardiff. Chegam dois homens: Injun Joe e um surdo-mudo. Ambos cogitam enterrar uma grande quantia de dinheiro na velha casa. Acidentalmente, e em um lance de muita sorte, ao encontrar o lugar certo para esconder o dinheiro, descobrem um tesouro; então resolvem levar o dinheiro a outro lugar, mas Huck e Tom, mesmo atentos aos passos dos dois, não conseguem descobrir o local.

Becky oferece um piquenique aos amigos da escola. Nesse dia, as crianças vão explorar uma grande caverna, com várias passagens subterrâneas. Durante a expedição, Becky e Tom perdem-se e são dados como desaparecidos. Huck não estava no piquenique, mas ainda no encalço do índio e do surdo-mudo. Ele suspeita que ambos querem causar algum dano à viúva Douglas, mas, com a ajuda de outras pessoas, consegue salvá-la.

A cidade ficou alarmada: o que estava acontecendo? A resolução do enredo está perto da força equilibradora. Na caverna, antes que ambos morram de fome, Tom descobre uma passagem por onde podem escapar. Arrastam-se e, em seguida, estão livres. Mais tarde, o juiz Thatcher declara que a entrada da caverna havia sido lacrada; ao saber disso, Tom avisa-o de que Injun Joe está lá. Todos vão até a caverna e descobrem que o índio acabara morrendo de fome — há restos de morcegos e de vela, que tentara, em vão, comer.

Ao reencontrarem-se, Tom diz a Huck que o dinheiro está na caverna. Sem saber de nada disso, a viúva Douglas declara que cuidará da educação de Huck Finn dali em diante — em retribuição à ajuda dele, que lhe salvara a vida. Quando voltam, com dois sacos de dinheiro, Tom diz a todos que Huck e ele estão ricos. Ninguém acredita, até que ele esparrama 12 mil dólares em moedas sobre a mesa. É uma fortuna. Ambos ficam com metade cada um. Huck passa a morar na casa da viúva Douglas, que tentará civilizá-lo:

A riqueza de Huck Finn e o fato de viver sob a proteção da viúva Douglas deram-lhe entrada na sociedade, ou antes, arrastaram-no para lá, e os seus sofrimentos quase iam além do que podia suportar. Os criados da viúva traziam-no limpo e cuidado, penteado e escovado, e metiam-no todas as noites entre lençóis desagradáveis, sem uma única nódoa ou mancha que ele pudesse apertar ao coração como a um amigo. Tinha de comer com garfo e faca; tinha de se servir de guardanapo, de xícara e de prato; tinha de aprender pelo livro; tinha de ir à igreja; tinha de falar tão comedidamente que as palavras lhe pareciam insípidas; para onde quer que se virasse, rodeavam-no as peias da civilização, que o atavam de pés e mãos. (TWIN, 1999, p. 255-256)

É gratificante a literatura de Mark Twain. Embora as peripécias picarescas de Tom e Huck, para os leitores adultos não passem de coisas de crianças, o que dizer de um escritor capaz de expressar a tristeza de um menino com uma simples mancha inexistente em um lençol *desagradável*, de tão limpo? Huck suportará as “peias” que o prendem à “civilização” e à sociedade por três semanas e, em seguida, desaparecerá. A palavra peia intensifica sua angústia: vai da escravidão (corrente, instrumento de açoite, chicote) à escravização social da qual Huck tenta fugir. Três dias depois, Tom Sawyer acabará por encontrá-lo dentro de um barril, onde vinha dormindo. “Quando o amigo chegou, estava deitado, muito à vontade fumando o seu cachimbo”, diz o narrador. “Estava sujo, despenteado, vestido com os mesmos farrapos imundos que o tinham tornado pitoresco nos dias passados, em que ele era livre e feliz” (TWIN, 1999, p. 256). Tom tenta convencê-lo a voltar para casa, mas Huck responde:

— Não me fale nisso, Tom! Já experimentei, mas não pode ser. Não é para mim. Não estou habituado. A viúva é boa, é minha amiga, mas não posso suportar as suas maneiras. Faz-me levantar todos os dias à mesma hora; e me lava e me penteia até não poder mais; não me deixa dormir na banheira; tenho de usar aquelas malditas roupas que me sufocam, porque parece que não deixam passar o ar através delas; são tão bonitas que não posso me sentar, nem deitar, nem me esfregar no

chão quando estou com elas. Tenho a impressão de que já faz um ano que não me sento na soleira de uma pedra; tenho de ir à igreja e suar e suar, porque detesto aqueles sermões amaneirados. Quando estou lá não posso apanhar uma mosca nem mascar fumo. Tenho de andar de sapatos durante todo o dia de domingo. A viúva come ao toque de uma campainha, levanta-se ao toque de uma campainha. Enfim, tudo lá em casa é tão certo que uma pessoa não pode suportar uma vida assim. (TWIN, 1999, p. 256-257)

Eis o porquê de tanta ojeriza contra a civilização na vida de um garoto que pertence à rua, em uma cidade rural, uma aldeia, na verdade, em pleno século 19. Mas Tom acaba convencendo-o a voltar para a casa da viúva e, finalmente, o estado final instaura-se, com uma conclusão, que encerra a narrativa:

Assim acabou esta história, que, sendo a história de um ‘menino’, tem de parar por aqui, pois, se continuasse, transformar-se-ia na história de um ‘homem’. Aquele que escreve um romance sobre pessoas crescidas sabe onde deve parar, isto é, no casamento; mas aquele que escreve a história de uma criança termina onde lhe parece melhor. A maior parte das personagens que entram neste livro ainda vivem e estão prósperas e felizes. Talvez um dia encontre interesse em retomar a história dos meninos e ver que espécie de homens e mulheres se tornaram. Portanto, creio ser mais acertado não revelar, por agora, nada do que se seguiu na vida deles. (TWIN, 1999, p. 260)

Como o narrador alerta, a história de um menino tem de ser encerrada antes que ele torne-se um homem, e, ao manter o suspense sobre o que se seguiu na vida desses meninos, dá por encerrada a narrativa, restabelecendo a força equilibradora. Oito anos depois, com a publicação de *As aventuras de Huckleberry Finn*, eles estavam de volta, continuando o enredo exatamente do ponto onde terminou.

3.2.4 *As aventuras de Tom Sawyer* e a tradição de rebeldia

Os meninos de *As aventuras de Tom Sawyer* vivem a inocência peculiar de uma época em que a civilização moderna pouco havia alterado suas vidas. Têm horror a vestir roupas que apertam o corpo, por isso não usam sapatos, à exceção dos domingos, e de pés descalços levam uma infância admirada em uma perspectiva de tom conciliador, como apresentado pelo narrador. “De certo modo, o livro *As aventuras de Huckleberry Finn* é uma continuação de *As aventuras de Tom Sawyer*”, afirma Ana Maria Machado, no prefácio à tradução mais recente de *As aventuras de Huckleberry*

Finn, de Sergio Flaksman. “Retoma alguns dos mesmos personagens, no mesmo ambiente e cenário, mas, por outro lado”, continua Machado:

[*As aventuras de Huckleberry Finn*] vai muito mais longe, abandonando qualquer tom condescendente que o primeiro livro pudesse ter, quando contava travessuras juvenis com um tom de quem diz “Menino apronta cada uma! Ai, que saudades que eu tenho!” (MACHADO apud TWAIN, 2001, p. 9)

Em *As aventuras de Huckleberry Finn*, como mencionamos, e como sugere Ana Maria Machado, Twain “vai muito mais longe”. Nada de “tom condescendente”, como o que os pais, ciosos de seus filhos, mantêm. Crescem os meninos de uma obra a outra, e os anos que as separam mostram também um autor mais maduro, capaz de optar, nos dois terços iniciais da narrativa, entre o cômico e o trágico com parcimônia, bem como de apresentar a escravidão como um dilema a ser vencido por Huck não de maneira burlesca, como ocorre em muitos eventos do romance anterior, e que nada têm a ver com a questão escravagista, de caráter mais abolicionista, mas de forma pesarosa, profunda, advindo daí um forte aprendizado ao personagem. Já em *As aventuras de Tom Sawyer* o leitor depara-se com garotos que, como pícaros, vivem a marginalidade das ruas, enquanto os acontecimentos carregam-nos ao sabor da vida ainda não modificada pela industrialização no sul do país, longe de qualquer preocupação moral, mas não social, pois Huck já não se cansa de questionar a civilização e todos os hábitos sociais tediosos e sufocantes anexados a ela, como vimos.

Dentro da tradição de rebeldia, Tom e Huck são dois rebeldes, pois cada um, segundo a maneira como Octavio Paz distingue rebelde, como já vimos, de revoltoso e de revolucionário, ele, o rebelde, levanta-se “contra a autoridade”; é “desobediente” e “indócil” (1976, p. 262). Já para Peter B. High, os dois são ‘*bad boys*’:

As aventuras de Tom Sawyer (1876) é uma história sobre ‘*bad boys*’, tema popular na literatura americana. Os dois jovens heróis, Tom e Huck Finn, são ‘maus’ somente porque lutam contra a estupidez do mundo adulto. Ao final, eles vencem. Twain criou um contexto altamente realista para sua história. Nós podemos conhecer o povoado muito bem, com seus muitos personagens, seu cemitério e a casa onde supostamente há um fantasma e, embora existam muitas semelhanças entre Tom e Huck, há muita diferença entre eles também. Twain estudou a psicologia de seus personagens cuidadosamente. Tom é muito romântico. Sua visão de mundo vem de livros sobre cavaleiros da Idade Média. Um simples assobio de Huck, vindo debaixo da janela de Tom, chama-o para uma noite de aventuras. Mais

tarde, Tom retornará para a casa de sua tia Polly. Huck não tem uma casa de verdade onde morar. Ao final do romance, nós podemos ver Tom crescendo. Logo, ele fará parte do mundo adulto também. Huck, entretanto, é um verdadeiro *outsider*. Ele tem uma vida difícil e nunca vê o mundo romanticamente como Tom (HIGH, 2006, p. 81, *tradução nossa*).

Como High lembra, Tom e Huck são “maus” apenas quando reagem à estupidez dos adultos (HIGH, 2006, p. 81). Um assobio chama Tom para uma “noite de aventuras”, enquanto o *outsider*, ou seja, aquele “que não pertence a um grupo determinado”⁹¹, Huck, sem casa “de verdade” onde morar, o espera do lado de fora da janela. Eis o universo de *As aventuras de Tom Sawyer*, com seu tom “condescendente”, como lembrou Ana Maria Machado (MACHADO apud TWAIN 2001, p. 9). Mas, assustadoramente, o romance de “tom condescendente” foi banido de bibliotecas públicas e do rol de leituras de algumas escolas, como aconteceu em 1876 e, 118 anos depois, em 1994, como afirma o site [deletecensorship.org](http://www.deletecensorship.org)⁹²:

The Adventures of Tom Sawyer by Mark Twain was excluded from children's room in the Brooklyn, New York public library (1876) and the Denver, Colorado public library (1876). It was removed from the 7th grade curriculum in the West Chester, Pennsylvania schools (1994) because "it is too full of racially charged language."

As aventuras de Huckleberry Finn, também, passou por censura recentemente, em 1995, como veremos. Situação semelhante aconteceu no Brasil, com Monteiro Lobato, acusado de racismo. Trata-se de épocas distintas. Hoje, fora do contexto de seu tempo, o preconceito racial é gritante, como nesta passagem de *As aventuras de Tom Sawyer*: “Ora! Todos eles mentem. Se não eles, pelo menos o preto. Eu não o conheço, mas nunca vi um preto que não mentisse” (TWAIN, 1999, p. 52). Foram excertos como esses que enfureceram o pessoal de West Chester, da Biblioteca Pública de Nova York e de Denver. Mas não estamos mais em 1876, quando a tensão racial no sul dos EUA era grande, mesmo após o abolicionismo. O romance de Twain não iria enveredar pelo caminho do racismo, uma vez que seria lido por uma geração de leitores que, naquele momento, crescia em uma época que, pela primeira vez, a escravidão não mais existia no país, embora o preconceito racial nunca deixasse de existir. Desde então, direitos foram adquiridos, enquanto outros acabaram jogados pela janela. Nesse imbróglio,

⁹¹ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*

⁹² Disponível em: <http://www.deletecensorship.org/tom_sawyer.html>. Acesso em: 18 fev. 2015.

razão mesmo teriam todos se passagens como essa fossem utilizadas para mostrar que tal postura nunca deveria ter existido, ou sequer ser possível de existir, ultimamente. Mas não é bem assim. Bons educadores fariam de um excerto como esse um exemplo de postura que nenhuma criança, ou pessoa, deveria repetir. Daí, a banir um livro, “repleto de linguagem ofensivamente racial”, como alegam os que condenaram *As aventuras de Tom Sawyer*, como vimos, é outra história. Melhor aprender com o erro e, não, repeti-lo; do contrário, teríamos de chamar de racistas escritores como Twain e Lobato, o que não parece ser o caso, nem nunca nos pareceu.

A despeito de toda a celeuma racial, a crítica vem debruçando-se sobre os dois romances de Twain para encontrar valores que levam à discussão da verdade na vida de um adolescente. Em *As aventuras de Huckleberry Finn*, Lionel Trilling encontra significados que transcendem o que, em um primeiro momento, poderia parecer uma simples narrativa de estrutura frouxa sobre a saga de um menino. O romance, como o próprio rio Mississippi, revela-se significativamente profundo. “[*As aventuras de Huckleberry Finn* é] um dos maiores livros do mundo e um dos documentos centrais da cultura norte-americana” (1953, p. 126).

Para Trilling, há uma diferença básica entre os dois romances de Twain, e a grandeza do romance posterior resume-se ao poder de sugestão que a verdade assume se comparado a *As aventuras de Tom Sawyer*. “Ninguém, como sabemos, concede valor mais alto à verdade do que um rapaz. A verdade representa a plenitude da exigência da consciência de um rapaz sobre o mundo dos adultos”, diz (TRILLING, 1953, p. 126).

É um ritual de passagem.

Um adolescente está sempre em busca de seus próprios valores, e não apenas naqueles ensinados por seus pais, os quais ele mantém, por ter consciência de sua formação. Em *As aventuras de Tom Sawyer*, os meninos buscam por uma verdade que inexistente no mundo adulto. “Ele [um adolescente] tende a acreditar que o mundo adulto conspira para lhe mentir”, afirma Trilling, “e é esta crença, de maneira alguma infundada, que desperta Tom, Huck e todos os rapazes para a sua sensibilidade moral, a sua permanente preocupação com a justiça, à qual eles denominam de equidade” (1953, p. 126).

Equidade é uma palavra justa para eles: representa a disposição de espírito capaz de reconhecer o direito de cada pessoa; um conjunto de princípios que leva à justiça e à igualdade. Essa situação pode ser perfeitamente representada pela consciência que Huck

assume em relação a Jim, o escravo fugitivo que escapa rio abaixo com ele, como veremos adiante. Desconfiados do mundo dos homens, os meninos mentem para se defender. Descaradamente. Mais tarde, Holden Caulfield, em *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger (1919-2010), recorrerá à arte de mentir inúmeras vezes em sua narrativa, atando duas pontas da literatura americana, por meio da dissimulação picaresca. “Ao mesmo tempo, esta crença transforma-os frequentemente em mentirosos profundos e cheios de habilidade, em sua própria defesa”, diz Trilling a respeito de Tom, Huck e outros meninos como eles; “no entanto, não incorrem na mentira fundamental dos adultos: não mentem a si mesmos” (1953, p. 126). E essa é uma verdade indiscutível. Por isso, a narrativa termina enquanto Tom ainda é uma criança.

A distância que separa o universo de Tom, Huck e de meninos dessa idade do mundo adulto é muito pequena; por isso, oito anos antes de Twain publicar *As aventuras de Huckleberry Finn*, ele considerou ser exatamente aquele o momento de encerrar a narrativa de Tom Sawyer; dali em diante, viriam a mocidade e a maturidade, e o menino deixaria de ser um menino: “na maturidade ‘ele mentiria exatamente como todos os demais personagens da literatura e o leitor terminaria concebendo um franco desprezo por ele’” (TWIN apud TRILLING, 1953, p. 127).

Para Lionel Trilling (1905-1975), a obra *As aventuras de Tom Sawyer* não se compara ao romance narrado por Huck, o qual vê capaz de amadurecer com o leitor, como uma árvore envelhecendo com o tempo:

Sem dúvida alguma, o fato de *Huckleberry Finn* ter alcançado inicialmente êxito como livros para rapazes constitui um elemento de sua grandeza, (...). Pode-se lê-lo aos dez anos de idade e, daí em diante, todos os anos, e descobrir a cada nova leitura que ele permanece fresco como no ano anterior, modificando-se apenas no sentido de ir sempre ampliando o seu alcance. Lê-lo quando se é jovem é como plantar uma árvore na juventude – cada ano acrescenta um novo nó de crescimento no significado e o livro é um pouco como a árvore que vai amadurecendo. Assim, podemos imaginar, crescia um jovem ateniense juntamente com a *Odisséia*. Poucos são os livros que podemos conhecer tão jovens e amar por tanto tempo (1953, p. 127).

Trilling diz ainda:

É uma verdade mais intensa, mais inflexível e mais complexa. *Tom Sawyer* contém a verdade da honestidade — o que ele diz a respeito das coisas e dos sentimentos jamais é falso e sempre não só adequado como também belo. *Huckleberry Finn* dispõe também desta espécie de

verdade, mas conta ainda com a verdade da paixão oral; lida diretamente com a virtude e a depravação presente no coração do homem (1953, p. 127).

A verdade em *As aventuras de Huckleberry Finn* é mais profunda que em *As aventuras de Tom Sawyer*. É o que veremos a seguir, ao nos voltarmos para *As aventuras de Huckleberry Finn* e sua relação com a tradição de rebeldia.

3.2.5 Análise de *As aventuras de Huckleberry Finn*

Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem.

Bertolt Brecht (1898-1956)⁹³

O leitor agradece: sempre que um romance acaba, há o desejo de muitos leitores de que ele pudesse continuar, em outro, para que a história não se encerrasse com o ponto final, o sinal gráfico capaz de acabar para sempre com uma aventura que para muitos leitores não deveria terminar...

Ainda.

Foi assim, dentre outras narrativas, na literatura inglesa, por exemplo, com *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e sua sequência, *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), ambas de Lewis Carroll (1832-1898) — duas obras, por sinal, também carregadas de ousadia e soturnidade — o sonho de Alice mais parece um pesadelo —, elementos que não existiam à época nas narrativas do período vitoriano voltadas para crianças —, e foi assim também com *As aventuras de Tom Sawyer* e *As aventuras de Huckleberry Finn*. Para Leslie Fiedler (1917-2003), a narrativa de Huck Finn é um sonho, mas “um sonho que contém um pesadelo” (FIEDLER apud WEBER, 1969, p. 52) — curiosamente, como especialmente ocorre com a primeira narrativa com Alice.

As aventuras de Huckleberry Finn inicia-se com uma grande analepse que retoma o capítulo final de *As aventuras de Tom Sawyer*, para situar o leitor na sequência do enredo. Mas há uma grande diferença entre as duas obras, como já sabemos: na primeira, as aventuras são contadas por um narrador heterodiegético, enquanto na narrativa posterior é ele mesmo, Huck, quem assume o papel de narrador

⁹³ Disponível em: < <http://pensador.uol.com.br/frase/NDI2MQ/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

homodiegético, com uma linguagem que, literariamente, não era esperada em um romance: ao dar voz a um menino entre 13 e 14 anos⁹⁴, cuja alfabetização, como podemos ler em *As aventuras de Tom Sawyer*, havia sido dificultada de todas as maneiras, Twain arriscou-se bastante:

O próprio Huck é quem conta a história, e usa uma linguagem directa, descuidada, simples, casual e espontânea, própria de um rapaz da zona rural de sudoeste. É precisamente o polo oposto da linguagem ‘literária’ tradicional, que Hawthorne, Melville e H. James utilizaram (WEBER, 1969, p. 50).

Com a autenticidade alcançada por Walt Whitman, 29 anos antes — com a ousadia em forma e conteúdo de *Folhas de relva* —, nada parecia impedir que Twain, guardadas as devidas proporções, pudesse fazer algo parecido com sua narrativa de 1884. Corajosamente, ao rebelar-se contra a linguagem tradicional do romance, ele faz Huck expressar-se com sua verdadeira forma de falar, realmente, como um menino de sua idade naqueles tempos, algo totalmente incompatível com o romance americano até então:

E a linguagem de Huck adapta-se não só à época e ao lugar a que este pertence, mas também à personagem que incarna (sic). Trata-se de um observador vulgar e distanciado, insofrido com a imaginação romântica e com visão aguda dos pormenores. Embora capaz de sentimentos profundos, geralmente não mostra a menor emoção, vendo tudo — quer se trate de simples acontecimentos caseiros, quer das maiores violências — com a mesma clareza, sem alterar nada, dominando a sua emoção interior. Pondo isto em termos mais simples, Huck tem uma forte capacidade de apreender o mundo real e a sua linguagem reflecte a forma realística como encara a vida (WEBER, 1969, p. 50).

Huck nos conta que a narrativa anterior, *As aventuras de Tom Sawyer*, fora escrita, como já mencionamos, “pelo sr. Mark Twain”; que descobriram “o dinheiro que os ladrões tinham escondido na caverna”, para ficar com “seis mil dólares para cada um”; que passaram a usufruir de um “dólar por dia”, mesmo sem saber “o que fazer com tanto dinheiro”; que o juiz Thatcher “pegou tudo e botou no banco rendendo juros”; que se transformara em uma espécie de filho adotivo, porque a viúva Douglas o tinha acolhido “para criar como filho dela”, mesmo sabendo que não seria fácil “sivilizar” um menino como ele, que, por esse motivo, foge da casa dela, para em

⁹⁴ Huck menciona, pouco antes de Buck emprestar-lhe algumas roupas: “Buck devia ter mais ou menos a minha idade — uns treze ou quatorze anos, por aí, mas era bem maior do que eu” (TWIN, 2001, p. 116).

seguida ser convencido por Tom Sawyer a voltar, pois, “se voltasse”, poderia fazer parte da “quadrilha de assaltantes” dele (TWIN, 2001, p. 17). Tudo isso faz parte da grande analepse do início do primeiro capítulo, o qual revela, especialmente, que Huck, embora preso pela corda civilizatória da viúva, não se sente nem um pouco feliz vivendo dessa maneira. É o que ele conta:

Depois do jantar, ela [a viúva Douglas] pegava o livro e me contava a história de um tal de Moisés no meio dos juncos; eu fiquei louco para saber quem era esse sujeito; mas ela acabou contando que ele já tinha morrido há muito tempo; e aí eu não quis saber mais dele. Não vou ficar perdendo tempo com gente que já morreu.

[...]

Ela ficava toda preocupada com o tal de Moisés, que nem parente dela era e nem prestava mais para nada, porque já tinha morrido, e ao mesmo tempo reclamava de mim só porque eu fazia uma coisa que eu gostava. E ainda por cima ela cheirava rapé; mas é claro que cheirar rapé não tinha problema, porque era ela (TWIN, 2001, p. 18).

Dois pesos, duas medidas. Huck não podia fumar, mas a viúva usava rapé, cujo consumo não era proibido, mas apontava um hábito contraditório, que podia ser visto de forma elegante ou como um vício. Passagens como essa dizem muito mais do que, superficialmente, parecem dizer: cheirar rapé é incompatível com a rigidez que a viúva impõe a Huck. Por isso, por toda a obra, ele irá referir-se aos hábitos contraditórios dos adultos, revelando uma incompreensão que poderia parecer ironia, mas que mostra na verdade a diferença entre dois mundos: o dos adultos e o seu. A viúva não consegue laçá-lo, prendendo-o em casa, porque Huck só quer levar a vida “fora dali”, longe de obrigações.

A srta. Watson ficava o tempo todo me dando ordens: ‘Tire os pés daí, Huckleberry’; ‘Não fique curvado assim, Huckleberry — sente na cadeira com as costas retas’; e daí a pouco ela disse: ‘Pare de bocejar e se espreguiçar assim, Huckleberry — por que é que você nunca se comporta direito?’. E aí me falou do inferno, e eu acabei respondendo que até queria ir para lá. Ela ficou furiosa, mas eu nem fiz por mal. Eu só queria poder ir para algum lugar; só queria um pouco de mudança, do jeito que fosse. Ela disse que era um pecado eu falar daquele jeito, que por nada nesse mundo ela seria capaz de dizer uma coisa dessas, que fazia questão de viver do jeito certo, para poder ir para o céu. Por mim, não vi nenhuma vantagem em ir parar no mesmo lugar que ela, e aí resolvi que não ia fazer a menor força (TWIN, 2001, p. 18).

Nessa passagem é possível perceber aquilo que Candido afirmou sobre o pícaro, isto é, “essa voz na primeira pessoa” que é “um dos encantos para o leitor” e que

transmite “uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização” (1993, p. 21). Ao proscrito Huck Finn não interessa a beatitude eterna. Como Sawyer, ele quer mesmo é aproveitar a vida:

Mas ela [srta. Watson] já tinha começado, e aí continuou falando e contou como é que era o céu. Disse que as pessoas passavam o dia inteiro tocando harpa e cantando sem parar. Não achei nada interessante. Mas fiquei calado. Perguntei a ela se achava que era para lá que Tom Sawyer ia, e ela respondeu que não, de jeito nenhum. Fiquei contente, porque eu queria ir para o mesmo lugar que ele (TWIN, 2001, p. 18-19).

Não tem razão Candido? Não há como não rir depois de um comentário *cândido* como o de Huck. O divertimento é sempre uma das garantias da literatura de Mark Twain. Mas, por trás dessa passagem picaresca bem-humorada, há também o porquê das críticas ao romance, feitas por aqueles que o acharam pouco religioso.

Mas o órfão, na verdade, tem um pai. Ainda. Ele ressurge na vida de Huck por causa do dinheiro que o menino encontrou. Quer forçá-lo a viver com ele, longe da casa da viúva. Huck, ciente das consequências que haveria, caso o dinheiro fosse parar na mão do pai, vai até seu tutor e transfere a ele, o Juiz Thatcher, sua fortuna. O pai fica furioso. Não quer nem mesmo que Huck vá à escola. A figura do pai é tão ameaçadora que ele não se sente diferente de um órfão, uma vez que, longe dele, vive sem ser espancado e livre para fazer o que quiser. Mas o pai o leva embora, para morar com ele em uma velha cabana à margem do rio; no início Huck aprova a mudança, mas logo começa a ser espancado com tanta frequência que resolve fugir, e a fuga que planeja é digna dos romances de aventuras lidos por Tom. Sem contar a violência toda por trás de seu plano: o pai estava longe da cabana, mas ele consegue sair da casa, que estava trancada; em seguida, mata um porco e, ao redor da cabana, esparrama seu sangue, como se fosse o dele, jogando o animal em seguida no rio. Pega uma canoa e foge rio abaixo até a Ilha Jackson, velha conhecida dos leitores do romance anterior. É o início da força perturbadora da complicação. A dinâmica que se instaura daí em diante será marcada pela correnteza do rio, elemento da natureza, essencial nesta narrativa, especialmente o Mississippi.

Mais tarde, Huck encontra restos de uma fogueira na ilha. Assusta-se, mas, no dia seguinte, descobre que não se trata de ninguém em seu encalço, mas de Jim, escravo da Srta. Watson que havia fugido porque achava que ela o venderia a um negociante de escravos. A chuva cai. Muito forte. As águas do rio sobem. Uma casa inteira chega a

passar diante deles, levada pela correnteza. Jim vai até ela e consegue descobrir um cadáver. Ele não conta nada ao menino, algo que mesmo o leitor só saberá perto do fim da narrativa, mas o cadáver era do próprio pai de Huck.

Começam as investidas em terra firme. Para não ser reconhecido, Huck veste-se de menina e passar a inventar uma mentira atrás da outra, algo que irá estender-se por toda a narrativa. Mentira que, no romance picaresco, é constantemente utilizada. Após conversar com uma senhora, descobre que tanto o pai quanto Jim são suspeitos pelo suposto assassinato de Huck. Passam a navegar à noite, enquanto se escondem durante o dia. Como cabe à narrativa picaresca, uma sucessão de imprevistos e de acontecimentos aleatórios surge diante dos dois, levando-os a situações engraçadas ou, por outro lado, perigosas. Nessa vereda aberta pela narrativa, deparam-se com três ladrões ameaçadores.

À medida que vão descendo o rio, a amizade entre os dois se fortalece. Huck passa por uma conscientização moral, densa, profunda, ao julgar que, embora Jim fosse “propriedade” de alguém, ele deveria ajudá-lo a escapar, mesmo que possa ser preso por isso. Consideram que devem chegar até a cidade de Cairo; lá, poderão subir o rio Ohio, em direção aos estados livres, mas, durante um nevoeiro, com Huck numa canoa e Jim na balsa, perdem-se um do outro, para descobrir, na manhã seguinte, que haviam deixado a cidade de Cairo. Chegam à confluência dos rios Ohio e Mississippi, este que é o grande símbolo da narrativa, por ser capaz de deixá-los em segurança, uma vez que a cada investida em terra firme ocorre a perturbação da ordem, gerando a desordem tão característica nas narrativas picarescas. Mas são abalroados por um enorme barco a vapor. Huck e Jim caem na água e separam-se novamente. Após nadar até a margem, o menino acabará vivendo alguns dias com a família Grangerford, que vive uma vendeta com outra família, a dos Shepherdsons. Há uma carnificina, e todos os homens dos Grangerford são mortos. É hora de Huck e Jim, que estava escondido em um pântano, colocarem-se novamente em movimento rio abaixo.

Surgem dois personagens inescrupulosos, o Rei e o Duque, que fingem ser gente honesta, de títulos, mas, na verdade, querem aproveitar-se de Jim e de Huck. Mesmo notando nos dois forasteiros seu caráter dissimulado, eles deixam-nos prosseguir na balsa. Mas os dois não valem nada: enganam toda a população ribeirinha que encontram, ganhando dinheiro com eles, por meio de truques ardilosos que muito lembram uma comédia *vaudeville*. O episódio mais marcante envolvendo o Rei e o Duque é quando os dois falsos nobres resolvem apropriar-se da herança de três garotas,

fingindo-se tios ingleses delas. Mas Huck conserta tudo, por meio de uma artimanha que até mesmo o salva de ser espancado por causa dos dois vigaristas. Ele e Jim fogem, mas acabam novamente na balsa à mercê da maldade do Rei e do Duque.

Continuam descendo o rio e, após pararem novamente à margem, o Rei e o Duque acabam vendendo Jim, sem que Huck nada soubesse ou pudesse fazer. O Rei e o Duque, finalmente, saem da vida dos dois, mas deixam um grande problema para o menino: como ele poderá resgatar seu amigo? Vêm cenas mirabolantes, com a verossimilhança quase escapando por um fio. É que, ao dirigir-se à casa onde Jim está encarcerado, Huck descobre que está na casa da Sra. Sally, que é, *por mera coincidência*, tia de Tom Sawyer. O leitor fica estarecido com tal descoberta: não haveria uma solução mais verossímil para o imbróglio? Mas, a despeito do que possa parecer inverossímil, Huck finge ser Tom, uma vez que a Sra. Sally não via o sobrinho há anos.

O enredo mirabolante vai mais longe: o próprio Tom Sawyer surge na narrativa e, após reencontrar Huck, achando ser ele um fantasma, porque acreditava que estivesse morto, passa a fingir que é Sid, irmão de Tom. Os dois querem resgatar Jim, mas Sawyer quer que a fuga do escravo seja tão memorável quanto à de personagens célebres de romances de aventura, como o conde de Montecristo, um de seus heróis. Se não fossem por essas imposições de Tom, Jim já estaria longe dali há tempos. Fugir era preciso, mas era preciso fugir com engenho e arte. Tom vai fundo em sua imaginação: coloca cobras, aranhas e ratazanas ao pé da cama de Jim; espera que o escravo escreva a sangue nas paredes do cativado; alude à possibilidade do prisioneiro vir a ter um brasão, com divisa e tudo; começa a escrever cartas, avisando as pessoas da casa que um bando fortemente armado virá para resgatar Jim. É o suficiente para a família da Sra. Sally ficar apreensiva, pois, até aquele momento, eles não desconfiavam da preparação para a fuga de Jim. Aos poucos, a dinâmica vai chegando ao fim, dando lugar à resolução do enredo: finalmente, Tom, Huck e Jim fogem, mas são perseguidos por um grupo de homens armados, convocados pelo marido da Sra. Sally para proteger a família dos supostos bandidos. Chegam a navegar mais um pouco rio abaixo, mas como Tom havia levado um tiro na perna, Huck volta à cidade, em busca de um médico para o amigo. É aqui que a força equilibradora da narrativa é restaurada, colocando fim à dinâmica do enredo: o médico e o escravo regressam à fazenda, com Tom em uma maca; tão logo acorda, conta à sua tia tudo o que houve desde que chegara e exige a libertação de Jim. Ele conta que o escravo havia sido alforriado. O leitor, que nada sabia disso, mais uma

vez, surpreende-se: todos os preparativos para a fuga de Jim eram desnecessários? Tanto trabalho para nada? Chega tia Polly, irmã de Sally, que confirma a libertação de Jim: a viúva havia falecido, mas libertado o escravo em testamento. A resolução chega ao fim: Jim diz a Huck a verdade sobre o destino trágico de seu pai, e a Sra. Sally dispõe-se a adotar Huck, que declina da boa intenção da mulher, afirmando que precisava seguir na direção do “Território Índio”, além de que a vida dentro de uma casa não lhe interessava, bem como voltar a escrever outro livro, tarefa muito difícil a um menino pouco estudado como ele. Menos *sivilizado*, impossível, como afirma:

Agora, o Tom já está quase curado, e carrega a bala pendurada no pescoço, presa numa corrente de relógio, e toda hora olha para ver que horas são. Então não tenho mais nada para contar, e ainda bem, porque se eu soubesse como era difícil escrever um livro eu não tinha nem começado, e nunca mais torno a tentar. Mas acho que vou ter que ir embora para o Território Índio antes dos outros, porque a tia Sally está querendo me adotar e me **sivilizar**, e eu não aguento. Já passei por isso antes (TWIN, 2001, p. 316, **grifo nosso**).

3.2.6 Mark Twain: resumo biobibliográfico

Do Romantismo ao Realismo, a literatura norte-americana evoluía, deixando o romance “melodramático e simbólico” para trás, como alerta Weber:

Quando passamos da época de Hawthorne e Melville para a de Henry James e Mark Twain, entramos num período da literatura americana — os anos 70, 80, 90 do século XIX — que está ligado à ascensão do realismo e ao declínio do romance melodramático e simbólico. Fala-se de Twain, e muito bem, como dum escritor cheio de um realismo ocidental sólido e prático, e cheio de humorismo (1969, p. 49).

Twain e James representam o que há de mais importante na literatura realista que se seguiu ao Romantismo. Mas mesmo com o “declínio” — e não o fim — do romance “simbólico”, como ele menciona, ainda dá tempo para Twain engendrar aquele que seria um clássico literário americano — ou o maior, como queria Hemingway.

Quem era Mark Twain naqueles momentos iniciais em que seu nome começara a figurar entre os grandes mestres da prosa dos EUA? D’Ambrosio lembra que o autor, antes de lançar-se à carreira de pilotar barcos a vapor no Mississippi, chegou a cogitar uma excursão à Amazônia e que, além disso, curiosamente, o nascimento e a morte do autor foram marcados pela passagem do cometa Halley, em 1835 e em 1910 (1996, p. 3). “*El cometa de Halley brilló en el cielo cuando nació Mark Twain*”, afirma Borges;

“éste predijo que no acabarían sus días hasta que volviera el cometa. Así ocurrió: en 1910 volvió la estrella y murió el hombre” (1997, p. 58-59). Eis um pouco da vida de Samuel Langhorne Clemens, isto é, Mark Twain, seu célebre pseudônimo literário:

Veloz e raro como um corpo celeste, Twain levou uma vida digna de seus personagens. Foi aprendiz de tipógrafo, repórter e redator do *Missouri Courier*, pintor ambulante e chegou a projetar uma excursão à Amazônia, mas desistiu ao conseguir um emprego como piloto de barcos a vapor no Mississippi, profissão que exerceu por seis anos. Entre suas experiências, incluem-se ainda a busca de ouro no Oeste americano e a condução de locomotivas (D’AMBROSIO, 1996, p. 3).

Como Borges já nos lembrara, conforme vimos,⁹⁵ Twain havia levado vida dinâmica, propensa a aventuras, como Melville, e, mais tarde, ele servirá de modelo para Jack London, que também viverá a expectativa de encontrar ouro não no oeste, como Twain, e, sim, no Klondike, no Alasca. É bastante conhecida a resposta do autor, ao afirmar que, de fato, os dois meninos existiram. Tom, por exemplo, é uma reunião de três amigos de infância, como Twain escreveu no prefácio de *As aventuras de Tom Sawyer*:

A maioria das aventuras que aparecem neste livro são o reflexo da realidade; uma ou duas foram criadas por mim, o resto são casos de outros meninos, companheiros meus de escola. Huck Finn existiu; Tom Sawyer também, embora não se trate de um único indivíduo; é a combinação das características de três meninos que conheci [...] (1999, p. 5).

“Twain aproveitou no livro recordações de sua infância em Hannibal, no Missouri”, afirma Luiz Carlos Lisboa (1929-), em *Pequeno guia da literatura universal*, a respeito de *As aventuras de Huckleberry Finn* (1994, p. 62). Era uma época em que a civilização moderna começava, cada vez mais, a interferir na vida pacata que era levada, até então, em lugares como Hannibal. Nesse sentido, o caráter rebelde das duas obras manifesta-se de várias formas, mas, especialmente, na última, porque *Huckleberry Finn* não pretende ser civilizado pela sociedade, dentro e fora de casa, e como a tradição de rebeldia manifesta-se especialmente nesse viés, convém verificar como a crítica à civilização ocorre.

⁹⁵ Ver tópico 3.1.3 (Melville: resumo biobibliográfico)

3.2.7 *As aventuras de Huckleberry Finn* e sua recepção

Mark Twain sempre procurou esclarecer que seus dois romances, *The adventures of Tom Sawyer* (1876) e *The adventures of Huckleberry Finn* (1884) não eram para crianças, mas para adultos, e talvez seja por isso que ele inseriu, especialmente na segunda narrativa, uma simbologia repleta de referência ao rio e à vida no Mississippi. “Escrevi *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* exclusivamente para adultos e sempre me impressionou o fato de garotos e garotas terem tido acesso a eles”, afirmou Twain a um bibliotecário, em resposta às críticas que o segundo romance vinha recebendo — como esta: “Se o senhor Clemens não pode pensar em algo melhor para nossos jovens de mentes puras”, escreveu a autora de *Mulherzinhas*, Louise May Alcott (1832-1888), “seria preferível que parasse de escrever” (TWIN apud D’AMBROSIO, 1996, p. 3; ALCOTT apud D’AMBROSIO, 1996, p. 3).

Contraditoriamente, no prefácio de *As aventuras de Tom Sawyer*, Twain havia escrito que o romance era para crianças, mas que haveria de encontrar leitores adultos:

Embora este livro tenha sido escrito principalmente para divertir meninos e meninas, espero que não seja, por essa razão, desprezado pelos adultos, já que tinha em mente despertar as suas recordações do passado, expondo como sentiam, pensavam e falavam, e as coisas estranhas que às vezes faziam (1999, p. 5).

Mal sabia Twain que o século seguinte o consagraria, mas também o condenaria. “Toda a literatura moderna americana vem de um único livro, *Huckleberry Finn*, de Mark Twain”, escreveu Ernest Hemingway. “[...] é o melhor livro que já tivemos, toda a escrita americana vem dele. Antes não houve nada. Depois, não houve nada igual”, concluiu (HEMINGWAY apud D’AMBROSIO, 1996, p. 3). É um elogio e tanto. Mas o melhor ainda está por vir:

[...] Hemingway disse uma vez que ‘ao lermos *Huck Finn* é preciso parar no momento em que o negro Jim é roubado aos rapazes. Esse é o fim verdadeiro. O resto é pura ‘batota’. ‘Batota’ pode não ser o termo correcto, mas o certo é que Twain não encara de frente a situação trágica que criou. (WEBER, 1969, p. 56)

Hemingway, como cabia à personalidade do escritor, vai direto ao ponto: faz o maior elogio e a maior crítica que o romance de Twain faz por merecer, e, por trás dela,

encontra-se a grandeza toda. O comentário, ao mesmo tempo em que considera o valor literário do romance, não deixa de lembrar que Twain, de fato, como concordam muitos críticos e leitores⁹⁶, erra a mão a partir do momento em que Tom Sawyer, no último terço do enredo, retorna à narrativa, quebrando a linha que seguia, isto é, a do despertar da consciência de Huck sobre a escravidão. Com isso, o leitor é capaz de notar que, quando Tom e Huck deixam o rio, para voltar a ele muito mais tarde e por pouco tempo, a história já se havia perdido; isto porque Twain optou pelo tom jocoso do romance picaresco, aquele em que as circunstâncias tendem ao cômico em vez da introspecção que a narrativa, com comedida comicidade, mesmo mostrando umas trapaças aqui e ali, vinha alcançado, enquanto Huck e Jim iam, rio abaixo, levando a fuga adiante. Mesmo assim, o impacto do romance ainda prevalece. “William Faulkner chamava Twain de ‘o pai do romance nos EUA por causa de *Huckleberry Finn*’”, afirma o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva (1995, p. 4).

Mas, século 20 adentro, a condenação ao livro ressoou intempestiva, barulhenta, feérica. Houve sua proibição e seu banimento por parte de muita gente ciosa e ofendida: “Nas duas primeiras décadas do século 20”, afirma Silva, “centenas de cidades dos EUA proibiram que *Huckleberry Finn* fosse lido por seus estudantes de segundo grau, porque o consideravam imoral e antirreligioso” (1995, p. 4). Já o site [deletecensorship.org](http://www.deletecensorship.org) afirma:

*The Adventures of Huckleberry Finn by Mark Twain was banned in Concord, Massachusetts (1885) as ‘trash and suitable only for the slums.’ This fictional work was excluded from the children’s room of the Brooklyn Public Library (1905) on the grounds that ‘Huck not only itched but scratched, and said sweat when he should have said perspiration.’ It was removed from Waukegan, Illinois high school reading list (1984) because of ‘racially offensive language and tone.’ Removed from classrooms in the Cherry Hill, New Jersey schools (1997) after concerns were raised about its ‘racial epithets’ and ‘depiction of its African-American characters.’ Huck Finn was also pulled from reading lists at three Renton, Washington high schools (2004) after an African-American student said the book degraded her and her culture. Ironically, this book which was attacked after its first publication for being ‘too racially tolerant’ is now being attacked for being ‘too racist.’ Twain’s classic was deemed upon publication as ‘rough, coarse and inelegant,’ and not suited for ‘intelligent, respectable people’.*⁹⁷

⁹⁶ Cf. Weber, 1969, p. 56; Doctorow 1995, p. 4.

⁹⁷ Disponível em: <http://www.deletecensorship.org/huck_finn.html>. Acesso em: 22 fev. 2015.

A favor da tradição de rebeldia, um romance proibido, “imoral e antirreligioso” só poderia, ao contrário do que se esperava, ser ainda mais lido, e foi o que aconteceu. Mas também no final do século 20, o romance suscitou novas controvérsias, por causa de expressões que foram interpretadas como ofensivas, como já havia ocorrido com a obra anterior de Twain. Afirma Silva, à época da última ojeriza ao romance:

Apesar da clara opção pela fraternidade entre brancos e negros, muitos líderes da comunidade negra norte-americana se sentem ofendidos pelo livro. Primeiro, porque o termo ‘*nigger*’ (crioulo), considerado hoje em dia muito insultuoso, é usado 160 vezes no texto de Twain. Na época em que o enredo de *Huckleberry Finn* se passa, todos os brancos se referiam a negros como ‘*niggers*’ e a expressão nem era tão ofensiva. Mas isso não é levado em consideração pelos que se acham insultados pela ‘palavra N’, eufemismo politicamente correto para substituir ‘*nigger*’. (1995, p. 4)

Hoje, a despeito de toda essa celeuma, os dois romances de Twain são amplamente lidos não apenas nos EUA. “O contrário do burguês não é o revolucionário”, afirma a psicanalista Maria Rita Kehl, parafraseando Oswald de Andrade (1890-1954), “é o boêmio”. “Meus boêmios prediletos, avessos à escola, à igreja, à vida doméstica e às roupas bem cortadas”, continua Kehl, “eram Tom Sawyer e seu grande amigo Huckleberry Finn” (2003, p. 198). No Brasil, como em outras partes do mundo, Tom e Huck continuam encontrando leitores, bem como muito lidos.

3.2.8 As aventuras de *Huckleberry Finn* e a tradição de rebeldia

Símbolos. O rio, como a baleia de Melville ou a letra escarlate de Hawthorne, encerra um símbolo:

Embora o melhor romance de Mark Twain seja um triunfo do realismo e do humor ocidentais, é também, ao nível mais profundo, um produto altamente simbólico e mítico da imaginação americana [...]. Como a letra escarlate no romance de Hawthorne e a baleia branca no *Moby Dick*, *Huck Finn* encerra um símbolo poético dominante — o Mississippi, o grande rio, que Twain conhecia tão bem e a que T. S. Eliot, missouriano como ele, chamou, em *The Dry Savages* “um possante deus castanho”. E como acontece em *The Leatherstocking tales*, o romance cria um embate mítico entre o sonho primitivo de liberdade e bondade junto da natureza e o desenvolvimento da civilização urbana e industrial que já domina a paisagem americana no tempo de Mark Twain. (WEBER, 1969, p. 51)

O rio, como o professor Ronald Weber menciona, é algo “simbólico e mítico da imaginação americana” (WEBER, 1969, p. 51). Eis o símbolo, mas de quê? De liberdade, como muito bem lembrou Weber. Da mesma forma que Ihsmael flutua sobre o caixão de madeira estrangeira após o naufrágio do *Pequod*, livre, enfim, da tirania de Ahab, Huck e Jim têm no rio a liberdade à qual infelizmente são obrigados a abandonar, vez ou outra, para se dirigir à cidade e à civilização. Como ressaltou Weber (1969, p. 51): é o embate entre o “sonho primitivo de liberdade e bondade” e a “civilização urbana e industrial” que começa a surgir. De um lado, “um dos mais profundos anseios do espírito americano” e, do outro, “uma fábula sombria e perturbadora para uma América madura, que tinha atravessado um passado agrário e entrava num futuro urbano-industrial” (WEBER, 1969, p. 52).

Liberdade x civilização. Para Jim, a viagem representa a libertação, o fim da servidão como escravo; para Huck, libertação não só da civilização repressora que enfrenta na aldeia onde vive, mas também do pai tirano e bêbado. É o rio que proporciona a vida maravilhosa na jangada. “Em contacto com a natureza, Huck e Jim sentem-se em paz e felizes”, afirma Weber. “A viagem rio abaixo é das mais idílicas em toda a literatura americana, pois se tem a sensação profunda de que, abandonando a civilização e indo para a natureza, encontrarão o paraíso” (1969, p. 53).

Retornemos ao *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant, para verificarmos o que o verbete “rio” significa:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao *Nirvana*; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio (2009, p. 781).

É bastante significativo, portanto, que nas águas dos rios flua a “corrente da vida e da morte”, bem como, nesse embate, surja uma “renovação”. A fuga de Huck e Jim rio abaixo, também, pode ser vista como alusão a uma “renovação”; no caso, da América e de tudo de ruim que a escravidão representa para ela, pois, como continua o verbete:

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre

a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 781).

O simbolismo do rio como “curso da vida”, como símbolo que remete à estrada, não deixa de prevalecer na “sucessão de desejos, sentimentos e intenções” contida na própria fúria das águas turbulentas de um rio com a dimensão do Mississippi. Vem daí, também, a crítica à civilização, uma vez que o idílio proporcionado pelo rio é interrompido por suas margens, onde estão as cidades. Afirma Ronald Weber:

O contraste entre a jangada e a margem já estava presente na primeira parte do livro, mas, agora, Twain dá-lhe maior atenção, e, à medida que se torna mais virulento o seu ataque à sociedade escravagista (sic) do Sul, torna-se mais lírico o seu elogio da vida na jangada (1969, p. 54).

A experiência não poderia ser mais contrastante: como um brinquedo do destino em meio à vendeta entre duas famílias inimigas, os Shephersons e os Grangerfords, que semelhante a Romeu e Julieta têm os filhos Harney e Sophia apaixonados — nesse diálogo intertextual, estaria Twain tentando responder à pergunta a respeito da América ser capaz de produzir um novo Shakespeare? —, Huck não tem do que lamentar quando consegue escapar dessa rixa familiar. Ele só não foi morto porque estava em cima de uma árvore e pôde presenciar os Grangerfords ser dizimados por capangas da outra família. Ao escapar, foge para o rio, onde a paz volta a reinar sobre a jangada:

Eu só fui me sentir um pouco mais descansado quando a jangada já tinha descido uns três quilômetros e estava bem no meio do rio Mississípi. Aí a gente acendeu o lampião e começou a se sentir seguro de novo. Eu não tinha comido nada desde a véspera; Jim pegou um pouco de bolo de milho, leite batido, carne de porco e repolho, e mais umas verduras — não tem nada mais gostoso no mundo, quando cozinham do jeito certo — e a gente ficou conversando enquanto eu jantava. Eu estava muito feliz de me ver livre daquela história de rixa, e Jim também ficou contente de ir embora daquele pântano. No fim das contas, não existe lugar melhor para morar que uma jangada. Nos outros lugares a gente se sente abafado, sufocado. Numa jangada não. A gente sempre se sente livre, confortável e à vontade quando vive numa jangada. (TWIN, 2001, p. 135).

Segue a vida, obedecendo ao fluxo do rio. A liberdade é tamanha que Huck e Jim andam nus na jangada:

Assim que anoitecia, a gente se afastava da margem; quando a jangada chegava mais ou menos no meio do rio, a gente deixava ela seguir sozinha, para onde a correnteza quisesse levar; aí a gente acendia os cachimbos, enfiava as pernas na água e ficava conversando sobre tudo — a gente andava o tempo todo sem roupa, dia e noite, sempre que os mosquitos deixavam — as roupas novas que o pai do Buck tinha mandado fazer para mim eram boas demais para ser confortáveis, e além disso eu nunca fui muito de gostar de roupa mesmo. (TWIN, 2001, p. 137)

Como Huck menciona, por serem boas demais, as roupas que havia trazido de sua passagem com os Grangerfords nada tinham de confortáveis. Como aludimos, o contraste entre civilização e liberdade é enorme para Huck:

É uma delícia viver numa jangada. A gente tinha o céu, lá no alto, todo pintado de estrelas, e aí se deixava de costas e ficava olhando para elas, discutindo se tinham sido criadas ou tinham simplesmente aparecido — Jim achava que tinham sido criadas, mas eu dizia que tinham só aparecido; achava que ia ter levado tempo demais para criar tanta estrela. Jim dizia que elas podiam ter sido postas pela lua; achei que era uma idéia razoável e não discuti, porque eu mesmo já tinha visto uma sapa botar quase tantos ovos quanto aqueles, e bem que podia ser verdade. A gente também ficava assistindo as estrelas que caíam, vendo o caminho delas riscar o céu. Jim achava que elas eram os ovos que tinham gorado e eram jogados fora do ninho (TWIN, 2001, p. 138).

É uma liberdade cheia de lirismo que Huck encontra, ao lado de Jim, e a natureza, com o rio e toda sua paz, é o paraíso, em contraste com a civilização, como já havia alertado Weber (1969, p. 53); é então que a amizade entre os dois se fortalece ainda mais:

Esta passa a representar a fuga para a liberdade da natureza, fuga das várias tiranias da margem, não só daquelas com que o romance começa. Isto vê-se especialmente na simpatia crescente que Huck vai sentido por Jim (WEBER, 1969, P. 54).

Tentando escapar da tirania que a margem do rio traz, na jangada, em meio à liberdade que a natureza reserva a eles, Huck vai descobrindo o grande sujeito que Jim demonstra ser, tornando a amizade entre eles cada vez maior e verdadeira. Dessa forma, Twain não deixa de pisar em um terreno minado: sugerir a amizade entre um homem negro e um garoto branco, naqueles tempos de escravidão contidos no presente narrativo do enredo, serviu como uma afronta a muitos leitores racistas, que, em 1884, ano de publicação do romance, não viram com orgulho tal relação.

Uma das tiranias da margem é a consciência que criaram no espírito de Huck de que Jim, como negro que é, é um ser inferior, que não tem comparação possível nem sequer com um rapaz branco foragido. Mas, no decorrer da viagem, Huck liberta-se gradualmente da escravidão a este preconceito; na jangada consegue-se o ideal da igualdade humana e do amor fraternal — este fora assunto de um sermão que Huck ouviu quando estava envolvido na luta sangrenta entre as famílias Shepardson e Grangerford — que não existem na margem (WEBER, 1969, p. 55).

Enquanto o mundo dos adultos existe, sob as garras das aparências, a ironia que o sermão contém quase deixa de ser percebida pelo leitor, mas ela existe, mesmo nas entrelinhas:

Foi um sermão normal — o pastor falou que **somos todos irmãos, e devemos amar uns aos outros, essas coisas**; mas todo mundo disse que tinha achado o sermão uma beleza, e na volta foram conversando até em casa, **falando da fé, e das boas ações, da graça de Deus**, da antipredestinação e não sei o que mais, só sei que eu achei um dos domingos mais aborrecidos da minha vida (TWIN, 2001, p. 128, **grifos nossos**).

Não é, então, em meio a pessoas civilizadas como os Grangerford que Huck encontra os ideais de igualdade e de justiça — e se não os encontra ali é justamente ao lado de Jim, a quem fora ensinado tratar-se de um “ser inferior”, que esses ideais vêm à tona, e ele os encontra. É na construção dessa amizade que o clímax do romance manifesta-se. Vejamos como ocorre essa transformação em Huck.

Logo ao início da viagem rio abaixo, Huck não vê em Jim nada mais do que um escravo fugitivo, mas, mesmo assim, concorda em ajudá-lo. Têm um plano: seguir até a confluência dos rios Ohio e Mississippi, onde venderão a jangada e seguirão até os estados livres, no norte do país, como vimos. Mas, conforme vão descendo o rio, por sua consciência — a consciência de um menino de 13, 14 anos, que a vida toda cresceu vendo no homem negro não um ser humano com direitos iguais aos seus, mas um escravo — passam ideias que o alarmam, ciente de que pode ser preso ao ajudar Jim. Ele tem certeza de que não está fazendo a coisa certa:

Jim disse que ele estava tremendo todo e se sentindo como se estivesse com febre, porque nunca tinha chegado tão perto da liberdade. E eu só posso dizer que também estava tremendo e me

sentindo meio febril só de ouvir ele falar, porque eu entendi que ele já estava quase livre mesmo — e de quem era a culpa? Só minha. Fiquei com a consciência pesada, e não teve jeito e nem maneira de eu me sentir melhor. Fui ficando tão perturbado que não conseguia parar quieto; não sossegava no lugar. Até então, nunca tinha me passado pela cabeça o significado do que eu estava fazendo. Mas agora eu tinha percebido, e aquilo não me saía da cabeça; cada vez eu me sentia mais incômodo. Experimentei pensar que a culpa não era minha, porque não tinha sido eu quem tinha feito o Jim fugir da dona dele; mas não adiantou, **a consciência me dizia o tempo todo que eu sabia que ele estava fugindo: eu podia perfeitamente ter encostado na margem e contado para alguém.** E era verdade — eu não tinha meio de negar. E era isso que me incomodava. A consciência me dizia: ‘E o que foi que a pobre srta. Watson fez com você, para você ver o escravo dela fugindo bem na sua frente e não dizer nada para ninguém? O que foi que aquela pobre senhora fez com você para você tratar ela desse jeito? Ela tentou ensinar você a ler, tentou ensinar a se comportar direito, só procurava ser boa com você de todas as maneiras. E é assim que você retribui?’ (TWIN, 2001, p. 105-106, **grifos nossos**).

Twain sabe da importância desse momento da narrativa e dá ênfase à relutância de Huck em aceitar o outro como seu semelhante:

Cada vez que ele começava a pular e dizia: ‘Olha lá! Cairo!’, eu sentia como se tivesse levado um tiro, e achava que se fosse mesmo Cairo eu ia acabar morrendo de tanta infelicidade.

[...] Jim não parava de falar alto enquanto eu pensava. Disse que a primeira coisa que ia fazer quando chegasse num dos estados onde não existia escravidão era começar a economizar dinheiro. Não ia gastar nem um tostão, e quanto tivesse juntado bastante ia comprar a mulher dele, que era escrava numa fazenda perto do lugar onde a srta. Watson morava; e depois os dois iam trabalhar e juntar dinheiro para comprar os dois filhos, e se o dono não quisesse vender iam procurar algum abolicionista e dar um jeito de roubar as crianças (TWIN, 2001, p. 106).

A aflição de Huck atinge proporções que, ao leitor, chegam a ser engraçadas, por força do engenho de Twain:

Eu quase gelei de ouvir aquilo. Nunca tinha ouvido o Jim falar daquele jeito antes. Só vendo a diferença que fez ele começar a achar que já estava quase livre. É o que diz o velho ditado: ‘Se você dá um dedo para um negro, logo ele vai querer o braço’. E aí eu pensei: é isso que dá não pensar direito nas coisas. Lá estava aquele negro que eu tinha praticamente ajudado a fugir, me dizendo, com a cara mais limpa do mundo, que estava pensando em ir roubar os filhos dele — filhos que pertenciam a um homem que eu nem conhecia; um homem que nunca tinha me feito mal nenhum. (TWIN, 2001, p. 106-107)

O sofrimento de Huck chega ao limite. Sua consciência não suporta mais a angústia por que vem passando, e ele toma, sem que o escravo nada desconfie, a difícil decisão de entregá-lo as autoridades:

Minha consciência começou a me incomodar mais do que nunca, e aí eu acabei tomando uma decisão. Tudo dependia de mim — ainda não era tarde demais — na primeira luz que aparecesse, eu ia até a margem e contava tudo. Na mesma hora eu me senti melhor, mais contente, e levei feito uma pluma. Meus problemas estavam resolvidos. Comecei a procurar uma luz, quase cantando baixinho. E aí uma luz apareceu (TWIN, 2001, p. 107).

Huck vai até lá, decidido a entregar Jim, mas dois homens aproximam-se dele em uma canoa. Estão em busca de escravos. Perguntam se o homem na balsa é branco ou negro, e Huck responde que é seu pai. Suas mentiras, como a todo personagem pícaro, servem para que ele proteja-se das brutalidades da vida, como lembrou *Candido* a respeito dos personagens picarescos que sempre recorrem a esse artifício. À medida que se aproximam da balsa, sem que vejam Jim, Huck comenta, arditosamente, que admira a bondade dos dois porque o pai não está tão bem de saúde. Os dois homens, ao ouvirem isso, param de remar e perguntam pela doença do pai. Diante da hesitação do menino, desconfiam de que seu pai esteja com varíola. É o bastante para irem embora, deixando Huck às voltas com sua consciência novamente, mas dessa vez ele vê o problema de outra forma:

Eles foram embora e eu subi na jangada, me sentindo muito mal e abatido, porque sabia que tinha feito a coisa errada, e vi que não adiantava eu tentar aprender a fazer a coisa certa; quem não começa fazendo tudo certo desde quando é pequeno não tem mais jeito — quando a coisa aperta, não encontra apoio para resolver direito e acaba errando de novo. Aí eu pensei um minuto, e vi uma coisa — será que eu ia estar me sentindo melhor se tivesse feito a coisa certa e denunciado o Jim? Não, ia estar me sentindo bem mal — do mesmo jeito que eu estava me sentindo agora. Então eu pensei: o que é que adianta a gente aprender a fazer a coisa certa quando isso traz problemas e fazer a coisa errada não, e no fim das contas dá tudo na mesma? Eu não sabia a resposta (TWIN, 2001, p. 109-110).

A consciência de Huck pesa. Na jangada, continua seu dilema, mas um nevoeiro o livrará, temporariamente, dele. Surge um barco, que os abalroa. Ambos separam-se. É quando a narrativa começa a desandar, como atestam os comentários de Hemingway e de Weber, como vimos anteriormente. Vêm os episódios de rixa familiar entre os

Grangerfords e os Shephersons, bem como o encontro com o Duque e o Rei, quando as tramoias dos dois serão acompanhadas pela focalização do narrador, Huck. Em certo momento, como também vimos, esses dois charlatões fazem-se passar por parentes ingleses de três garotas que haviam perdido o pai e que aguardavam pela chegada dos tios. Quem conta isso a eles é um sujeito que está com viagem marcada, curiosamente, para o Rio de Janeiro. Após assumir a identidade dos tios das garotas, o Rei e o Duque, observados de perto por Huck, que tudo lamenta, vendem todos os escravos da casa.

No dia seguinte ao enterro, lá pelo meio-dia, a alegria das moças sofreu o primeiro golpe; apareceram dois compradores de escravos e o rei vendeu todos os escravos da casa por uma ninharia, recebendo ordens de pagamento de três dias, como se dizia, e lá foram eles, os dois filhos para Memphis, rio acima, e a mãe rio abaixo para Nova Orleans. Eu achei que as pobres moças e os negros iam morrer de tanta tristeza; todos choraram muito, abraçados, uma coisa que partiu meu coração. As moças disseram que nunca tinham imaginado que a família pudesse ser separada ou vendida para fora da cidade. Eu nunca vou me esquecer da imagem daquelas pobres moças e mais os negros infelizes abraçados e chorando; e acho que eu não teria aguentado aquilo, e acabaria contando tudo, se não soubesse que aquela venda não valia nada e que os escravos iam voltar para casa dentro de no máximo duas semanas. (TWIN, 2001, p. 203)

Eles querem ter dinheiro em mãos o quanto antes. A cena é sugestiva, pois mostra um dos maiores sofrimentos que os escravos passavam. Não bastasse a violência física dos castigos, ainda existia a violência espiritual de gestos desumanos, como esses, que eram cometidos à revelia de laços sanguíneos. Huck acaba livrando-se dos trapaceiros, mas, antes, os dois cometem seu último ato inescrupuloso: vendem Jim, sem que o menino de nada soubesse, como mencionado. A consciência de Huck volta a importuná-lo: “Quanto mais eu pensava naquilo tudo, mais a minha consciência me incomodava, e mais eu me sentia envergonhado e arrependido” (TWIN, 2001, p. 234). O temor religioso cai sobre a alma de um menino com todo o peso do mundo:

[...] resolvi que eu ia rezar, para ver se conseguia deixar de ser o tipo de garoto que eu era e virar uma pessoa melhor. Então me ajoelhei. Mas as palavras não saíam. Por que seria? Não adiantava tentar esconder nada Dele. E nem de mim. Eu sabia muito bem por que é que eu não conseguia rezar. É que o meu coração não era sincero; eu não estava sendo honesto; estava fazendo um jogo duplo. Eu estava só fingindo que queria deixar de pecar, mas na minha intimidade eu continuava insistindo no maior pecado que existe. Eu queria obrigar a minha boca a prometer que eu ia me emendar e fazer as coisas do jeito certo, que eu ia escrever para a dona daquele negro e contar onde ele

estava; mas bem lá no fundo eu sabia que era mentira — e Ele também sabia. Ninguém consegue contar mentiras quando reza — foi isso que eu descobri (TWIN, 2001, p. 234).

A fim de que pudesse ficar, de uma vez por todas, livre da culpa pela fuga de Jim, resolve escrever à dona do escravo: “*Srta. Watson o seu negro fugido Jim está aqui três quilômetros abaixo de Pikesville na casa do sr. Phelps e ele devolve se a senhora mandar a recompensa*” (TWIN, 2001, p. 235). Mas Huck não enviará essa carta; ele relutará ainda uma vez, ciente de que Jim não merece mais ser escravizado, tomando definitivamente sua decisão. Talvez seja o ponto mais luminoso ou, sem dúvida, um dos grandes momentos de *As aventuras de Huckleberry Finn*:

Eu me senti bem e limpo de todos os pecados pela primeira vez na minha vida, e vi que agora ia conseguir rezar. Só que não comecei a rezar logo; deixei o papel de lado e fiquei sentado, só pensando — pensando que era muito bom tudo aquilo ter acontecido daquele jeito, e que eu tinha passado bem perto de me perder para sempre e ir parar no inferno. E aí continuei pensando. E comecei a pensar em toda aquela viagem rio abaixo; e eu via o Jim na minha frente o tempo todo, de dia e de noite, às vezes com a luz da lua, às vezes debaixo de chuva, e nós dois navegando, conversando, cantando e rindo. Por mais que eu tentasse, não consegui lembrar de nada que me ajudasse a parar de sentir pena dele, só o contrário. Lembrei de todas as vezes que ele ficava de vigia no meu lugar em vez de me chamar, só para eu poder dormir mais; e do jeito como ele ficou feliz quando eu voltei, na noite do nevoeiro; e de quando eu encontrei ele de novo no pântano, no meio daquela rixa das famílias; e de outras situações parecidas; e ele sempre me chamava de meu filho, me tratava com carinho e fazia tudo por mim, e nunca deixava de ser bom; e afinal eu me lembrei da vez que eu salvei o velho Jim dizendo para aqueles homens que tinha gente com varíola na jangada; ele ficou tão agradecido que disse que eu era o melhor amigo que ele já tinha encontrado no mundo, o único amigo que ele tinha agora; e aí eu olhei em volta, e dei com aquele papel. (TWIN, 2001, p. 235)

E o menino continua:

Eu não sabia o que fazer. Peguei o papel e fiquei segurando na mão. Estava tremendo, porque tinha de tomar uma decisão de uma vez por todas, escolhendo entre duas coisas, e sabia disso. Passei mais ou menos um minuto só pensando, quase sem respirar, e aí resolvi: ‘Se é assim que tem que ser, prefiro ir para o inferno’ — e rasguei a carta (TWIN, 2001, p. 235).

E é, então, que o leitor, ao mesmo tempo em que comemora a decisão do menino, tem certeza de que Huck é um rebelde, na altura de sua pouca idade:

Foi um pensamento terrível, e eram palavras terríveis, mas eu já tinha dito. E decidi que não ia retirar; e nunca mais voltei a pensar em me corrigir. Tirei aquela história toda da cabeça e resolvi que ia continuar mesmo no mau caminho, que era o meu, porque foi nele que eu tinha sido criado. E, só para começar, ia tentar roubar o Jim da escravidão de novo; e se eu me lembrasse de coisa ainda pior, ia fazer também; se eu já estava condenado mesmo, e para sempre, melhor ir logo até o fim. (TWIN, 2001, p. 235-236)

A amizade entre os dois fez diferença para Huck, ao aceitar algo diferente e novo ao repertório que sempre fora ensinado a aceitar. E, com isso, a civilização recebia mais um golpe decisivo. Ele até poderia ir para o inferno, como receava, mas, naquele momento, por ter certeza de que Jim não era “inferior”, como lhe fora ensinado, sua consciência finalmente estava tranquila. Os acontecimentos que vêm em seguida são todos dedicados a salvar Jim de seus novos donos, dando-lhe a liberdade merecida, a qual recebe ao final da narrativa e da qual prescinde, uma vez que há a descoberta de que ele já havia sido alforriado por sua antiga proprietária, a Sra. Watson.

Para Ronald Weber, quando Huck decide-se por não mais entregar Jim à justiça, mesmo correndo o risco de ir para o inferno, como a sociedade lhe ensinara, o leitor comemora. Está aí um dos grandes momentos da literatura americana, como lembra Weber:

Num certo sentido, Huck, como Jim, está também a fugir da escravatura — das atitudes escravizantes da sociedade em que vive — e é este o momento da *sua* emancipação. Deste modo, a aceitação final de Jim como seu semelhante e não como um ser social marcado, como muitos comentadores do romance têm apontado, assinala um dos momentos mais nobres da história literária do espírito americano (embora seja incontestavelmente um momento que está longe de se realizar na estrutura da sociedade moderna) (1969, p. 55).

Agora, vamos partir adiante com a tradição de rebeldia, com *Chamado Selvagem*, de Jack London, publicado em 1903, deixando o século 19 para trás.

3.3 Jack London — *Chamado selvagem* (1903)

Eu me tornei vagabundo por causa da vida que havia em mim, do desejo de viajar que fazia parte do meu sangue e não me deixava descansar [...]. Eu fui para ‘A estrada’ porque não conseguia manter-me longe dela; porque não tinha a tarifa da estrada de ferro em meu bolso; porque me sentia de tal modo que não conseguiria trabalhar a vida toda em ‘um mesmo posto’; porque — bom, simplesmente porque era mais fácil assim que de outra forma.

Jack London (LONDON apud KERWHAW, 1984, p. 8)

Partimos, agora, em direção às florestas do Alasca, onde um cão, Buck, mistura de duas raças, também encontrará na natureza o chamado ancestral que o levará ao encontro de suas raízes.

3.3.1 Contexto histórico: da Guerra Civil ao fim do século 19

A colonização e a ocupação de terras começavam a chegar ao fim. A indústria invadia as zonas agrícolas, e, com as fábricas, aldeias começavam a se transformar em cidades. À medida que novos imigrantes europeus chegavam, eles não mais buscavam a sorte no oeste, permanecendo no leste, onde a população não parava de crescer. Ao menos, até 1862, quando a lei do “habitat familiar”, para azar dos índios, passou a distribuir 64 hectares de terra, entre o Mississippi e a Califórnia, para cada chefe de família disposto a cultivar e a explorar a região. Resultado: em 1880, 22 milhões de hectares eram de domínio privado; 22 anos antes, até 1860, toda essa região pertencia aos índios. Afirma Zierer:

A onda de caravanas de pioneiros, que até então se confinara à travessia do meio-oeste e das montanhas Rochosas, para atingir a ‘terra prometida’ da Califórnia, inundava agora os últimos territórios livres (1992, p. 77-78).

Negócios fabulosos, do uísque destilado à especulação com títulos e ações, eram fechados, desonestamente. A corrupção corria solta. Em 1872, uma onda de escândalos levou à falência muitos empresários, enquanto políticos importantes, da noite para o dia, perdiam sua credibilidade, envolvidos em negociações escusas que vieram a público. Sem contar os trustes, que ratificavam o monopólio de produção e de mercado, beneficiando grandes companhias de estradas de ferro, de petróleo, de aço, de

alimentos, de tabaco, de carne, de máquinas agrícolas, perpetuando um círculo vicioso que se arrastaria por décadas.

Em 1890, os EUA contavam com 65,5 milhões de habitantes.

Nenhum outro século havia trazido tantas inovações, e o mundo passava por uma revolução tecnológica que, radicalmente, modificava o cotidiano: Thomas Edison (1847-1931) inventa a lâmpada, que passa a ser utilizada industrialmente; faz experiências com o fonógrafo e, auxiliado por George Eastman (1854-1932), que inventou o filme fotográfico em 1888, bem como fundou a Eastman Kodak Company, em 1892, abre caminho para o cinema; Graham Bell (1847-1922) inventa o telefone em 1876. Surgem as máquinas de escrever e de calcular. Por essa época, em 1888, William Seward Burroughs (1857-1898) consegue a patente para sua calculadora, vindo a fundar a *Burroughs Adding Machine Company*. Na família Burroughs, a ovelha negra nasceria três gerações depois, outro William Seward Burroughs, que, na metade do século seguinte, seria uma das três pontas do tridente beat, ao lado de Jack Kerouac e de Allen Ginsberg.

A classe operária vivia em plena miséria, enquanto tubarões das indústrias endinheiravam-se cada vez mais. O *self-made man* J. D. Rockefeller (1839-1937), um ex-vendedor de lâmpadas, chegava ao topo do império petrolífero. “Rockefeller tinha as suas ‘tropas de proteção’, que punham fogo nos poços de petróleo e nos oleodutos das sociedades rivais, a fim de que estas, sob o terror, vendessem os seus bens ao mais forte”, afirma Otto Zierer (1992, p. 77). Continuava a jornada de dez horas de trabalho, a um salário abusivo, aquém do que esperavam os imigrantes que ainda chegavam e dirigiam-se para a indústria. Poloneses, italianos, alemães, negros viviam miseravelmente em bairros igualmente pobres. Mas a classe operária passou a se unir: em 1885, ocorreram 635 greves por todo o país; no ano seguinte, foram 1572 (ZIERER, 1992, p. 77). Na América, o socialismo havia sido prejudicado por três motivos, afirma Alex Kershaw:

Importado da Europa sobretudo através dos imigrantes alemães que chegaram nas décadas de 1840 e 1850, o socialismo havia enfrentado obstáculos únicos nos Estados Unidos: a Guerra Civil, que havia instigado a classe trabalhadora contra si mesma; a relativa ausência de consciência de classe no país a despeito do alto grau de segregação racial produzida pela escravidão e do antagonismo generalizado entre os novos grupos de imigrantes; e ainda uma classe capitalista todopoderosa (2013, p. 63).

Sindicatos, operários, greves, direitos: tudo ajudaria, mas no país do capitalismo avassalador os trabalhadores mais humildes não mudariam totalmente a situação operária, de uma hora para a outra. O século chegava ao fim, e o horizonte contemplado, do ponto de vista daqueles que não tinham pão e vinho à mesa, era desanimador.

3.3.2 Jack London: resumo biobibliográfico

Um meteoro. Uma estrela cadente. Um traço. Um sopro. A vida é um sopro, como diria Oscar Niemeyer (1907-2012). Durou pouco o “meteoro” Jack London (1876-1916): 40 anos apenas. Certa vez, ele disse:

[...] preferiria ser um soberbo meteoro, cada um de meus átomos irradiando um brilho magnífico a ser um planeta adormecido. A função do homem é a de viver, e não a de existir. Não desperdiçarei meus dias na tentativa de prolongar minha vida. Quero queimar todo o meu tempo (LONDON, 1993, p. 12).

E foi o que ele fez: fugiu de casa aos 13 e foi viver no porto de Oakland; comprou um barco e chefiou um bando de marginais. Apaixonou-se. Aos 15, era um marginal. Diferente, mas marginal. Diferente: antes dos 18, já bebia bastante, mas gostava de ler. Muito. Frequentou bibliotecas públicas desde menino. Melville foi um dos autores prediletos, e outros, muitos outros, como Émile Zola (1840-1902), George Bernard Shaw (1856-1950), Rudyard Kipling (1865-1936), Robert Louis Stevenson (1850-1894). E outros. Ao tornar-se socialista, encarou a obra de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Adam Smith (1723-1790), Karl Marx (1818-1883). Abandonou o barco para virar operário. Foi preso, mas logo estava no Japão, aprendendo a lida de marinheiro e enfrentando tufões, experiência que resultaria no primeiro lugar em um concurso literário, com o conto, muito lido, “Tufão na costa japonesa”.

Nada muda. Ao seu redor, a pobreza e a miséria continuam exigindo dele uma batalha diária, constante, exaustiva. Mas insiste em sua escrita, lendo e escrevendo cada vez mais. Como conta no autobiográfico *Martin Eden*, e sua biografia confirma, escreve contos e mais contos. De tudo que escreve, no centro de seus textos, estão ali experiências que viveu ou presenciou de perto, mas nenhum jornal ou revista tem interesse por eles. Julgam os temas rudes demais. É a época em que muitas revistas começam a surgir e, a elas, interessam histórias populares, aventurecas. Mas London ainda não caiu na graça de nenhuma delas.

Em 1896, London parte para o Klondike, no Alasca. A corrida por ouro havia recomeçado, mas não mais no oeste do país. Sofre toda espécie de infortúnio, nessa tentativa desesperada de conseguir enriquecer, mas o máximo que consegue é reunir mais experiência para seus livros futuros, algo que mais tarde acredita ter sido a maior recompensa de seu período de dois anos no Alasca. Volta para casa, quase sucumbindo ao escorbuto. “Quando Jack chegou a Anvik, a poucas centenas de quilômetros da foz do Yukon, o horror do escorbuto tinha retornado”, afirma Alex Kershaw. “Seus dentes rangiam toda vez que ele abria a boca. Um estranho salvou-lhe a vida dando-lhe batatas cruas e uma lata de tomates [...]” (2013, p. 102).

Em 1900, com a virada do século, sua sorte parece mudar: publica *O filho do lobo*, seu primeiro livro. De contos. Casa-se. Em 1903, com a publicação de *Chamado selvagem* (*The call of the wild*), torna-se amplamente lido, após alcançar projeção mundial com o romance de um cão que é levado à força para o Alasca e, lá, após passar por toda espécie de sofrimento, alcança a plenitude de sua vida em meio à natureza selvagem. Vêm outras obras: *Nas florestas da noite* (*The people of the Abyss*), *O lobo do mar* (*The Sea-wolf*), *Guerra de classes* (*The class struggle*), *Martin Eden*.

Fixa-se perto de San Francisco, onde a casa de seus sonhos é construída, mas, para sua tristeza, logo, incendiada, e passa a viver mais a favor da agricultura do que da literatura, criando cavalos e cuidando da terra de maneira revolucionária para a época, ecologicamente anos e anos adiantado de todos os outros.

Mas a morte vem levá-lo cedo. No dia 22 de novembro de 1916, é encontrado sem vida em seu quarto. O meteoro havia cumprido toda sua trajetória. Como sofria de urímia, ministrava doses de morfina para suportar a dor que, dia a dia, tornava-se maior. Sempre vista como suicídio, sua morte, hoje, suscita dúvidas, mas foi uma dose letal de morfina que levou Jack London, como no poema de Manuel Bandeira, a dormir profundamente. 40 anos. Com a metade deles voltada para a literatura, foi o suficiente para fazê-lo um dos grandes autores da literatura norte-americana.

3.3.3 Análise de *Chamado selvagem*

Se em *As aventuras de Tom Sawyer* civilização significa “ter o pescoço lavado”, como lembrou E. L. Doctorow⁹⁸, e, em *As aventuras de Huckleberry Finn*, um desencanto profundo com a América escravagista e pré-industrial, em *Chamado*

⁹⁸ DOCTOROW, 1995, p. 4.

Selvagem o retorno ao passado é evocado na transformação por que passa um cão que, domesticado, deixa a civilização para trás e, na natureza, reencontra suas raízes. É um dos romances mais lidos de Jack London. Publicado em 1903, *Chamado selvagem* encontra até hoje lugar cativo na tradição de romances que, na literatura norte-americana, revela uma rebeldia inerente ao espírito desbravador que faz parte da história da América, desde o início de sua colonização. Voltemos ao esquema quinário para encontrar no enredo de *Chamado selvagem* a rebeldia que buscamos no romance americano.

Com a exposição abarcando o estado inicial da narrativa, o primeiro capítulo, “A volta ao primitivo”, apresenta Buck, um cão descendente de duas raças: são-bernardo, por parte do pai, e pastor escocês, pela mãe; sua vida no sítio do juiz Miller, no Vale de Santa Clara, é pacífica e preguiçosa. A tradução é de Clarice Lispector (1920-1977):

Vivera a vida de um abastado aristocrata, durante os primeiros quatro anos de existência, sempre muito orgulhoso e até mesmo um pouco egoísta, como às vezes acontece com as pessoas do interior, por causa da vida isolada que levam. Mas havia dado um jeito de não se transformar em simples e mimado cãozinho caseiro. A caça e outras delícias semelhantes, sempre ao ar livre, evitaram-lhe a obesidade e endureceram-lhe os músculos. Além do mais, como todos os cães de clima frio, mergulhar na água se tornara para ele um tônico e uma garantia de saúde (LONDON, 1970, p. 9).

Estamos no verão de 1897, e a vida de Buck está prestes a mudar para sempre. A complicação ocorre quando Manuel, empregado da casa, leva o cachorro embora, sem que ninguém saiba, vendendo-o a um negociante de cães. À época, com a corrida do ouro no Klondike, a demanda por animais como Buck era enorme:

Manuel tinha um vício inconveniente: gostava de jogar loteria chinesa. E mais ainda: era dominado pela lamentável fraqueza de ter fé num sistema de jogo, o que o levaria à perdição. Para jogar por um sistema, é necessário dinheiro. E o salário de um ajudante de jardineiro não dá sequer para suprir as necessidades de uma esposa e numerosos filhos (LONDON, 1970, p. 9).

Apesar da vilania do ato em si, o narrador não condena totalmente o raptor, optando, em vez disso, por ressaltar a dificuldade daqueles que vivem à margem, sem muito dinheiro, vítimas de um sistema financeiro incapaz de suprir o custo de vida de

um ajudante de jardineiro. Buck inicia sua trajetória rumo ao desconhecido. Em todas as circunstâncias, ele terá de se adaptar ao meio, vencendo-o ou buscando vencê-lo, como cabe a toda narrativa de concepção naturalista, em que hereditariedade, momento histórico e etnia cruzam-se para provar que a lei do mais forte predomina.

O périplo de Buck o leva à estrada, longe, definitivamente, de sua casa e da tranquilidade de um lar. “Nunca fora tratado de maneira tão torpe, nem jamais se sentira tomado de tamanha fúria”, alerta o narrador heterodiegético. “(...) Nos seus olhos abertos brilhava a indomável fúria da majestade ultrajada” (LONDON, 1970, p. 10). Passando de mão em mão, chega a seu cativo, um quintal cercado de grandes muros. “Durante os dois dias e duas noites em que não comeu nem bebeu, acumulou um estoque de ódio que pressagiava desgraça para o primeiro que agisse desonestamente contra ele”, diz o narrador. “Seus olhos haviam-se injetado de sangue, emprestando-lhe a aparência de um demônio raivoso” (LONDON, 1970, p. 10).

É então que a lei do porrete, simbolizada pela cor vermelha de um suéter, irá operar a primeira grande transformação em Buck:

Quatro homens pegaram cuidadosamente o engradado e levaram-no para o pátio de um pequeno quintal, cercado de muros altos. Um homem corpulento, com um suéter vermelho, cuja gola sobrava em torno do pescoço, chegou à porta e assinou o recibo no documento do entregador. Era o novo algoz, pensou Buck, jogando-se selvagememente contra as grades. O homem sorriu sombriamente, já tendo nas mãos uma machadinha e um porrete (LONDON, 1970, p. 13-14)

A crueldade que vem em seguida dá a Buck uma lição irremediável, que deixará, literalmente, cicatrizes que, como marcas do tempo, marcarão seu corpo, mas também toda sua trajetória.

— E agora, seu diabo de olhos vermelhos!

No mesmo instante deixou cair a machadinha e passou o porrete para a mão direita.

Buck, recolhendo-se para saltar, parecia na verdade um diabo, os pelos eriçados, a boca espumante e um brilho de loucura nos olhos injetados de sangue. Lançou sobre o homem seus sessenta e três quilos de fúria, aumentados pela paixão reprimida durante dois dias e duas noites de encarceramento, e, quando suas mandíbulas estavam quase se cravando no pescoço do adversário, recebeu uma pancada que lhe paralisou o corpo e fez seus dentes se fecharem num acesso de agonia. Girou sobre si mesmo, procurando apoio no chão. Era a primeira vez que um porrete o atingia e não conseguiu compreender o que estava acontecendo. Com uma rosnadela, que era em parte latido e em parte

uivo, firmou-se de novo sobre os pés e precipitou-se no ar. Outra pancada voltou a derrubá-lo. Desta vez compreendeu que se tratava do porrete, mas não tomou nenhum cuidado, no estado de insanidade em que se achava: doze vezes atacou e doze vezes o porrete lhe quebrou o ímpeto, prostando-o no chão.

Depois de um golpe especialmente cruel, rastejou, tonto demais para tentar novo salto. Cambaleou em volta, coxo, o sangue jorrando das narinas, da boca e dos ouvidos, a pele manchada de vermelho. Foi quando o homem, avançando, desferiu-lhe terrível pancada no focinho. Comparadas com a estranha agonia provocada por esse último golpe, todas as dores que suportara até então nada significavam. Com um rugido, cuja ferocidade lembrava o de um leão, lançou-se outra vez contra o homem. Mas o inimigo, passando rapidamente o porrete para a mão esquerda, segurou-lhe a mandíbula inferior, e começou a sacudi-lo para baixo e para cima. O corpo de Buck descreveu um círculo completo no ar, e foi lançado violentamente no chão. (LONDON, 1970, p. 14)

A crueldade da cena impressiona. Não deve ter sido fácil a Jack London, que sempre amou os animais domésticos, tê-la escrito. Certa vez, afirmara: “Dar um osso a um cachorro não é caridade; caridade é dividir o osso com o cachorro, quando também se está com fome de cão” (LONDON, 1984, p. 8). É uma frase que, inserida no contexto em que encontramos Buck, serve para reforçar o quão distante desse mundo aludido por London encontra-se o herói de *Chamado Selvagem*. Quão doloroso a um cão deve ser uma pancada em seu focinho? Para Buck, a “estranha agonia” desse golpe parecia insuportável (LONDON, 1970, p. 15). Era uma experiência sofrível, da qual nunca se esqueceria, e repleta de aprendizado: “Tentou saltar ainda uma vez, mas recebeu no focinho o golpe de misericórdia, que o homem retardara, de propósito, e caiu sem sentidos”, diz o narrador, que continua: “(...) Buck recuperou os sentidos, mas sentia-se muito fraco; ficou onde havia caído, contemplando sombriamente o homem de suéter vermelho” (LONDON, 1970, p. 15).

Mas Buck não só não se sentia derrotado como, pela primeira vez, ocorria o despertar de sua natureza há muito esquecida:

Não esquecera o violento castigo que sofrera, mas não se sentia derrotado. Compreendeu, de uma vez por todas, que era impotente contra um homem armado de porrete. Aprendera a lição, e jamais a esqueceria. O porrete tinha sido uma revelação para ele, iniciando-o nos domínios da lei primitiva. Aceitou-a em parte. Os fatos da vida haviam tomado um aspecto mais feroz; se encarava sem temor esse novo aspecto, fazia-o com toda a astúcia latente em sua natureza agora desperta. À medida que se passavam os dias, chegam outros cachorros, alguns engradados e outros presos em cordas, alguns dóceis, outros enraivecidos e rosnantes, mas sempre sob o domínio do

homem de suéter vermelho. A lição tornava-se cada vez mais clara para Buck, à medida que se sucediam os brutais espancamentos: um homem com um porrete era um patrão a quem se devia obediência, mesmo que não se concordasse com ele. Jamais seria culpado desse pecado, embora observasse que alguns cães, depois de espancados, acariciavam o homem, sacudiam a cauda em sinal de alegria, e lambiam-lhe a mão. Viu um, certa vez, que não se sujeitou, e foi morto na luta pela supremacia. (LONDON, 1970, 16)

O desenvolvimento da complicação continua.

Buck é vendido a dois homens, Perrault e François, funcionários dos correios. Ele conhece a neve, bem como a temperatura exorbitante do ártico, capaz de fazer os termômetros registrarem 50 graus abaixo de zero. A mudança de ambiente é notável para o animal, pois o levará a testar os limites de suas forças, puxando ao lado de outros cães o trenó que o acorrentará à vida escrava que terá por muito tempo, dali em diante, enquanto não responder, totalmente, ao chamado selvagem aludido pelo título da narrativa. A civilização era um paraíso do qual Buck foi expulso:

O primeiro dia de Buck em Dyea foi pior que pesadelo, e transcorreu entre constantes abalos e surpresas. Fora arrancado subitamente da civilização e caíra num meio primitivo, longe da vida descansada, que até então levava, no vale batido de sol, onde nada fazia, exceto vadiar e deixar-se importunar. Em Dyea não havia paz, repouso ou segurança, a confusão e o movimento eram permantes e a vida estava sempre em perigo. (LONDON, 1970, p. 21)

Retirado à força da civilização, Buck terá de se adaptar. A palavra “vadiar”, tão ao gosto de Tom Sawyer e de Huck Finn, nunca mais fará parte do repertório desse cão, que recebe do narrador heterodiegético toda a atenção de que precisa para provar sua condição de herói. A focalização do narrador recai sobre Buck e, por meio dela, somos capazes de conhecer seus pensamentos. Por isso, o leitor pode perceber a mudança gradual por que Buck passa. “Era imperioso manter-se alerta.” Sabemos, dessa forma, da temeridade que o acomete. “Aqueles cães e homens não eram criaturas da cidade, mas selvagens, que só uma lei conheciam: a do porrete e da dentada” (LONDON, 1970, p. 21). Um desses cães, Spitz, líder da matilha, será o antagonista de Buck. Seu maior inimigo responde por um caráter cruel, evasivo, totalmente adaptado ao meio hostil onde vive. Para ele, todos os outros cães devem obedecer-lhe rigorosamente, e quando ele depara-se com Buck percebe que há nesse cão algo que o torna diferente de todos os outros.

Depois de viagens terríveis de um lado a outro do Alasca, suportando o agudo frio ártico, capaz de cortar como navalha, a batalha definitiva entre os dois finalmente acontece, levando Buck a um território em seu espírito, aparentemente, nunca percorrido e sequer adentrado. É um mundo selvagem, longe da civilização.

Tudo toma início quando um coelho consegue escapar, quando estava prestes a ser capturado por um cão, iniciando uma disputa sangüinária por sua cabeça:

No mesmo instante, com enorme alarido o grupo todo se precipitou na direção do fugitivo, acompanhado pelos cinquenta cães nativos que se achavam num acampamento da Polícia Northwest, montado nas proximidades. O coelho voou como uma bala rio abaixo e entrou numa pequena garganta, mantendo a mesma velocidade sobre a superfície do gelo. Os cachorros o perseguiram em desabalada correria. Buck corria à frente de uma matilha de sessenta cães robustos, e apesar do tremendo esforço não conseguia alcançar o coelho. Sob a fraca claridade do luar, gania ansiosamente, enquanto em rápidos saltos lançava no encalço da lebre seu esplêndido corpo. (LONDON, 1970, p. 44-45)

Tomado de instinto, Buck parte em direção ao coelho com a mesma sede de sangue de cada membro da matilha. A tensão entre ele e Spitz atinge o ponto máximo quando o cão-líder, frio e astuciosamente, captura o coelho em pleno ar. A descrição da cena impressiona: “Quando os dentes brancos de Spitz quebraram no ar as costas do coelho, o animal soltou um grito lancinante e quase humano de agonia. Ao ouvi-lo, a matilha ergueu um coro infernal de prazer e excitação” (LONDON, 1970, p. 45). É uma passagem tão bem construída que o leitor pode ser capaz de ouvir o estalo das costas do coelho, bem como o alarido hipnótico que se seguiu na matilha. Mas esse momento de triunfo de Spitz lhe custará a vida. Buck cai sobre o outro cão como um demônio, iniciando uma feroz briga entre os dois. Não é a batalha épica de três dias entre o *Pequod* e a baleia branca, mas é o lance definitivo de Buck em direção à liderança dos cães do trenó, símbolo de sua opressão e que o mantém, ainda, preso à civilização:

Naquele instante Buck compreendeu que o momento havia chegado. Era a vida de um pela do outro. Enquanto se defrontavam, rosnando, e se mediam à espera de uma vantagem, apresentou-se ao espírito de Buck, com uma clareza que o surpreendeu, uma velha cena familiar: as florestas brancas, a terra, o luar, e a excitação do combate iminente. Havia uma calma fantasmagórica na brancura da neve e no silêncio. Não se ouvia no ar o mais leve sussurro; os hálitos dos cães se elevavam lentamente na atmosfera gelada. Os cães, lobos mal domesticados, já haviam comido o coelho: estavam agora de pé, silenciosos e expectantes, com os olhos brilhantes de exaltação. Para

Buck nada havia de estranho ou de novo na cena, uma revivescência dos velhos tempos, tão natural como se sempre tivesse sido assim. (LONDON, 1970, p. 46).

Como nos grandes momentos de qualquer luta, após passar pelo estudo um do outro, os erros e acertos começam a surgir.

Spitz não fora atingido, ao passo que Buck arquejava e sangrava de vários ferimentos. A luta tornara-se desesperada. Durante todo o tempo, o círculo de cães-lobos, num silêncio de morte, aguardava a decisão do combate para eliminar o vencido. Aproveitando um momento em que Buck se debatia, com falta de ar, Spitz o pôs cambaleante sobre as patas. O círculo dos sessenta cães movimentou-se excitadamente, na expectativa da queda. Mas Buck se recuperou, e o círculo se acalmou e continuou à espera. (LONDON, 1970, p. 46-48)

Buck, aproveitando-se de um momento de fraqueza de Spitz, quebra-lhe a perna dianteira esquerda e, pouco depois, o outro membro dianteiro. O cão agoniza. A crueldade de Buck é tão grande quanto à de Spitz:

Buck tinha uma qualidade que conduz à grandeza: imaginação. Se combatia por instinto, também o fazia com inteligência. Precipitou-se sobre o adversário, como se tentasse o velho truque do ombro, mas desviou-se de repente, abaixando-se na neve e fechando os dentes na perna dianteira esquerda de Spitz. Ouviu-se um ruído de ossos quebrados, e Spitz teve de enfrentar o adversário com uma perna inutilizada. Por quatro vezes Buck tentou derrubá-lo e então repetiu o mesmo stratagema, quebrando-lhe a perna direita dianteira. Apesar da dor e da fraqueza, Spitz lutava como um louco para não cair. Percebeu o círculo, fechando-se sobre ele, viu os olhos brilhantes dos cães, suas línguas pendentes, seus hálitos de prata condensados no ar. Exatamente como vira tantas vezes no passado o círculo fechar-se sobre lutadores batidos. Apenas, naquele momento, era ele o vencido. (LONDON, 1970, p. 48).

Enquanto a matilha, em silêncio, aguarda o desfecho da luta, Buck, tira a vida de Spitz, impiedosamente:

Não havia esperança para Spitz. Buck era inexorável e não sentia misericórdia, sentimento apropriado a climas mais amenos. Preparou-se para o assalto final. O círculo fechara-se a tal ponto que Buck podia sentir nos flancos o hálito dos cães nativos que o cercavam, agachados, preparando-se para o salto, com os olhos fixos nele. Houve uma pausa. Cada animal ficou imóvel como se fosse de pedra. Somente Spitz tremia e eriçava o pelo, cambaleante, rosnando ameaças, como se quisesse atemorizar a morte. Buck saltou sobre o adversário, atingindo-o em cheio no ombro e prostrando-o por terra. O

círculo escuro tornara-se um ponto na neve inundada de luar, enquanto Spitz desaparecia sob a avalanche de corpos frenéticos. Buck manteve-se de pé, observando. Era o campeão, a dominante besta primitiva que acabara de vencer seu mais ferrenho inimigo, e sentia-se alegre pela façanha. (LONDON, 1970, p. 48)

A força perturbadora da narrativa ainda está em curso, e a dinâmica está longe da resolução. Vêm mais acontecimentos: Buck chega à liderança da matilha e, novamente, estabelece a ordem entre os cães, não permitindo, ferozmente, a insubordinação de nenhum deles, chegando a ser tão ou mais implacável do que seu antecessor, Spitz. Veloz, o trenó *voa* pela neve. Mas a travessia de Buck com esses cães, bem como com François e Perrault, chega ao fim. Um “mestiço escocês” encarrega-se dele (LONDON, 1970, p. 52). Ele passa a fazer parte de 12 grupos de trenós dos correios, a serviço dos homens que procuravam ouro (LONDON, 1970, p. 52).

A liderança de Buck é incontestável. Nenhum cachorro é capaz de abalar sua confiança e prestígio na matilha. Mas a peleja é árdua para ele e os outros cães. As condições de trabalho que têm são terríveis, algo que em certo sentido poderiam lembrar, alegoricamente, tanto as práticas desumanas da escravidão como a situação de trabalhadores assalariados, muitos deles imigrantes que, iludidos pelo milagre econômico por que passava a América, três décadas após a Guerra Civil, viam-se praticamente escravizados, e, uma vez que viviam no limite da pobreza material, eram meros mecanismos da Revolução Industrial que ainda tomava conta dos EUA na virada do século. Como tantos iguais a eles, Buck e seus companheiros também são escravizados nas correias do trenó:

Cada célula de seus corpos estava praticamente exaurida e em menos de cinco meses haviam percorrido quatro mil e vinte quilômetros, com apenas cinco dias de descanso, durante os últimos dois mil e novecentos. Em Skaguay mostravam claramente que haviam atingido o limite das forças (LONDON, 1970, p. 59-60).

Buck, mais uma vez, passa para outras mãos. Dessa vez, ele é comprado por Hal e Charles, dois aventureiros sem qualquer experiência com o meio hostil do Alasca. Eles são acompanhados por uma mulher, Mercedes, esposa de Charles. Se a vida de Buck já era difícil enquanto servia aos correios, nas mãos desses três ela se tornará insuportável. Após passar por muitos infortúnios, certo dia, ele é salvo por John Thornton, que, observando os maus tratos por que passam aqueles cães, agride Hal, que insistia em espancar Buck, para que ele se levantasse e seguisse adiante, sobre uma fina

camada de gelo que seus instintos notaram prestes a romper. Era a lei do porrete que abatia novamente Buck, que, após sucessivas agressões, jazia semi-inconsciente, exaurido de todas as suas forças:

Foi então que, súbita e inesperadamente, John Thornton soltou um grito inarticulado, parecido com o rugido de um animal, e saltou sobre Hal, atirando-o para trás. Mercedes começou a gritar, enquanto Charles contemplava a cena, estupefato, sem conseguir levantar-se, por causa da rigidez dos membros. (LONDON, 1970, p. 72).

Sem conseguir reagir, os três partem, mas o trenó sucumbe e todos morrem, inclusive Sol-leks, Joe, Teek e Pike — cães que já acompanhavam Buck há mais tempo. Thornton e Buck ficam “horrorizados” com a cena:

De repente, ante o olhar horrorizado do homem e do cão, viram a parte traseira do trenó afundar na neve e sacudiu-se no ar a haste de direção que Hal empunhava. Um grito de Mercedes chegou até eles, enquanto viam Charles dar meia-volta e recuar. O gelo cedeu sob o peso do trenó e seus acompanhantes e tanto os cães como os seres humanos desapareceram no grande buraco aberto: o chão da trilha havia afundado.

John Thornton e Buck entreolharam-se. John disse:
— Pobre-diabo — e Buck lambeu-lhe a mão (LONDON, 1970, p. 74).

Com Thornton, Buck viverá seus últimos momentos em meio à vida civilizada dos homens. Mas, finalmente, o cachorro encontrava alguém que o tratava com amor, respeito e admiração e, com isso, uma amizade sincera surgiu entre os dois:

Além de ter-lhe salvo a vida, Thornton era o dono ideal. [...] John tratava os seus [cachorros] como se fossem filhos. Sempre tinha para eles um gentil cumprimento ou uma palavra de incentivo, e gostava de reuni-los, à sua volta, para uma longa conversa, entremeada de afagos e elogios que faziam a delícia dos cachorros. Costumava pegar com força a cabeça de Buck e jogá-la para frente e para trás, proferindo sonoros palavrões, que soavam para Buck como amáveis cumprimentos. Ao se ver livre, saltava aos pés do dono, a boca escancarada, os olhos reluzentes, a garganta vibrando em uivos sufocados, e John Thornton exclamava, admirado:

— Meu Deus, só falta falar!

Buck tinha um jeito de agradar que quase machucava Thornton: pendia-lhe a mão na boca e apertava-a com tanto entusiasmo que chegava a lhe imprimir a marca dos dentes. Para Buck, os palavrões de Thornton eram prova de afeto; Thornton encarava essas mordidas como demonstrações de carinho. (LONDON, 1970, p. 76-77)

Buck, em um momento decisivo, sela definitivamente a amizade entre os dois, após resgatar Thornton das correntezas céleres de um rio, quando o homem esteve prestes a morrer. Naquele momento, salvava a vida daquele que também o havia livrado da morte. Mas outra façanha ainda viria pela frente, algo que lhe renderia fama por sua bravura e determinação. Em um bar, Thornton, acompanhado de Hans e Pete, seus sócios na busca do ouro do Alasca, provocado por um sujeito, aposta que Buck seria capaz de carregar meia tonelada de mantimentos, em um trenó, arrastando-o por 90 metros. Era uma façanha e tanto:

Os homens, boquiabertos, recomeçaram a respirar. Thornton animava Buck com palavras curtas e incisivas. A distância combinada era de noventa metros; quando o trenó a alcançou, um brado de júbilo e admiração partiu do círculo de assistentes e se transformou num bramido ensurdecedor. Chapéus e luvas, inclusive de Matthewson, voaram pelo ar. Amigos e desconhecidos se abraçavam, irmanados pelo entusiasmo comum; todos falavam ao mesmo tempo, comentando a admirável façanha. (LONDON, 1970, p. 88)

Com o dinheiro que ganharam na aposta, os três homens e os cães partem em uma expedição em busca de ouro, que eles encontram, abundante, como “manteiga amarela”:

Mais uma vez chegou a primavera, e encontraram afinal, não a Cabana Perdida, mas uma jazida rasa, num largo vale, onde o ouro aparecia como manteiga amarela. Não foram adiante. Cada dia de trabalho lhes rendia milhares de dólares em pó limpo e em pepitas. O ouro era guardado em sacos de couro, cada saco com vinte e três quilos, empilhados como lenha do lado de fora do abrigo. Trabalhavam com entusiasmo e afinco e, como em sonhos, dentro de algum tempo, conseguiram empilhar um grande tesouro. (LONDON, 1970, p. 91)

Mas o destino seria cruel com Thornton. Buck começa a ficar cada vez mais tempo na floresta, onde encontra e torna-se amigo de um lobo. Em uma dessas escapadas, que Buck cada vez mais empreende mata adentro, o acampamento de seu dono é atacado por índios Yeehats. Todos morrem. Buck, então, como um “espírito do mal”, como mais tarde ficará conhecido pelos índios, vinga a morte de Thornton e de seus companheiros:

Os índios Yeehats dançavam alegremente em torno das ruínas do abrigo, quando foram surpreendidos pelo apavorante rugido de Buck,

que como um furacão se precipitou no meio deles; impelido por verdadeira febre de destruição, saltou sobre o chefe dos Yeehats, atingindo-lhe a garganta e rasgando-lhe a jugular. Não se deteve sobre essa primeira vítima: pulou sobre a garganta de outro índio, de outro, e mais outro e inúmeros mais, enlouquecido de ódio e sede de vingança. Era impossível contê-lo; destruía, rasgava, estraçalhava numa atividade febril e terrível, sem sequer se aperceber das venenosas flechas disparadas contra ele. Seus movimentos eram de tal forma rápidos, que os índios, agrupados na defesa, feriam-se uns aos outros com flechadas. Um jovem caçador arremessou-lhe uma lança, que foi atingir o peito de outro índio. Buck parecia possuído pelo demônio e os Yeehats, em pânico, desistiram da luta e procuraram refúgio na floresta, proclamando aos gritos a chegada do Espírito Mau. (LONDON, 1970, p. 99-100)

Com a morte de Thornton, a última fronteira que separa Buck da vida selvagem desaparece. Finalmente, ele está pronto para atender ao chamado que tanto vinha ouvindo.

A noite desceu e a lua cheia, elevando-se acima das árvores, banhou a terra de luz suave e fantasmagórica. Amargurado e sombrio junto ao lago, Buck teve a atenção voltada para a floresta, onde uma nova agitação se processava, bem diversa, contudo, da provocada pelos Yeehats. Levantou-se, curioso e alerta, e pôs-se a escutar e farejar. Um ganido fraco e agudo chegou até ele, seguido por um coro de gritos iguais, que pareciam responder ao primeiro. Caminhou inquieto para o centro da clareira e apurou o ouvido, procurando localizar os sons. Reconheceu o recôndito e primitivo chamado, agora mais poderoso e insistente que nunca. Já não havia pretextos que o pudessem prender à civilização. Com a morte de John Thornton, o último laço havia sido rompido. Os homens não mais o detinham. (LONDON, 1970, p. 102)

Com o encontro de Buck com a matilha de lobos selvagens, chegamos à resolução do enredo, com sua força equilibradora proporcionando o fim da narrativa. Buck enfrenta três dos mais destemidos lobos e vence-os, um a um, para desespero dos outros animais:

Toda a matilha lançou-se então para a frente, num confuso amontoado, na ânsia de derrubar o cão. A extraordinária rapidez e agilidade de Buck mais uma vez vieram em seu auxílio. Estava em toda parte ao mesmo tempo; a precisão de seus golpes e a rapidez de seus movimentos pareciam torná-lo invencível. Para evitar que o atacassem pelas costas, foi recuando pela margem da lagoa, até chegar a uma garganta, num ângulo da qual procurou abrigo e, protegido pelos três lados, não lhe foi difícil resistir. (LONDON, 1970, p. 102)

Os lobos desistem de lutar. Um deles aproxima-se de Buck, que reconhece nele o “irmão selvagem” do qual havia se tornado amigo (LONDON, 1970, p. 103). Amistosamente, um “velho lobo, magro e marcado de cicatrizes”, aproxima-se deles. Buck rosna para ele. Chega o chefe da matilha e, com sua sabedoria, prefere evitar a briga. O chamado selvagem havia sido totalmente atendido por Buck, que, ao lado desse lobo, uiva para a lua:

Foi então que se aproximou um velho lobo, magro e marcado de cicatrizes. Buck pôs-se em guarda e rosnou ameaçador; o lobo, porém, sentando-se ao seu lado apontou o focinho para a Lua e começou a uivar. Os outros lobos também se aproximaram e o imitaram. O chamado era agora direto e irresistível e Buck também se sentou e se pôs a uivar. Abandonou o abrigo e a matilha o rodeou, farejando-o ao mesmo tempo cordial e ariscamente. Os líderes soltaram então seus ganidos de comando e lançaram-se para a floresta. O restante da matilha os acompanhou, alvoroçada, e Buck também correu, ao lado do irmão selvagem, juntando seus ganidos ao coro geral. (LONDON, 1970, p. 103)

Com a força equilibradora restabelecida, o narrador tece considerações a respeito do futuro de Buck:

Aqui termina a história de Buck. Resta apenas dizer que, dentro de alguns anos, os Yeehats perceberam uma alteração na raça dos lobos, muitos dos quais passaram a apresentar belas manchas castanhas na cabeça e no focinho, e um risco branco no meio do peito. E o que é mais notável — várias vezes surpreenderam um misterioso e temível cachorro, correndo à frente da matilha, em perigosas incursões pela floresta; esse animal, mais astucioso que os homens, está sempre a roubar-lhes os acampamentos no mais rigoroso inverno e, além de assaltar-lhes as armadilhas, mata os melhores cães e desafia os mais bravos guerreiros. (LONDON, 1970, p. 103)

Agora, uma vez que chegamos ao fim da análise de *Chamado selvagem*, vejamos como a tradição de rebeldia encontra ressonância nessa narrativa.

3.3.4 Chamado Selvagem e a tradição de rebeldia

A transformação que, em silêncio, opera-se no espírito de Buck é de caráter instintivo, capaz de arrancá-lo de seu torpor diário, deixando-o confuso, sem saber o que estava ocorrendo com ele, na verdade:

Inconscientemente, repercutiam nele, e em sua própria vida, os instintos de seus antepassados. Sendo um cão civilizado, aliás precariamente civilizado, nada sabia, por experiência própria, de armadilhas, e só por instinto podia temê-las. Os músculos de seu corpo se contraíram espasmódica e instintivamente. Os pelos do pescoço e dos ombros se eriçaram. De repente, com uma rosnadela feroz, saltou para a claridade do dia, enquanto a neve voava em torno, numa nuvem de luz. Antes de ficar de pé, viu num relance, à sua frente, o acampamento branco, e soube onde se encontrava, lembrando-se de tudo o que havia ocorrido, desde que saíra com Manuel para um passeio até o momento em que cavara o buraco na noite anterior (LONDON, 1970, p. 26-27).

Como outros personagens rebeldes, terá de roubar para sobreviver, como ocorre tradicionalmente, por exemplo, nas narrativas picarescas:

Buck comia devagar e por isso os companheiros sempre lhe roubavam parte da ração inacabada. Não havia jeito de defender-se: enquanto procurava expulsar dois outros cães das vizinhanças de sua ração, os outros a comiam num abrir e fechar de olhos. O remédio era comer depressa como os demais. Sua fome, no entanto, era tão grande que acabou aderindo ao sistema vigente e passou a roubar a comida alheia. Aprendera mais uma lição. Certa vez viu Pike, um dos cachorros novos, roubar às ocultas uma fatia de toucinho. No dia seguinte, também roubou, não uma, mas duas fatias. Houve reclamações, mas ninguém suspeitou dele. Dub, um cachorro azarado foi punido em seu lugar. (LONDON, 1970, p. 30).

Miseravelmente, Buck não se importa por outro cão ter sido punido em seu lugar. O roubo culmina com sua decadência moral:

Esse primeiro roubo completou a adaptação de Buck ao ambiente pouco hospitaleiro das trevas do Norte. Demonstrava também a decadência de sua natureza moral, fato pouco significativo na luta impiedosa pela existência. Nas terras do Sul, onde imperava a lei do amor e da camaradagem, sempre respeitara os direitos do próximo e os sentimentos pessoais das criaturas. Já nas terras do Norte, sob a lei do porrete e da dentada, de nada adiantavam os princípios morais e quem os respeitasse jamais conseguiria prosperar. (LONDON, 1970, p. 30)

Os últimos vestígios de civilização desaparecem:

Os músculos endureciam como ferro: não sentia mais dores. Estava se transformando externa e internamente. Podia comer qualquer alimento, inclusive os mais repugnantes e indigestos. A vista e o faro se lhe tornaram agudíssimos, e ouvia agora tão bem, que, mesmo dormindo, percebia o mais leve ruído e sabia por instinto se prenunciava a paz ou perigo. Aprendeu também a arrancar com os dentes o gelo que lhe ficava entre os dedos. Quando tinha sede e havia

uma camada espessa de gelo sobre uma poça d'água, sabia como quebrá-la, golpeando-a com as duas patas dianteiras. Era melhor ainda na habilidade de farejar o vento com uma noite de antecedência. Não importava que o ar estivesse imóvel: cavava seu ninho junto de uma árvore ou ribanceira, e, quando o vento previsto surgia, encontrava-o bem protegido (LONDON, 1970, p. 31).

Algo estava adormecido em Buck. Após ser retirado do conforto de seu lar, será longe da casa, à qual nunca mais retornará, e no meio da natureza, que enfrentará os fatos essenciais de sua vida. Seus “instintos atávicos” surgem e, ao longo da narrativa, o levarão cada vez mais perto de sua natureza selvagem, revelando-lhe uma ascendência que jamais imaginaria ter, especialmente, à época em que levava sua vida civilizada:

Não aprendia apenas com a experiência. Seus instintos atávicos, há muito adormecidos, foram-se aos poucos apurando. Afastava-se cada vez mais das gerações de cães domesticados. De um modo vago lembrava-se da juventude de sua raça, do tempo em que os cães selvagens disparavam em matilhas pelas florestas primitivas, matando a caça na corrida. Já não lhe era difícil cortar com os dentes, rasgar e abocanhar com a rapidez dos lobos. A raça primitiva lutava assim. Por instinto, Buck usava os velhos estratagemas, cuja descoberta lhe vinha sem esforço. Nas noites frias e calmas, apontava com o focinho para uma estrela e uivava longamente, como os lobos, seus ancestrais. Às vezes, no entanto, os hábitos domésticos renasciam e ele se tornava ele mesmo: um cão que fora para o Norte, não só porque alguns homens haviam descoberto ouro, como, e principalmente, porque o ordenado de Manuel, auxiliar de jardineiro, não bastava para as necessidades duma esposa e de vários filhos. (LONDON, 1970, p. 31)

Ao tirar a culpa de Manuel, é admirável o socialismo de Jack London, que chama a atenção: a causa de todo o sofrimento do cachorro não é porque Buck foi roubado de seu dono por um homem viciado em jogos de azar, mas porque, na luta de classes, o salário dele, um auxiliar de jardineiro, mal dá para pagar as contas de sua pobre família, como já vimos anteriormente.

Biologicamente, o atavismo trata da “reaparição em um descendente de caracteres de um ascendente remoto e que permaneceram latentes por várias gerações”⁹⁹. Os ancestrais remotos de Buck parecem tê-lo acordado, chamando-o para perto deles. Mas o atavismo também pode ser explicado como “hereditariedade

⁹⁹ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (versão 3.0).*

biológica de características psicológicas, intelectuais, comportamentais”¹⁰⁰, o que, figurativamente, abarcará a totalidade da vida de Buck à medida que, cada vez mais, atender ao chamado que, uma vez concluído, o levará longe da civilização. Antes disso, porém, os primeiros indícios atávicos vão reforçando seu retorno à sua natureza primitiva:

De vez em quando Buck encontrava cães do Sul, mas a maioria era de raça selvagem, aproximada do lobo. Todas as madrugadas, por volta das três horas, eles lançavam para o céu seu uivo noturno, um coro sobrenatural e estranho do qual Buck também participava com alegria. Era um canto muito antigo, como a sua própria raça — um dos primeiros do mundo primitivo, quando os cantos eram tristes. O angustiado lamento agitava estranhamente a natureza de Buck. Seus próprios gemidos e soluços não eram senão reflexos do passado da raça, dos hábitos dos ancestrais selvagens, e um pouco também do medo do frio e da escuridão, mistérios que não conseguia entender. A emoção com que respondia ao canto rude e selvagem demonstrava que o atavismo ainda permanecia latente no seu sangue e que os elos que o ligavam ao passado eram mais fortes do que se poderia imaginar (LONDON, 1970, p. 41-42).

O gosto do sangue, na corrida insandecida atrás do coelho, incentiva a matilha, revivendo os instintos adormecidos de Buck:

Os velhos instintos da caça, os mesmos que às vezes afastam os homens de cidades confortáveis em busca de florestas ou planícies, onde poderão matar alegremente, pela simples cobiça de sangue, se manifestavam agora em Buck, porém de forma mais íntima. À frente da matilha, perseguia uma criatura selvagem, cuja carne viva ansiava rasgar com os próprios dentes, para em seguida esfregar o focinho no sangue quente e abundante (LONDON, 1970, p. 45).

Buck, aos poucos, vai se tornando rebelde. É “teimoso, obstinado, indócil”, ou aquele que “não se pode domar”, “domesticar”, “controlar”¹⁰¹. Sem nunca fugir da perseguição e provocações de Spitz, como vimos, Buck revida, protegendo os cães que eram surrados pelo líder, levando-os à insubordinação. É uma típica atitude daqueles que, rebeldes, agem em benefício próprio e de outros que poderão beneficiar-se da sublevação, do levante contra uma autoridade, aqui, representada pelo opressor Spitz. Rebelde, Buck desafia o cão-líder, como, naquele momento, já cabe à sua natureza:

[...] à medida que se aproximavam da cidade de Dawson, Buck ainda continuou a interferir entre Spitz e os faltosos, mas procedia discretamente e quando François não estava perto. A dissimulada

¹⁰⁰ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (versão 3.0)*.

¹⁰¹ Cf. *Dicionário Aurélio* (1988); *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (versão 3.0)*.

rebeldia de Buck provocou uma insubordinação geral entre os cães. Dave e Sol-leks não se deixavam influenciar, mas o resto do grupo tornou-se cada vez mais agitado. Nada funcionava a contento, as brigas eram constantes e por trás de todas as perturbações estava sempre Buck, o que obrigava François a manter-se em estado de alerta. O condutor de trenó estava convencido de que uma luta de vida ou morte não demoraria a travar-se entre Buck e Spitz. Mais de uma vez levantara-se, no meio da noite, para aplacar uma briga de cachorros, com medo de que se tratasse do encontro decisivo entre os dois cães inimigos (LONDON, 1970, p. 41).

A revolta de Buck e dos cães cobraria um preço caro à ordem estabelecida entre os cães do trenó:

No primeiro dia percorreram noventa e seis quilômetros. No dia seguinte, passaram orgulhosamente por Yakon, a caminho de Pelly, embora essa esplêndida corrida tivesse sido difícil para François. A astuciosa revolta de Buck havia destruído a solidariedade do grupo de cães agindo nas correias. Buck encorajava constantemente os rebeldes, entregues, desde então, a toda sorte de pequenas insubordinações. Spitz já não era suficientemente líder para impor sua vontade. Desaparecido o antigo respeito, os cães não hesitavam em desafiar sua autoridade. Protegidos por Buck, Pike chegou a roubar de Spitz a metade dum peixe e a engoli-la sob o olhar incrédulo do líder. Em outra ocasião, Dub e Joe lutaram contra Spitz, impedindo-o de punilo. Até Billee, o amável, já não era tão amável quanto antes e gania ameaçadoramente. Todas as vezes que Buck se aproximava de Spitz, rosnava e eriçava os pelos em sinal de desafio. Tornara-se, na verdade, um autêntico provocador, e não se cansava de passar todo emproado diante do focinho de Spitz, com um ar de galhofa e desafio que deixava o adversário espumando de raiva (LONDON, 1970, p. 43-44).

A desordem operava, e o desfecho só poderia levar à morte de um dos cães, que, como vimos na análise do enredo, ocorreu a Spitz.

Numa gradação que reforça a trajetória de Buck rumo à sua ancestralidade, na contramão da civilização, isto é, de sentido inverso, pois ele irá aproximar-se cada vez mais da natureza, apartando-se da sociedade, das cidades e das pessoas, uma das passagens mais carregadas de rebeldia de toda a obra de Jack London e, por extensão e importância, da literatura norte-americana, é quando Buck é assaltado pela certeza de que uma mudança definitiva está ocorrendo com ele. É a tradição de rebeldia atingindo momentos de pura plenitude:

Há um momento de êxtase que marca o ponto mais alto e incedível da vida. É um paradoxo que esse momento chegue exatamente quando nos sentimos mais vivos, embora inteiramente inconscientes de que

estamos vivos. Esse momento é conhecido dos artistas. E também do soldado que, enlouquecido pela guerra, mesmo num campo cercado, se nega a render-se. E chegava agora a Buck que correndo à frente da matilha repetia o antigo uivo dos lobos, e procurava alcançar o alimento vivo que fugia rapidamente diante dele, sob a claridade do luar. Buck estava atingindo as profundidades de sua própria natureza, as próprias partes dessa natureza que transcendiam a si mesmo, pois vinham do antigo Tempo. Eram momentos de pura exaltação, em que se sentia dominado pelo poderoso impulso da vida. (LONDON, 1970, p. 45)

Eis o chamado selvagem em sua essência. De algo tão inesperado — como era, quando Buck levava sua vida civilizada, de animal de estimação cordato, preguiçoso, apático, centro das atenções da família Miller —, à transformação gradual que vinha manifestando-se instintiva e primitivamente em sua vida, desde que fora posto, contra sua vontade, no ambiente hostil e selvagem que lhe veio de encontro. É a celebração de vida repleta de êxtase, anunciada por Thoreau em *Walden*, e que ressoou literatura norte-americana adentro, ecoando vozes que, unidas, fazem da vida o paradoxo lembrado por London, isto é, o de que no ápice da existência, “exatamente quando nos sentimos mais vivos”, estamos “inconscientes de que estamos vivos” (LONDON, 1970, p. 45).

Mas a ruptura com a civilização não havia ocorrido totalmente. Em certos momentos, Buck ainda é acometido por lembranças recentes de sua vida com a família Miller, mas, muito além desse passado, sua memória leva-o bem mais longe:

O melhor era ficar perto do fogo, sentado sobre as patas traseiras, as da frente esticadas, a cabeça erguida e os olhos sonhadores fixando as chamas. Às vezes lembrava-se da grande casa do Juiz Miller, do tanque de natação, de Isabel, a cadela mexicana sem pelos, e de Toots, o cãozinho japonês. Pensava com frequência no homem de suéter vermelho, na morte de Curly, na luta com Spitz e nos bons quitutes que tinha comido ou gostaria de comer. Eram ainda mais poderosas as memórias de sua hereditariedade, através da qual tudo, de algum modo, lhe era familiar. Os instintos, desaparecidos em dias muitos distantes, ressurgiam renovados. (LONDON, 1970, p. 53)

Em meio a esse estado estranho em que se encontra, Buck, como Ishmael ao ser atirado às alucinações proporcionadas pelo fogo, é acometido também pelo passado, como o narrador de *Moby Dick*, que, naquelas circunstâncias, vê-se inapelavelmente arremessado não ao porto que surgiria pela frente, mas ao que havia deixado para trás, como se, dele, não pudesse esquecer, como Buck, cuja transformação incessante rumo ao passado e à sua natureza cada vez mais rebelde e selvagem, não para de ocorrer:

Enquanto piscava sonhadamente para as chamas, via às vezes o cozinheiro mestiço que estava a seu lado transformar-se num homem inteiramente diverso. Suas pernas eram mais curtas e os braços mais compridos que os do cozinheiro, os músculos rijos e nodosos. Os cabelos eram longos e enrodilhados. Emitia sons estranhos e, parecendo receoso do negrume da noite, procurava perscrutá-la, segurando na mão, que lhe ia abaixo do joelho, um bastão com uma grande pedra amarrada na extremidade. Andava quase nu, trazendo apenas, pendente nas costas, uma pele rasgada e tostada pelo fogo. Tinha muitos pelos no corpo. Em alguns lugares, pelo peito, ombro e partes externas dos braços e coxas, os pelos eram densamente emaranhados. Não ficava em posição erecta: mantinha o tronco inclinado para a frente, enquanto as pernas se curvavam nos joelhos. Tinha uma elasticidade especial, semelhante à dos gatos, e ficava sempre vigilante como se tivesse medo de seres visíveis e invisíveis. Outras vezes esse homem peludo acorava-se junto ao fogo, e dormia com a cabeça entre as pernas. Além dele, Buck podia ver na escuridão muitos carvões acesos, sempre dois a dois, como olhos de grandes feras de rapina. Piscando preguiçosamente para o fogo, aquelas visões de outro mundo eriçavam-lhe o pelo e davam-lhe arrepios. Finalmente, gania baixinho, e o cozinheiro mestiço gritava com ele: — Eh, Buck, acorde! — E quando o mundo real lhe surgia de novo diante dos olhos, levantava-se, bocejando e esticava-se todo, como se acabasse de acordar. (LONDON, 1970, p. 53-54)

As lembranças, conforme a narrativa avança, vão se tornando cada vez mais fortes. Tão logo Buck volta a sentir-se confortavelmente seduzido pela civilização, ao lado de John Thornton, que o acolhe e protege, ele é outra vez acometido pelo chamado que, nele, fazia-o sentir-se atraído pelo “primitivo”:

Apesar da amizade que dedicava a Thornton, continuava viva em Buck a atração para o primitivo, que o Norte lhe havia despertado. Graças, porém, à sua extrema fidelidade e devotamento, reprimia a astúcia e a ferocidade, e agachava-se junto à fogueira de Thornton, como qualquer cãozinho mimado e civilizado do sul (LONDON, 1970, p. 77).

O Naturalismo é gritante:

Educado na lei do porrete e da dentada, nunca deixava de valer-se das oportunidades, nem se afastava de um inimigo, se estivesse disposto a matá-lo. Misericórdia era fraqueza que ele não se permitia: a alternativa era matar ou morrer. Misericórdia significava medo, e medo era sinônimo de morte. Só havia uma lei: matar ou morrer, devorar ou ser devorado. E Buck a obedecia cegamente sem saber que ela se originava das profundezas longínquas do Tempo (LONDON, 1970, p. 78).

Como produto do meio em que vive, e vendo-se obrigado a superar a todo instante a lei do mais forte, Buck vai deixando para trás a civilização:

Não vivia apenas de suas passadas experiências, mas ligava o passado ao presente, sentindo a eternidade palpitar-lhe no íntimo, num ritmo poderoso, do qual não procurava defender-se, como não se defendia das mudanças de estação. Ficava longas horas sentado frente ao fogo, aos pés de John Thornton, e nesses momentos não passava de um simples cachorro de peito largo, caninos brancos e pelos compridos. Na realidade, porém, essa aparência encobria uma animal selvagem que, como seus ancestrais, se deliciava com o sabor da carne viva e sangrenta e farejava o vento, perscrutando os ruídos de vida da floresta, alimento dos seus sonhos. (LONDON, 1970, p. 78)

O apelo selvagem, com seu chamado incessante, ressoava em Buck, como um clarín convocando-o para a guerra:

Cada dia mais se afastava da humanidade, de tal forma a vida selvagem o atraía. Era um apelo que vinha do fundo da floresta, e, todas as vezes que o experimentava, sentia ímpetos de abandonar o fogo e o dono, e mergulhar para sempre na selva. Só o amor por John Thornton o mantinha junto ao fogo. (LONDON, 1970, p. 78)

A fim de reforçar a tendência de Buck sentir-se cada vez mais perto da natureza selvagem de seus ancestrais, as visões com o homem primitivo continuam e, nessas ocasiões, ele está sempre perto de alguma fogueira:

No mundo primitivo, predominava o medo. Olhando o homem peludo que dormia junto ao fogo, com a cabeça entre os joelhos e as mãos fechadas sobre a cabeça, percebia que seu sono era inquieto: despertava, de vez em quando, temeroso, para sondar as trevas e lançar mais lenha ao fogo. E quando caminhavam pela praia, junto ao mar, o homem cabeludo catava mariscos e comia-os ali mesmo, procurando com os olhos perigos ocultos, e pronto para correr, se necessário. Na floresta, Buck acompanhava o homem peludo, movendo-se ambos sem ruído, sempre alertas e vigilantes. O homem ouvia e farejava tão agudamente como Buck e sabia mover-se pelas árvores tão depressa como no chão, avançando de galho em galho com o auxílio dos braços. Lançava-se às vezes numa distância de quase quatro metros, deixando o corpo solto, e agarrando-se nos galhos, com admirável segurança. Na verdade, sentia-se tão à vontade nas árvores como no chão. Buck lembrava-se de noites de vigília passadas sob as árvores, onde o homem peludo dormia, firmemente empoleirado. (LONDON, 1970, p. 91-92)

Buck continua cada vez mais arrastado pela força que a floresta exerce sobre ele, em um poder de atração bem maior do que a oferecida por suas visões com o homem primitivo. O chamado continuava:

Mas, além dessas visões perturbadoras, reminiscências de seu passado língüo e primitivo, vinha das profundezas da floresta o estranho chamado, trazendo-lhe uma vaga e suave alegria, e despertando-lhe selvagens anseios e inquietações, cujo motivo desconhecia. Às vezes, atendendo ao chamado, penetrava na floresta e começava a procurá-lo como algo concreto, latindo com brandura ou desafiadoramente. Outras vezes enfiava o focinho no musgo frio que cobria o chão ou entre as delgadas hastes da grama, e rosnava de gozo ao odor agradável da terra. Ou se arrastava durante horas, como procurando esconder-se, atrás de troncos de árvores caídas, cobertos de fungos. Sempre de olhos bem abertos e ouvidos muito atentos. Pensava que, deitando-se assim, poderia surpreender aquele chamado, até então impossível de localizar. Agia instintivamente, impulsionado por uma força que não conseguia entender, mas que sentia vibrar em cada fibra do seu corpo, poderosa e irresistível como a própria natureza. (LONDON, 1970, p. 92)

A transformação estava quase completa. No limite de sua vida entre a civilização e a vida selvagem, pouca coisa o atraía mais do que encontrava na floresta:

Às vezes, deitado no acampamento, dormitando preguiçosamente ao calor do dia, erguia de súbito a cabeça, levado por um impulso incontrolável, e ficava de orelhas empinadas, atento e alerta. Precipitava-se então pelas picadas da floresta e percorria durante horas as luminosas clareiras e os bosques perfumados atapetados de margaridas amarelas. Certo dia ficou muito tempo, no meio de uma moita, espiando as perdizes que se moviam descuidadas de um lado para outro, inconscientes de sua proximidade. Preferia, no entanto, correr através da luz difusa do crepúsculo que antecede as noites de verão, acompanhado pelos murmúrios sonolentos das árvores, ouvindo e **farejando sons e aromas, como os homens leem livros, sempre à procura do apelo misterioso que o atraía**, desperto ou adormecido, onde quer que estivesse. (LONDON, 1970, p. 92, **grifo nosso**)

É então que, mais do que nunca, o chamado atinge o ápice:

O chamado vinha da floresta, distinto e definido como nunca o fora. Assemelhava-se a um íntimo, longo e dolorido uivo, diferente de qualquer som produzido por cão nativo, mas que lhe soava estranhamente familiar, como um lamento muitas vezes ouvido. Atravessou correndo o acampamento adormecido e silenciosamente precipitou-se na escuridão da mata. O som crescia de intensidade à medida que se aprofundava na floresta e Buck, movendo-se com

cautela, em breve atingia uma clareira. À sua frente uivava um magro lobo da floresta, erecto sobre os quadris, apontando o focinho para o céu. (LONDON, 1970, p. 92-93)

O encontro de Buck com esse lobo é marcado pela camaradagem e, não, pela violência, como poderia acontecer entre dois animais de rapina, e, ao lado desse animal, partiu pela floresta, mas não definitivamente, pois se lembrava de Thornton e, aos seus pés, ia deitar-se. Mas, cada vez mais, distanciava-se dele. Na floresta, Buck enfrenta um urso e o mata. O gosto por sangue continua:

O desejo de sangue tornara-se agora mais forte que nunca: Buck transformara-se num matador, que se nutria de outros seres vivos, e era capaz de sobreviver num ambiente hostil, onde só os fortes podiam resistir. Envaidecia-se de seu poder e de sua força, e esse orgulho se reflectia em todos os movimentos de seu corpo; até os pelos se tornaram mais brilhantes e viçosos. Parecia um lobo gigantesco. Seu pai, um são-bernardo, transmitira-lhe o tamanho e o peso; da mãe pastora herdara as belas formas e os densos pelos. A cabeça e o focinho eram iguais aos de um lobo, embora maiores. (LONDON, 1970, p. 96)

Fisicamente, Buck parece um lobo, bem como psicologicamente, uma vez que o chamado a que atende está prestes a ser concluído. Ele parece não ter mais nenhuma semelhança com o cão civilizado dos tempos quando vivia com a família Miller:

O que eles não viam era a instantânea e terrível transformação que se operava em Buck, logo que atingia o âmago da floresta. Tornava-se uma criatura selvagem, caminhando cautelosamente como um gato, rastejando a barriga como uma cobra e imitando seu modo de atacar. Os peixes não eram bastante ligeiros para ele, nem os castores mais astuciosos. Não matava por maldade, mas por necessidade de sobrevivência, preferindo alimentar-se com o que ele próprio caçava. (LONDON, 1970, p. 96)

Faltava pouco para o círculo fechar-se, deixando-o viver, deliberadamente, na floresta. Como vimos, após a morte de Thornton, nada mais impedia Buck de atender ao chamado selvagem que tanto o seduzia. Ao lado dos lobos que encontra na floresta, passa a viver, garantindo sua descendência, misturando-se entre eles da mesma forma que seus pais, de raças diferentes, também o fizeram. Na América, o sangue de várias etnias também se misturou a outros, enquanto os EUA mantinham céleres a luta desenfreada em direção ao futuro, ao epicentro da civilização cada vez mais distante do

mesmo chamado selvagem perseguido e alcançado por Buck. O círculo finalmente fechava-se para ele:

Nem sempre vem só. Nas noites longas de inverno, em que os lobos procuram alimento nos vales mais baixos, ele corre à frente da matilha através de pálidos luas ou mortijas auroras boreais, saltando como um grande gigante acima de seus companheiros. De sua garganta sai um bramido, um canto do mundo primitivo, que é o canto da matilha. (LONDON, 1970, p. 104)

Por sua obstinada busca por algo desconhecido, e que acaba conquistado, com honra, coragem e ousadia, Buck faz valer sua presença na tradição de rebeldia. Hoje, o romance de London é um clássico americano respeitado e, como *Moby Dick* e as aventuras de Tom e Huck, e outros, muito lido no mundo todo. Mas, agora, podemos, finalmente, nos debruçar sobre as duas obras que faltam ser comentadas e analisadas para este trabalho.

Vamos, enfim, em direção a elas.

No século 20, duas gerações de escritores levam a tradição de rebeldia adiante. Começamos pela geração perdida e vejamos o papel que Ernest Hemingway, com o romance *O sol também se levanta*, ocupa, ao lado de Francis S. Fitzgerald, entre outros, nos rumos dessa geração, porque, em seguida, com a geração beat, Jack Kerouac chega ao ponto mais alto alcançado pela tradição de rebeldia na literatura norte-americana, atando duas pontas: de *Moby Dick* a *On the Road*.

3.4 Ernest Hemingway — *O Sol também se levanta* (1926)

Tudo o que eu desejava era saber como viver. Talvez, aprendendo como viver, acabemos compreendendo o que há realmente no fundo de tudo isso.

Ernest Hemingway (1980, p. 158)

3.4.1 Contexto histórico: os EUA e o início do século 20

Theodore Roosevelt (1858-1919) havia chegado à vice-presidência dos EUA. Era pouco para alguém como ele, que sempre havia desejado ocupar o cargo máximo do país. Mas em 1901, o presidente eleito, William McKinley (1843-1901), fora assassinado por um anarquista, e Roosevelt ascendeu à posição que tanto desejava. Contando com Abraham Lincoln, James A. Garfield (1831-1881) e William McKinley, os EUA somavam, até então, três assassinatos presidenciais. Haveria outros.

O presidente que teria seu rosto esculpido no Monte Rushmore, ao lado de George Washington (1732-1799), Thomas Jefferson e Abraham Lincoln, era representante de uma política de linha dura, conhecida como *big stick*. Um exemplo: dispostos a acompanhar o crescimento que muitos países europeus vinham atingindo, os EUA precisaram, tanto para a marinha mercante como para a armada de guerra, abrir um canal que facilitasse a navegação de suas frotas. O local mais adequado seria o Panamá, que pertencia à Colômbia, como afirma Otto Zierer:

Mas as autoridades colombianas não estavam interessadas na penetração dos interesses americanos e recusaram a venda ou arrendamento do território. Foi então que os serviços secretos de Roosevelt, com os seus milhões de dólares, organizaram na Colômbia, em 1903, uma revolução interna, que ocasionou a cessão do território do Panamá aos Estados Unidos. A construção do canal viria a ser concluída em 1914 (1992, p. 87).

Não seria por acaso que, contra os EUA, muitos se voltariam durante o século 20. Entre 1908 e 1913, Nicarágua e Honduras passaram para o domínio americano. Províncias mexicanas, frequentemente assoladas por movimentos revolucionários, eram abastecidas de armas por oportunistas do “Tio Sam”, que os latino-americanos logo chamariam de gringo, “símbolo de uma presença odiada” (ZIERER, 1992, p. 87).

50 anos após a Guerra de Secessão, os EUA tinham uma população de cerca de 90 milhões de habitantes. Entre 1900 e 1912, oito milhões de imigrantes europeus

chegavam ao país. Eram, em sua maioria, italianos e russo-poloneses; anteriormente, a presença maior de europeus na América cabia aos ingleses, aos escandinavos e aos alemães. “Na população, havia 86 por cento de brancos, 10 por cento de negros e 0,3 por cento de índios”, diz Zierer. “o resto viera do Japão, da China, do México e da América Latina” (1992, p. 87).

Como mais nova potência mundial, os EUA tinham acesso à tecnologia e à supremacia econômico-financeira de seu tempo, mas, lado a lado, o colonialismo e o imperialismo tornavam difícil a vida de muitos. Os contrastes sociais, espalhados pela Revolução industrial, estavam por toda parte:

Tanto na agricultura como na indústria, grandes realizações foram levadas a efeito. O ideal de uma educação generalizada, pública e gratuita, concretizou-se. A imprensa e os cultos religiosos gozavam de ampla liberdade. A autodeterminação democrática dos cidadãos — na sua forma, pelo menos — estava assegurada. No entanto, nem todos os americanos se mostravam satisfeitos com a sua sorte: a situação econômica, social e política não agradava àqueles que persistiam em crer no ‘país eleito de deus’ ou no ‘refúgio da liberdade’ (ZIERER, 1992, p. 87-89)

A literatura começava a fazer sua parte. “O protesto contra a corrupção dos corpos administrativos”, afirma o historiador Otto Zierer, “a exploração do povo, o esbanjamento de dinheiro e os métodos arbitrários de alguns patrões é alimentado, além do mais, por uma literatura em pleno florescimento” (1992, p. 89). Mark Twain, Jack London, Upton Sinclair (1878-1968), Theodore Dreiser (1871-1945), Frank Norris (1870-1902), Lincoln Steffens (1866-1936) são alguns dos escritores que retratam as sangrias de magnatas do petróleo e do carvão, de empresários e de atravessadores famigerados.

As revistas *McClure's Magazine*, *Everybody's Magazine* ou *Colliers's Magazine* atacam vigorosamente os trustes, os financistas, os ‘atravessadores’ do abastecimento alimentar, as empresas ferroviárias e milionários como Rockefeller, Gould, Morgan, Guggenheim ou McCormick (ZIERER, 1992, p. 89).

Não foi em vão. A posição tomada pelos escritores convenceu a opinião pública e, em vista disso, políticos passaram a oferecer promessas de reformas. O operariado beneficiou-se com o trabalho de oito horas diárias, seguro-doença e invalidez. À

juventude, é decretado limite de idade para o trabalho, bem como são oferecidas condições de frequência escolar regular.

O espírito reformista seguia adiante, em 1913, com a eleição de Woodrow Wilson (1856-1924) à presidência. Durante seu governo, a luta das mulheres por seus direitos progrediu. Ao mesmo tempo, o país avançava industrial e comercialmente, sem descuidar de sua cultura, que passava por vigorosa renovação:

[...] de Walt Whitman a Theodore Dreiser ou a Upton Sinclair na literatura, dos retratos de um Gilbert Stuart aos temas nacionais da pintura de um Frederic Remington, dos arranha-céus neogóticos às enormes estruturas de aço das suas pontes, da abundância dos inventos técnicos ao florescimento da pesquisa científica em centenas de universidades, eram bem patentes os motivos de orgulho dos Estados Unidos e a consciência do valor da sua cultura (ZIERER, 1992, p. 91).

Sem contar o jazz, que iniciava sua trajetória revolucionária no mundo da música, beneficiando-se da criação do gramofone e do disco. Em 1914, o primeiro navio americano atravessava, finalmente, o Canal do Panamá, recém-inaugurado. Na Europa, no mesmo mês, começava a Primeira Guerra Mundial, que devastaria o Velho Mundo pelos quatro anos seguintes. Nos anos 1920, a década da Era do jazz terminaria de forma triste também: com a quebra da bolsa de valores, em 1929, o período da grande depressão abarcou os EUA, enquanto a Europa preparava-se para outra grande guerra, em 1939.

3.4.2 Hemingway: resumo biobibliográfico

Influenciado pela técnica de Jack London, Ernest Hemingway (1898-1961) começou a escrever seus primeiros contos aos 18. Já sabia escrever histórias tão envolventes quanto violentas, bem como repletas de amargura e desilusão. Parte para o jornalismo, trabalhando no jornal *Kansas City Star*, onde desenvolve sua técnica narrativa que, mais tarde, correrá o mundo. Em 1918, alista-se voluntariamente no exército, após os EUA entrarem na guerra; na Europa, é ferido depois de salvar um soldado do fogo inimigo; após recuperar-se, é condecorado. Quando regressa ao país, é recebido como herói em sua cidade-natal, na qual já não se reconhece mais. Rompe com seu ambiente familiar: seu desprezo pelas convenções sociais de sua cidade era enorme. Desgostoso com os EUA, retorna ao Velho Mundo e passa a morar em Paris, no

epicentro do grupo de escritores que ficará conhecido como geração perdida. Em 1924, publica *Nosso tempo* e parte para Pamplona, na Espanha, onde participa da *fiesta*, festival colossal que reúne toureiros, espectadores e críticos da tauromaquia, pela qual se encanta. Dessa experiência, resultam *O sol também se levanta*, que publica em 1926 — mesmo ano em que *O lar do soldado* também é lançado —, e *Morte na tarde*, que surgirá em 1932. Regressa aos EUA em 1929. Realiza uma expedição ao continente africano, e vêm duas obras: *As verdes colinas da África*, de 1935, e *Hora triunfal do Sr. Macomber*, de 1936. *Por quem os sinos dobram*, de 1940, é fruto de sua experiência ao lado dos republicanos na Guerra Civil espanhola (1936-1939). Sobre Hemingway, Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, afirma:

No repórter e soldado Hemingway sobrevivem, como resíduos, os valores primitivos da cavalaria: amor, coragem, ‘countenance’ em face do perigo e da morte, um verdadeiro código de honra; Hemingway é o Conrad da ‘lost generation’. Baseando-se nessa presença de valores aristocráticos no americano Hemingway, um crítico comparou o repórter ao nobre lord Byron: ambos eram artistas e esportistas; ambos viviam em tempos perturbados por convulsões bélicas, Byron depois de Napoleão e Hemingway no ‘après-guerre’; ambos colocaram-se fora de todas as convenções; ambos acabaram lutando pela liberdade de outros povos, Byron na Grécia, Hemingway na Espanha. Ambos eram artistas, aspirando a ação. E a ambos serviu como critério e pedra de toque dos valores livremente escolhidos o acontecimento mais inelutável, mais fatal da vida humana: a morte (2011, p. 2603).

Em seguida, Hemingway viaja para a China e para Cuba. Dez anos depois, em 1950, após um longo intervalo sem publicar nenhum romance, surge *Do outro lado do rio entre as árvores*. Em 1952, chega *O velho e o mar*, em que revela notável amadurecimento literário. O reconhecimento por seu trabalho ocorre com dois prêmios inigualáveis: em 1953, recebe o Pulitzer e, no ano seguinte, o Nobel. Hemingway parece atingir a plenitude de sua carreira literária, o que não o impede de ingressar em outro longo hiato em que nenhum romance aparece. Escreve *Verão perigoso* em 1959 (publicado somente em 1985), *Paris é uma festa*, em 1960 (lançado em 1964), e *Ilhas da corrente*, em 1961 (publicado em 1970).

Em dois de julho de 1961, suicida-se, com um tiro de fuzil.

3.4.3 Análise de *O sol também se levanta*

É o primeiro romance de Ernest Hemingway.

Publicado em 1926, *O sol também se levanta* alcançou repercussão enorme. O autor não tinha nem mesmo 30 anos (BURGESS, 1990, p. 49). Com o livro, conseguiu superar as dificuldades financeiras que o cercavam em Paris, aonde havia ido morar, como tantos outros autores americanos que, no período entre-guerras, também foram acolhidos pela cidade-luz.

O que chamou a atenção para o romance, além do hedonismo e dos típicos festins do tempo em que Paris era uma festa ambulante, foi a maneira de escrever de Hemingway, sem muitos rodeios, longe da tradição formal do romance. Algo que já vinha utilizando em sua escrita, como afirma Anthony Burgess (1917-1993). A tradução é de Sergio Flaksman:

[...] Boxeava o tempo todo que passou em Paris. Era uma expressão exterior da grande luta interna que vinha travando — não, na verdade, com o que um romancista jamesiano consideraria os principais problemas da criação literária — os personagens, a motivação, a verdade filosófica, a arquitetura — mas uma luta para escrever uma ‘frase simples declarando a verdade’ (1990, p. 30).

No romance, como se estivesse ao seu lado em uma conversa de bar, frases curtas, diretas, são lançadas ao leitor pelo narrador homodiegético.

A meta artística de Hemingway era tão original quanto a de qualquer literato vanguardista expatriado que frequentava os cafés dos bulevares. Descrever sem adornos supérfluos, sem impor uma atitude, fazer com que as palavras e a estrutura da prosa transmitissem, além do pensamento e do sentimento, uma dimensão física — hoje, isso parece fácil, principalmente porque Hemingway nos mostrou como fazê-lo, mas não era fácil numa época em que ‘literatura’ ainda significava escrever com elegância no sentido vitoriano, usando ornamentos neogóticos, alusões livrescas, uma estrutura complexa de orações subordinadas, interpondo tímida ou brutalmente a personalidade do escritor entre o leitor e a coisa sobre a qual ele estava lendo (BURGESS, 1990, p. 30-31).

É o uso de tal técnica que faz do enredo melancólico de *O sol também se levanta* um frágil fio de acontecimentos, como se estivesse ali não apenas porque, como tal, tem de existir, mas para permitir aos personagens que vivam de forma flamejante, mesmo que evasiva, na busca pelo sentido de uma existência vazia.

No estado inicial, a exposição abre-se com Jake (de Jacob) Barnes, em seu escritório, trabalhando, quando é interrompido por um amigo, o romancista Robert Cohn, do qual, astuciosamente, logo tenta desvencilhar-se. A tradução é de Berenice Xavier:

— Vamos lá embaixo beber alguma coisa?
— Você não está trabalhando?
— Não — respondi. Descemos a escada até o café, no andar térreo. Eu descobrira que é esse o melhor meio de a gente livrar-se de amigos. Bebe-se um pouco, e depois é só dizer: ‘Bem, preciso voltar para enviar alguns cabogramas’, e pronto. É importantíssimo, no jornalismo, descobrir saídas jeitosas assim. Faz parte da ética profissional dar sempre a impressão de não estar trabalhando (HEMINGWAY, 1980, p. 15-16).

Mas a artimanha não dá certo. Após alguma conversa, o amigo resolve subir novamente, para resignação do narrador, e por lá, enquanto Barnes realmente trabalha, Cohn acaba dormindo no sofá. Parece uma cena banal, mas é o suficiente para o leitor tomar conhecimento da vida tranquila que Jake leva em Paris, muito por conta de seus serviços prestados na Primeira Guerra, da qual voltou ferido e — supostamente — impotente. O leitor começa a perceber que ele, estigmatizado pela Primeira Guerra Mundial, é um sujeito resignado com a vida, mas nem por isso totalmente desiludido com ela. Ele sabe que não é apenas seu mundo que está de ponta-cabeça, em chamas.

— (...) Escute, Jake, se eu pagasse as despesas, você iria comigo à América do Sul?
— Mas por que me escolheu?
— Você fala espanhol. E seria mais divertido irmos os dois.
— Não. Eu gosto daqui e no verão vou à Espanha.
— Sempre desejei fazer uma viagem dessas — disse Cohn. Sentou-se:
— Quando puder fazê-la, já estarei velho demais.
— Que bobagem! Você pode ir para onde quiser. Tem muito dinheiro.
— Sei. Mas não consigo decidir-me. (...) Não me conformo, quando penso que minha vida vai passando tão depressa e não a vivo realmente.
— Ninguém vive com a intensidade que deseja, exceto os toureiros. (HEMINGWAY, 1980, p. 15)

É esta certeza, de que a “vida vai passando [...] depressa”, sem ser vivida “realmente”, que aflige Cohn, incapaz de viver com a “intensidade que deseja”, uma vez que ele não é um toureiro, como lembra jocosamente o narrador.

— Bom lugar, este — declarou.
— Há muita bebida aqui — concordei.
— Escute, Jake — e curvou-se para o bar. — Nunca tem a impressão de que sua vida vai passando sem você aproveitá-la? Não percebe que já viveu a metade do tempo que tem a viver?
— Sim, isso me acontece de vez em quando.
— Sabe que dentro de 35 anos já estará morto?
— Que diabo! Francamente, Robert!
— Estou falando sério.
— Isso é coisa que não me preocupa.
— Devia preocupar-se.
— Tenho tido sempre preocupações. Já estou farto delas — respondi.
— Bem, eu quero ir à América do Sul.
— Escute, Robert, tanto faz um país como outro. Tenho experiência disso. Não podemos sair de dentro de nós mesmos. Não adianta. (HEMINGWAY, 1980, p. 16).

É uma verdade indiscutível: a despeito do país onde se esteja — e Jake, *como Hemingway*, é um expatriado —, o céu será sempre o mesmo, e, sem que se possa sair de dentro de si, os problemas acabam por alcançar qualquer um. Mas os personagens de *O sol também se levanta* não se importam com nada disso e iniciam os planos para uma grande festa que os aguarda longe dali, em outra cidade e país.

Começa a complicação.

A força perturbadora ocorre com os preparativos para a *fiesta*, em Pamplona, na Espanha, que os reunirá para um festival de proporções dionisíacas, bem ao gosto desses personagens dispostos a aproveitar despreocupadamente a vida em momento tão decantado da história europeia. Tomamos conhecimento deles: são todos arredios, notívagos, experimentados na vida boêmia e glamourosa da Era do jazz, os anos loucos de 1920, como ficou conhecida a década posterior ao fim da Primeira Guerra Mundial. Além de Jake e Cohn, aos poucos, como a noite, eles vão surgindo: Brett, também chamada de Lady Ashley; seu noivo, Mike Campbell; o escritor Bill Gorton; o milionário Conde Mippipopulous; o gerente de hotel Montoya, além de, dentre outros, os toureiros Pedro Romero e Belmonte, que representam duas gerações das touradas espanholas.

A dinâmica surge com a viagem a Pamplona.

Hemingway, ao fazer Jake partir com seus amigos para as bebedeiras acachapantes do país vizinho, acaba realizando o que seria visto como um dos pilares da geração perdida: o registro capaz de dar, em meio à apatia e à dificuldade daqueles tempos, um sentido para a busca constante pela autenticidade e pelo dinamismo da vida,

mesmo que longas bebedeiras desenfreadas não passassem de meras atitudes escapistas àquela geração.

Assim, de bar em bar, praticamente esgotando em ordem alfabética o estoque de bebida de cada taverna, ou em touradas sempre desumanamente terríveis, cujos embates entre o homem e o animal são narrados com desconcertada euforia, Jake e seus amigos flertam com os grandes prazeres da vida, compondo uma ode à vida, em longas jornadas etílicas *fiesta* adentro, em busca de respostas ao inferno de suas vidas, num laboratório pessoal exaustivo, mas extremamente sedutor:

À saída da arena, terminada a corrida, ninguém se podia mover, na multidão. Na impossibilidade de abrir caminho, deixávamo-nos carregar até a cidade, pela massa, como uma geleira. Tínhamos a sensação de distúrbio emotivo que nos assalta sempre após uma tourada, a exaltação que se segue a uma corrida de touros. A *fiesta* continuava. Os tambores batiam, os pífanos silvavam e por toda parte a onda de gente se quebrava de encontro aos grupos dos que dançavam. Estes eram apanhados na multidão, de modo que não se podia ver o jogo intrincando dos pés. Tudo o que víamos eram cabeças e ombros subindo e descendo, alternadamente. Afinal, conseguimos sair da multidão e nos dirigimos ao café. O garçom guardara as cadeiras para os outros e pedimos absinto, enquanto olhávamos o povo na praça e os dançarinos.

— Que espécie de dança será esta? — perguntou Bill.

— É uma espécie de jota¹⁰².

— Dançam de maneira diferente sempre que mudam as árias.

— É uma dança notável. (HEMINGWAY, 1980, p. 175-176)

Empurrados *fiesta* adentro, *como uma geleira*, toda a dinâmica tratará de encontrá-los em meio a essa perspectiva a favor de se viver deliberadamente, como cabe à tradição de rebeldia, em vez de se encolher, diante dos problemas do dia a dia. Em *O sol também se levanta*, é Pamplona, e não Paris, que traz o registro do tipo de festa imperdível daqueles anos — que em meio aos eventos de tauromaquia continua:

Ao meio-dia estávamos todos no café, onde havia uma multidão. Comíamos camarões e bebíamos cerveja. A cidade estava cheia de gente, todas as ruas apinhadas. Chegavam incessantemente grandes automóveis de Biarritz e San Sebastián e estacionavam em torno da praça. Traziam gente para as corridas. Vinham também carros de excursão, um deles com 25 inglesas que, sentadas atrás dos vidros, olhavam a multidão através de seus lornhãos. Todos os dançarinos estavam bêbados. Era o último dia da *fiesta*.

¹⁰² Nota da tradutora Berenice Xavier: “Dança e canto popular, de alta beleza, de Aragão e Valência” (HEMINGWAY, 1980, p. 176)

A *fiesta* formava agora um bloco sólido e compacto, mas os autos e carros dos turistas eram absorvidos pela multidão. E os turistas não eram mais vistos senão na forma de trajés de esporte, o que era estranho, entre a turba de camponeses de blusas negras. A *fiesta* absorveu até mesmo os turistas de Biarritz, se bem que não fossem vistos senão quando se passava perto das mesas. A música tocava constantemente, na rua, os tamborins não cessavam de bater e os pífanos silvavam sempre. No interior dos cafés, os homens, apertados às mesas ou de encontro uns aos outros, entoavam canções com suas vozes rudes. (HEMINGWAY, 1980, p. 221)

Mas com o constante embate entre os personagens, os conflitos são inevitáveis. Cohn, apaixonado por Lady Ashley, noiva de Mike, é retratado pateticamente, sem meio-termos:

[...] — Você pensa que é importante, Cohn? Pensa que faz parte do nosso grupo, que o seu lugar é entre pessoas que vieram aqui para divertir-se? Pelo amor de Deus, Cohn, não faça tanto barulho.
— Basta, Mike — disse Cohn.
— Pensa que Brett o quer aqui, pensa que completa o nosso grupo? Por que não diz alguma coisa?
— Já disse tudo o que tinha de dizer na outra noite, Mike.
— Não sou literato.
Mike se erguera, cambaleando, e encostara-se à mesa.
— Não sou inteligente. Mas sei quando sou demais. E você não compreende que ninguém o quer aqui, Cohn? Vá embora, pelo amor de Deus. Livre-nos deste seu lastimável rosto de judeu. Não acha que tenho razão? (HEMINGWAY, 1980, p. 191)

Cohn havia saído com Brett. Apaixonado por ela, como o próprio Jake, Robert Cohn acaba visto, na narrativa, como um personagem maçante, sempre tolerado pelos outros. Já Brett, é um arroubo de mulher independente, que mantém os homens aos seus pés. Mas, por fim, todo o ciúme, as bebedeiras homéricas e a derrisão levam à força equilibradora da narrativa, na resolução do enredo, ao término de todos os conflitos: após o fim da *fiesta*, todos retornam a Paris e, ali, se veem obrigados a continuar suas vidas, superando o que virá pela frente, naqueles tempos sombrios europeus vividos com uma réstia de sol na narrativa de Jake Barnes.

3.4.4 *O sol também se levanta* e a tradição de rebeldia

O sol também se levanta é o romance que retrata uma geração de escritores que, em Paris, expatriados voluntariamente, foram viver. Sugestivamente impotente, o

personagem Jake Barnes retorna da guerra ferido em um acidente do qual não dá muitas explicações. O título é um arroubo literário: pode aludir, canhestra e provocativamente, à impotência física do narrador, bem como, com mais profundidade, à impotência espiritual que afligiu a vida das pessoas no período exatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, quando a Europa, ainda apoiando o corpo às duas mãos, reunia forças para se levantar do chão.

Mas se antes de abrir a primeira página, o leitor imagina que encontrará um relato sobre a guerra, irá surpreender-se, porque *O sol também se levanta* — por baixo de toda a técnica narrativa muito bem conduzida pelo autor — fala dela, mas sem inseri-la no centro dos acontecimentos: a Primeira Guerra, esmaecida pela luz difusa que se levanta dos escombros daqueles tempos, está ali, mas como um problema que, mais do que lamentado, deve ser ignorado, se possível, e é contra ela que os personagens lutam.

Lembra o Humphrey Bogart (1899-1957) de *Casablanca* desprezando um laçao. “Você me despreza?”, pergunta Ugarte a Rick, que responde: “Se ao menos pensasse em você, provavelmente, desprezaria”¹⁰³. É esse desprezo que toma conta do espírito de Jake, que pouco se preocupa com a guerra em seu relato, bem como com seu ferimento, sobre o qual é lacônico. Comparando, mesmo que grosseiramente, ele fala de seu infortúnio com o mesmo escrutínio que faz da guerra, ou seja, como se ambos pudessem ser desprezados:

Acendi a lâmpada da cabeceira, apaguei o gás e abri as amplas janelas. **A cama ficava longe das janelas**, sentei-me e despi-me perto da cama. Lá fora, um trem noturno, que corria nos trilhos de bonde, passou, transportando legumes para o mercado. Eram ruidosos aqueles trens, nas noites de insônia. Eu tirava a roupa, olhava-me ao espelho do grande armário, perto da cama. A mobília do quarto era bem francesa, prática também, imagino. De todos os ferimentos possíveis... Enfim, talvez fosse muito engraçado. Vesti o pijama e deitei-me. Tinha os jornais de touradas. Desfiz as cintas. Um jornal era alaranjado e o outro amarelo. Ambos deviam conter as mesmas notícias, e, assim, o que eu lesse num deles tiraria ao outro todo o interesse. *O Toril* era melhor. Tomei-o primeiro e li-o do começo ao fim, inclusive a *Petite Correspondance* e os *Cornigrammes*. Apaguei a lâmpada. Talvez fosse adormecer.

Minha cabeça começou a trabalhar. Sempre a mesma história. Sim, era uma forma infeliz de ser ferido, num esquadrão aéreo, num *front* de opereta, como era o *front* italiano. No hospital italiano, tínhamos pensado em formar uma sociedade. Tinha um nome estranho. Não sei o que teria sido feito dos outros, os italianos. Era no *Ospedale*

¹⁰³ CASABLANCA (filme). Direção de Michael Curtiz. EUA, 1942. Preto e branco, 1DVD, v. o. inglês, leg. português.

Maggiore, em Milão, Padiglione Ponte. [...] Ali o primeiro oficial de ligação foi ver-me. E foi, segundo creio, o primeiro incidente cômico. Eu estava todo enfaixado, mas haviam-lhe contado tudo. Então ele fez um discurso magnífico: ‘O senhor, um estrangeiro, um inglês (para eles todos os estrangeiros eram ingleses), deu mais do que a própria vida’. Que discurso! Eu gostaria de tê-lo ornado de iluminuras para pendurá-lo em minha secretária. Ele se punha em meu lugar, julgo: *Che mala fortuna! Che mala fortuna!*’ (HEMINGWAY, 1980, P. 36-37, **grifo nosso**).

O talento de Hemingway, ao sugerir o infortúnio de seu personagem, reforça o estilo bem característico de sua técnica narrativa. Passagens a respeito das consequências de seu ferimento, como a que vimos, são tão raras quanto a lembrança, no leitor, de que a guerra havia acontecido há tão pouco tempo na vida dos personagens que se movimentam — dando de ombros aos problemas da vida cotidiana — pelas páginas de *O sol também se levanta*.

Tal postura do narrador, com seu relato repleto de álcool e de vida fulgurante, acaba por se manifestar como uma crítica à famigerada civilização que o início do século 20 presenciou, percebida do título às entrelinhas da narrativa; crítica a mazelas como a Primeira Guerra, especialmente sanguinária e que precede o presente narrativo da obra. Jake, ou Jacob Barnes, homem de nome bíblico, não parece ser um típico rebelde, mas ele assim se revela. Seguindo a tipologia de Octavio Paz, Jake também pertence à categoria do rebelde, “aquele que se levanta contra a autoridade, o desobediente ou indócil” (1976, p. 262). Mas a rebeldia de Jake é diferente por ser de verniz niilista: ele é irônico, cínico, desiludido. Como lembra Otto Maria Carpeaux:

Com efeito, os homens do civilizadíssimo século XX tinham de novo começado a comportar-se como selvagens. Eis a experiência da ‘lost generation’. Ironia, cinismo, desilusão, sentimento de perdição universal; enfim, o niilismo absoluto. Todos os atos humanos são de violência absurda. Hemingway, artista nato, de sinceridade gídiana, não quer mentir (2011, p. 2602).

Eles estão em busca de um sentido às suas vidas, como todos que, pouco tempo antes, haviam vivido os horrores da guerra sob o mesmo céu, ao lado de metralhadoras, granadas e tanques — que batiam à porta da casa, derrubando-a. Certamente, ao leitor daqueles tempos, eventos como esses não precisariam mais ser lembrados em 1926. Perfazendo um caminho que seguiu na contramão de uma época sombria como aquela, Hemingway e os autores da geração perdida viram no niilismo, ou seja, no

aniquilamento do homem, ou em sua não existência, o próprio espírito destrutivo das pessoas, depois da guerra.

Por isso, os personagens continuam em frente, suportando sua existência, em busca de respostas. Eis uma conversa soberba entre Jake e Bill, antes da *fiesta*:

— [...] E você pretende ser um escritor. Mas é apenas um jornalista, um jornalista expatriado. Devia ser irônico desde o momento em que se levanta. Devia levantar-se com a boca cheia de piedade.

— Vamos — disse eu. — Onde arranjou você essa história?

— Todo o mundo o sabe. Você não lê? Nunca vê ninguém? Sabe o que é? É um expatriado. Por que não reside em Nova York? Que quer você que eu faça? Que venha todos os anos para lhe contar essas coisas?

— Tome mais um pouco de café.

— Bem. O café é muito saudável. Contém cafeína. Cafeína, é isso! A cafeína põe um homem sobre um cavalo e uma mulher no túmulo. Sabe o que lhe acontece? Você é um expatriado e do pior gênero. Nunca ouviu dizer isso? Os que deixam o seu país jamais escreveram coisa alguma que valesse a pena. Nem mesmo nos jornais.

Bebeu o café.

— Você é um expatriado. Perdeu o contato com o solo. Torna-se pernóstico. Ficou estragado pelos falsos padrões europeus. Bebe até cair. Deixa-se obcecar pelo sexo. Passa o tempo todo conversando e não trabalha. É um expatriado, ouviu? Arrasta-se pelos cafés.

— É uma vida formidável — disse eu. — Quando é que trabalha?

— Você não trabalha. É mantido por mulheres, dizem uns. Outros pretendem que você é impotente.

— Não. Apenas fui vítima de um acidente.

— Nunca fale nisso — disse Bill. — São coisas de que nunca se deve falar. Você devia fazer mistério disso. Como a bicicleta de Henry.

Ele estivera esplêndido [...].

— Escute. Você é um sujeito ótimo, formidável. Gosto mais de você do que de qualquer outra pessoa, no mundo. Mas não podia dizer-lhe isso em Nova York. Eu seria considerado um efeminado. Foi a causa da guerra civil. Abraham Lincoln era efeminado. Estava apaixonado pelo General Grant. Jefferson também. Lincoln libertou os escravos devido a uma aposta. O caso Dred Scott foi forjado pela Liga Antialcoólica. O sexo explica tudo. A mulher do coronel e Judy O'Grady são lésbicas até a medula (HEMINGWAY, 1980, p. 123-125).

Com Bill a seu lado, eles vão pescar. É um hiato que se abre: o regresso à natureza, ao campo, com a vida escorrendo tranquila, antes que os acontecimentos da *fiesta* levem-nos como uma montanha-russa ladeira abaixo. *Fugere urbem*:

Tirei do saco duas garrafas de vinho e levei-as ao ponto onde, no caminho, a água de uma fonte corria de um cano de ferro. Havia uma

tábua sobre a fonte. Tirei-a e, enterrando solidamente as rolhas das garrafas, mergulhei-as na água. A água era tão fria que senti a mão e o punho dormentes. Tornei a colocar a tabua, esperando que ninguém encontrasse o vinho (HEMINGWAY, 1980, p. 127-128).

Com o deslocamento espacial em direção à Espanha, o idílio encontrado pelo caminho remete à paz e à tranquilidade que se vivencia em meio à natureza. Enquanto pescam, e a vida fora dali, nas cidades, continua célere, duas garrafas de vinho esperam por eles, refrigeradas pelas águas do rio. Retornando ao que Otto Maria Carpeaux disse: “Eis a experiência da ‘lost generation’. Ironia, cinismo, desilusão, sentimento de perdição universal; enfim, o niilismo absoluto” (2011, p. 2602). Eis aí a maneira de se viver, enquanto a velha Europa não se decidia pelo que fazer após a guerra. No rio, a paz os encontra, mais uma vez, com a natureza servindo de pano de fundo para a fuga da civilização. “Não é um livro deprimente”, afirma Anthony Burgess, “antes o contrário: celebra a permanência da terra e a vida do corpo — os rios que correm, o sol na nuca, o vinho que também é sangue, o enfrentamento da morte, a comida” (1990, p. 48).

Embora *O sol também se levanta* seja considerado o romance que absorveu o espírito boêmio, beberrão e extravagante da geração perdida, como *On the Road* também o faria com a geração beat, não foi em suas páginas que Hemingway se voltou para o que a expressão *génération perdue* carrega, mas em *Paris é uma festa*. Publicado em 1964, décadas após os eventos retratados em *O sol também se levanta* e, por extensão os anos loucos da Era do jazz, o narrador lembra como o termo foi cunhado por Gertrude Stein (1874-1946). A tradução é de Ênio Silveira (1925-1996):

Foi quando minha mulher e eu regressamos do Canadá e passamos a morar na Rue Notre-Dame-des-Champs, sendo Miss Stein e eu bons amigos ainda, que ela me fez a observação sobre a geração perdida. Tinha tido algum contratempo com o arranque do velho Ford modelo T, que dirigia então; o rapaz que trabalhava na oficina mecânica e tinha combatido no último ano da guerra não se mostrara competente no tal conserto do Ford de Miss Stein, ou talvez não lhe tivesse dado prioridade sobre outros veículos. Seja como for, ele não tinha sido *sérieux* e fora severamente repreendido pelo *patron* da garagem, diante do protesto de Miss Stein. O *patron* lhe dissera: ‘Vocês todos são uma *génération perdue*’. (HEMINGWAY, 1992, p. 41)

Tudo, portanto, culpa de um jovem mecânico desatento, ex-combatente na guerra, incapaz de cuidar bem do carro de Stein, o Ford T, modelo que revolucionaria a indústria automobilística, como nos conta Otto Zierer:

Henry Ford, de Detroit, tomava consciência, no início do século XX, da importância ilimitada que teria o automóvel num país tão extenso como os Estados Unidos. A sua ideia era simples: produzir veículos em série, potentes e baratos, para os americanos. Assim apareceu no mercado o seu modelo T — o Tin Lizzy —, inspirado no princípio, cada vez mais difundido entre a população, de que *'time is money'*, isto é, que tudo deveria marchar a grande velocidade, a fim de se obterem os maiores lucros (1992, p. 95).

Em *Paris é uma festa*, logo que Stein diz ao narrador o que pensa sobre ele e seus amigos beberrões, ela justifica o porquê da expressão:

— É isso mesmo o que vocês são. É isso o que vocês são — disse Miss Stein. — Todos vocês, essa rapaziada que serviu na guerra. Vocês são uma geração perdida.

— Você acha? — perguntei.

— São — insistiu ela. — **Vocês não têm respeito por coisa alguma. Vocês bebem até morrer...**

— O tal mecânico estava bêbado? — perguntei.

— Evidentemente que não.

— Já me viu bêbado alguma vez?

— Não. Mas seus amigos são bêbados.

— Tenho ficado bêbado algumas vezes — disse. — Mas jamais estive aqui nesse estado.

— Claro que não. Não disse isso.

— O *patron* do rapaz é que estava provavelmente bêbado às onze horas da manhã — disse eu. — É por isso que diz frases tão encantadoras.

— Não discuta comingo, Hemingway — disse Miss Stein. — Não adianta nada. Vocês todos são uma geração perdida, exatamente como o dono da garagem disse. (HEMINGWAY, 1992, p. 42, **grifos nossos**)

A “rapaziada que serviu na guerra”, incapaz de ter “respeito por coisa alguma” e que bebe “até morrer”, é que recebe a alcunha de geração perdida, tão bem aplicada por Stein, uma vez que a expressão é capaz de representar o espírito daquele tempo, como vivido por Hemingway, Fitzgerald e outros que compartilhavam dos mesmos sentimentos de escárnio por aquela estranha época. Mas, mesmo assim, o narrador de *Paris é uma festa*, logo que deixa o apartamento de Stein, não parece convencido de que o termo seja realmente útil a alguma coisa:

Mais tarde, quando escrevi meu primeiro romance [*O sol também se levanta*], procurei contrabalançar a citação que Miss Stein fizera do dono da garagem com outra do Eclesiastes. Naquela noite, caminhando de volta para casa, pensei no rapaz da garagem e me perguntei se ele teria sido transportado alguma vez num daqueles veículos convertidos em ambulância. Lembrei-me [...] de como os últimos modelos T foram jogados despenhadeiro abaixo, quando substituídos por grandes Fiats como boas caixas de mudança e freios de metal. Pensei em Miss Stein e em Sherwood Anderson, em egoísmo e preguiça mental versus disciplina, e pensei também: ‘Veja só quem chama os outros de geração perdida!’ (HEMINGWAY, 1992, p. 42).

Contidas em *Paris é uma festa*, todas essas considerações a respeito da geração perdida nos são importantes, justamente, porque *O sol também se levanta* — o “romance de geração” de Hemingway — foi inspirado em pessoas próximas ao autor. É um *roman-à-cléf*, como *On the Road*. Como tal, muitos de seus amigos desapontaram-se com Hemingway, especialmente, Harold Loeb (1891-1974), retratado na obra como Robert Cohn. Mas, gostando ou não, eles estão lá: Lady Duff Twysden (1893-1938), como Brett, Ford Maddox Ford (1873-1939), como Henry Braddocks, bem como o próprio Hemingway — também ferido na guerra, mas não como Jake, a quem serviu de modelo.

Portanto, eis *O sol também se levanta* como mais um romance rebelde da literatura norte-americana, como procuramos mostrá-lo aqui. Paris, desde então, renasceu, também, como o berço da geração perdida, “cheia de charme e picardia”, bem diferente da Paris de Gustave Flaubert (1821-1880) e de Victor Hugo (1802-1885), como conta Sérgio Augusto em seu roteiro pelas atuais ruas parisienses, *E foram todos para Paris*: um guia de viagem nas pegadas de Hemingway, Fitzgerald & Cia, que deve ser seguido, segundo o autor, preferencialmente a pé por qualquer entusiasta da geração perdida:

Literariamente tudo começou em 1926, com a chegada às livrarias de *O sol também se levanta*. Com seu ‘romance de geração’, Hemingway pôs os expatriados americanos no mapa literário. No momento em que seu narrador, Jake Barnes, saiu para espiar o *footing* vespertino e tomar um aperitivo com o amigo Robert Cohn no Café-Glacier Napolitain (boulevard des Capucines, 51, não existe mais faz tempo), uma nova Paris, cheia de charme e picardia, que nada tinha a ver com as de Stendhal, Flaubert, Hugo, Proust, James, entrou em cena para nunca mais sair. Nem para dar lugar a um francês. (2011, p. 23)

Agora, vamos seguir adiante, a fim de abordar o último romance a ser analisado neste trabalho, *On the Road*, de Jack Kerouac.

3.5 Jack Kerouac — *On the Road* (1957)

Os músicos se vêem diante de um clamor constante que exige algo ‘novo’. Como é possível desenvolver algo novo e substancial, não-excêntrico e fraudulento, quando não se conhece o significado do que é velho? Teríamos chegado à Lua se nem sequer entendêssemos a Física de Newton?

Wynton Marsalis (1961-)¹⁰⁴

Estou fazendo uma viagem desde Nova York até São Francisco. Seguindo a mesma rota que os *beatniks* fizeram [...]. Estou aqui para salvar o seu país. Para pesquisar e resgatar o que de *beatnik* ainda existe na América careta do Bush.

Dodô Azevedo (2012, p. 118)

3.5.1 Contexto histórico: a geração beat

Para Sal Paradise, narrador de *On the Road*, seus heróis sempre são aqueles que “queimam como fabulosos fogos de artifício”, como afirma a passagem mais célebre do romance de Kerouac (1990, p. 14). Em 1957, o impacto que a recepção da geração beat causou foi enorme. Parecia até que a imprensa estava disposta a utilizar-se, também, dos mesmos fogos de artifício a que Kerouac se referiu para chamar a atenção para aqueles autores e poetas rebeldes. Tanto é que, naquele ano, por causa da publicação de *On the Road*, os autores da geração beat receberam na imprensa um sufixo “-nik” atrelado a “beat”; isto é, *beatnik*.

“Beatnik”, afirma Claudio Willer, “[...] é um termo irônico, depreciativo, criado pela mídia no final da década de 1950 (apareceu pela primeira vez no *San Francisco Chronicle* de 2 de abril de 1958)” (2009, p. 9). O neologismo surgiu em plena Guerra Fria, quando o satélite russo *Sputnik* chegava ao espaço, colocado em órbita pela antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), para desespero dos norte-americanos, que se viram obrigados a conviver com o artefato inimigo, navegando no espaço, acima do céu americano. Foi a recepção do romance de Kerouac que atrelou a geração beat ao movimento *beatnik*. O termo passou a referir-se não apenas a seus autores, mas também aos milhares de leitores que, seduzidos pelo romance de Kerouac, começaram a considerar-se, também, *beatniks*. Dessa forma, assim como o *Sputnik* perturbava a América, as manifestações da juventude, também, não deixaram de surtir

¹⁰⁴ Marsalis apud Muggiati, 1999, p. 40.

efeito semelhante, porque, para muitos americanos, os rumos que a sociedade daquela época começava a tomar eram preocupantes.

Para aqueles primeiros leitores que haviam descoberto a geração beat logo que ela havia surgido ninguém escrevia de maneira tão libertária quanto Kerouac, revelando um lado menos comercial da América que, até então, permanecia adormecido, mas não esquecido. Enquanto o mundo passava por um período de reconstrução espiritual e material, recém-saído da Segunda Guerra Mundial na década anterior, uma juventude aguardava ansiosa os acontecimentos que viriam pela frente. Ideologicamente, vivia-se a paranoia silenciosa da Guerra Fria, com EUA e URSS de cada lado e, entre eles, a ameaça nuclear constante. Muitos discordavam do materialismo promocional do *american way of life*, que levaria a um consumo em grande escala: na década de 1950, era comum imaginar que cada família dos EUA deveria viver o “sonho americano” esboçado, muitas vezes, na imagem de *um pai, uma mãe, um filho e uma filha ainda crianças, além do carro na garagem e da churrasqueira para os fins de semana*. Esse era o *sonho de consumo* de muita gente, mas nem todos estavam satisfeitos com essa ideologia e maneira convencional de se levar a vida. Dentre eles, estavam Kerouac, Ginsberg e Burroughs, que souberam encontrar em seus antepassados transcendentalistas o pensamento que contornou a espiritualidade da geração beat.

3.5.2 Jack Kerouac: resumo biobibliográfico

“Jack Kerouac percorreu os EUA e o México como uma bola de gude deslizando de um lado a outro sobre uma bandeja de alumínio”, escreveu Fred Setterberg, em *“Rising from Jack Kerouac’s couch”*¹⁰⁵. É uma comparação e tanto. De fato, Kerouac viajou pelos EUA, pelo México, pelo mundo, de carro, de carona, de ônibus, de navio. Em 1951, após quatro anos de viagens que o levaram de uma costa a outra do país, bem como ao México, sentou-se à máquina de escrever e, como fixou a lenda, em 21 dias escreveu o manuscrito que, mais tarde, resultaria em *On the Road*, como afirma Howard Cunnell, no ensaio “Rápido desta vez: Jack Keroauc e a escritura de *On the Road*”:

Kerouac disse a Cassady que entre os dias 2 e 22 de abril havia escrito ‘um romance inteiro de 125.000 [palavras] ... A história é sobre você

¹⁰⁵ SETTERBERG, F. *Rising from Jack Kerouac’s couch*. Tradução de Igor Vianna Godoy. In: SANTOS, R. A. dos (org.). **Fanzine Tertúlia** (volume 6). Araraquara. s.d.

e eu e a estrada'. Ele havia escrito 'tudo em um rolo de papel com 36 metros de comprimento... simplesmente inserido na máquina de escrever e sem qualquer divisão de parágrafos... deixando que o papel se desenrolasse sobre o chão e que o aspecto do rolo lembrasse o de uma estrada' (CUNNELL apud KEROUAC, 2008b, p. 11)

As diferenças entre o manuscrito original e a edição definitiva de *On the Road* são enormes, mas o espírito permanece o mesmo: loucas escapadas de carro pela América, tendo como mérito viver no limite máximo a aventura estrada afora. Com *On the Road*, nascia a geração beat. Em certo momento da história da peregrinação da obra pelas editoras, Kerouac considerou chamá-lo, exatamente, de *Geração beat*, mas foi persuadido pelo editor Malcolm Cowley (1898-1989) a reutilizar o título original, *On the Road*.

Cowley kept championing Kerouac's writing, and in 1954 his recommendation led to the publication of a piece Kerouac called 'Jazz of the Beat Generation,' a selection of passages describing jazz in San Francisco and Chicago taken from Visions of Cody, that appeared in New World Writing in 1955. It was Keroauc's first publication in five years. Cowley also advised Kerouac to retitile his novel On the Road — Jack had changed the title to The Beat Generation — and persuaded The Paris Review to publish a selection from the manuscript titled 'The Mexican Girl,' which was chosen by Martha Foley for her volume The Best Short Stories of 1956 (CHARTERS apud KEROUAC, 1991, p. xxvi)

Kerouac soube captar o espírito que, entre seus amigos, cumpria a promessa de liberdade que, à iminência do conflito de gerações que dividiria a América entre pais e filhos no limiar dos anos 1950, estava em toda parte, mas especialmente nas mãos de uma juventude ainda à mercê do bebop, a vertente mais ensandecida do jazz, antes que o rock'n'roll chegasse, exigindo o controle remoto da TV da sala. Em outras palavras, Kerouac vivia as aventuras de *On the Road* no limiar de uma época que colocaria a juventude em uma posição nunca antes alcançada: com o surgimento do rock, na metade dos anos 1950, o conflito de gerações marcaria época. Na década seguinte, a contracultura selaria, definitivamente, o papel da juventude no século 20.

Kerouac viu seu livro peregrinar de casa em casa editorial, sem ser adotado por nenhuma. Abriu-se um hiato de sete anos — entre os 21 dias de escrita frenética e as sucessivas revisões que levaram à versão definitiva, publicada em cinco de setembro de 1957. O crítico Gilbert Millstein, do jornal *New York Times*, festejou o romance

comparando-o a *O sol também se levanta* e chamando-o de romance de geração, como a obra de Hemingway:

On the Road is the second novel by Jack Kerouac, and its publication is a historic occasion insofar as the exposure of an authentic work of art is of any great moment in any age in which the attention is fragmented and the sensibilities are blunted by the superlatives of fashion.... [The novel is] the most beautifully executed, the clearest and most importante utterance yet made by the generation Kerouac himself named years ago as 'beat' and whose principal avatar he is. Just as, more than any other novel of the Twenties, The Sun Also Rises came to be regarded as the testament of the Lost Generation, so it seems certain that On the Road will come to be known as that of the Beat Generation. (MILLSTEIN apud KEROUAC, 1991, p. vii)

Foi o bastante para a imprensa ocupar-se de Kerouac, enquadrando-o no centro das atenções, mas ele não se encaixava ali. Assustado, o escritor, que sempre viveu livre como a bolinha de gude de Setterberg, viu-se, de repente, pressionado, encostado a um canto, obrigado a responder mais uma vez o que era a geração beat e aquelas corridas de carro *sem sentido* pela América. As pessoas não entendiam, mas ele havia escrito um romance e, lá, estavam todas as respostas. Se é que havia alguma. Mas após cruzar a fronteira entre a notoriedade e a celebridade, a vida do escritor entrou em parafuso. Nada mais de caronas por aí. *Fechou-se com um balde de água dentro do peito*, como foi dito sobre ele, certa vez¹⁰⁶. O álcool cabia bem nessas horas de reclusão, quando ficava mais dentro de casa, ao lado de sua mãe, do que na rua ou na estrada, e, com o passar dos anos, o rebelde Kerouac tornava-se reacionário, condenando a contracultura e a juventude que, como em seu romance, estava em busca dos mesmos planos ensandecidos de redenção que Sal Paradise, Dean Moriarty, Carlo Marx e outros personagens de *On the Road*. Não houve jeito. Em 1969, descontente, morreu, vítima da bebida que, nos últimos anos, havia substituído a estrada como sua companheira inseparável.

Mas a aura romântica e rebelde de Kerouac é anterior ao sucesso comercial de *On the Road*; para encontrá-la, o leitor precisa regressar à fase da vida do autor quando ele era apenas mais um escritor tentando a sorte nos EUA. No início da década de 1940, ele saiu de Lowell, sua cidade natal, e foi para Nova York estudar na Universidade de Columbia, onde ficou por apenas dois anos. É quanto encontra em Jack London um modelo a ser espelhado. Afirma Claudio Willer:

¹⁰⁶ Fanzine Tertúlia (volume 6). Araraquara. s.d.

Trazer despossuídos, marginais e marginalizados, pobres e vagabundos errantes para a narrativa em prosa já fazia parte de uma tradição da literatura norte-americana; da vertente de literatura social que teve Jack London entre seus iniciadores. Foi um autor especialmente importante para a formação de Kerouac, que o tomou como modelo ao ler *Saylor on a Horseback*, sua biografia por Irving Stone, publicada em 1938: ‘Li a vida de Jack London aos dezoito anos e também decidi me tornar um aventureiro, um viajante solitário’ (2014, p. 63).

Aos 21, sem concluir nenhum curso, trocou a sala de aula que pouco frequentava pela marinha mercante. Gira o mundo. Como London. Em 1944, estava de volta e passou a contar, cada vez mais, com a amizade de Allen Ginsberg e William Burroughs, além de outros companheiros de geração que, hoje, são velhos conhecidos ligados à geração beat, como John Clellon Holmes (1926-1988), autor de *Go*, e o traficante de Times Square, Herbert Huncke (1915-1996). Conhece Neal Cassady (1926-1968) e, com ele, a América, que sempre se mantém incólume em sua grandeza, diante do olhar estupefato de quem a percorre. Está tudo em *On the Road*, ao alcance do leitor, bem como os amigos, porque, como romance-chave (*roman-à-clef*), os personagens são representações deles: Sal Paradise (Jack Kerouac), Dean Moriarty (Neal Cassady), Old Bull Lee (William Burroughs), Carlo Marx (Allen Ginsberg) e, dentre outros, Tom Saybrook (John Clellon Homes) e Elmo Hassel (Herbert Huncke).

Em 1950, Kerouac publica seu primeiro livro, *Cidade pequena, cidade grande* (*The town and the city*), mas a crítica sequer toma conhecimento dele. Nesse romance, Kerouac ainda não havia encontrado o método espontâneo que o faria escrever, entre 1951 e 1957, quatorze obras, como aponta sua primeira biógrafa, Ann Charters, em *Kerouac: uma biografia*. Doze livros completos, entre 1951 e 1957, e dois, *Desolation angels* e *Book of dreams*, iniciados nesse período, mas finalizados entre 1960 e 1961, sem contar *On the Road*, cuja escrita e reescrita estendeu-se entre 1948 e 1956. Convenhamos: 14 livros, em período tão curto, é uma façanha e tanto. São eles: *Doctor Sax* (julho de 1952), *Maggie Cassidy* (início de 1953), *Visões de Cody* (1951-57), seu romance mais experimental e admirado, tendo novamente Neal Cassady (Cody Pomeray) como herói; *Os subterrâneos* (outubro de 1953), *Tristessa* (1955-56), *The Dharma bums* (novembro de 1957), *Desolation angels* (em dois momentos: 1956 e 1961), *México city blues* (agosto de 1955), *The scripture of the Golden Eternity* (maio

de 1956), *Book of dreams* (entre 1953-1960), *San Francisco blues* (abril de 1954), *Some of the Dharma* (1954-55), *Wake up* (1955) e *Pomes all sizes* (1955)¹⁰⁷.

As drogas estão ali, em muitos de seus romances. Bazedrina, maconha, morfina e derivados (CHARTERS apud KEROUAC, 1991, p. xi). Tudo servia à redação dinâmica que o fazia escrever rápido, numa torrente que transformava frases em uma corrente de palavras que, em cadeia, jorravam como notas musicais. É que a espontaneidade do jazz encontrou ressonância na literatura de Kerouac e, com isso, as palavras descreviam peripécias dignas dos voos mais admiráveis de Charlie Parker (1920-1955), Billie Holiday (1915-1959), George Shearing (1919-2011), Lester Young (1909-1959), Slim Gaillard (1916-1991), Dizzie Gillespie (1917-1993) e outros baluartes da música americana de todos os tempos. *Os subterrâneos*, por exemplo, não levou mais do que três noites de lua e bazedrina para ser escrito. Poucas vírgulas são necessárias ali, para confirmar a história, pois as frases correm soltas, coesas, intermináveis. É um grande exemplo do talento de Kerouac. Mas nem todos pensavam assim. Ao tomar de assalto a atenção do restrito mundo literário de sua época, conseguiu mais desafetos do que defensores. Logo ele, que sempre quis ser escritor e, em busca disso, labutou muito, escrevendo um grande número de palavras por dia, cuja quantidade diária anotava em cadernos vida afora. Logo ele, que certa vez declarou que havia nascido apenas para cumprir um único dever, o de escrever.

Foi um grande escritor. O maior da geração beat.

3.5.3 Análise de *On the Road*

O enredo de *On the Road*, como o de *O sol também se levanta*, não obedece à forma tradicional em que a exposição procura dar conta da apresentação dos personagens, do ambiente, da época em que a história ocorre. Se em *O sol também se levanta*, o leitor toma contato com a vida de Jake Barnes de forma bastante simples, encontrando-o no trabalho, como vimos, prestes a receber a visita de Robert Cohn, em *On the Road*, Salvatore Paradise, Sal, o narrador-homodiegético, anuncia que, pouco tempo depois de se separar da esposa, encontrara Dean Moriarty. Como Hemingway, Kerouac joga luz sobre os acontecimentos que virão daí em diante, após o primeiro contado de Sal com seu herói, Dean, que o levará para a estrada, verdadeiro espaço da

¹⁰⁷ Cf. Charters, 1990, p. 351.

narrativa. “E foi exatamente assim que toda minha experiência na estrada de fato começou, e as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas” (KEROUAC, 2007, p. 26).

A exposição e a complicação confundem-se, misturando-se, trazendo ao leitor toda a ação que o aguarda. A tradução é de Eduardo Bueno:

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

Eis a abertura de *On the Road*. É Moriarty quem fará Sal atravessar os EUA, em direção ao oeste dos desbravadores. Uma vez que a complicação é instaurada, vêm acontecimentos que, de forma contínua, se prolongarão por toda a dinâmica porque é a viagem que une todas as partes da narrativa; na verdade, viagens de um lado a outro do país, culminando com a travessia rumo ao México, o mesmo que, desde o século 19, viu suas fronteiras encolherem, à maneira do “peixe solto” esmiuçado por Melville, enquanto os EUA anexavam mais e mais terras mexicanas às suas. Como lembrou Carpeaux: “Pobre do México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos!” (1965, p. 5).

Com a dinâmica levada adiante, com todas essas viagens, a maior parte da narrativa ocorrerá sem grandes surpresas ou reviravoltas. O leitor acompanhará Sal sozinho, ou na companhia de Dean e de outros de seus amigos de geração beat, como ocorre bem ao gosto das narrativas picarescas, com os personagens em movimento, deslocando-se constantemente de um lugar a outro.

Todo o enredo estrutura-se em cinco partes, cada uma delas ocupando-se de uma das viagens do narrador.

A primeira viagem corta o país de leste a oeste, como mencionamos, e estende-se de julho a outubro de 1947. Sal parte de Nova York e segue para Chicago, passando por Davenport, Shelton, Cheyenne, Denver, San Francisco, Los Angeles, Sabinal, Harrisburg e regressa a Nova York:

E enquanto eu estava sentado ali ouvindo aquele som noturno que o bop viera representar para todos nós, pensei nos meus amigos espalhados de um canto a outro da nação e em como todos eles na verdade viviam dentro dos limites de um único e imenso quintal, fazendo alguma coisa frenética, correndo dum lado para outro. E pela primeira vez na minha vida, na tarde seguinte, segui para o Oeste (KEROUAC, 2007, p. 32).

A segunda viagem começa em Testament. É o inverno de 1948. Dessa vez, Sal tem a companhia de Moriarty. Eles partem de carro rumo a Nova York e, em seguida, descem para o Sul, em direção de Nova Orleans, El Paso, San Francisco, retornando a Nova York em tempo recorde. Conversando com Sal, Dean esboça, mesmo sem notar, sua própria ideologia de vida, atrelando-a à América:

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

A terceira viagem ocorre na primavera de 1949; ela inicia-se em Nova York. Sal parte para Denver, San Francisco, Salt Lake City, Coyote, Detroit e retorna a Nova York.

Percebi que estava começando a cruzar e a recruzar as cidades da América como se fosse um caixeiro-viajante — viagens atribuladas, mercadorias de má qualidade, feijão podre no fundo da minha sacola de truques, comprador nenhum (KEROUAC, 2007, p. 301).

A quarta viagem acontece na primavera de 1950. Sal parte de Nova York para Denver; em seguida, tendo Dean como companheiro de estrada, vai para San Antonio e Laredo, divisa com o México. Ultrapassam a fronteira. Rumam para Monterey, Gregoria e Cidade do México. A resolução está próxima, uma vez que a força perturbadora vai chegando ao fim. Sal fica doente, e Dean, *em órbita*, cada vez mais inquieto, volta para os EUA, deixando-o sozinho no México, para sua desolação.

‘Tudo de novo, cara?’ — choraminguei.
‘Tudo de novo, meu camarada. Tenho que voltar para a minha vida. Gostaria de poder ficar com você. Reze para que eu volte.’ Me contorci nas minhas cólicas e gemi. Quando abri os olhos novamente, o nobre e corajoso Dean olhava para mim, parado ao lado de seu velho e alquebrado baú. Eu já não sabia mais quem ele era, e ele sabia disso,

e compadeceu-se e puxou o cobertor sobre meus ombros. ‘Sim, sim, sim. Tenho que me mandar agora. Meu caro e febril Sal, adeus.’ E ele se foi. Doze horas mais tarde, na tristeza de minha febre, finalmente compreendi que ele havia partido. A essa altura, ele estava dirigindo sozinho de volta, passando por aquela zona de montanhas e bananeiras, dessa vez à noite.

Quando melhorei, vi que rato ele era, mas aí tive de ponderar a impossível complexidade da vida dele, a maneira por que fora forçado a me abandonar lá, doente, para retornar às suas esposas e seus espantos. ‘Tudo bem, Dean, meu velho, não direi nada’. (KEROUAC, 2007, p. 366)

A quinta viagem ocorre no outono. Tão logo se recupera, Sal parte da Cidade do México e regressa a Nova York. A cidade será o palco do último encontro melancólico entre os dois, em uma noite gélida de inverno. Sal, prestes a ir a um concerto de Duke Ellington no Metropolitan Opera, pergunta ao amigo se Dean poderia ir com eles, mas Remi, que havia providenciado as entradas para o concerto, bem como o Cadillac que os levaria, não deixa que Dean os acompanhe. Tão fria, como a noite que separa definitivamente os dois amigos, é a atitude de Sal, que, sem outra opção, vê-se obrigado a despedir-se de Dean ali mesmo, na calçada:

‘Adeus, Dean’, disse eu, ‘realmente gostaria de não precisar ir ao concerto.’

‘Será que posso ir de carona até a rua 40 com vocês?’, sussurrou. ‘Quero ficar junto com você o máximo possível, meu garoto, e além do mais é frio pra cacete aqui em Nova York...’ Segredei o pedido a Remi. Não, não, Dean não poderia; Remi gostava de mim, mas não dos meus amigos idiotas. Eu não iria começar tudo de novo, destruindo suas noitadas bem planejadas, como fizera no Alfred’s em São Francisco, com Roland Major, em 1947.

[...]

Portanto, Dean não poderia ir de carona até a cidade conosco e a única coisa que pude fazer foi sentar no banco de trás do Cadillac e acenar para ele. O *bookmaker* que estava ao volante também não queria nada com Dean. Esfarrapado num sobretudo comido por traças que havia comprado especialmente para as gélidas temperaturas do Leste, afastou-se a pé e sozinho, e a última visão que tive dele foi quando dobrou a esquina da Sétima com os olhos voltados para a rua em frente e dobrou outra vez. A pobre Laura, minha garota, para quem eu havia contado tudo a respeito de Dean, quase começou a chorar. (KEROUAC, 2007, p. 371)

E a narrativa chega à sua resolução, quando a força equilibradora reassume o controle; é o estado final. No último parágrafo de *On the Road*, Sal encerra sua narrativa melancolicamente:

Assim, na América, quando o sol se põe e eu sento no velho e arruinado cais do rio olhando os longos, longos céus acima de Nova

Jersey, e posso sentir toda aquela terra rude se derramando numa única, inacreditável e elevada vastidão até a Costa Oeste, e toda aquela estrada seguindo em frente, todas as pessoas sonhando nessa imensidão, e em Iowa eu sei que agora as crianças devem estar chorando na terra onde deixam as crianças chorar, e essa noite as estrelas vão aparecer, e você não sabe que Deus é a Ursa Maior? E a estrela do entardecer deve estar morrendo e irradiando sua pálida cintilância sobre a pradaria antes da chegada da noite completa que abençoa a terra, escurece todos os rios, recobre os picos e oculta a última praia e ninguém, ninguém sabe o que vai acontecer a qualquer pessoa, além dos desamparados andrajos da velhice, eu penso em Dean Moriarty; penso até no velho Dean Moriarty, o pai que jamais encontramos; eu penso em Dean Moriarty. (KEROUAC, 2007, p. 372)

Não poderia existir, para Sal Paradise, outra maneira de encerrar tudo o que tinha a dizer, pois embaixo das camadas frenéticas de festas, viagens, álcool e drogas, há uma tristeza, inerente à natureza humana, de que a vida segue em direção aos “desamparados andrajos da velhice” (KEROUAC, 2007, p. 372). Paradise sabe disso, como compreende também que, entre viver e não viver, não há outra resposta que não a de fazer de sua vida um paraíso, como seu próprio nome nos lembra.

Vejamos, agora, como a tradição de rebeldia manifesta-se em *On the Road*.

3.5.4 *On the Road* e a tradição de rebeldia

Na distinção feita por Octavio Paz para o revoltoso, o rebelde e o revolucionário, da mesma forma que muitos outros personagens da tradição de rebeldia, Sal Paradise e Dean Moriarty podem ser vistos como rebeldes, também, pois se levantam contra a autoridade, burlando leis e desprezando os bons costumes ligados à sociedade americana do segundo pós-guerra. Não são revolucionários, uma vez que não causam mudanças violentas em instituições. Até porque violência não é uma palavra que se possa atrelar a eles. Revoltosos? De fato, mantêm o espírito insatisfeito, esperado em um revoltoso, mas não semeiam confusão e, por isso, movimentam-se em *On the Road* como personagens obstinados, desobedientes, indomáveis.

A crítica contra a civilização, foco de atenção na tradição de rebeldia, é encontrada no romance por meio da narração homodiegética de Sal Paradise, personagem cuja focalização abarca o desencanto com a América, em seus momentos de inconformismo repletos de alusão à vida que não se realiza em comum acordo com os ideais de liberdade defendidos e perseguidos por ele, por Dean e por outros que, com eles, rodopiam freneticamente estrada afora. Por outro lado, a focalização também

registra, por contraste, a fugacidade e o esplendor juvenil de viver desesperadamente, sem deixar escapar nada entre os dedos, numa tentativa ensandecida de aventuras sem fim.

Enquanto o caminhão penetrava nos subúrbios de Cheyenne, podíamos perceber as luzes avermelhadas das antenas de estação de rádio local, e repentinamente lá estávamos nós aos solavancos entre uma verdadeira multidão que se esparramava por ambos os lados da rua, lotando as calçadas. ‘Raios, é o Festival do Oeste Selvagem’, disse Slim. Multidões de executivos gordos com chapéus enormes e botas texanas, com suas pesadas esposas vestidas de vaqueiras, percorriam as calçadas de madeira da velha Cheyenne, barulhentos e cafonas. Lá longe reluzia a luz viscosa dos bulevares do centro novo de Cheyenne, mas a celebração concentrava-se na parte velha. Estouravam tiros de festim. Os saloons estavam abarrotados até a calçada. Eu estava surpreso, mas ao mesmo tempo percebia como aquilo tudo era ridículo: na minha primeira investida no Oeste estava vendo a que mecanismos absurdos eles recorriam para manter viva sua orgulhosa tradição (KEROUAC, 2007, p. 54).

Essa é uma passagem da primeira parte de *On the Road*. Em busca de se encontrar com Dean e outros que o aguardam em Denver, Sal acaba de descer da carroceria do caminhão de dois rapazes que deram carona a ele e a alguns andariços que cruzaram o caminho deles. Montana Slim acompanha Sal, que, em Cheyenne, se depara não com o velho espírito do oeste que esperava encontrar, mas com o comércio capaz de promover a “orgulhosa tradição” de lá, para a alegria não apenas de “executivos gordos com chapéus enormes”, mas, também, de suas “pesadas esposas vestidas de vaqueiras”. “[...] Tudo era ridículo” no “Festival do Oeste Selvagem” (KEROUAC, 2007, p. 54). Desapontamento, enfim: “[...] circulamos entre todos aqueles turistas fantasiados de caubói, fazendeiros e executivos de petróleo, pelos bares, pelas calçadas, pelos umbrais [...]” e o que ele encontra é exatamente o que não esperava. Muito menos se deparar com os índios que vê:

Na rua, o ambiente continuava tão selvagem quanto sempre, com a diferença que aqueles gordos arrotadores estavam ficando ainda mais bêbados e barulhentos. Até que era engraçado. Havia uns caciques índios vagando por ali, com penteados enormes e um ar solene em rostos enrubescidos pela bebida (KEROUAC, 2007, p. 56).

Se o velho oeste inexistia, nada mais preocupante do que encontrar, em meio à engraçada alvissaria daqueles turistas “bêbados e barulhentos”, índios, caciques, com

seus “rostos enrubescidos pela bebida” (KEROUAC, 2007, p. 56). O narrador estende sua lamentação aos índios, cuja miséria espiritual só poderia encontrar o domínio do álcool. São impressões que registram seu desencanto com a América, em que velhas tradições são revividas artificialmente, por meio de mecanismos que resultam em comércio e dinheiro trazidos pela civilização. Em outra ocasião, já em Denver, também encontra “as ruas estreitas repletas de turistas pedantes” (KEROUAC, 2007, p. 75).

No fim dessa primeira viagem, ao retornar a Nova York, cansado, derrotado, beat — cansado, mas não vencido —, nota toda a cidade sustentada pela riqueza que circula pela América:

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

Não faz parte da perspectiva de vida de Sal Paradise viver em troca de alguns “tostões”, os mesmos que levantaram as “elevadas torres da nação”, justamente, o epicentro da “América das Notas Promissórias” (KEROUAC, 2007, p. 140). É uma gradação que leva à morte: pegar, agarrar, entregar, suspirar, morrer. Não está aí, no desesperançoso Sal, uma ótima crítica à submissão ao dinheiro de muitos americanos, com suas inúmeras concessões diárias em busca de “tostões”?

Em outra passagem, Sal está em Nova Orleans, na casa de Olb Bull Lee, que, inconformado, lamenta-se, nostalgicamente, por uma época que não existe mais:

Bill possuía um carinho todo especial pelos velhos dias da América, especialmente 1910, quando se podia comprar morfina em qualquer farmácia sem receita e os chineses fumavam ópio em suas janelas ao entardecer e o país era entusiástico, barulhento, louco e livre, com abundância e qualquer espécie de liberdade para todo mundo. Seu ódio primordial era a burocracia de Washington; a seguir, os liberais; depois a polícia. Passava o tempo inteiro falando e ensinando os outros (KEROUAC, 2007, p. 183).

A julgar pelo ódio de Old Bull Lee contra a burocracia, os liberais e a polícia, poderia estar aí um revoltoso, mas o velho Lee, também, não passa de um rebelde. Antes de sair por aí, disposto a acabar com a burocracia de Washington, ele fica em casa, apenas reclamando. O que mais chama a atenção em seu comentário nem é tanto a alusão a uma época permissiva a drogas como morfina e ópio, hoje ilegais, mas a perda pelo entusiasmo e pela liberdade que, em 1910, esparramavam-se entre todos na América. Um exagero, decerto, se nos lembrarmos dos milhares de imigrantes que viveram em condições miseráveis no início do século 20, nos EUA, mas uma observação pertinente, em relação à civilização e ao que ela acarreta. Nem se trata mais de, idealizadamente, retornar à natureza, a um tempo anterior a 1910, quando Huck e Sawyer tinham no rio Mississippi um símbolo recorrente de uma América em que aldeias ainda não eram cidades, e a vida, por isso, não era burocratizada, como *On the Road* mostra:

Queria sentar na margem enlameada e curtir o rio Mississippi; em vez disso tive de contemplá-lo com o nariz encostado numa tela de arame. Quando começam a separar as pessoas de seus rios, o que é que nos resta? ‘Burocracia!’, diz Old Bull, sentado com Kafka aberto no colo, as luzes brilhando acima de sua cabeça, e ele fungando, tfompf. Sua velha casa inteira estala. E as toras de madeira de Montana rolam pelo rio noturno, escuro e imenso. ‘Nada mais nos resta, só a burocracia! E os sindicatos! Principalmente os sindicatos!’ Mas sua gargalhada fúnebre voltaria a ecoar (KEROUAC, 2007, p. 188).

O rio Mississippi, sempre o rio. A tela de arame que impede Sal de se sentar nas margens enlameadas do rio sugere tudo o que o personagem mais despreza na vida daqueles tempos, pois o que Lee sorratamente chama de burocracia Sal a encontra na vida sensorial que muitos levam, na artificialidade ensaiada e dissimulada, no fascínio por fama, poder e dinheiro que, cada vez mais, empurravam as pessoas a um beco sem saída, como poderemos perceber nos três excertos que vêm a seguir, todos marcados por uma recorrente crítica à civilização e ao modo de vida americana daqueles tempos:

Dean não havia mencionado nada a respeito de dinheiro. ‘Onde é que vamos ficar?’ Perambulamos pelas imediações carregando nossos fardos esfarrapados pelas ruelas românticas. Todos pareciam alquebrados figurantes de cinema, estrelinhas apagadas, dublês desiludidos, pilotos de autorama, comoventes personagens californianos com suas tristezas de fim-de-linha. Casanovas de uma elegância decadente, loiras de motel com olhos inchados, punguistas, gigolôs, putas, massagistas, office boys — uma corja completa; como

pode um homem sustentar-se no meio de um bando como esse?
(KEROUAC, 2007, p. 214)

Dean deixa Sal e Marylou sem dinheiro em San Francisco. Os dois estão morrendo de fome. A descrição que faz de um bairro chinês é desanimadora. Está ali toda a marginalidade da América, o país das oportunidades infinitas, e o preço a ser pago por civilização é mais caro do que muitos, realmente, podem pagar e, por isso, vagam alquebrados, apagados, desiludidos pelas ruas.

‘Agora saca só esse pessoal aí na frente. Estão preocupados, contando os quilômetros, pensando em onde irão dormir essa noite, quanto dinheiro vão gastar em gasolina, se o tempo estará bom, de que maneira chegarão onde pretendem — e quando terminarem de pensar já terão chegado onde queriam, percebe? Mas parece que eles têm que se preocupar e trair suas horas, cada minuto e cada segundo, entregando-se a tarefas aparentemente urgentes, todas falsas; ou então a desejos caprichosos puramente angustiados e angustiantes, suas almas realmente não terão paz a não ser que se agarrem a uma preocupação explícita e comprovada, e tendo encontrado uma, assumem expressões faciais adequadas, graves e circunspectas, e seguem em frente, e tudo isso não passa, você sabe, de pura infelicidade, e durante todo esse tempo a vida passa voando por eles e eles sabem disso, e isso também os preocupa num círculo vicioso que não tem fim’ (KEROUAC, 2007, p. 257-258).

Em direção novamente a Denver, Sal e Dean estão no banco de trás de um carro. Estão cruzando o país. Foram a uma agência de viagens e, lá, conseguiram carona com outras pessoas que não têm nada em comum com eles. A exceção dele e de Sal, a vida não dimana livre naqueles passageiros ciosos por chegar logo a seu destino, a fim de continuar com a mesma aritmética e regra de três que faz da vida tábula rasa. Eles querem mais e, em busca de encontrar a verdadeira essência de cada canto da América, partem em loucos festins etílicos, para, no fim da noite, acabar em um “velho cinema decadente”:

As pessoas que estavam no cinema eram o fim: negros surrados que tinham vindo do Alabama para trabalhar nas fábricas de automóveis, mas as ofertas de emprego eram apenas boatos; velhos vagabundos brancos, *hipsters* cabeludos que haviam chegado ao fim da linha e só bebiam vinho; prostitutas baratas, casais ordinários, donas de casa que não tinham nada para fazer, nem lugar aonde ir, ninguém em quem acreditar. Mesmo passando toda Detroit pela peneira, seria difícil reunir amostra mais exata da escória da cidade (KEROUAC, 2007, p. 299).

Eis outro retrato decantado dos *excluídos* da América, daqueles que foram cuspidos pela burocracia ou pela vida em sociedade. A crítica à civilização continua:

Seguimos em frente. Através da imensa planície noturna estava a primeira cidade do Texas, Dalhart, pela qual eu já passara em 1947. Estendia-se cintilante acima do chão negro da terra. Ao luar, a terra inteira não passava de ermos e charneças. A lua estava agora no horizonte. Ela subiu, cresceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu; a estrela da manhã surgiu e o orvalho começou a gotejar no para-brisa — e lá íamos nós, rodando. Depois de Dalhart — cidade que parece uma caixa de biscoito vazia — deslizamos até Amarillo, chegando de manhã, circulando entre relvas agitadas ao sabor do vento que não faz muito tempo ondulavam entre tendas de pele de búfalo. Agora havia postos de gasolina e *jukeboxes* novas em folha, modelo 1950, com enormes ornamentações na fachada e aberturas ávidas por moedas de dez centavos e músicas pavorosas (KEROUAC, 2007, p. 326-327).

Sal, como um pícaro perambulando mundo afora e capaz de registrar toda a sorte de tipos que encontra, acaba no México, ao lado de Dean e Stan, um sujeito que encontram pelo caminho. Ao cruzar a fronteira, compreendem a força cambial que o dinheiro americano tem. É uma situação burlesca e que os deixam felizes por possuir dinheiro suficiente para o que os esperava no país vizinho:

“Pode crer!”, trovejou Dean, e lá fomos nós, cruzando a rua e penetrando com leveza no México. Deixamos o carro estacionado e, ombro a ombro, avançamos os três pela rua espanhola, circulando entre luzes opacas e sonolentas. Velhos sentavam-se em cadeiras, nas varandas da noite — pareciam *junkies* orientais ou oráculos. Ninguém estava realmente olhando para nós, no entanto todos estavam atentos a tudo que fazíamos. Dobramos direto à esquerda e entramos na lanchonete enfumaçada e fomos direto para o som de violões caipiras de uma *jukebox* americana dos anos 30. Motoristas de táxi em mangas de camisa e *hipsters* mexicanos metidos em chapéus de palha sentavam-se nas banquetas devorando disformes porções de *tortillas*, feijão, tacos, sei lá o quê. Compramos três cervejas geladas — *cerveza*, como se diz lá — por trinta centavos mexicanos, o equivalente a dez centavos americanos. Também compramos uns maços de cigarros mexicanos, seis centavos cada! Contemplávamos nosso maravilhoso dinheiro mexicano que nunca terminava e brincávamos com ele, olhando para os lados e sorrindo para todos. Atrás de nós se derramava a América inteira, e tudo aquilo que Dean e eu sabíamos sobre a vida, e sobre a vida na estrada. Finalmente havíamos descoberto a terra mágica que ficava no final da estrada e ainda não conseguíamos sequer imaginar as dimensões dessa magia (KEROUAC, 2007, p. 333-334).

O que a cena revela é a diferença social entre os dois países. Eis o dinheiro americano que tanta cobiça despertou no território vizinho. Mas o que Sal, Dean e Stan buscam no México é estender o paraíso terrestre que a estrada, como um rio, oferece a eles. Ao volante, Sal, atravessando o México, tece considerações sobre dois mundos distintos, criticando a civilização pelo que ela suprimiu da vida das pessoas naqueles tempos:

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 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, desde a Malásia (a longa unha da China) até o grande subcontinente indiano, passando pela Arábia e pelo Marrocos, cruzando os próprios desertos e selvas do México, sobre as ondas da Polinésia para chegar ao Sião místico da Túnica Amarela, sempre ao redor, ao redor, de modo que se pode ouvir a mesma lamúria nostálgica desde as muralhas arruinadas de Cádiz, na Espanha, até vinte mil quilômetros mais além, nas profundezas de Benares, a Capital do Mundo. **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 as 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 no deserto da 'história'. E eles sabiam disso, enquanto passávamos, nós, **americanos ostensivamente presunçosos 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 (KEROUAC, 2007, p. 339-340, **grifos nossos**).

Cada vez mais afastados da civilização, atravessando pântanos, florestas e vilarejos esquecidos pelo tempo, eles deparam-se com índios, à beira da estrada, que são um arremedo do que restou de seus ancestrais indígenas; perto deles, são meros reflexos do que foram antigamente, quando viviam em meio à natureza, longe da civilização:

Atingimos as vertiginosas alturas da Sierra Madre Oriental. As bananeiras reluziam douradas, sob a névoa. Densos nevoeiros se esparramavam além das paredes rochosas, no fundo dos precipícios. Lá embaixo, o Montezuma serpenteava como uma tênue linha dourada no tapete verde-fosco da selva. Estranhas cidades de beira de estrada no topo do mundo ficavam para trás, com índios envoltos em mantas observando-nos sob a aba de chapéus e rebozos. A vida era densa, escura, antiga. Observavam Dean — sério e insano, agarrado ao seu

volante enfurecido — com olhos de falcão. **Todas as mãos estendiam-se à nossa passagem. Eles haviam descido de lugares ainda mais altos, das montanhas lá do fundo, para estender as mãos para algo que — pensavam — a civilização poderia lhes oferecer, e jamais imaginavam a tristeza e a profunda desilusão que ela continha.** Não sabiam que havia uma bomba capaz de destruir todas as estradas e pontes, reduzindo-as a escombros, e que algum dia nós seríamos tão pobres quanto eles, estendendo as mãos da mesma, exatamente da mesma maneira. Nosso arruinado Ford, um persistente Ford americano dos velhos anos 30, passava chacoalhando entre eles e sumia na poeira. (KEROUAC, 2007, p. 362, **grifos nossos**)

Ao sugerir o infortúnio desses índios, com suas mãos estendidas na direção do que a “civilização poderia lhes oferecer”, Paradise é capaz de perceber o caráter sedutor e traiçoeiro que a vida civilizada pode oferecer às pessoas, posicionando-se, assim, contrário a ela (KEROUAC, 2007, p. 362).

Além da crítica à civilização, a rebeldia em *On the Road* encontra-se, também, no registro da vida das sarjetas da América, como vimos, porque a Sal o que mais interessa são as pessoas que estão dispostas a levar a vida como ele, sempre altivas, com seus grandes gestos, muitas vezes maiores que o próprio indivíduo em si, como mostra o excerto a seguir:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. Parei num pequeno quiosque onde um homem vendia chili apimentado em embalagens de papel; comprei alguns e comi percorrendo ruas escuras e misteriosas. Desejava ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu tão arrebatadamente era, um ‘branco’ desiludido. [...] Passei pelos portais escuros das casas dos mexicanos e dos negros; [...] um grupo de negras foi se aproximando e uma das mais jovens destacou-se das anciãs de aspecto maternal e dirigiu-se rapidamente a mim — ‘Alô, Joe’ — e de repente viu que eu não era o Joe, e recuou, enrubescendo. Desejei ser Joe. Mas era apenas eu, Sal Paradise, melancólico, errando nessa escuridão violeta, naquela noite insuportavelmente encantadora, desejando poder trocar meu mundo pelo dos alegres, autênticos e extasiados negros da América (KEROUAC, 2007, p. 223-224).

É o início da terceira parte da narrativa e Sal está em Denver, sozinho. Perambula pelos bairros, desejando ser um negro. Na América, caminhando por suas

ruas, encontra toda sorte de gente. São pessoas de várias partes do mundo. Pessoas de várias partes do mundo que construíram a América. Se em *Moby Dick*, os marinheiros do *Pequod* já vinham dos quatro cantos da Terra; se Tom e Huck tentam de toda maneira salvar o escravo Jim da opressão diária que enfrenta, ou se, no Alasca, Buck se depara com gente de todo lugar na busca irracional por ouro, em *On the Road*, a vida dinâmica na América não interrompe seu fluxo, enquanto todos continuam sua labuta diária interminável.

A rebeldia no romance também existe no jazz, nos redutos negros onde o bebop, muito antes do rock, incendiava as noites repletas de música ensandecida, com a vida passando veloz e reunindo várias pessoas em busca de diversão:

Naquela balbúrdia, todos se balançavam, bramiam, bagunçavam. Com copos de cerveja nas mãos, Galatea e Mari permaneciam sentadas em suas cadeiras, saltitantes, agitadas. Bandos de negros entravam no bar aos trombolhões, tropeçando uns nos outros para chegar lá. ‘Segura as pontas, rapaz!’, berrou um sujeito com voz de alarme de nevoeiro, e depois soltou um urro que deve ter sido ouvido até em Sacramento, ah-haa! ‘Uau’, disse Dean. E alisava o peito, a barriga; o suor saltava de sua cara. Bum-bum, tica-bum, aquele baterista estava soterrando sua bateria e mantinha o ritmo flutuando no ar fumacento da sala com força assassina de suas baquetas, tica-bum! Um gordão pulava no tablado, fazendo-o vergar e ranger. ‘Iiii!’ O pianista apenas triturava o teclado com as mãos em garra e acordes fortuitos, lançados nos intervalos em que o incrível sax-tenor tomava fôlego para outra explosão — acordes chineses que faziam o piano estremecer inteiro; o madeirame, *nhec*; as cordas, *boing*! O saxofonista saltou do tabalho e se misturou ao público, soprando; seu chapéu estava caído sobre os olhos, alguém o arrumou para ele. Ele pulou de volta para o palco marcando o ritmo com o pé e soprando uma nota rouca, áspera, ferina, e tomou fôlego, e ergueu o sax e soprou ainda mais forte mantendo o tom suspenso no ar (KEROUAC, 2007, p. 243-244).

Paradise não apenas acompanha tudo, como faz questão de registrar o que vê com uma linguagem que, mesmo na tradução, não se perdeu, como é possível perceber no excerto anterior, com suas frases longas e repletas de onomatopeias, como “*nhec*”, “*boing*”, jazz puro, que Sal faz questão de registrar. Continua a narrativa:

Dean estava exatamente à frente dele com o rosto voltado para a boca do sax, batendo palmas, pingando suor nas chaves do sax, e o cara percebeu e gargalhou com o sax, uma longa, louca, trepidante gargalhada musical, e todos os demais riram e requebraram e balançaram os quadris e finalmente o saxofonista decidiu explodir com

tudo, dobrando-se inteiramente e mantendo um dó suspenso no ar por um longo, longo tempo, enquanto todos enlouqueciam e os gritos aumentavam e eu pensava que a polícia acabaria vindo com as sirenes ligadas da delegacia mais próxima. Dean estava em transe. Os olhos do saxofonista estavam pregados nele. Afinal, ali à sua frente estava um maluco que não apenas entendia tudo aquilo como também se interessava e queria entender mais, muito mais do que o que estava acontecendo naquele instante; e, assim, duelaram; jorrou de tudo daquele sax; não eram mais simples frases musicais, mas gritos, uivos, gemidos, ‘Boohh’, baixando para ‘Bihi!’ e voltando a subir até ‘Hiiii!’ retinindo, tilintando, ecoando em sons laterais de um sax incontrolável. Ele experimentou tudo, tocou inclinado para cima, para baixo, para os lados, de ponta-cabeça, na horizontal, torto, e finalmente caiu duro nos braços de alguém, desistindo; todos se acotovelaram em torno do palco e gritaram: ‘Sim! Sim! Ele conseguiu!’ (KEROUAC, 2007, p. 244).

Dean, como o leitor pode perceber, é um personagem flamejante. Não por acaso é o epítome da geração beat:

Foi uma noite melancólica. Eu me sentia como que num sonho desprezível, cercado por irmãos e irmãs, todos estranhos. Então um silêncio pesado caiu sobre a sala; em vez de falar, como teria feito antigamente. Dean silenciou também, mas permaneceu em pé na frente de todos, esfarrapado, alquebrado, abestalhado sob a luz das lâmpadas nuas, com o louro rosto ossudo coberto de suor; as veias dilatadas, repetindo ‘sim, sim, sim’, sem parar, como se as revelações terríveis o estivessem apunhalando naquele instante, e estou convencido de que realmente estavam, e os outros também suspeitavam disso e ficaram amedrontados. Ali estava um BEAT — a raiz, a alma da Beatitude (KEROUAC, 2007, p. 240-241).

É ele, com sua energia interminável, que representa toda a busca dinâmica encontrada na representação da vida em excesso que os beats legaram à literatura e à vida norte-americana daqueles tempos:

Não era nada demais, estávamos apenas conversando, mas, de repente, tivemos uma estranha e insana visão. Era Dean. Ele queria dar o endereço do bar para Roy Johnson, por isso pediu para que ele esperasse um pouco ao telefone e saiu correndo para ver as placas na rua, e para fazer isso teve de cruzar correndo pelo meio da confusão de um bar repleto de bêbados barulhentos bebendo com suas camisas de mangas curtas brancas e ir para o meio da rua. E ele o fez curvado, quase agachado, como Groucho Marx, seus pés transportando-o numa velocidade espantosa para fora do bar, como uma aparição, seu dedão-balão fincado dentro da noite; ele deu uma travada brusca, ficou rodopiando no meio da rua e olhando nervosamente para cima tentando ver as placas. Mas no escuro era difícil enxergá-las, e ele rodopiou uma dúzia de vezes no meio da rua, com o dedão suspenso,

num silêncio louco, ansioso, um sujeito descabelado e com um dedão que parecia um balão, suspenso no ar como um pato selvagem dos céus, girando em meio à escuridão, com a outra mão distraidamente metida nas calças. Ed Fourier estava dizendo: ‘Onde quer que eu vá, sempre toco músicas suaves, e se as pessoas não gostam não posso fazer nada. Ei, cara, teu amigo é mesmo um sujeito doidão, olha só o que ele tá fazendo’ — e nós olhamos. Houve um silêncio profundo em todos os lugares enquanto Dean via as placas e corria de volta ao bar, praticamente passando por baixo das pernas das pessoas que saíam e deslizando tão rapidamente lá para dentro que todos tinham de olhar com dupla atenção para vê-lo. Logo em seguida Roy Johnson apareceu, e com a mesma e fantástica rapidez. Dean flutuou pelo meio da rua e mergulhou dentro do carro, sem um ruído. E lá fomos nós, mais uma vez (KEROUAC, 2007, p. 250).

Poderia ser apenas mais uma passagem de *On the Road*, mas ao mostrar Dean, girando em todas as direções, com o seu dedão de caronista machucado, Sal parece sugerir o que é coerente com a visão que mantém em toda sua narrativa: eles partem de um lado a outro, na tentativa de chegar a todos os lugares, em busca de respostas para perguntas que giram sobre o sentido da vida, pois sabem que o importante é a travessia em si, e não somente a chegada a algum lugar — daí as franjas ao sabor do vento na estrada, em loucas escapadas pela América.

É a geração beat que surge:

Corremos de volta para o nosso barraco de mineiro. Tudo estava sendo preparado para a grande festa. As garotas, Babe e Betty, prepararam um aperitivo, feijão e salsichas Frankfurt, e aí nós dançamos e mergulhamos na cerveja com fervor. Finda a ópera, multidões de garotas amontoaram-se no nosso ponto. Rawlins, Tim e eu lambemos os beiços. Nós as abraçávamos e dançávamos. Não havia música, apenas dança. O lugar lotou inteiramente. As pessoas começaram a trazer garrafas. Caíamos fora para curtir os bares e voltávamos voando. A noite estava se tornando mais e mais desvairada. Desejava que Dean e Carlo estivessem ali — aí percebi que estariam deslocados e infelizes. Eles eram exatamente como o homem melancólico da pedra que geme na masmorra, erguendo-se dos subterrâneos, os sórdidos *hipsters* da América, **uma inovadora geração beat, com a qual eu estava me ligando lentamente.** (KEROUAC, 2007, p. 77-78, **grifos nossos**)

É nessa urgência de viver deliberadamente que, na maior parte do tempo, encontramos os personagens de *On the Road*. Como Jake, em *O sol também se levanta*, ao focalizar a celebração da *fiesta* na Espanha, na América, Sal também mira o festim interminável noite adentro:

Quebrei meu dedo médio e não percebi até o dia seguinte. Estávamos estupidamente bêbados. Em determinado momento nossa mesa ficou coberta com uns cinquenta copos de cerveja. Tudo que tínhamos a fazer era circular em torno dela e dar um gole em cada um. Ex-presidiários de Canyon City cambaleavam e tagarelavam conosco. No vestíbulo, do lado de fora do *saloon*, velhos ex-garimpeiros se sentavam apoiados em suas bengalas, com olhar sonhador, sob enorme e antigo relógio-cuco. Nos grandes dias do passado, eles haviam experimentado esse mesmo frenesi. Tudo rodopiava. As festas se espalhavam por todos os lugares. Estava rolando uma até mesmo num castelo para o qual fomos todos nós — menos Dean, que se mandara para outro lugar. E nesse castelo sentamos numa tábua enorme no hall e conversamos aos gritos. Havia uma piscina e grutas no jardim. Finalmente encontrara o castelo onde a grande serpente do mundo estava prestes a se levantar (KEROUAC, 2007, p. 320).

Passagens como essas deixaram muitos leitores entusiasmados com a geração beat, especialmente, a juventude dos anos 1950, que leu *On the Road* como um romance capaz de registrar o que viviam naquela época. Além disso, o sexo é constante no romance, bem como algumas passagens lisérgicas movidas à maconha. A ousadia de Sal Paradise é impressionante:

Então o irmão mais alto de Victor se aproximou com uma folha de jornal recheada de erva. Depositou-a no colo de Victor, se recostou na porta do carro com naturalidade e sorriu, dizendo: ‘Ola!’. Dean assentiu com a cabeça e sorriu para ele, satisfeito. Ninguém falava; estava legal assim. Victor começou a enrolar a maior bomba que alguém já viu. Com tranquila habilidade (usando papel de embrulho marrom) apertou um tremendo baseado, o equivalente a um rechonchudo ‘Corona’ — um charuto de maconha! [...] Tragar aquela coisa era o mesmo que se inclinar sobre uma chaminé e aspirar. [...] Instantaneamente ficamos chapados. [...] Parecia que o carro estava cercado de irmãos, já que do lado de Dean surgiu mais um [mexicano]. E então a coisa mais estranha aconteceu. Todos estavam tão chapados que as formalidades usuais foram dispensadas e nos concentramos nos assuntos de interesse imediato; agora restava apenas a estranheza de americanos e mexicanos fumando juntos no deserto e, mais do que isso, a estranheza de ver de uma distância mínima as faces, os poros da pele, os calos dos dedos e as maçãs dos rostos geralmente envergonhados de um outro mundo (KEROUAC, 2007, p. 342-343).

No ano em que o romance de Kerouac foi publicado, 1957, não era comum encontrar nas livrarias narrativas que apresentassem passagens tão diretas como essa, em relação ao mundo das drogas, bem como, cenas de sexo mais do que sugestivas:

De repente, Dean dirigiu-se a mim, com a maior sinceridade, e disse: ‘Sal, tenho algo pra te perguntar — é muito importante pra mim — eu não imagino como você vai segurar essa — somos amigos, não somos?’.

‘Claro que sim, Dean.’ Ele quase corou. Finalmente pôs tudo para fora: ele queria que eu comesse a Marylou. Não perguntei por que pois sabia que ele queria ver como Marylou se comportava com outro homem.

[...]

Dean e eu dirigimos de volta ao apartamento e encontramos Marylou na cama. [...] Dean contou a ela o que havíamos decidido. Ela disse que estava satisfeita. Eu próprio não estava tão certo assim. Teria de provar que era capaz de passar por mais essa. A cama havia sido o leito de morte de um homem gordo e havia cedido bem no meio. Marylou deitou-se ali, com Dean e comigo, um de cada lado, suspensos numa protuberância nos confins do colchão, sem saber o que dizer. Eu falei: ‘Ah, merda, não consigo fazer isso’.

‘Vai firme, cara, você prometeu’, disse Dean.

‘Porra, e a Marylou?’, disse eu. ‘E você, Marylou, o que é que você acha?’

‘Vai em frente’, disse ela.

[...]

‘Temos mais é que relaxar’, falou Dean.

‘Tenho a impressão que vai ser impossível. Por que você não dá uma chegadinho ali na cozinha?’

Dean foi. Marylou era adorável, mas eu suspirei: ‘Espera até sermos amantes em São Francisco, meu coração não aguenta essa’. Eu tinha razão, ela podia ter certeza. Eram três crianças deste planeta tentando decidir algo dentro da noite e tendo todo o peso dos séculos obstruindo a escuridão à sua frente. Havia uma quietude estranha no apartamento. Cutuquei Dean e disse-lhe que fosse para os braços de Marylou, retirando-me para o sofá. Pude ouvir Dean eufórico, tagarelando e se remexendo freneticamente. Só mesmo um cara que passou cinco anos na prisão podia chegar a tais extremos de desamparo e demência (KEROUAC, 2007, p. 166-168).

Se o leitor considerar o “peso dos séculos” que obstruía “a escuridão” diante deles, como diz Sal, e, além disso, lembrar-se da inocência e do conservadorismo dos anos 1950, pode imaginar o impacto que tal cena provocou em 1957, logo que *On the Road* ganhou as ruas (KEROUAC, 2007, p. 166-168). Ninguém dizia nada parecido com o que Kerouac tinha a oferecer naqueles tempos. Talvez, apenas Ginsberg, com seu sombrio uivo poético.

Nesse sentido, como romance repleto de rebeldia, não é difícil perceber por que *On the Road* ficou sete anos esperando por sua publicação. O manuscrito original passou por diversas mãos até encontrar as de Malcolm Cowley, crítico e, também, editor da Viking Press, que cortou vírgulas, frases e remendou outras, para desagravo de

Kerouac, que, sem outra opção, concordou com a publicação da versão final que, hoje, todos os leitores de *On the Road* têm em mãos.

Jack was so discouraged by the years of waiting for his book to be published that he agreed to revise it for Cowley, who thought the book had structural problems: 'It had swung back and forth between East Coast and West Coast like a huge pendulum. I thought that some of the trips should be telescoped. ... I said why don't you boil down these two or three trips and keep the mood of the content.' Kerouac told Ginsberg that he 'purged all material not directly related to Cassady, and had accepted ... Cowley's suggestion to fuse the various trips for the sake of focus.' In mid-December 1956 he again revised the book for Viking to remove all traces of what was feared would be libelous material. Finally acceptable for a publisher, the book was scheduled for release in September 1957. (CHARTERS apud KEROUAC, 1991, p. xxvi-xxvii)

Kerouac concordou com os cortes que *On the Road* sofreu porque, após anos em busca de uma casa editorial que adotasse o livro, finalmente, a oportunidade de publicação derradeira apareceu, e ele não poderia desperdiçá-la. Mas a simples comparação entre o manuscrito original e a versão final de *On the Road* mostra não apenas o porquê desses longos anos de espera, mas, também, por que o autor não havia concordado com as alterações feitas na obra por Cowley ou por qualquer outro editor. Assim, a forma inovadora do romance de Kerouac recebia uma demão editorial. Era preciso enfeixá-lo em um molde, em uma estrutura, em um modelo que o leitor pudesse reconhecer. Vejamos uma passagem de *On the Road*: o manuscrito original e, em seguida, essa mesma passagem no romance como o conhecemos desde então:

Depois de uma noite desperdiçada em Sacramento, a bichona arditosamente hospedou-se em um hotel e convidou Neal e eu para subir para um drinque, enquanto o casal foi dormir na casa de uns parentes, e no quarto do hotel Neal fez de tudo para conseguir algum dinheiro da bicha, submentendo-se finalmente aos avanços dela enquanto eu escutava escondido no banheiro. Foi uma loucura. A bicha começou dizendo que estava muito feliz por termos vindo junto porque gostava de rapazes como nós e, acreditássemos ou não realmente não gostava de garotas e recentemente tinha terminado um caso com um homem em Frisco onde fizera o papel de macho e o outro de mulher. Neal o espremeu com perguntas de ordem prática assentindo vigorosamente com a cabeça. A bicha disse que adoraria saber o que Neal pensava a respeito disso tudo. Depois de alertar que já havia sido michê na adolescência, Neal começou a tratar a bicha como uma mulher, virando-a de pernas para o ar e tudo e dando uma monstruosa e enorme trepada. Eu fiquei tão pasmo que tudo o que

pude fazer foi me sentar e olhar lá do meu canto (KEROUAC, 2008b, p. 270).

“Bicha”, “bichona”, “trepada”: a prosa de Kerouac flui sem amarras gramaticais e sociais. A frase flui, enquanto muitas vírgulas inexistem, nessa passagem repleta de liberdade e ousadia. Já em *On the Road*, a conotação homossexual também existe, em menor grau, certamente, embora toda a estrutura do texto tenha sido retrabalhada por Kerouac, seguindo as orientações editoriais de Cowley:

A bicha começou dizendo que estava muito feliz por termos vindo junto porque ela gostava de rapazes como nós e, acreditássemos ou não, realmente não gostava de garotas e recentemente tinha terminado um caso com um homem em Frisco onde fizera o papael de macho e o outro de mulher. Dean o espremeu com perguntas de ordem prática, assentindo vigorosamente com a cabeça. A bicha disse que adoraria saber o que Dean pensava a respeito disso tudo. Depois de alertá-la que já havia transado por dinheiro na adolescência, Dean perguntou à bicha quanto dinheiro ela trazia. Eu estava no banheiro. A bicha ficou extremamente mal-humorada e, acho eu, desconfiada das reais intenções de Dean; disse que não tinha nenhum dinheiro sobrando e fez vagas promessas para Denver. Ficou o tempo todo contando sua grana e verificando se ainda estava com a carteira. Dean levantou os braços e desistiu: ‘Veja só, é melhor você não perder tempo. Ofereça-lhes o que eles secretamente mais desejam e, é claro, eles ficam absolutamente tomados pelo pânico’ (KEROUAC, 2007, p. 258).

Kerouac teve de concordar com artifícios como esses, verdadeiros atentados culturais, para que *On the Road* pudesse ser publicado, e mesmo assim está aí, a favor de sua narrativa inovadora, justamente o caráter rebelde que o livro traz, uma vez que, não fosse por outro motivo, ele não precisaria ter sido retrabalhado tantas vezes. Mesmo fazendo concessões como essas, legitimadas pela indústria cultural, a rebeldia inerente ao romance é tão grande, que ainda é capaz de fazê-lo permanecer como o ponto luminoso mais altivo da tradição de rebeldia que procuramos esboçar aqui. Hoje, *On the Road* é um clássico moderno norte-americano, mais lido do que nunca, como atestam as sucessivas reedições que a obra vem recebendo, no Brasil e no mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O old Thoreau, hermit of the Woods, Spirit of the Morning Mist in Reedy Fields, Stalker of Serpentine Moonlights, of Snowy Midnights, of Forests in Winter, of Copses in May Morn, of October Rusted Grapes, of the Bushed (of Apples), of the Green Ones, the Fallen Green Apples Turning Brown in the Wet Grass in the Morning;

Jack Kerouac¹⁰⁸

Quanto mais introduzimos máquinas entre nós [...], mais anestesiados e atrofiados nossos próprios sentidos.

D. H. Lawrence (2012, p. 180)

Ao levar adiante a proposta de renascimento literário do século 19, especialmente, no caso dos transcendentalistas, os autores da geração beat, no século seguinte, não perderam de vista essa influência, que acabaria norteando o caminho para eles. John Tytell (1939-), em *Naked angels* (1976), reafirma essa visão de mundo em comum entre autores dos séculos 19 e 20:

The romantic militancy of the Beats found its roots in American transcendentalism. Their spiritual ancestors were men like Thoreau with his aggressive idealism, his essentially conservative distrust of machines and industry, his desire to return to the origins of man's relations to the land; or Melville, with his adventurous tolerance of different tribal codes; or Whitman, optimistically proclaiming with egalitarian gusto the raw newness and velocity of self-renewing change in America while joyously admiring the potential of the common man. (TYTELL, 1976, p. 4)

Naked Angels é, hoje, obra de referência entre os leitores e pesquisadores da geração beat. Trata-se de um dos primeiros estudos sobre os autores *beats* e, também, um dos mais importantes, especialmente, pelo seminal reconhecimento literário de suas obras. Tytell admite não apenas a importância “espiritual” dos transcendentalistas para a geração beat, mas também a influência de Herman Melville e de Walt Whitman.

Camarada, dou-lhe minha mão!
Dou-lhe o meu amor, mais precioso que o mel,
Dou-lhe eu mesmo, além de rezas ou leis;
Você se dará para mim? Viajará comigo?

¹⁰⁸ Kerouac apud Tytell, 1976, p. 177-178.

Devemos ficar um com o outro enquanto vivermos?
(WHITMAN apud KEROUAC, 2008b, p. 7)

A boa companhia de Whitman nunca foi desprezada por Kerouac. Esses versos, que não estão em *On the Road*, servem como epígrafe de *On the Road*: o manuscrito original. Como Thoreau e Whitman, outros autores do século 19 e 20 também se encontram no romance de Kerouac. Todos eles compartilham de um descontentamento em comum: ojeriza à vida *sensabor*, insípida, e ao progresso feérico, capaz de coibir a espiritualidade de cada indivíduo. Henry David Thoreau, com seu “idealismo agressivo”, como lembrou Tytell, e o qual abordamos no capítulo 2, sempre reiterou seu desprezo sem precedentes tanto à presença do dinheiro no centro da vida das pessoas quanto àqueles que, de forma mesquinha, não souberam *aproveitar* seu tempo. Emerson e Thoreau, contrários à *máquina* e à indústria, deram voz à individualidade rebelde que viria em seguida na literatura americana, mostrando que foram ouvidos no século 19 e ecoados por todo o século seguinte, como vimos na última parte, ao chegarmos à rebeldia de dois séculos com *On the Road*.

Kerouac também pertence a essa tradição: Whitman ecoou Emerson; Kerouac, Whitman — e, conseqüentemente, Emerson. Um autor, Kupetz, parte por um caminho similar, ao sugerir Kerouac como o escritor ideal para ecoar a profecia de Whitman em relação à literatura americana futura. “De acordo com Whitman”, afirma, “esse novo escritor usaria os dialetos nativos dos Estados Unidos que se originam em lugares que Whitman descreve como ‘leitos rudes e corretos’” (KUPETZ apud KEROUAC, 2008b, p. 86). Já no século 19, Mark Twain fez algo parecido, como afirma em *As aventuras de Huckleberry Finn*:

Neste livro são usados vários dialetos, a saber: o dialeto negro do Missouri; a versão mais extrema do dialeto dos rincões distantes do Sudoeste; o dialeto corrente do ‘Pike-County’ [...]; e quatro variedades modificadas deste último. As diferentes nuances não foram reproduzidas ao acaso, ou na base do palpite; mas à custa de muito trabalho e com o apoio e a orientação de uma familiaridade pessoal com essas várias maneiras de falar (2001, p. 11).

Se Twain já foi capaz de mostrar que Whitman haveria de ter razão, o resultado final alcançado por Kerouac em *On the Road*, sem dúvida, concretizaria sua profecia. “*On the Road* nasceu para ser lido em voz alta — em inglês”, escreve Eduardo Bueno, a respeito de sua tradução. “Portanto, isso é só um simulacro” (BUENO apud

KEROUAC, 2007, p. 380). Certas passagens da obra, como as noites loucas de jazz selvagem, nos bares noturnos da América, são de uma coloquialidade surpreendente, como se o leitor estivesse ouvindo aquela conversa toda e, não, lendo-a:

‘*Mu-u-u-usic pla-a-a-a-a-ay!*’ Reclinava-se para trás, fitava o teto, o microfone abaixado. Tremia, trepidava, resvalava. Depois voltava a inclinar-se para a frente, quase mergulhando o rosto no microfone. ‘*Ma-aake it drea-my for dan-cing*’ — e olhava para a rua lá fora com os lábios contorcidos em desprezo, e com os quadris num requebro sarcástico do jeito de Billie Holiday — ‘*while we go ro-man-n-ncing*’ cambaleava para ambos os lados — ‘*lo-o-o-ove’s holi-da-a-ay*’ — sacudia a cabeça, farto, saturado do mundo inteiro — ‘*will make it seem*’ — o que viria a seguir? Todos aguardavam, ansiosos; ele gemia — ‘*O-kay*’. O piano lançou um acorde. ‘*So baby come on just clo-o-o-ose your pretty little ey-y-y-y-yes*’ — sua boca estremeceu, ele nos encarou, Dean e a mim, com uma expressão que parecia querer dizer: Ei rapazes, o que estamos fazendo nesse mundo triste e sombrio? (KEROUAC, 2007, p. 245)¹⁰⁹

Esse é um excerto do capítulo 4, da terceira parte de *On the Road*, e os personagens estão em San Francisco, ouvindo bop, enquanto bebem e se divertem. A atmosfera é de total liberdade, e Kerouac, de certa forma, é capaz de captar o ritmo da fala ensandecida do jazzman, usando também de uma liberdade linguística impressionante. Escreveu o bardo de *Leaves of grass*: “(...) somente dessas fontes e estoques, nativos daqui, poderão com alegria chegar, transplantar-se e germinar, a seu tempo, flores de genuíno aroma americano, e frutas verdadeira e completamente nossas” (WHITMAN apud KEROUAC, 2008b, p. 86).

E ele tinha mesmo razão, pois as flores e frutas americanas não demoraram a surgir. Podemos imaginar o plantio de Emerson e Whitman, com as *sementes* sob a terra, enquanto as estações seguiram seu giro rotacional para fazer vingar a *colheita* no século seguinte, quando uma safra excepcional de obras e autores brotou, como Whitman previu, como “flores de genuíno aroma americano” (WHITMAN apud KEROUAC, 2008b, p. 86). Suor e engenho. Certo é que, em *On the Road*, Kerouac não

¹⁰⁹ ‘*Mu-u-u-usic pla-a-a-a-a-ay!*’ He leaned back with his face to the ceiling, mike held below. He shook, he swayed. Then he leaned in, almost falling with his face against the mike. ‘*Ma-a-a-ake it dream-y for dan-cing*’ — and he looked at the street outside with his lips curled in scorn, Billie Holiday’s hip sneer — ‘*while we go ro-man-n-ncing*’ — he staggered sideways — ‘*Lo-o-o-ove’s holi-da-a-ay*’ — he shook his head with disgust and weariness at the whole world — ‘*Will make it seem*’ — ‘*what would it make it seem? Everybody waited; he mourned*’ — ‘*O-kay.*’ The piano hit a chord. ‘*So baby come on just clo-o-o-ose your pretty little ey-y-y-y-yes*’ — his mouth quivered, he looked at us, Dean and me, with an expression that seemed to say, Hey now, what’s this thing we’re all doing in this sad brown world? (KEROUAC, 1991, p. 199).

se apoiou apenas em Whitman; ele foi influenciado, também, pela leitura de diversos autores; dentre eles, o Thomas Wolfe (1900-1938) de *Of time and the river* e *Look homeward, Angel*, como nota Douglas Brinkley (1960-), na introdução da edição brasileira de *Cidade grande, cidade pequena*, primeiro romance de Kerouac, ao lembrar o fascínio do autor de *On the Road* pelos “romances de Wolfe”, que o “engolfaram em uma torrente de céu e inferno americanos [que] abriram” seus “olhos para os Estados Unidos como tema” (BRINKLEY apud KEROUAC, 2008, p. 8).

Sugerir os Estados Unidos como tema não só envolve um caminho percorrido em *On the Road* como ajuda a concretizar ainda mais a profecia de Whitman, uma vez que ambos, Wolfe e Kerouac, tomaram a América como material literário de seus escritos. O país que Brinkley encontra nos romances de Wolfe pode ser notado na prosa moderna de Kerouac e na poesia *avant la lettre* de Whitman: “(...) Kerouac estava determinado a se transformar em um narrador nativo tão grande quanto seu amado herói literário da Carolina do Norte” (BRINKLEY apud KEROUAC, 2008, p. 8). Um “narrador nativo” que, como Wolfe, teria a “coragem de criar ficção autobiográfica a partir do próprio mito pessoal; (...) uma profundidade na qual se conseguia encontrar o espiritual na desesperança; a inspiração para celebrar a santidade inerente à terra americana; e o otimismo para preservar uma melancolia romântica por muito tempo na vida adulta” (BRINKLEY apud KEROUAC, 2008, p. 8). Whitman e Kerouac, bem como Wolfe, compartilham de todas essas características mencionadas por Brinkley e, não por acaso, exaltam a natureza americana ao evocá-la, como se os três pertencessem à escola romântica da qual apenas Whitman fez parte, uma vez que Kerouac e Wolfe encontram-se inseridos no contexto histórico do século 20.

Durante o Romantismo, seja no Brasil, nos Estados Unidos, na Alemanha, na Inglaterra etc., sempre houve a preocupação de se celebrar os valores de cada nação e, com isso, muitos autores retrataram heróis nacionais na linha de frente de cada país: sejam os cavaleiros medievais na Europa, sejam os índios brasileiros de Gonçalves Dias. Mas como procuramos sugerir, nos EUA, tal alinhamento ocorreu sob a direção do renascimento americano, o que legou ao Romantismo, por lá, uma ruptura com seu passado literário recente. Emerson e Whitman, e outros, ajustaram o foco sobre o indivíduo “autoconfiante” tão celebrado na obra desses autores.

Nos EUA, como vimos neste trabalho, para se forjar uma nação culturalmente independente, foi preciso recriar uma literatura que se voltasse para o espírito inovador

e autêntico, que revelasse o novo, e, ao magnetizar a atenção dos escritores da tradição de rebeldia, ela, a literatura, levou adiante seu impulso às mudanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- AUGUSTO, S. **E foram todos para Paris**: um guia de viagem nas pegadas de Hemingway, Fitzgerald & Cia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- AZEVEDO, D. **Fé na estrada**: seguindo os passos de Jack Kerouac. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno e O livro de Thel**. Tradução de José Anônio Arantes. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BODE, C. *Highlights of American literature*. Washington: University of Maryland, 1988.
- BORGES, J. L. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BRECHT, B. Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/NDI2MQ/>>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- BRITO, R. C. de Brito. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- BUENO, E. O homem da casa do lago. In: THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. Na estrada da beatitude. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=500709&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=616473>. Acesso em: 24 mar. 2014.
- BLOOM, H. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BURGESS, A. **Ernest Hemingway**. Tradução de Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- CALOR, V. C. **Vagar e navegar**: pelo mar de Melville e o sertão de Rosa - Estudo comparativo entre *Moby-Dick* e *Grande sertão: veredas*. 2011. 191f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARLYLE, T. In: EMERSON, R. W. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

CARPEAUX, O. M. Batalhas e guerra da América Latina. In: _____. **A batalha da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **História da literatura ocidental** (volume IV). São Paulo: Leya, 2011.

CASABLANCA (filme). Direção de Michael Curtiz. EUA, 1942. Preto e branco, 1DVD, v. o. inglês, leg. português.

CHARTERS, A. **Kerouac**: uma biografia. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Campos, 1990.

CHAUCER, G. **Os contos de Cantuária**. Apresentação, tradução direta do Médio Inglês e Notas de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1988.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

D'AMBROSIO, O. Tradução procura tom coloquial. In: *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 4.05.1996, p. 3.

DINIZ, G. Os beats e a tradição romântica. Disponível em: < http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2808&titulo=Os_beats_e_a_tradicao_romantica >. Acesso em: 22 fev. 2014

DOCTOROW, E. L. Doctorow lê a moral. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 17.09.1995, p. 4.

DRUMMOND, J. A. Introdução: Henry David Thoreau, homem de várias épocas. In: THOREAU, H. **Desobedecendo**: a desobediência civil e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução e organização de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EMERSON, R. W. **A conduta para a vida**. Tradução de C. M. Fonseca. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Ensaaios**. Tradução de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

- _____. Thoreau. In: THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FERREIRA, J. L. S. **O romance de aventuras e a juventude da narrativa: *Moby-Dick* e as suas adaptações juvenis**. 1996. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1996.
- FRANKLIN, B. As treze virtudes. Disponível em: <<http://erico.comze.com/blog/as-13-virtudes-de-benjamin-franklin/>>. Acesso em 14 mar. 2014.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesia). São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FITZGERALD, F. S. **Este lado do paraíso**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **O grande Gatsby**. Tradução de Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- GABEIRA, F. Apresentação. In: THOREAU, H. **Desobedecendo: a desobediência civil e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- GROSSMAN, J. **Reconstituting the American Renaissance: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation**. Durhan: Duke University Press, 2003.
- HEMINGWAY, E. **O sol também se levanta**. Tradução de Berenice Xavier. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. **Paris é uma festa**. Tradução de Ênio Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- HIGH, P. B. **An Outline of American literature**. New York: Longman, 2006.
- HOBBS, T. **Leviatã: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. Tradução de Rosina D'Angina. São Paulo: Martins Claret, 2014.
- HOLMES, O. W. In: EMERSON, R. W. **Essays**. Projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/16643>>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Versão 3.0.
- HOWARD, L. *Moby Dick*, de Herman Melville. In: _____ et al. **Panorama do romance americano**. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1966.

KEHL, M. R. Mark Twain: As aventuras de Tom Sawyer. In: AJZENBERG, B. et al. **Ilha deserta**: livros. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. KEHL, M. R. Mark Twain: As aventuras de Huckleberry Finn. In: AJZENBERG, B. et al. **Ilha deserta**: livros. São Paulo: Publifolha, 2003.

KEROUAC, J. **Cidade pequena, cidade grande**. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **On the Road**: o manuscrito original. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

_____. **On the road-Pé na Estrada**. Tradução de Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

_____. **On the Road**. New York: Penguin Books, 1991.

_____. **On the Road-Pé na Estrada**. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KERSHAW, A. **Jack London**: uma vida. Tradução de Maria Lúcia Leão. São Paulo: Benvirá, 2013.

KIDDER, T.; TODD, R. O difícil desafio da primeira frase. In: *O Estado de S. Paulo*, Caderno Sabático, 2013, p. S5

LAWRENCE, D. H. **Estudos sobre a literatura clássica americana**. Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LISBOA, L. C. **Pequeno guia da literatura universal**: através de quase duzentos livros que ninguém mais pode ignorar impunemente. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

LONDON, J. **O andarilho das estrelas**. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Axis Mundi, 1993.

_____. **Chamado selvagem**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

_____. **Martin Eden**. Tradução de Aureliano Sampaio. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

LOPES, R. G. Posfácio — “Uma experiência da linguagem”: Whitman e a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855), por Rodrigo Garcia Lopes. In: WHITMAN, W. **Folhas de relva**: a primeira edição (1855). Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MATOS, G. **Poemas de Gregório de Matos**. (org.) Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MELO NETO, J. C. Tecendo a manhã. In: MORICONI, I. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MELVILLE, H. **Moby Dick**. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Benito Cereno**. Tradução de Daniel Piza. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MUGGIATI, R. **New Jazz**: de volta para o futuro. São Paulo: 34, 1999.

PAES, J. P. Prefácio. In: THOREAU, H. D. **A desobediência civil e outros ensaios**. Seleção, tradução, prefácio e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Revolta, revolução, rebeldia. In: _____. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguillar, 2005.

_____. Navegar é preciso. Disponível em:
<<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/f/navega.htm>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

PHILBRICK, N. **No coração do mar**: a história real que inspirou o *Moby Dick* de Melville. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REYNOLDS, D. S. *Beneath the American Renaissance: the subversive imagination in the age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

RIMBAUD, A. **Uma temporada no inferno**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROYOT, D. **A literatura americana**. Tradução de Maria Helena Vieira de Araújo. São Paulo: Ática, 2009.

SAINT CLAIR, Ericson; TUCHERMAN, Ieda. Os meios de comunicação e o suicídio: uma breve genealogia da narrativa da própria morte. Porto Alegre. *Revista Famecos*; nº 38; abril de 2009.

SETTERBERG, F. *Rising from Jack Kerouac's couch*. Tradução de Igor Vianna Godoy. In: SANTOS, R. A. dos (org.). **Fanzine Tertúlia** (volume 6). Araraquara. s.d.

SILVA, C. E. L. da. Twain sem censura. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 17.09.1995, p. 4.

SMITH, H. N. *Adentures of Huckeleberry Finn* * de Mark Twain. In: SMITH at al. **Panorama do romance americano**. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S. A., 1966.

SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS. Direção: Peter Weir. Intérpretes: Robin Williams, Robert S. Leonard, Ethan Hawke e outros. EUA, c1989. 1 DVD (129 min.), *widescreen, color*.

SOUZA, R. Surrealismo-abjecionismo em Portugal: apontamentos para a análise de uma experiência crítica de marginalidade radical. In: PINEZI, G. V. R (ed.). **Estação literária**, vol. 12, janeiro de 2013. Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2014

SPILLER, R. E. *The cycle of American literature*. New York: The New American Library of World Literature, 1957.

_____. **O ciclo da literatura norte-americana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s. d.

THOREAU, H. D. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Desobedecendo**: a desobediência civil e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

THORNLEY, G. C.; ROBERTS, G. *An outline of English Literature*. England, Pearson Educated Limited: 2007.

TRILLING, L. Huckleberry Finn. In: _____. **Literatura e sociedade**. Tradução de R. Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1953.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TURPIN, E. H. L. “*Life of Emerson*”. In: EMERSON, R. W. *Essays*. Projeto Gutenberg. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/ebooks/16643> >. Acesso em: 23 mar. 2014.

TWAIN, M. **As aventuras de Tom Sawyer**. Tradução de Luísa Derouet. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

_____. **As aventuras de Huckleberry Finn**. Tradução de Sergio Flaksman. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **Dicas úteis para uma vida fútil**: um manual para a maldita raça humana. Tradução de Beatriz Horata Corrêa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

TYTELL, J. *Naked angels*. New York: Grove Press, 1976.

- WHITMAN, W. **Folhas de relva**: a primeira edição (1855). Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. **Canto a mi mismo**. Traducción y prólogo de León Felipe. Buenos Aires: Editorial Losada, 1950.
- WEBER, R. **O romance Americano**. Tradução de A. Ralha. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- WILLER, C. Beat e tradição romântica. In: MORAES, R. et al. **Alma beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- _____. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. **Os rebeldes**: Geração Beat e anarquismo místico. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WORDSWORTH, W. **Poesia selecionada**. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.
- ZIERER, O. **Pequena história das grandes nações**: Estados Unidos. Tradução de Maria Adozinha de Oliveira Soares. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.