

## INTRODUÇÃO

Maybe the road could provide a therapy through observation of ordinary and obvious, a means whereby the outer eye opens an inner one.

Heat Moon, *Blue Highways*

A presente dissertação tem como objectivo analisar a representação da temática da **Estrada** na literatura americana do século XX. Para tal, optámos por escolher dois momentos significativos neste espaço artístico que, no decurso do século em análise, revelam perspectivas próprias desta presença na cultura e na sociedade americanas.

Devemos acrescentar que esta temática deriva de um tema universal, mas com uma especificidade muito evidente na construção do imaginário americano: a **Viagem**. Tivemos, assim, de o abordar pela singularidade que adquire na literatura americana, devido à interacção com outros temas e mitos aqui apresentados.

Quando se investiga um tema literário tão lato e transversal como a **Viagem** deparamo-nos com elementos narrativos recorrentes e unificadores em obras de diferentes expressões literárias e provenientes de períodos temporais absolutamente distintos. Encontramos um factor unificador: a matéria mítica, central a toda a literatura. Robert Biral, autor do artigo, fala mesmo da imaginação literária como “dynamic in form yet concentrated in focus” (BIRAL n.p.), ou seja, apresenta-a como uma estrutura narrativa com recorrências que interligam um trabalho literário a outro.

Após o estudo dos Grandes Ciclos Heróicos, nomeadamente as epopeias homéricas, reparamos que muitos dos elementos romanescos do mito e da esfera do maravilhoso encaixaram perfeitamente na pluralidade cultural americana: O

Reino Ideal de Ovídio corresponde ao Novo Mundo, e os **Heróis** em viagem confundem-se com os *Pilgrims*, Povo Eleito que, liberto do passado, estaria também livre do Mal e cujo destino ficaria associado ao destino da própria América no “unfallen western world” (BIRAL np).

Assim, a matéria mítica greco - romana encontrou reflexo na História da América e, na opinião de Janis Stout, autora de *The Journey Narrative in American Literature*, a própria História da nova Nação foi elevada ao estatuto de “mito nacional”. Eis como defende esta posição:

Space has pressed on us, and spatial movement has been the characteristic expression of our sense of life. The migration to the home country, which commonly forms a part of people’s mythology or prehistory, was for us an observable and much observed fact. If the early ocean crossings of the Puritans and Pilgrims have been elevated to national myth, as they indeed have, they were first an actual experience with their own recorded accounts and commentaries. (STOUT 4)

Estes registos escritos factuais, acima mencionados, retratam as experiências vividas pelos Puritanos e pelos *Pilgrims*, marcando o início da contaminação da literatura americana pela estrutura da viagem, tal como realça Stout: “history has shaped American writer’s predilection for the journey.” (5)

É, portanto, destes **mitos** ficcionais da cultura e literatura clássicas e também da matéria histórica americana que irradiarão constantes temáticas que podem, ainda hoje, ser desvendadas na Literatura Americana, como o tema da Viagem, do qual decorrerá o da demanda do Oeste, o mito da Fronteira, a consagração do Herói e tópicos a eles associados, como a Floresta e a Estrada, tema central desta dissertação.

A Floresta e a Estrada, os grandes ícones da denominada “literature of movement” (STOUT 3), são presenças predominantes na tradição literária americana, assinaladas por Sam Bluefarb, autor de *The Escape Motif in the American Novel*, da seguinte forma: “They are not simply a setting for escape but a haunting symbol of the restless American spirit searching for a quest.” (BLUEFARB 8)

Se a Estrada, tal como a Floresta, representa um *locus* propício à Fuga e à cisão com a sociedade e com o *mainstream*, a verdade é que as representações da Estrada variam de acordo com a visão subjectiva do autor, uma visão largamente determinada pelo modo como este percepção a vida. Por outro lado, há outras variantes a ter em conta, que atribuem ao mito da Estrada conceitos diversos, até porque, tal como sustenta Robert Ray, autor de *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema*: “regardless of their origins or presence in other dissimilar contexts, myths are always deployed and experienced in specific historical circumstances and thus cannot escape ideological “contamination.” (RAY 15)

Tendo tais contingências em mente, optámos por escolher para análise literária duas narrativas de dois períodos temporais distintos: uma dos anos trinta e outra do final da década de cinquenta do século passado. São elas: *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck, pela sua importância como documento histórico da sociedade americana da Grande Depressão e da migração de centenas de milhares de *Okies*, em busca da Califórnia da abundância, epítome da mítica Terra Prometida, e *On the Road*, de Jack Kerouac, por se impor no panorama literário americano como obra de culto da literatura *beat* e ser biográfica de uma geração (anos cinquenta) que, desiludida com o *American way of life* institucionalizado, se vira para a estrada, advogando um modo de vida diferente baseado na vagabundagem e no fugidio.

Ambas se inserem no paradigma temático da Viagem e na longa tradição literária americana, certificada por Janis Stout, nos seguintes termos:

From its beginnings, the American literary tradition has been characterized to a remarkable and peculiar degree, by narratives and images of journeys. It has been a literature of movement, of motion, its great icons the track through the forest and the superhighway. (STOUT 3)

As duas narrativas estão ligadas “by their concern with narrative sequences of travel or voyaging” (*Ibidem*), porém apresentam diferentes concepções da Estrada. Uma presença comum, dois conceitos diferentes: Em *The Grapes of Wrath*, analisaremos a Estrada do Sofrimento e da União Humana, em *On the Road*, a Estrada da Aventura e da Experiência do Nada.

O método seguido para a elaboração desta dissertação será o seguinte: no primeiro capítulo estabeleceremos uma perspectiva diacrónica do padrão temático da viagem na literatura americana e, nos segundo e terceiro capítulos, procederemos à análise anacrónica do denominador comum das duas obras estudadas: a presença da Estrada nas duas narrativas do século XX. Na conclusão, faremos prevalecer uma perspectiva de semelhança/contraste das duas obras abordadas.

Sendo que as duas narrativas são estudadas por Sam Bluefarb, autor de *The Escape Motif in the American Novel*, como obras onde o tópico da Fuga está presente e impele as personagens para a vida “on the road”, importa aferir quais os factores que despoletam a partida das personagens do seu lugar de origem e as fazem abraçar um modo de vida errático. A Fuga pode ser forçada por factores exógenos, que as personagens não controlam: forças “cósmicas”, agentes meteorológicos e económicos, ou resultar de um acto de volição, assinalando uma posição de desafio e de demarcação voluntária da Sociedade. Se examinarmos as palavras de Ihab Hassan: “the experience of the hero is molded by a grammar of freedom or of necessity” (HASSAN 98), percebemos que importa verificar se a movimentação dos Joad, em *The Grapes of Wrath* e de Dean Moriarty, em *On the*

*Road*, é fruto da necessidade, ou apenas resultado da apetência pela anarquia e liberdade, assumindo-se essa tendência como uma espécie de: “last resource of revolt against organization and the last refuge of innocence.” (68) Este impulso anárquico é, aliás, apresentado por Ihab Hassan como uma tendência profundamente enraizada na tradição americana: “His response is not un-American; the anarchic impulse he expresses is deeply rooted in the American tradition of self-fulfillment” (69). Segundo Hassan, esta pulsão anárquica sobressai no carácter do herói dos anos cinquenta, que enceta o que este denominou de “double recoil: recoil from the compulsive materialism of the American tradition and also from the enforced homogeneity of contemporary life” (65), outro aspecto a apurar ao longo da dissertação.

Observaremos ainda se, em comum, os Heróis das duas narrativas apresentam ou não uma inocência primeva ou aborígine, que se manifesta pela capacidade de fazer uma escolha. Essa coragem retém algo de heróico, mas também tem um preço: “ (...) crime appears as the wage of a certain radical innocence.” (HASSAN 77) Geralmente, os protagonistas posicionam-se nas margens da sociedade: são *outcasts* solitários, que partem, voluntariamente ou não, para um submundo clandestino, isolando-se dos outros e procurando um outro modo de vida, que corte com o passado, mas que seja viável. O resultado desse processo iniciático, invariavelmente doloroso, pode ser diverso: por vezes, dá-se o Regresso ao ponto de partida, outras, redonda no Isolamento do Herói (voluntário ou contrafeito), outras pode, mesmo, resultar na morte literal ou figurativa do protagonista, quando este atinge uma espécie de “dead end.” Neste último caso, assistimos à derrota do Herói.

Este conceito de “radical innocence”, tal como Hassan o interpreta, é um elemento, que não é de todo “un-American”. Esta concepção do Herói Americano esteve na génese da formação da América como uma nação independente: “Radical, indeed, is that innocence which drawing on the sacred anarchy of the

soul both Twain and Dostoyevsky must have known; proposes to itself nothing less than the aboriginal freedom of man.” (HASSAN 95)

É essa pulsão humana e universal para a preservação da liberdade individual que empurra as personagens principais das narrativas de viagem para o inevitável processo iniciático, que pode ser resumido como “the encounter of the self with the world, or the hero with experience.” (98) O mito da Iniciação estaria mesmo na base de um olhar moderno relativamente ao Sonho americano, segundo Ihab Hassan. Na sua opinião: “The new look of the American Dream is specifically dramatized by the encounter between a vision of innocence and the reality of guilt, between the forms love and power have tended to assume in America.”(260) Desta forma, os Heróis estariam, tal como a própria América, presos a uma dialéctica funesta que os atormentaria: Inocência / Culpa. O herói, de acordo com a visão de Northrop Frye: “is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes...He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence.” (FRYE 45)

Da mesma forma, segundo a percepção de Loren Baritz, autor do artigo “The Sins of God’s Country”, a própria América não nasceu isenta de culpa e Loren Baritz chega a enumerar os seus “pecados”: “The Fall of the People, the rape of the Land, the liquidation of the Indian- those were the formative sins of God’s Country, the consciousness of which contributed to the birth of culture. Concretely, the fall contributed to secularism, the rape to materialism, and genocide to imperialism.” (BARITZ 25)

Estes paradoxos estão presentes na História de muitas outras Nações, mas a América descobriu uma forma perene de se redimir constantemente, que Ihab Hassan refere nos seguintes termos:

It [America] found ways from the start of thwarting the individual quest for an Eldorado that moved ever westward, always a step ahead, as man moved toward the setting sun. But if American Innocence means anything, it must mean just this: that every generation, native or foreign-born, began its task anew despite the secret betrayals of history. For them the frontiers of land or sea or space never seem to close. (HASSAN 36)

A dialéctica americana que, ao longo dos séculos, se tornou numa constante temática da literatura, constrói-se a partir desta tendência de auto-realização (*self-fulfillment*) e de demanda individual, profundamente enraizada na sua tradição. Por vezes, o ser humano persegue algo tão prosaico ou singelo como um novo lar, outras vezes algo religioso ou metafísico, como um sentido para a vida. Mas esta dialéctica alicerça-se também numa outra tendência que Hassan denominou “Experience” (*Ibidem*) e que define da seguinte forma: “it is the urge to reflect on the past and redeem it.” (*Ibidem*) O autor conclui:

But there is always, too, the Eden we lost and which we persistently attempt to recapture by transforming the substance of our failure, our *passion*, into values for the conduct of life. (...) It is as if in our life, in our history, the failures of the American Dream were constantly reenacted - and sporadically redeemed. (37)

Ao longo desta dissertação, veremos de que modo as duas obras estudadas reflectem as ambiguidades da experiência americana, se o contexto do encontro do Herói com o Mundo se define ou não pelas seguintes dualidades: Inocência / Culpa; Esperança / Desencanto; Avanço / Recuo. Nestas disposições encontramos um dos paradoxos da América: De um lado, o Sonho Americano, do outro, o próprio “Nightmare”, como Henry Miller o intitulou. Importa constatar qual a concepção da América em cada uma das obras abordadas. Estará esse conceito mais próximo do passado idílico da nova “Terra Prometida” ou da “rootless industrial America” (TYTELL 171) do presente?

A América do século XX desencadeia sentimentos contraditórios: Muitas vezes, os Heróis viajam com a esperança de resgatar “a mythic American past” (HASSAN 289) e suplantar o sentimento nostálgico que os atormenta mas, nas suas deambulações, confrontam-se com uma realidade industrial, que reduz a sua liberdade e castra as suas escolhas pessoais. Eis como os excessos cometidos em prol do desenvolvimento da tecnologia podem afrontar o bem-estar do ser humano, na perspectiva de Friedrich Juenger, autor de *The Failure of Technology*: “the surplus of elemental power that man has obtained by His destructive exploitation of nature thereby turns against him and threatens to destroy him.” (JUENGER 177) Hassan subscreve esta posição pessimista, defendendo: “technology has not only reduced individual freedom, it is taking over the State itself.” (HASSAN 15)

Veremos se esta mesma preocupação perpassa ou não as duas narrativas e se a decisão de viajar resulta ou não, e em que medida, deste alerta de perigo. Muitas vezes, quando o bem-estar das personagens principais é posto em perigo, a Estrada emerge como opção e assume-se como símbolo de Fuga e Liberdade. Porém, a Estrada é, na dialéctica americana, acima de tudo, um recomeço, uma segunda oportunidade, uma entrada no intrigante Desconhecido, o vislumbrar de um modo de vida arcaico e imaterialista, como o do *Frontierman*, ou do *Hobo* americanos. Os “novos Adões” americanos não sabem se a sua redenção será viável, ou se o regresso ao mítico Éden será possível, todavia continuam a procurar, na Estrada, uma panaceia para os males físicos e espirituais que os afligem, a sua derradeira realização existencial. E através das suas narrativas a América continua a projectar “in dwindling measure, a persistent *escape toward freedom* which the American conscience perpetually qualifies.” (HASSAN 37)

Embora a nossa abordagem ao tema tenha sido bastante restricta, em termos temporais, por condicionalismos óbvios, fica a certeza que o tratamento deste tema literário poderia ser amplificado até aos nossos dias. Basta um olhar mais

atento para constatar que, mesmo nos anos oitenta, a Estrada continuou a representar, para Heat Moon, autor de *Blue Highways*, o espaço privilegiado da **Regeneração** e do conhecimento alternativo, como o próprio explica numa abordagem linguística:

Etymology: “curious”, related to “cure”, once meant “carefully observant”. Maybe a tonic of curiosity would counter my numbing sense that life inevitably creeps toward the absurd. “Absurd”, by the way, derives from a Latin word meaning “deaf, dulled”. Maybe the road could provide a therapy through observation of ordinary and obvious, a means whereby the outer eye opens an inner one. (MOON 17)

A Estrada, enquanto terapia humana e tentativa de Regeneração, é interminável, tal como a própria Iniciação americana. Por isso, continuam a ser publicadas, até aos nossos dias, narrativas autobiográficas ou ficcionadas, que têm a Viagem “on the road” como pano de fundo. Parece-nos pertinente referir a publicação de *Lado Selvagem* (tradução portuguesa), livro inspirado numa história real (editado pela Editorial Presença) que relata a aventura, estrada fora, de Christopher McCandless. Filho de uma família de classe média e ávido leitor de escritores como Jack London, Tolstoi e Thoreau, tomou algumas das suas sugestões como uma fé, alimentando uma progressiva vontade de ruptura com as regras da sociedade, em relação às quais criticava atitudes materialistas e vazias. Terminado o seu curso universitário de História e Antropologia em 1990, o jovem Christopher abandonou tudo e todos, iniciando uma longa viagem sem destino aparente que o conduziria a uma morte solitária, no Alasca, com apenas vinte e quatro anos de idade. A obra já deu origem a um filme, realizado por Sean Penn.

Outra obra a mencionar é *The Road*, publicada em 2006, da autoria de Cormac McCarthy, que relata a emocionante viagem de um pai e um filho que caminham sozinhos pela América, enfrentando uma paisagem de devastação total e

mantendo a persistência da fé e a crença num futuro, num mundo onde já não há esperança. Nesta obra, marcada por um cenário de destruição final, a estrada já não existe como mito. O que resta é o amor de um pai e de um filho que nada possuem mas que se vão sustentando através do sentimento que os une, sendo “cada qual o mundo inteiro do outro”.

São apenas dois exemplos actuais da literatura “on the road”. Nestas narrativas, como em outras abordadas nesta dissertação: “There is always the Territory Ahead to which Huck Finn can “light out.” Evil could be left behind, and in the titanic struggle with Nature, man could still emerge victorious.” (HASSAN 36) É tal possibilidade de vitória do homem solitário que pode surgir, a qualquer altura, numa qualquer Estrada do território norte-americano, que alimenta este filão temático que a música e o cinema têm, também, explorado, mas que está longe de estar esgotado. A aventura, estrada fora, continua, porque o diálogo entre o Homem e a Utopia é eterno.

## CAPÍTULO I

### A Essência Mítica da América

Where is this new bird called the true American?  
Show us the homunculus of the new era. Go on, show us him.  
Because all that is visible to the naked European eye,  
in America, is a sort of recreant European. We want to  
see this missing link of the next era.

D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*

Quando falamos do mito como uma prerrogativa da tão aclamada *America's uniqueness*, tendemos a esquecer-nos que a tradição utópica dos Estados Unidos da América é o reflexo do legado mítico ocidental. As representações que desvelam as ideias de *Novo Mundo*, *Homem Novo*, *Nova Nação* são inseparáveis dos velhos mitos europeus, matéria em que se alicerçou a utopia americana e as ideias de promessa e renovação, que esta consubstancia.

A América, enquanto construção da Europa, só pode ser lida à luz da nossa herança clássica, do sonho há muito explorado de encontrar o Éden terreno, a nova Jerusalém; um sonho com variegadas formulações, desde a sociedade perfeita de Platão, passando pelo ideal pastoril da Arcádia, redundando na Era do Ouro, tema desenvolvido por Herodoto e, mais tarde, recuperado por Ovídio em *Metamorfoses*. Eram estes os mitos que, a par com a febre do ouro, alimentavam o imaginário europeu, bem como o esforço de expansão e descoberta.

Assim, a descoberta do *Mundus Novus* de Amerigo Vespucci deu resposta aos ensejos de todos aqueles que almejavam a fuga do Velho Continente, sobretudo de Inglaterra, país marcado por inúmeros conflitos políticos, sociais e religiosos (desencadeados pela cisão anglicana e pela problemática da sucessão). O Novo

Continente oferecia-lhes, agora, a vastidão de um território aparentemente virgem e pleno de recursos naturais inesgotáveis. A Nova Nação transformava-se, assim, no último reduto terrestre, onde a derradeira oportunidade de recomeço se encontrava à espera dos mais afoitos, aventureiros, ou apenas daqueles que desejavam desfrutar da liberdade religiosa e/ou política, que lhes era negada nos seus países de origem.

As primeiras vagas de colonos, de origem anglo-saxónica e de raiz protestante (separatista), assim como as que se seguiram (puritanos), contribuíram definitivamente para inculcar no universo mental americano a ideia de Povo Eleito e a identificação do solo mítico com a Terra Prometida, mencionada no capítulo 8 da “Epístola aos Romanos”. Mário Avelar, autor da obra *História (s) da Literatura Americana*, cita, na referida obra, este passo da conhecida Epístola, que de acordo com o autor, as gerações puritanas evocavam com o objectivo de legitimarem os seus direitos inalienáveis à posse deste novo paraíso, porque criam que eram aqueles que Deus “justificou”, ou seja, escolheu. Tendo esse pressuposto bíblico em mente, os colonos prosseguiram as finalidades da sua utopia, dominando a “wilderness” e tudo a que a constituía, tal como os povos indígenas que, por vezes, apresentavam obstáculos aos avanços da civilização. Neste caso, o seu sacrifício era depreciado e explicado como efeito colateral dum progresso que se julgava divino e necessário. Estes povos não passavam de meros contratempus a superar e os seus mundos eram menosprezados e apresentados como insignificantes, o que se pode verificar pelo seguinte passo de *Of Plymouth Plantation*, de William Bradford: “ those vast and unpeopled countries of America, which are fruitful and fit for habitation, being devoid of all civil inhabitants , where there are only savage and brutish men which range up and down, little otherwise than the wild beasts of the same”(BRADFORD 143).

Começava, assim, a desenhar-se aqui uma supremacia WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant), que não incluía as minorias, como os índios, na sua quimera

de sucesso, um dos muitos paradoxos que se projectam até ao quotidiano, na tentativa de delimitação dos contornos míticos do universo americano. De qualquer forma, os povos indígenas, tal como inúmeros outros factores adversos que os primeiros colonizadores da América foram encontrando neste território inóspito, dificultaram a sobrevivência física e a renovação espiritual destes homens e mulheres, tendo esboçado na figura do colono o paradigma do primeiro herói americano.

Este novo herói construía um presente extraordinário, derrubando fronteiras, destruindo um passado e tradições e movimentando-se, sempre em busca de novas oportunidades, na América das infinitas possibilidades. Enquanto erigia um novo País, o colono esquecia a pluralidade cultural do território, inventando uma imagem para a nação ainda inexistente que, embora não correspondendo à realidade, resultava da intersecção das mentalidades fortemente religiosas da Europa Renascentista e da revivificação dos velhos mitos, como o de *Povo Eleito*, *Terra Prometida*, *Nova Jerusalém*, no *Novo Mundo*. Desta dialéctica nasceu o domínio da expressão literária em inglês, que apregoou e difundiu a hegemonia do modelo de caridade cristã puritano: “[...] the Lord will be our God and delight to dwell among us, as his owne people [...] for wee must consider that wee shall be as a Citty upon a Hill, the eyes of all people are upon us [...]”. (LAUTER 233).

Este modelo pressupunha um determinado perfil para estes homens e mulheres, privilegiados com a marca da eleição, que reactualizavam, na Bíblia, o seu próprio destino. Visualizando-se a si mesmos como predestinados, desenvolveram uma “forte responsabilização individual” (AVELAR 19), fruto da sua consciência de missão, “errand”, que visava o desenvolvimento de uma nova nação com um futuro redentor “ a city upon a hill”. Crentes que todos os seres humanos são basicamente corruptos, em termos de pecado original e estão condenados ao inferno (influência das ideias do teólogo John Calvin), os primeiros colonos

viveram uma existência dicotômica, na tentativa de resistência a Satanás e de fuga à sua própria natureza humana, ao mesmo tempo que tentavam cumprir os altos ideais para que se julgavam eleitos, na terra das recompensas. Desenvolve-se, então, um processo simbiótico e mental entre a noção de culpa inata dos puritanos e a subsequente regeneração humana, que persiste, actualmente, como uma constante da cultura americana e que deu origem a um dos filões temáticos mais explorados pela expressão literária, e mais tarde também pelo cinema, deste novo País.

Ao conceito de missão especial no *Novo Mundo*, que foi sendo absorvido pelas diferentes vagas de emigração, acresceram mais tarde os paradigmas de liberdade, igualdade e busca da felicidade, consagrados no segundo parágrafo da *The Declaration of Independence*, “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.”

Esta transição para o Iluminismo marcou, nos finais do século XVIII, de alguma forma, uma nova onda de mudança no universo mental de uma América jovem, arrogante e independente. Embora grande parte dos velhos conceitos da retórica puritana subsistissem, estes foram adquirindo, então, uma nova dimensão messiânica. Apesar de os americanos continuarem a acreditar que o trabalho árduo e a sua respectiva recompensa material eram o sinal visível da eleição, esta crença já não se prendia com o serviço e glória de Deus, mas estava sobretudo subjacente a um nacionalismo, por vezes cego.

A experiência da América deixou de prefigurar uma viagem em direcção a Deus e ao simbólico reduto de redenção e passou a preconizar o capitalismo, o nacionalismo e o imperialismo como o verdadeiro destino da América. Neste novo perfil de modernidade secular radicou um novo tipo de herói americano:

pragmático e individualista, que se movimentava, agora, não numa ordem comunitária mas num espaço de afirmação do mérito individual. A distinção de casta e a marca de eleição soçobraram face a uma política meritocrática, centralizada no indivíduo que, “mesmo não tendo o privilégio de nascimento, herança ou educação, podia conquistar uma vida próspera por virtude das suas qualidades pessoais”. (SANTOS 21)

Embora ficassem por resolver certas situações inconciliáveis com os altos ideais expressos na *The Declaration of Independance*, como por exemplo a situação dos africanos que, apesar de fazerem parte da realidade plural e diversificada da América mítica, que ajudaram a construir (há notícia de um primeiro desembarque de africanos em Jamestown em 1619, vindos com o estatuto de “indentured servants”), foram excluídos da respectiva sociedade durante séculos. Um exemplo paradigmático da amargura que esta situação de ostracismo provocava aos afro-americanos, ainda no século XX, é o discurso de W.E.B. Du Bois intitulado *The Souls of Black Folk*, em 1903, do qual passo a citar o seguinte passo:

Your country? How came it yours? Before the Pilgrims landed we were here. Here we have brought our three gifts and mingled them with yours: a gift of story and song [...] the gift of sweat and brawn to beat back the wilderness, conquer the soil, and lay the foundations of this vast economic empire two hundred years earlier than your weak hands could have done it; the third a gift of the Spirit. [...] Our song, our toil, our cheer, and warning have been given to this nation in blood-brotherhood. [...] Would America have been America without her Negro people? (DU BOIS 386-87)

A situação dos afro-americanos é uma clara contradição se tivermos em conta que os princípios iluministas advogam a capacidade de evolução do ser humano de qualquer raça e o optimismo no futuro e desejo de progresso como valores

inerentes ao código moral de cada indivíduo. Eis como Rod W. Horton exprime as ideias que dominaram este período da história e da cultura norte-americanas a que damos o nome de “revolucionário”:

But an even more persistent heritage of the Enlightenment is the idea of Progress, the belief that man is not only politically, socially and morally perfectible but also that this tendency toward improvement is inevitable. It holds that man constantly desires to better his lot, spiritually as well as materially, and that he is almost equally desirous of the welfare of his fellow man. [...] This humanitarianism was, of course, consistent with and motivated by the natural rights theory of man's inalienable right to life, liberty and property. But it was also strongly affected by the growing environmentalist idea that few individual or group characteristics are inherited and that man is what he is largely because of his surroundings and experience. (HORTON 74-75).

Apesar de longa, esta citação espelha bem as incongruências constituídas por esta defesa teórica e a prática da escravatura, baseada na crença empírica de que os indivíduos de raça negra eram inferiores aos de raça branca. Mas, embora certas inconsistências parecessem irresolúveis, outras foram pura e simplesmente apagadas por esta conjectura, como por exemplo, o velho conceito puritano de culpa humana. O Homem americano libertava-se desse miasma, transformando-se, qual Fénix renascida das cinzas, num Homem Novo, completamente livre de pecado e de passado, *tabula rasa* para um novo começo, uma nova vida e até mesmo uma nova identidade. Ele torna-se o *Adão Americano*: “the authentic American as a figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start of a new history” (LEWIS 1)

As novas gerações reactualizavam assim, mais uma vez, o Velho Testamento, dando a conhecer ao mundo uma nova leitura da identidade americana: o *Novo Americano* incorporava em si as características de Adão antes da Queda: Adão

inocente, primordial, paradigmático, preliminar à História, à moral, à tradição e, acima de tudo, anterior à experiência de pecado e à corrupção humana. Desenrolava-se, deste modo, o encontro perfeito, possibilitado apenas numa formulação utópica, entre o homem primevo e o sublime Jardim do Paraíso, sonho profético recuperado no novo continente, o muito esperado “novo céu e nova terra”. Da junção do conceito inaugural de América e da imagem incorruptível do Homem deriva a noção de Sonho Americano: a garantia de sucesso criada pela imaginação mítica.

O denominador comum entre os mitos fundadores da América e os posteriores, a que tenho feito referência, o mito Adâmico e o mito do Sonho Americano, é a noção de que um recomeço é sempre possível, tal como R.W.Lewis menciona, na obra fundamental para a compreensão desta problemática *The American Adam*, “in the new world a fresh start was literally and immediately possible to anyone wide enough awake to attempt it” (LEWIS 26).

É também Lewis que nos explica, na mesma obra, como estes conceitos são apreendidos não só ao nível das consciências individuais, mas daquilo a que poderemos chamar consciência nacional. Segundo este autor, os mitos são assimilados pelo universo cultural de uma nação quando passam a ser utilizados como matéria literária por parte dos melhores autores nacionais. De acordo com este autor: “When the results of national inquiry are transformed into conscious and coherent narrative by the best-attuned artists of the time, the culture has finally yielded up its own special and identifying “myth”. (3)

No caso particular do mito Adâmico devemos referir os nomes de Emerson, Thoreau e Walt Whitman, como autores que mais contribuíram para difundir a imagem radicalmente nova, do herói da nova aventura, o arquétipo americano, emancipado do passado, para quem só se afigura um presente e um futuro: um ser

solitário, auto-confiante e auto-suficiente; nas famosas palavras de Emerson: “a simple genuine self against the whole world” (LEWIS 6).

Esta crença no indivíduo e nos seus recursos intrínsecos, que se estende até aos nossos dias (basta lembrar séries americanas como *Bonanza* ou *McGyver*), encontra os seus primórdios no Romantismo Europeu, que surgiu em Inglaterra no final do século XVIII, tendo-se afirmado mais tarde na Europa continental e tendo projectado, só no século XIX, a sua influência no universo literário americano, sobretudo, no desenvolvimento do Transcendentalismo Americano, ou, *New England Transcendentalism*, como ficou conhecido. George McMichael refere, na obra *Concise Anthology of American Literature*, como as características do Romantismo Europeu deram resposta aos valores preconizados por personalidades como Emerson e Thoreau, numa América independente e “iluminada”, que pretendia eliminar as memórias residuais do culto puritano e das convenções e tradições neoclássicas do Renascimento Europeu:

Romantic values were prominent in American politics, art, and philosophy, until the Civil War. The romantic exaltation of the individual suited the nation's revolutionary heritage and its frontier egalitarianism. The romantic revolt against traditional art forms gratified those cramped by the strict limits of neoclassic literature [...]. The romantic rejection of rationalism gladdened those who were opposed to cool, intellectual, religions encrusted with the remnants of Calvinism. Increasing numbers of Americans turned to the fervid joys of camp-meeting revivalism or to the buoyant teachings of New England Transcendentalism. [...] Its doctrines found their greatest advocates in Emerson, who believed that man was a part of absolute good, and in Thoreau, who believed divinity in the “unspotted innocence” of nature. (MCMICHAEL 263).

Nesta citação encontram-se já explícitos os princípios que informam o Transcendentalismo Americano: o Homem é susceptível do Bem Absoluto, pois o seu espírito divino e isso só é realizável, para os Transcendentalistas, no contacto

com a Natureza (também ela uma emanção do divino), onde o Homem pode, de facto, escutar a voz da sua consciência e resgatar a verdadeira simplicidade de coração. Este regresso ao estado natural é metaforicamente apelidado por Thoreau de “homecoming” e representa, na sua simbologia, o retorno ao útero materno. Só o ritual de renascimento do Homem, que canaliza as suas energias para a construção de uma relação de harmonia com a natureza e, em última instância, com o universo de que faz parte, é que possibilita o regresso à infância e à inocência entretanto perdida.

Longe da natureza e imerso na esterilidade da vida quotidiana, o Homem parece condenado a perder “ the original and eternal life out of which all tradition takes rise” (LEWIS 23). Daí a reverência prestada à infância, pois, segundo R.W. Lewis: “Children seemed for Thoreau to possess some secret which had been lost in the deadening process of growing up, some intimation (like Wordsworth’s child) which had faded under the routine pressure of everyday life.” (26)

Na defesa do contacto total com a natureza como modo de vida alternativo para uma sociedade que, de outro modo, acreditava Thoreau, perderia a ligação aos factos essenciais da vida, o autor limitou-se a reconstituir a conversão do mundo, já antes idealizada por Emerson e dada a conhecer ao público através do seu ensaio “Nature”. Neste, Emerson preconiza um modelo social estruturado na ligação mística do EU (ME) ao MUNDO (NOT ME), o que implicaria um conhecimento mais profundo do EU e o primado da intuição individual sobre o conhecimento livresco ortodoxo.

Toda esta doutrina fundamentada na valorização da independência espiritual e no culto do ser humano como pleno de recursos inerentes e, portanto auto-suficiente, pretendia inspirar em cada Homem uma total auto-confiança e facultar-lhe uma imagem de si próprio em paridade com a perfeição divina, pois o Homem é um criador e na realização de cada Homem se realiza a sociedade.

Muitas das formulações retóricas aqui expressas estão irmanadas com alguns dos ideais, que constituem o mito americano ou, mais especificamente, com o conceito de *Self-Made Man*, faceta essencial da superestrutura do *Sonho Americano*. Esta visão idealista, que não prevê o mau e só augura o melhor para o Homem, está na génese da ideia de que nesta Nova Nação não existe o impossível ou, tal como explica Daniel Boorstin, na obra *The Image: A Guide to Pseudo – Events in America*: “The American Dream was the most accurate way of describing the hopes of men in... a country where the impossible was thought only slightly less attainable than the difficult”. (BOORSTIN 241)

O conceito de Terra dos Sonhos funde-se literalmente com a própria tradição utópica americana e consolida cada vez mais o estatuto da América como um santuário na terra, onde qualquer indivíduo pode prosseguir a finalidade de atingir prosperidade económica e liberdade política e religiosa, independentemente das suas origens ou de quaisquer outros factores adversos (daí o termo *Self-Made Man*). Contudo, esta ideologia democrática e de igualitarismo não era consentânea com o facto de os escritores, na América, serem uma aristocracia literária, cuja escrita espelhava as tradições educacionais e culturais europeias, sobretudo anglo-saxónicas, e não traduzia esta nova realidade. Emerson, a quem R. W. Lewis apelidou de “archetypal man of good hope” (LEWIS 40), vai, na qualidade de mentor dos Transcendentalistas, instigar os cidadãos americanos a libertarem-se do passado e do peso da tradição, olharem à sua volta e criarem novas palavras e uma nova literatura, susceptíveis de reproduzir esta relação original do Homem com o universo e a multiplicidade desta nova terra, cuja existência, ao contrário da do velho Continente, se encontrava totalmente emancipada da própria história da Humanidade.

Slogans imbuídos de idealismo transcendentalista, tais como “beware of tradition”, “forget historical Christianity”, “lop off all superfluity and tradition,

and fall back on the nature of things”, redundavam, invariavelmente, na temática da necessidade dos americanos se libertarem do jugo da literatura e filosofia da Antiguidade Clássica (“dead men’s thoughts”). No entanto, Emerson não poderia ter sido mais claro quando, em 1837, apresentou, em Harvard, uma conferência, cujo texto viria a ser publicado mais tarde sob o título “The American Scholar” e no âmbito da qual declarou: “ We have listened too long to the courtly muses of Europe. Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close.” (LAUTER 1622)

Em 1844, Emerson, no seu ensaio “The Poet”, chegou mesmo a lamentar o facto de grande parte das maravilhas idiossincráticas da América permanecerem “unsung”.

We have yet no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials... Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boasts and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest man, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres. (1579)

Este repto de instauração de uma independência cultural americana teve repercussões no panorama literário do País. Não só estimulou a produção e publicação de obras de jovens intelectuais (o caso mais paradigmático é o de Walt Whitman), como deu início a um movimento que defendia uma literatura genuinamente americana – *The American Renaissance*, cunhada por uma originalidade própria e tendo por referência a tradição utópica americana.

Foi neste contexto que Walt Whitman publicou, em 1855, *Leaves of Grass*, um conjunto de poemas em verso livre, em que sobressaía o tom apologético e

laudatório do sujeito poético em relação à sua nação americana, que apresenta com uma imagem exuberante, selvagem, primordial, bem distante das invenções líricas, espartilhadas na forma, dos cânones ingleses. Para além de temas polémicos da realidade humana e social (por vezes considerados de discurso obsceno), que quebravam o decoro literário e a moral restritiva da literatura anglo-saxónica, a originalidade dos poemas estabelecia-se por serem “unfinished poems”, um jogo poético em que o poeta aludia à própria condição do país, recente, inovador, moderno, pleno de vitalidade, mas ainda em formação.

O tom celebratório do poeta em relação ao seu país é análogo ao de Emerson. O modo como apresenta, metaforicamente, os Estados Unidos da América como o grande poema “The United States themselves are essentially the gratest poem” (LAUTER 2744), lembra-nos as palavras do poeta /ensaísta quando, no seu ensaio “The Poet”, elencou as realidades plurais da América como matérias de grande natureza poética que, até então, ninguém se havia disposto a exprimir através da literatura (deve-se ressaltar o caso do escritor James Fenimore Cooper, que já o havia feito). Repare-se no paralelismo semântico das suas palavras em relação às supracitadas, do poeta bardo: “Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination and it will not wait long for metres”. (1579)

O conceito emersoniano de “Oversoul”, que pode ser descrito como uma vasta Família Humana de que todos fazemos parte, parece ter sido também adoptado por Walt Whitman e incorporado na sua concepção romântica de democracia, em que o povo é genuinamente soberano; o espírito da nação depende, assim, da consciência individual de cada homem comum: “Here is not merely a nation but a teeming nation of nations [...] the genius of the United States is [...] always most in the common people. [...] the President’s taking off his hat to them not they to him – these too are unrhymed poetry” (2744).

Embora tanto Emerson quanto Walt Whitman fizessem o culto do homem comum no seu quotidiano e em harmonia com a natureza (o herói da epopeia tradicional clássica já havia ficado para trás), as imagens que ambos emprestam ao novo herói diferem num aspecto: enquanto Emerson considera cada ser humano parte integrante de uma Alma Divina, “the Divine Soul which also inspires all men”, Walt Whitman aponta divergências entre o papel do homem comum e o do poeta no mundo, ampliando as capacidades do último como profeta visionário. De acordo com Whitman, os olhos dos homens comuns são tão aptos quanto os do poeta mas, como têm uma sensibilidade desenvolvida em menor grau, não estão tão atentos à beleza e verdade da natureza: “He is a seer... he is individual ... he is complete in himself... the others are as good as he, only he sees it and they do not” (LAUTER 2747). Transfigurar a realidade e transmitir a sua visão completa aos outros, é privilégio do poeta: “Now I wash the gum from your eyes”. (1226)

Em “Song of Myself” o poeta auto-define-se como: “Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos, /Disorderly fleshy and sensual... eating drinking and breeding, /No sentimentalist...no stander above men and women or apart from them...no more modest than immodest” (499-501). Nestes versos surge a sinopse do pensamento whitmaniano, a síntese entre o poeta, o povo, a América e o lugar da “nation of nations” no resto do Mundo. No fundo, estão aqui resumidos os elos-chave da sua original epopeia americana.

Na comunhão que preconiza com os outros, ele pressupõe um projecto comum de criação do “Kosmos” americano. Neste processo, R.W. Lewis aponta três símbolos alegóricos importantes: a aranha, o carvalho e a **estrada**. A aranha epitomiza o novo Adão, auto-criado, fonte da sua existência, “started from himself” (LEWIS 51) e que agora se encontra a criar a sua Nação, tal qual, uma aranha, pacientemente, a tecer a sua teia.

A noiseless, patient spider

I mark'd, where, on a little promontory, it stood out,  
Isolated,  
Mark'd how, to explore the vacant, vast surrounding,  
It launched forth filament, filament, filament, out of itself,  
Ever unreeling them- ever tirelessly speeding them. (LEWIS 50)

Este trabalho incessante de construção de um Kosmos perfeito, mas também excepcional, é acima de tudo um trabalho individual, dependente da experiência empírica particular de cada um, do modo como cada personalidade capta o mundo à sua volta: “ a self in a vacant, vast surrounding” (*Ibidem*).

Na construção da personalidade adâmica, o homem comum abandona o estatuto de criatura e assume o de criador, mas paga o preço da solidão. De acordo com Whitman, a imagem ideal do Adão americano e do próprio sujeito poético era a de um carvalho que o poeta havia visto em Louisiana e que descreveu através da sua retórica poética:

All alone stood it and the mosses hung down from the  
branches,  
Without any companion it grew there uttering joyous  
leaves of dark green,  
And its look, rude, unbending, lusty, made me think of  
myself.  
I wondered how it could utter joyous leaves standing alone  
there without a friend near, for I knew I could not.  
And though the live-oak glistens there in Louisiana solitary  
in a wide flat space,  
Uttering joyous leaves all its life without a friend a lover  
near,  
I knew very well I could not. (48)

Esta imagem do carvalho solitário “in a wide, flat space ... without a friend a lover near” introduzia, no universo cultural da Nova Nação, o tema central da expressão literária americana: o tema da **Solidão**, relacionado com o tema universal da **Viagem**, que Lewis especifica como “the story of the hero in space” (LEWIS 49), que no caso americano adquire uma especificidade devido à sua interacção com os outros temas e mitos, como a conquista do Oeste e o sonho americano.

Finalmente, a analogia da **Estrada** assume um relevo especial na poesia visionária de Whitman. A Estrada enquanto símbolo, representa um segmento, sem princípio nem fim, que cada indivíduo deverá percorrer, inevitavelmente, na sua vida, em direcção à perfeição que lhe está inerente. Nesta linha de pensamento não há **Regresso** possível, pois não há ponto de partida e o progresso (em frente) é inevitável. De certa forma, o pensamento whitmaniano começa onde termina o de Thoreau, que pressupõe um retorno à inocência perdida através do resgate das sensações e encantos da infância; em suma, um renascimento em espírito. Whitman só vai além desta fase, tal como Lewis explica: “*Leaves of Grass* tells us what life was made of, what it felt like, what it included, and what it lacked for the individual who began at that moment, so to speak, where the rebirth ritual of *Walden* leaves off.” (LEWIS 28) A partir daqui só resta a viagem fascinada pelo mundo que, na visão metonímica de Whitman, se resume à tão idealizada Nação - Os Estados Unidos da América.

Nesta viagem “There is only the **open road**, and Whitman moves forward from the start of it. Homecoming is for the exile, the prodigal son, Adam after the expulsion, not for the new unfallen Adam in the western garden” (LEWIS 50). Nesta digressão pela vida, o poeta visionário pode apontar-nos o caminho, ser solidário connosco durante o percurso, mas a viagem torna-se, invariavelmente, uma digressão solitária e empírica, captada pelos sentidos de cada ser:

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 you round the waist,  
My right hand points to landscapes of continents, and a plain,  
public road.  
Not I, not any on else can travel that road for you,  
You must travel it for yourself. (vv. 1201-206)

Embora Lewis não o mencione, parece-nos adequado fazer também referência ao símbolo da folha como metáfora do conceito de democracia perfeita (vv. 499 ss.); a folha como associação alegórica do indivíduo à sociedade: a folha insignificante só tem representatividade existencial se integrada no todo que é o relvado e, numa sincronia perfeita, o relvado só existe através das folhinhas que o compõem.

Mesmo não partilhando muitos destes conceitos, expressos na retórica transcendentalista, que tinham estado na base da construção do movimento que viria a ser conhecido como *The American Renaissance*, muitos outros autores americanos foram (e continuam a ser) influenciados, de formas diversas, por esta visão idealizada e esteticizada da nação americana e usaram a força catalisadora desta ideia, como tema de expressão literária. Já antes de 1830, cerca de vinte e cinco anos antes da publicação de *Leaves of Grass*, e apesar do seu trabalho nunca ter sido reconhecido por Emerson, James Fenimore Cooper tinha contribuído decisivamente para delinear o perfil do herói nacional, tendo tratado, com sucesso, temas genuinamente americanos nas suas conhecidas *The Leatherstocking Novels*. Na última obra da série, *The Deerslayer*, emerge Natty Bumppo, uma versão ficcional do mito adâmico, “a self-reliant young man who

does seem to have sprung from nowhere and whose characteristic pose, to employ Tocqueville's words was the solitary stance in the presence of Nature and God."(LEWIS ) Natty Bumppo, personagem criada pelas mãos daquele a quem Lewis apelida "the first undeniably New World writer", é o ícone da aventura americana, desprovida de tradições, convenções ou hábitos literários e reduzida ao seguinte, na formulação de Tocqueville, citada por R.W. Lewis: "Man springs from nowhere, crosses time and disappears forever in the bosom of God; he is seen but for a moment, wandering on the verge of the two abysses and there he is lost."(LEWIS 88-9). Esta fórmula será profusamente dramatizada nos *westerns* americanos e estará na base da criação da figura estereotipada do *cowboy* solitário, projectada até à actualidade.

Mas o simbolismo das *The Leatherstocking Novels* não se esgota aqui; a própria estrutura com que foram pensadas é representativa do mito americano. Nas palavras de D.H. Lawrence: "*The Leatherstocking Novels* go backwards from old age to golden youth. That is the true myth of America." (103) Por outras palavras, nas três obras literárias que compõem a série, Cooper narra a viagem de Natty Bumppo desde a sua velhice e morte em *The Pioneers* e *The Prairie*, até ao seu (re)nascimento e juventude dourada em *The Deerslayer*, num ritual de auto-renovação, exemplificativo da metáfora americana. Nesta sequência inversa revela-se o essencial da alma americana, em paralelismo com o nascimento de um arquétipo: o herói ficcional individualizado, que se define através da referência espacial "wilderness" e da distância ética e psíquica que mantém de qualquer "social tribe".

Natty Bumppo marca a evolução do herói como Adão na ficção americana. Distante do conceito emersoniano de "oversoul", ou do símbolo whitmaniano da democracia perfeita, representado através da singela folha, a partir desta personagem, o caminho para a felicidade passa a basear-se na força do indivíduo herói, que anula o caos, restaura a ordem e ajuda os outros, sem nunca se tornar

um deles. O seu idealismo original condena-o a ser parte de uma trindade perfeita, constituída, segundo Alexis de Tocqueville, pelas seguintes entidades: “Man himself, God and Nature” (LEWIS 91). O seu destino é o Oeste, o espaço de todas as possibilidades. Ele é o protótipo da figura a que Lewis apelidou “the hero in space”. Segundo este autor, a definição tem dois sentidos:

First, the hero seems to take his start outside time, or on the very outer edges of it, so that his location is essentially in space alone; and, second, his initial habitat is space as spaciousness, as the unbounded, the area of total possibility. The Adamic hero is discovered, as an old stage direction might have it, “surrounded, detached in measureless oceans of space”. (*Ibidem*)

A análise do binómio Homem/espaço é essencial para compreender a evolução da figura do herói na ficção americana. Se nas páginas escritas por Cooper, Emerson, Thoreau e Walt Whitman, encontramos descrito um *locus classicus*, favorável ao desenvolvimento do Homem enquanto força moral, o ambiente idílico altera-se quando analisamos obras de autores seus contemporâneos como Hawthorne, Melville, ou posteriores como Henry James.

Narrativas como *The Marble Faun*, de Hawthorne, e *Billy Budd*, de Melville reportam para a imagética do mito adâmico. O mesmo acontece com o romance *The Golden Bowl*, de Henry James, onde, por curiosidade, se ressalva o facto de o nome da personagem principal ser “Adam”. No entanto, o(a)s Heróis/Heroínas destes romances passam a movimentar-se num espaço que lhes é hostil, desfavorável e que, na maior parte das vezes, os conduz à destruição. Isto, porque a concepção do herói das novas aventuras de ficção narrativa como um ser natural, inocente e incorruptível, num novo mundo intencionalmente planeado por Deus, não foi uma ideia consensual no universo literário americano. De facto, a questão foi bastante controversa e envolta em polémica, pois a imunidade ao erro e ao pecado tornava as personagens pouco verosímeis, colocando-as fora da esfera

do humano. Eis o que Henry James Senior escreveu sobre o assunto em 1857, na obra *Christianity the Logic of Creation*, passagem citada em *The American Adam*:

In Adam, then formed from the dust and placed in Eden, we find man's natural evolution distinctly symbolized – his purely instinctual and passional condition – as winning and innocent as infancy no doubt, but also, happily, quite as evanescent. It is his purely genetic and *pre-moral* state, a state of blissful infantile delight unperturbed as yet by those fierce storms of the intellect which are soon to envelope and sweep it away, but also unvisited by a single glimpse of that Divine and halcyon calm of the heart in which these hideous storms will finally rock themselves to sleep. Nothing can indeed be more remote (except in pure imagery) from distinctively human attributes, or from the spontaneous life of man, than this sleek and comely Adamic condition, provided it should turn out an abiding one: because man in that case would prove a mere dimpled nursling of the skies, without ever rising into the slightest Divine communion or fellowship, without ever realising a truly Divine communion or fellowship, without ever realising a truly Divine manhood and dignity. (LEWIS 6)

Acima de tudo, Henry James Senior pretende fazer notar que o mito adâmico, enquanto modelo narrativo, é muito limitativo, pois se o indivíduo está, à partida, numa condição de perfeição e é modelo do Bem Absoluto, não há mais nenhuma meta a atingir, nenhum desafio a ser posto à natureza humana. Segundo o escritor, o que falha no Adão Americano, para ascender à categoria de “genuine manhood”, é a dimensão trágica, comum ao herói clássico. Em última instância, a crença do autor de que o homem nasce isento da mácula do pecado, não o impede de encarar essa situação como não definitiva. O homem é evolutivo e a experiência do erro e do pecado são parte essencial da personalidade humana. Acima de tudo, eles conduzem-no ao conhecimento e à experiência, fonte de todas as descobertas e do real progresso humano.

Outro escritor americano a fazer um libelo acusatório contra esta defesa teórica do homem natural foi Horace Bushnell que, sintetizando o seu pensamento, expôs a inocência como ficção perigosa e a culpa e subsequente redenção como factos vitais. A este respeito Bushnell declarou:

Even if a child was born as clear of natural prejudice or damage as Adam before his sin, spiritual education would still involve an experiment of evil, therefore a fall and a bondage under the laws of evil. The drama of human life involves a struggle with evil, a fall and a rescue, [...] maturity involved a double experience [...] the bitterness of evil and the worth of good. (LEWIS 70).

Estas duas posições recuperavam, assim, o drama clássico, baseado na dialéctica da tendência genética do Homem para o Mal e a ulterior Regeneração ou Purificação (momento de catarse), como etapas inerentes ao seu desenvolvimento espiritual. A viagem ética do herói-arquetípico americano, à semelhança do que já acontecia com os heróis trágicos pressupunha, agora e de novo, episódios funestos, e o confronto final com uma escolha, sempre difícil. Durante o trajecto é assegurada uma experiência educativa, que lhe faculta o Conhecimento e a clarividência que lhe vão permitir decidir o seu destino.

Bastante diferente do optimismo transcendentalista, baseado na ideia de emancipação do Novo Mundo em relação ao Velho e da libertação da América do ónus da descendência de Adão (transmissor de uma natureza humana imperfeita), o optimismo de Bushnell assentava no facto de que, apesar de o novo Adão, inevitavelmente, perder a sua inocência ao atingir o conhecimento, ele nunca poderia regredir, de novo, ao estado primitivo de ignorância.

A originalidade do romance americano passava a alicerçar-se no facto de que o *pathos* da personagem derivava agora desta sua situação única de inocência radical (de criação imediata), que não se apresentava consentânea com a

integração da mesma num Mundo repleto de maldade e num modelo social tal como estava constituído pois, segundo Bushnell “the real world was already fouled and disordered by the actions of the countless generations of men . It must therefore be a frame of being wholly inappropriate to their new created innocence.” (LEWIS 73)

Lewis afirmaria, ainda: “life flowers and fructifies out of the profoundest tragic depths” (6). Assim, atribuir à mitologia adâmica uma perspectiva trágica seria um modo de a enriquecer, enquanto padrão narrativo. Se o novo homem comum se pautava pela inocência e singularidade, seria, então, a tragédia inerente a essa condição de total inadaptação à realidade que serviria de constante temática da ficção americana. O drama narrativo que marca muitos dos romances americanos dos séculos XIX e do século XX, resulta desta dicotomia entre a vulnerabilidade do Herói (radicalmente inocente) e a sua incapacidade de encaixe nos padrões preestabelecidos, que concertam os comportamentos e códigos sociais. A descodificação das regras sociais corresponde a um processo iniciático a que a personagem é sujeita; o desfecho desta tentativa de enquadramento é, invariavelmente, doloroso, uma vez que implica a perda de inocência do herói.

A iniciação ao Mundo é uma etapa fundamental do processo de amadurecimento/descoberta por que passam os heróis da literatura de viagens universal. Influência do legado literário europeu, a viagem é, de resto, o *mis-en-scène* de muitas das narrativas de Hawthorne, Melville e Henry James. Os seus protagonistas são *journeymen/women* a tentarem encontrar o seu lugar no mundo, ou a caminho de um processo de autodestruição, por não serem capazes de se adaptar, ou por sentirem que as suas esperanças épicas foram traídas. Seja qual for o desfecho, estas personagens são modeladas ou redondas, no sentido em que passam por uma ou mais experiências, que substituem a sua inocência original por um estado de consciência que parece corporizar um novo tipo de esperança: a de

que a personagem, após conquistar uma nova clarividência, seja capaz de tomar uma decisão acerca do seu próprio destino.

A escolha moral é um momento crítico para o Herói, é um momento de conflito das duas forças dialécticas em acção: o Eu (Herói) *versus* a Sociedade (Mundo). Daqui pode resultar o triunfo ou a derrota do Eu. Eis como Ihab Hassan descreve esta jornada fundamental do desenvolvimento da personagem:

Initiation can be understood for our purpose as the first existential ordeal, crisis, or encounter with experience in the life of a youth. Its ideal aim is knowledge, recognition, and confirmation in the world, to which the actions of the initiate, however painful, must tend. It is, quite simply, the viable mode of confronting adult realities. (HASSAN 41)

A esta etapa segue-se, geralmente, um estado de rebeldia ou negação em relação a um mundo regido por um código social que subverte a consciência individual. Caso paradigmático e esclarecedor do que acabamos de expor é o da personagem Huckleberry Finn. No final de uma viagem atribulada, através dos meandros da corrupção humana, o seu conhecimento das “adult realities” leva-o a tomar a decisão de permanecer fiel a Jim, o escravo foragido. Esta deliberação deriva do facto de Huck conhecer os vícios da sociedade e preferir dar razão à voz dos afectos que o ligam a Jim, não sem antes ter reflectido acerca da correcta posição a tomar, numa passagem famosa da obra, que passamos a citar:

Then I thought a minute and says to myself, hold on; s'pose you'd done right and give Jim up, would you felt better than what you do now? No, says I, I'd feel bad... Well, then, says I, What's the use of you learning to do right when it's troublesome to do right and ain't no trouble to do wrong, and the wages is just the same? (TWIN 91)

O arbítrio tem um preço. A decisão de Huck de “light out for the territory ahead” (293) implica a sua derradeira alienação da sociedade e força-o a ter como desfecho a continuação de uma viagem interminável. Há casos em que a recusa de aceitação do domínio hegemónico dos valores do grupo sobre os do indivíduo têm um fim bem mais trágico, como a morte. Esse é o preço que Daisy Miller, heroína de Henry James, tem de pagar pela sua rebeldia e por não abdicar dos valores da sua criação. Há também casos em que a iniciação ao mundo se equipara à integração do herói/heroína na sociedade. Neste caso a personagem acaba por escolher o seu último destino como lar, à semelhança de *Ántonia*, de Willa Cather. Mais raros nas narrativas americanas são os casos de **Regresso** a casa, como sucede com Donatello, em *The Marble Faun*, de Hawthorne. Seja qual for a conclusão, o Herói é um viajante em peregrinação moral.

A crença no heroísmo americano já não é concebida em termos de um caminho sem obstáculos ou contratempos, rumo à perfeição absoluta, como havia sido idealizado por Emerson. Em vez disso, o herói passa a viver um dilema, marcado pelos pólos antitéticos que regem o seu destino: de um lado a inocência, do outro a experiência. Mas os efeitos desta dialéctica na viagem ética do Adão americano não são visualizados numa forma uniforme pelos autores contemporâneos de Emerson.

No caso de Hawthorne, os seus Heróis/Heroínas protagonizam uma interacção com a Sociedade, mas são responsabilizados por perturbarem a estrutura moral/social do Grupo, daí passarem a ser votados ao ostracismo, o que é, de certo modo, atribuível ao passado pessoal da personagem e, como tal, até justificável. O herói é separado do grupo, por factores arbitrários. A força das circunstâncias leva-o a oscilar entre a floresta/campo e a cidade; a fuga e o regresso.

As personagens estão, de certa forma dependentes do Grupo/Cidade e a escolha é complexa, uma vez que a Cidade tem um papel duplo nas suas vidas: “the city could destroy as well as nourish.” (LEWIS 114) Contrariamente ao que sucedia nas obras de Cooper, em que a floresta era valorizada como a área de todas as possibilidades, em Hawthorne, a floresta tem uma carga disfórica, parecendo inadequada à evolução moral do homem. Consequentemente, o regresso ao Grupo é imperativo, para se manter uma plataforma de penitência pela ordem quebrada. Perfilam-se neste padrão narrativo figuras como Hester Prynne, de *The Scarlett Letter* e Miriam e Donatello de *The Marble Faun*.

Miriam e Donatello são dois casos paradigmáticos destas viagens circulares instituídas pelo binómio Fuga/Regresso. Após a queda e a subsequente fuga, surge a responsabilização moral e a percepção de que é impossível escapar ao passado pessoal e aos valores ancestrais que nos comandam. A cidade de Roma, marcada pela Antiguidade Clássica, é o espaço do regresso literal do Herói às suas origens e do regresso artístico de Miriam aos modelos clássicos, numa mensagem alegórica do autor. Segundo ele o espaço do Novo Mundo e o presente haviam-se tornado muito limitativos para o artista e na sua opinião a intersecção dos mitos ocidentais com os novos temas americanos só poderia representar uma mais-valia para a literatura americana. No prefácio da sua obra *The Marble Faun*, Hawthorne queixa-se mesmo do que apelida de “difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight” (HAWTHORNE 3). Por conseguinte, nesta obra, o autor recorre ao modelo mítico recorrente de Adão e Eva, para a recriação da aventura dos seus heróis; essa é a maior epifania da obra, o momento em que Miriam se reconhece a si própria e ao seu amado no papel de Adão e Eva reencarnados. Eis a famosa passagem: “the story of the fall of man! Is it not repeated in our romance of Monte Beni? (156)

A cognição de Miriam da analogia mítica salvaguarda a sua sanidade mental. Ela apreende o pecado de Donatello como uma etapa importante do processo de maturação, de crescimento espiritual do Adão americano, que este personifica. É como se a sua acção criminosa fosse a força transformadora que o catalisou para a sua viagem e o fez avançar de um estado de inocência (ignorância) para um estado de consciência ou inteligência moral. A própria personagem (Miriam) explora, no seu discurso, o conceito de “Happy Fall”, advogado por Hawthorne, nos seguintes termos: “Was that very sin – into which Adam precipitated himself and all his race – was it the destined means by which, over a long pathway of toil and sorrow, we are to attain a higher, brighter, and profounder happiness, than our lost birthright gave? (169)

*The Marble Faun*, na opinião de R.W.Lewis, epitomiza o fim da dramatização narrativa do conceito de “Happy Fall”, nos moldes em que Hawthorne o preconizou; a queda como o momento da Regeneração do Herói e, as fatalidades experienciadas pelas personagens como indispensáveis à maturidade moral das mesmas. Essa era para Hawthorne a realidade humana que obrigava os seus protagonistas a manterem “an intercourse with the world”. Eis o que Lewis refere sobre a obra atrás citada:

*The Marble Faun* completed a cycle of adventures carrying a representative american fictional hero from his ritual birth (in Cooper) through a “fall” which can be claimed as fortunate because of the growth in perception and moral intelligence granted the hero as a result of it. (LEWIS 127)

Em Melville, o Herói não está interessado em manter “an intercourse with the world”, pelo contrário, o seu movimento é a inversão do próprio processo iniciático, como havia sido definido antes por Ihab Hassan. O Herói, em Melville, operacionaliza aquilo que R.W.Lewis denomina de “denitiation”, que explicita como “not an initiation into society, but, given the character of society, an

initiation away from it” (LEWIS 115). Este ritual de fuga à Sociedade parece encaixar em algumas personagens de Melville, tais como Ishmael, em *Moby – Dick* que, logo no primeiro capítulo da referida obra, anuncia a sua intenção de fugir não só da monotonia da vida, mas também do “damp, drizzly November”(MELVILLE 21), que sente na alma. O padrão narrativo de fuga prossegue assim duas finalidades: o herói não pretende apenas voltar as costas às restrições sociais, mas também fugir daquilo a que Zweig, na obra *The Adventurer* intitula de: “prison of the lonely self” (ZWEIG 171). Janis P. Stout também alude ao mesmo tipo de síndrome, na sua obra *The Journey Narrative in American Literature*, atribuindo à personagem Ishmael a seguinte motivação para a sua **Separação** da Sociedade:

[...] the escaping hero must break out both forms of constraint, as Ishmael has to escape not only the tameness of life on land and its falsification of ultimate truth, but the megrims in his soul. Therefore, the hero’s journey of escape often has strong overtones of self-destruction. Such overtones, as well as a sense of futility or uncertainty, have become increasingly prevalent, producing the darkening of the tone of escape fiction. (STOUT 33)

O *leitmotif* da “escape” é um dos padrões narrativos mais associado ao herói em viagem, que vê a sociedade como um espaço que confina e restringe o seu controlo na própria vida. A “escape” caracteriza-se como uma “journey out” (STOUT 29) em direcção aos espaços de liberdade. O mar e a floresta são os espaços de eleição do Herói que quer quebrar as barreiras sociais e caracterizam-se por serem “unfamiliar or unsocialized space.” (30) Esta movimentação propulsora, num sentido “away from society”, em direcção ao desconhecido, está, muitas vezes, associada a outra constante da Literatura universal: a viagem associada à “quest”. Quando a demanda se transforma em obsessão, as personagens passam a ser comandadas por “dark energies” e a busca de um ideal falhado à partida converte-se numa força transfiguradora, conduzindo-as muitas

vezes à loucura e, subsequentemente, à morte. A insanidade de Ahab, em *Moby Dick*, é o resultado da sua alienação do mundo e o preço a pagar pelo seu carácter egocêntrico. Na busca da baleia branca, Ahab vai arrastar quase toda a tripulação do *Pequod*, com ele, para a morte.

Melville utiliza o valor simbólico do mar em *Moby-Dick*, da mesma forma que Conrad utiliza a selva em *Heart of Darkness*. Ambos são espaços de libertação mas, ao penetrá-los, o herói tende a quebrar a ordem natural das coisas, entrando num centro de “darkness”, que o vai levar à perdição. Neste caso, a queda dos “questers” não é feliz como em Hawthorne e os espaços não são seus aliados, modelando-se no papel de forças oponentes à manutenção da sanidade mental dos “questers”. Estes espaços e as suas criaturas funcionam de forma ambivalente: por um lado, como R.W. Lewis expõe em *The American Adam*, “the forest and the sea share the quality of boundlessness; they are the apeiron-the area of possibility” (LEWIS 99); por outro, como Frances B. Singh faz notar no seu ensaio “The Colonialistic Bias of Heart of Darkness”, they have the power to turn the white man’s heart black.” (SINGH 271)

Lewis salienta também, em *The American Adam*, a conformidade da visão de Conrad e de Melville em relação ao tratamento dos espaços nas suas obras e na forma como retratam a relação Homem/Natureza, chegando mesmo a contrapor a concepção do espaço destes dois autores com a de Cooper: “But Cooper differed radically from either Conrad or Melville in his refusal to perceive any evil, overt or hidden, in the magnificent world of space, or in any of its creatures. His most memorable creatures come into moral being in the environmental influence of that world.” (LEWIS 99)

Contrariamente a algumas das mais admiráveis figuras de Cooper, como Natty Bumppo ou o nobre Moicano, cuja pureza de carácter e inocência reflectem os valores telúricos do mundo intocado da Fronteira, espaços incivilizados como o

mar para Ahab, em *Moby-Dick*, ou a selva para Kurtz em *Heart of Darkness*<sup>1</sup>, são áreas “where things are tested out, places of exile from which return must be made” (BIRAL, 1979: p. 17). É nestes ambientes hostis ao homem que, ou se mantém o autocontrolo, ou se perdem os laços civilizacionais e, conseqüentemente, a sanidade mental. Há muito que ambas as personagens cortaram esses laços e se deixaram de governar por regras de contenção ou qualquer tipo de moral. Ambas são vistas como uma espécie de *Frankenstein*, alguém que parece humano, mas que já não pertence à sociedade humana, um ser obcecado. Ahab é caracterizado como um homem “cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs, without consuming them.” (MELVILLE 129) Da mesma forma Marlow fala do comportamento de Kurtz, como se a sua conduta estivesse fora dos padrões sociais. De acordo com Marlow, Kurtz age como se “he had kicked the very earth to pieces” (CONRAD 95); além disso: “There was nothing either above or below him.” (*Ibidem*)

O espaço e as respectivas forças da natureza actuam por um processo metafísico, mutilando as personagens física e existencialmente. A viagem ao coração das trevas é sobretudo moral e psicológica. E.N.Dorall, no seu ensaio “Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness”, identifica-a como uma exploração “into the heart of man, from his *superego* through the *ego* into the *id*.” (DORALL 309) Esta odisséia representa a perda do idealismo original dos “questers” até ao mergulho no mundo irracional da loucura e, por vezes, da bestialidade e do antropomorfismo.

Idealistas no início da narrativa, Kurtz e Ahab falham quando confrontam as suas expectativas com a realidade da natureza humana. Kurtz, para além da missão

---

<sup>1</sup> Embora *Heart of Darkness* seja uma obra Inglesa, a sua personagem Kurtz ilustra bem o paradoxo entre intenção e acção. Maravilhado com o poder, Kurtz passa de vítima a opressor e, no final, só consegue discernir o “horror”. *Apocalypse Now*, do realizador Francis Ford Coppola, viria a inspirar-se neste clássico, para retratar a experiência americana da guerra do Vietname, sendo que as personagens principais da narrativa fílmica, Willard e Coronel Walter Kurtz, são versões alegóricas das personagens principais da narrativa literária, Marlow e Kurtz, respectivamente.

comercial para que foi requisitado pela Companhia, subiu o rio e embrenhou-se na selva do Congo (espaço metafórico da transformação) com a motivação de executar uma missão moral “bring the tribesmen “democracy and Western civilization.” Mas tal como William Hagen faz notar no seu ensaio “*Heart of Darkness and the Process of Apocalypse Now*”, “he succeeds admirably in the first mission at the cost of the second mission and his own civilized sanity.” (HAGEN 295) Também Ahab é contratado para recolher óleo de baleia e embora a captura da mítica e gigantesca baleia branca pudesse ser bastante lucrativa e um feito admirável para qualquer ser humano, como o próprio capitão do Samuel Enderby faz notar no capítulo 100: “ There would be great glory in killing him, I know that; and there is a ship-load of precious sperm in him, but, hark ye, he’s best let alone;” (MELVILLE 420) a única missão que o impele e que o faz viver é a aspiração a conseguir subjugar o poder brutal que Moby-Dick representa e que parece evocar as suas limitações humanas. O seu egotismo maníaco impede-o de respeitar esta força da natureza, bem como as leis divinas que comandam o mundo porque, tal como o padre Mapple explana, no capítulo 9, “if we obey god, we must disobey ourselves; and it is in this disobeying ourselves, wherein the hardness of obeying god consists.” (58)

Egocêntricos e incapazes de inferirem a sua condição humana de meros mortais, Kurtz e Ahab incorrem no erro de Ícaro, querem identificar-se com o poder divino e manipular os seres ao seu redor, pondo-os ao serviço dos seus próprios interesses. O fim é, invariavelmente, trágico, uma vez que os seus ideais são traídos pelas suas acções, bem como completamente incompatíveis com o que é humanamente possível.

Embora Kurtz e Ahab sejam “questers”, eles não são de facto heróis. O papel narrativo destas personagens, nos dois clássicos da literatura universal, é sobretudo importante porque o seu desfecho ajuda o herói a realizar a sua escolha moral. O fim destas duas personagens serve de exemplo, institui-se como uma

herança cultural, que funciona como uma espécie de conhecimento secreto acerca do homem, que Kurtz e Ahab partilham com os seus alter-egos (Marlow e Ishmael).

A transformação humana não é apenas física e psicológica, é também filosófica. No fim da sua viagem aos primórdios da civilização humana, Marlow e Ishmael parecem possuir a chave filosófica do conhecimento acerca do ser humano. A Descoberta reduz-se a uma verdade universal: o homem não pode viver como o único avaliador das suas acções, sem qualquer monitorização das mesmas, pois a gestão do poder é impraticável quando o homem age como uma unidade auto-suficiente, emancipado de qualquer regra ou laço social. Este tipo de isolamento irracional culmina na loucura e na morte.

Embora contaminados pela visão distorcida de Ahab e Kurtz e pela sua **Herança Cultural**, Ishmael, em *Moby-Dick* e Marlow, em *Heart of Darkness*, sofrem e quase morrem, mas recebem uma segunda oportunidade. Após a etapa da Regeneração, dá-se a recuperação física e existencial, seguida do Regresso a casa.

O Regresso marca a vitória dos heróis sobre as energias negativas. Ao mesmo tempo, a viagem que ambos efectuaram à “lower region of the soul” (WILMINGTON 286), condena-os a viverem marcados pelas suas experiências e memórias, que estão ambos sentenciados a repetir, infinitamente (em narração auto-diafética), em jeito de confissão. A sua dimensão trágica transforma-os em oráculos do futuro humano, transmitindo as suas experiências a quem os queira ouvir.

Ambas as obras estão imbuídas de um certo pessimismo Romântico tardio, que ainda acredita no heroísmo humano, na vitória do herói, “that powerful moral force struggling for survival in a disintegrating world.” (DORALL 38) É nesta figura, que parte em viagem em busca de aventura e entra num processo de auto-

descoberta, que se sustenta a matéria central da literatura universal. A esta recorrência temática, Joseph Campbell apelidou de “hero-quester myth” (CAMPBELL 239), reconhecendo-lhe tal relevância enquanto padrão mítico que o rotulou de “monomyth” (266). Em relação a este arquétipo literário, Robert Lyman Biral diz o seguinte:

So basic is the quest pattern to narrative, that Joseph Campbell, in his *The Hero with a Thousand Faces*, labels it the “monomyth”. Campbell describes the quest of the hero as an extended search for something that has been lost or taken away from him, something that ought to have been his birthright. He encounters fabulous forces and wins a decisive victory. The successful completion of this search reveals to the hero the secret of his true identity and enables him to return from his mysterious adventure and take his rightful position in society. (BIRAL 7).

Também Janis P. Stout menciona o termo de Joseph Campbell, na sua obra *The Journey Narrative in American Literature* conotando a viagem atribulada do herói com uma experiência redentora, de dimensão espiritual. De acordo com a autora:

[...] the horrific journey, usually to an underworld, is a regular feature of the hero tale or “monomyth”, and in every case it is a means of representing not only the hero’s conquest of his environment but some redemptive experience occurring not in space but in another dimension, inner or spiritual. (STOUT 39)

Quando o Herói sai vitorioso, ele realiza uma viagem psicológica, inversa à dos “damned” (DORALL, 1988: p.309). Aqueles que E. N. Dorall institui como “the saved” são os que, numa acepção freudiana, “can surmount the bestiality of the *id* by finding order and integrity within themselves (the *ego*) and demonstrating this by worthwhile and responsible action” (*Ibidem*).

O **Regresso** é apenas um dos ritos de passagem porque passa a maior parte dos “hero-questers”. Segundo Campbell o processo metamórfico que se concretiza na viagem rege-se por uma fórmula básica que se resume no seguinte: “**Separation-Initiation- Discovery – Return.**” (CAMPBELL, 1956: 47)

Estas etapas do mito da viagem foram, tal como aconteceu em muitos outros países, rapidamente importadas e construídas significativamente pelo universo literário americano e encaixaram perfeitamente na tradicional mobilidade americana, nas correlações estabelecidas entre os temas literários e a própria História da América, na universalidade do ideal de fuga em direcção à liberdade e na desapareição da memória da culpa (denegação do passado) que a consciência americana valoriza, desde os primórdios da nação, devido ao peso da cultura puritana.

Embora realizando uma adaptação do tema clássico da Viagem à realidade da nova nação, e associando-a ao tema da inocência adâmica, parte importante da superestrutura do mito, a realidade é que, ao utilizarem a viagem como espaço privilegiado da regeneração do Herói americano, autores como Hawthorne e Melville foram contra o pré-requisito emersoniano da necessidade de criação dum “antimythic myth” (Lewis 77). Segundo Emerson, o porta-voz da nova realidade não poderia usar como matéria narrativa analogias ou recorrências da literatura europeia. A viagem enquanto experiência de iniciação ao mundo não fazia sentido para Emerson que priorizava a intuição humana como fonte do conhecimento espiritual, universal e divino. Por isso, no seu ensaio “Self – Reliance”, ele alude a esta matéria referindo: “With the hope of finding something greater than he knows... he travels away from himself and grows old even in youth among old things. [...] Travelling is a fool’s paradise.” (LEUTER 2077)

Na opinião de Emerson, a viagem é colocada ao mesmo nível da religião, dado que ambas são factores exógenos ao indivíduo e procuram substituir a

introspecção individual por conhecimentos exteriores ao ser humano, sobrepostos à natureza. O pensamento – síntese da sua posição sobre o assunto é “The soul is no traveller; the wise man stays at home...”, pois viajar é pouco mais do que perder tempo e dinheiro. Quem viaja não cria nada de novo, apenas escolhe estar rodeado de “old things”. Deve-se no entanto ressaltar que Emerson não colocava objecções a viagens, quando estas envolviam educação, arte ou algo que viesse a beneficiar o espírito e a humanidade. Opunha-se, sim, à viagem com o objectivo de encontrar o paraíso num outro lugar, em vez de em si mesmo. Para Emerson, a necessidade de viajar era também um sintoma de falência do sistema educativo, em virtude das escolas ensinarem apenas a imitar e não motivarem o acto de criar pois, na sua essência, o Homem é um criador e deve ser incentivado a desenvolver as suas faculdades ímpares. Esse é o percurso que Emerson preconiza e o único válido para ser narrado. O percurso de desenvolvimento moral, que não implica iniciação, redenção ou qualquer tipo de identificação com o passado, supõe isso sim, o cultivo daquilo que é natural e está inerente ao indivíduo.

O que Emerson procurou fazer através da defesa teórica do *Transcendentalismo*, não está muito longe do que outros autores da *Renascença Americana*, como Melville e Hawthorne ou, mais tarde, os escritores do *Realismo* americano, como Henry James ou Mark Twain, tentaram, igualmente, fazer: encontrar o lugar do Homem americano no mundo, tendo em conta a própria conjectura de formação da América. O facto é que, tal como Ihab Hassan expõe na sua obra, *Radical Innocence*, a América surge como uma contradição. Eis o que o autor declara:

The child is always father to the man. America, which began as a “contractual” society without a “prehistory,”[...] began certainly as a contradiction. The emblem of that contradiction is still the antithesis between Eden and Utopia based on an unresolved view of man’s place in the world. Hence the manifold contrasts between nature and civilization, man and society, freedom and authority, instinct

and mind, ideal and action, spirit and matter which Puritanism, Transcendentalism, and Naturalism all failed to reconcile in American culture. (HASSAN 39)

Em comum, todas estas correntes culturais manifestam a crença na inocência moral do Homem, mesmo quando a Sociedade e a Natureza conspiram contra ele. Mas, contrariamente ao que era advogado por Emerson, os outros autores apostam no mito da “Open Road” (HASSAN 41), na Viagem, para a operacionalização do encontro significativo entre a inocência e a culpa. Contudo, estes autores não tomam de empréstimo os elementos tradicionais da Viagem, sem adaptações. A Viagem ficcional americana tem características distintivas e padrões peculiares, tal como Janis Stout atesta:

The patterns of the simple journey or road narrative already familiar in world literature and mythology – the quest, the migration, the homecoming, the wandering – were reshaped into distinctive, while yet familiar, patterns of American narrative. The patterns of journey narrative that we observe in American literature are not unique, but traditional and distinctively adapted. (STOUT 12)

No fim do século XIX, os autores americanos utilizaram os temas universais como fonte de experiência e base para a inovação. Reportando-se aos elementos tradicionais do picaresco e do épico as *journey novels* americanas distinguem-se das viagens clássicas pela forma como estão direccionalmente vocacionadas para dois destinos preferenciais: a Viagem para o Oeste e a Viagem para a Europa. Em ambos os casos, os heróis procuram reencontrar-se com os valores éticos que já não encontram nas cidades do Leste da América, cada vez mais industrializadas e povoadas.

O Oeste e a Europa sustentam um jogo de identificação literária de valores positivos/negativos com espaços geográficos específicos, criando binómios constantes na Literatura Americana, que emergem como sub-temas das narrativas

de viagens. São eles: Campo/Cidade; Oeste/Este; América/ Europa. O Oeste é a representação do campo, do mundo por transformar, do espaço que ainda aparenta o mundo inaugural, como Deus o criou. Este *locus* é, quase invariavelmente, conotado positivamente e apresentado como o berço dos valores primordiais, que os *Founding Fathers* consagraram como o destino da América, duzentos anos antes. A Europa, pelo contrário, suscita sentimentos conflituosos e ambivalentes no *Adão Americano*. Por um lado, a Europa epitomiza a riqueza artística e a herança cultural do novo mundo. Visitá-la é fitar, não uma alteridade exógena, mas submergir no passado, penetrar numa espécie dum “old self”, nostalgicamente familiar. O regresso à Europa é o retorno a uma casa herdada, onde o *Ethos* da imaginação americana se pode definir, por referência a um outro, que tem a chave do conhecimento ancestral. Por outro lado, o *Velho Mundo* simboliza o reverso de tudo aquilo que se venera no *Novo Mundo* e, por isso, muitas vezes a Europa é abordada em termos de comparação com a América, sendo claramente depreciada pela sua sofisticação, artificialidade, rigidez de costumes e futilidade, enquanto a América é celebrada pela juventude, espontaneidade, e sobretudo, pela integridade dos valores, que estiveram na base da sua fundação.

Deste **Regresso** a um passado perdido deriva a confrontação entre o tema da inocência do Herói a sua vontade de aprender e a riqueza cultural e sofisticação artística da Europa, que representa o conhecimento e a experiência. Este encontro origina sempre sentimentos conflituosos e ambíguos nos viajantes do Novo Mundo, como a autora Janis Stout realça, na sua obra *The Journey Narrative in American Literature*:

Fiction of return from America to Europe is freighted with the irony of conflicting motives and attitudes. The Old world is approached with distrust, diffidence, and nostalgia, the sense of returning to a lost home. When positive attitudes such as veneration for the cultural past predominate, the journey becomes a pilgrimage.

When the emphasis is negative, a vision of the staleness and conventionalism of the European past in contrast to the youth and openness of America, the journey is a retreat. (STOUT 68)

Mais adiante, Janis Stout esclarece o significado contrastante das duas percepções da Viagem europeia:

[...] the conception of the journey to Europe as a retreat is the opposite of the European pilgrimage and quest, with their affirmative connotations of aspiration and expansion. Retreat is, in general, the connotation of American homecoming narratives, because they imply the surrendering of the great venture into the unknown.” (*Ibidem* 70).

A **Retirada**, como lhe chama a autora, ou o **Regresso** do herói, é sempre uma movimentação em direcção a leste, seja em pequena escala, do campo para as cidades ou, em grande escala, da América para a Europa. De qualquer forma, este movimento de recuo está frequentemente conotado com a desistência da liberdade e a derrota do *Adão Americano*, como acontece na Viagem -circuito de Holden Caulfield, em *The Catcher of the Rye*, de J. D. Salinger. O seu Regresso é a renúncia aos seus ideais, à sua tentativa de salvação do mundo.

A única excepção a esta conotação negativa surge quando a Viagem à Europa é elevada ao estatuto de Revelação Sagrada. Neste caso, a reabilitação do passado e as visitas aos lugares de culto artísticos e culturais europeus representam um acordar simbólico da personagem e a sua tentativa de preenchimento das lacunas da identidade americana que, nas palavras de Ihab Hassan, é o resultado de uma “contractual” society without a “prehistory.” Quando a Viagem à Europa se torna um aprendizado moral e intelectual e uma experiência quase religiosa, de veneração de uma cultura ancestral, estamos perante “the European pilgrimage” (STOUT 70). Este é o caso de obras como *The Education of Henry Adams*, de

Henry Adams, ou *Redburn*, de Melville, que utilizam a Europa como *locus* privilegiado do padrão narrativo do **Regresso** a Casa do Herói Americano; no caso de *Redburn*, o protagonista intenta a recuperação da presença psicológica da figura paterna, revisitando os locais que este tinha percorrido antes de falecer. A este elemento da ficção de viagens, apelidou Stout de “Homecoming journey”. (STOUT 71)

No entanto, frequentemente, o esquema típico da projecção geográfica de valores morais implica as seguintes oposições: “country (West) to city (East), with the evils of decadent, cruel city being cast as a parallel to those of Europe.” (67) Nestas categorias consubstancia-se a matéria inerente ao Mito Americano e ao próprio processo histórico da América. Estas ideias revelam como o pensamento puritano influenciou as diferentes vagas migratórias e integrou aquela que é hoje concebida como a identidade americana. A criação literária puritana, nomeadamente, os sermões, também influenciou bastante neste delineamento de ideias. Destacam-se sobretudo os registos escritos de William Bradford, em que se enumeravam as razões para o abandono da Europa pelos primeiros imigrantes americanos, e os sermões de John Winthrop, em que este contrastava “the corrupt city” com a “city set on a hill”.

Com a profusão das cidades decadentes e industrializadas do leste e o aumento do desemprego, estas equiparam-se negativamente à Europa, enquanto locais catalisadores de desigualdade e injustiças sociais. O movimento para Oeste, pelo contrário, emerge como um dos vértices do Sonho Americano: a identificação geográfica da fronteira, da pradaria e da “wilderness” com as noções de liberdade, conquista e expansão. Alia-se a estes ideais uma vontade crescente, por parte dos imigrantes e colonos já anteriormente instalados em outras regiões americanas, de procurar uma vida mais próspera e feliz na *Terra Prometida*, agora, metonimicamente, identificada com a região selvagem do Oeste.

O mito da *Terra Prometida* continua a projectar-se até aos nossos dias tendo, no entanto, sido realocado na região do Oeste, assim como outros temas dele derivados: a Viagem, a Mobilidade e outros mais recentes, como o tema da Fronteira e o da Demanda do Oeste, o novo Jardim do Mundo, promessa de abundância e de fecundidade de um novo paraíso agrícola.

Protagonizando a penetração deste novo espaço perfilam-se dois novos elementos determinantes para o estabelecimento das povoações e para o alargamento do território, e que foram retratados na literatura e em outras expressões culturais americanas, como a música e o cinema; são eles o herói da fronteira (*cowboy*) e a **Estrada**. Símbolo da interacção entre estes dois ícones da ficção americana surge *the Wilderness Road*, hoje uma *Interstate Highway* com oito faixas e uma das mais importantes auto-estradas do Sul para Oeste. Segundo a tradição, foi Daniel Boone (1735-1820), um veterano da *French and Indian War* (1756-63), que, avançando através do *Cumberland Gap*, descoberto em 1767, transformou um pequeno trilho que os Índios tinham aberto na montanha, numa estrada com cerca de quatrocentos e oitenta quilómetros. Esta estrada passou então a ser considerada uma porta para a *Terra Prometida*, para a América genuína e real. Assim, a **Estrada** prefigura-se, conjuntamente com a floresta e o mar, como um dos três elementos da área do **Desconhecido**, a que R.W.Lewis denominou “the *apeiron* – the area of possibility”. (LEWIS 99). Mas, acima de tudo, a **Estrada** transforma-se num meio para recomeçar uma nova vida.

Ao contrário do padrão narrativo de “homecoming”, presente nas *journey novels*, localizadas no *Velho Mundo*, quando nos reportamos às *road novels*, em que o destino da viagem é o Oeste, o padrão dominante é o de “homeseeking”. Nas palavras de R.W.Lewis, o *Adão Americano* afasta-se da longa tradição clássica por se posicionar “outside the world” (128), e, por isso, segundo o autor “the hero of the new world has no home to begin with, but he seeks one to come.” (*Ibidem*).

No Oeste, o Herói, ou o Anti-herói (“outsider”) procura não só uma casa, mas sobretudo uma região onde pensa encontrar oportunidades económicas e, conseqüentemente, igualdade social e política. Na “wilderness”, o “Frontierman” parte do princípio de que não será avaliado em função do seu nível social, económico ou cultural, mas sim da sua capacidade física e auto-suficiência.

A História da América parece substantificar-se no movimento, agora não concretizado através da travessia do Oceano, mas sim da penetração na “wilderness”. Embora o *locus* se tenha alterado, os ideais parecem manter-se e os sonhos acalentados permanecem. Num país permanentemente fustigado por ondas de mudança e períodos de falência de valores, apenas uma coisa permanece indelével e imutável na essência Americana: o Mito.

Na complexa superestrutura do Mito Americano, sobressai a centralidade da figura adâmica, uma constante na ficção do Novo Mundo e, segundo R.W.Lewis, metáfora, em larga medida, responsável pelo sucesso, singularidade e dinamismo da literatura, do cinema e de outras expressões culturais na América. Eis o que o autor refere acerca deste assunto:

The matter of Adam however rearranged or inverted, continues to supply the motivating force in the composition of our liveliest and most durable fiction. I suspect, indeed, that the future of American fiction depends in some real part upon the durability of the image of the hero as Adam. (LEWIS 152).

Assim, durante os três últimos séculos, e até aos nossos dias, o Adão Americano como Herói, ou Anti-Herói, Rebelde ou Vítima, em todas as suas versões, facetas e inversões, continuou a ser presença assídua nas narrativas americanas, percorrendo o Espaço incomensurável e penetrando no **Desconhecido**, em busca duma **segunda oportunidade**, na Europa sofisticada ou no Oeste selvagem; atravessando o Oceano, como os Pilgrims e os Puritanos haviam feito ou, muito

simplesmente, circulando sem destino, na auto-estrada (“superhighway”), ícone da liberdade e da procura de um modo alternativo de vida, nos séculos XX e XXI.

No capítulo seguinte, analisaremos a representação da Estrada, no clássico dos anos trinta, *The Grapes of Wrath*, enquanto movimento colectivo dos *Okies*, que foram também denominados de “nomads of the depression” (STOUT 5). Veremos, em que medida, a Estrada assumiu, ou não, um papel de relevo na vida destas personagens que, num momento significativo da História da América, se viram na contingência de encontrar um novo modo de vida, vagueando literal e figurativamente pelas estradas norte-americanas, substituindo a nostalgia da terra perdida pela esperança de uma nova “Terra Prometida”.

## CAPÍTULO II

### *The Grapes of Wrath* e o Mito da “Open Road”

Highway 66... is the path of a people in flight...

John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*

Marc Augé, autor da obra *Não Lugares* (tradução portuguesa) afirma: “Toda a narrativa é uma narrativa de viagem...” (AUGÉ 171), no sentido em que todas as narrativas “atravessam” e “organizam” lugares. Embora esta declaração, a todos os níveis legítima, nos pareça demasiado geral ou simplista, ela corrobora a centralidade desta temática e o modo como o plano mítico do tema da Viagem se confunde com a própria história da literatura universal.

Desde os Grandes Ciclos Heróicos (nomeadamente as epopeias homéricas) até às representações da **Viagem** na literatura e cinema da actualidade, encontramos sempre um factor unificador, uma matéria comum, que passa pela narrativa do herói ou anti-herói, que parte em viagem em busca de aventura e entra num processo de **auto-descoberta**.

São várias as razões para a reincidência de temas, nas obras de autores universais, tais como a Fuga, a Demanda, a Iniciação e o Regresso. Por um lado, eles reconhecem estes padrões como recorrentes noutras literaturas e na mitologia universal, por outro lado, tal como Scholes e Kellogg apontam, na obra *The Nature of Narrative*, “the traveller’s tale or lie is a persistent oral form in all cultures.” (SCHOLES and KELLOGG 73) A este propósito pronunciou-se ainda Northrop Frye, autor da obra *Anatomy of Criticism*, declarando: “the marvellous journey is the one formula that is never exhausted.” (FRYE 57)

A chamada “literature of motion” (STOUT 3) está presente em todos os grandes mitos da Humanidade, reportando-se inclusive ao mito bíblico do Jardim do Paraíso, no qual a transição de um estado de perfeição para a degradação, decorrente da queda em pecado do Homem primevo, traduz-se, em termos teológicos, num movimento espacial: a expulsão do primeiro Homem e da primeira Mulher do Éden.

Muitos outros relatos bíblicos de viagens pelo deserto e travessias penosas, assim como muitos outros textos da civilização clássica, tais como a *Eneida* ou a *Odisseia*, influenciaram autores por todo o mundo, sobretudo pelas conotações espirituais atribuíveis aos tópicos da Viagem: as experiências não espaciais que influenciam a transformação humana, no plano ético. Acerca desta dualidade de experiências (espaciais e não espaciais) que cabe ao leitor descodificar, pronunciou-se Janis Stout na sua obra *The Journey Narrative in American Literature*, referindo-se à *Odisseia* nos seguintes termos:

Disregarding for the moment the structural aspects of Odysseus’ “real journey”, we can see that his descent into the underworld, for instance, involves the giving of spatial terms to a nonspatial concept, the integrative encounter and converse with the past and its secrets. Indeed, the horrific journey, usually to an underworld, is a regular feature of the hero tale or monomyth, and in every case it is a means of representing not only the hero’s conquest of his environment but some redemptive experience occurring not in space but in another dimension, inner or spiritual. (...) The journey is indeed a perennial recurrent fictional form precisely because it is, as Scholles and Kellogg suggest, a “simple linear form” providing an obvious structure, which readily accommodates secondary import. (13)

A ideia da Viagem enquanto metáfora encontra-se enraizada no universo mental humano desde os primórdios da civilização e parece ter sido tomada de

empréstimo diferentes culturas e literaturas, mesmo as que se estabeleceram mais tardiamente, como é o caso da americana. A narrativa de acção simbólica encaixou perfeitamente não apenas no contexto histórico, mas também no sentido mítico da Nova Nação.

Mas, tal como expusemos no capítulo anterior, embora a importação da fórmula perene da Viagem implique a apropriação de alguns dos padrões básicos que a compõem, o “monomyth” (CAMPBELL 266) está constantemente sujeito a adaptações, realidade que, no caso da literatura americana, é atestada pela seguinte asserção de Janis Stout: “ The patterns of journey narrative that we observe in American literature are not unique, but traditional and distinctively adapted.” (STOUT 12)

Também R. W. Lewis se pronunciou, na sua obra *The American Adam*, relativamente aos aspectos idiossincráticos das personagens das narrativas americanas. Segundo o autor, o *outsider* americano, retratado através de personagens tão diversas como Donatello, Redburn, Billy Budd, Huck Finn, Daisy Miller, ou mesmo Jay Gatsby, distingue-se do *outsider* da literatura europeia, porque não se enquadra em nenhuma das seguintes quatro categorias: “the dispossessed, the superfluous, the alienated and the exiled” (LEWIS 128). Na impossibilidade de rotulá-los desta forma, o autor explica as diferenças que demarcam os heróis da literatura americana das personagens da literatura europeia:

These are, by some magic of art, morally prior to the world which nonetheless awaits them; as between them and the world, it can be questioned who is outside of whom. It is not, as with the European characters, that the realities of social experience and action catch up with them; but it is they who approach and enter into those realities, with alternative comic, disastrous, or triumphant consequences. (LEWIS 129)

Este *outsider* americano, versão alegórica de Adão antes da expulsão do paraíso, é um ser imbuído de esperança, que avança determinado num mundo hostil, que o rodeia, pleno de obstáculos à sua felicidade. Ignorante deste facto à partida, o herói da ficção americana é o protótipo da perseverança humana perante todas as adversidades. Estas sucedem-se, entavando as suas movimentações e as suas acções, tradicionalmente de “pioneering”.

A Viagem, enquanto experiência americana, derivou sobretudo da necessidade de expansão, ligada a dois ícones fundamentais na História da América: a **fronteira** e a **esperança**, alicerces do Sonho Americano. Acerca da fronteira e da esperança num novo começo, Sam Bluefarb, autor de *The Escape Motif in the American Novel*, teceu o seguinte comentário:

The opening up of the **frontier** gave the phenomenon of escape its peculiarly American stamp. Although the theme of flight may be seen in other literatures, it is only in American literature, particularly in the American novel, that the preoccupation with flight begins to loom large, begins to represent what is most characteristically American- the urge to be forever wandering forward into new territories, to take to the **Open Road**, as Whitman chronicled that urge, to be on the move, as fictional Americans from Natty Bumppo to Kerouac’s Dean Moriarty have enacted it. This American preoccupation- the desertion of the old for the **hope** of the new- has been a deep and powerful force in American life since the landing of the Pilgrims at Plymouth Rock, in their own escape from social and religious persecution. (BLUEFARB 7)

A Viagem, a que Walter Allen apelida de “principle of recurrence in american experience” (ALLEN 217), provém de um contexto histórico ou “journey-centered history” (STOUT 5) que pode ser traçado nas suas origens, até ao passado europeu dos fundadores da América. O processo migratório, iniciado no século XVI, prosseguiu com as constantes viagens de novos grupos que

abandonavam o Velho Mundo para se fixarem no Novo. A esta movimentação regular acresceu, mais tarde, a expansão do Oeste americano, ou “westward push” (STOUT 5). Nesta demanda nacional de um novo lar ou local de fixação destacou-se o estado da Califórnia que, sobretudo no século XX, se transformou num dos vértices mais importantes da superestrutura do Sonho Americano, nomeadamente pelo incremento migratório, nos anos trinta, dos “nomads of the depression,” (*Ibidem*) que se deslocavam aos milhares à procura de estabilidade e emprego na Terra do Sol e da abundância.

Este padrão anacrónico subsiste até ao quotidiano, apesar do desaparecimento das fronteiras, do fim da emigração em massa e até da perda da esperança, no século XX. Tal como o autor de *The Escape Motif in the American Novel* refere na sua obra:

Indeed the very urge to escape – after the Civil War especially, but most especially in the twentieth century – was born out of desperation and hopelessness, so that escape finally became not so much an act of hope, optimism, and Emersonian self-reliance as of hopelessness and confusion.” (BLUEFARB 3)

Seja qual for a motivação expressa para a viagem – esperança ou desespero, a História da América continuou a fornecer imagens e valores conotados com movimento e direcção, influenciando a ficção americana que, por seu turno, continuou a reflectir contextos históricos, transformando-os, invariavelmente, em matéria narrativa ou ficção com “background in history” (CARPENTER 69). Assim, os padrões históricos determinaram os padrões literários dominantes. Nas palavras de Stout, esta relação dialéctica entre História e Literatura é descrita da seguinte forma: “Our journey-centered history also set the patterns in which the journey would continue to appear in our fiction, particularly the escape and the home founding (STOUT 5).”

Ainda segundo Janis Stout, *The Grapes of Wrath* é um “defining example” desta fórmula e da fusão destes dois padrões na medida em que “the home founding grows out of an initial journey of escape.” (53). O próprio romance parece reverberar, de uma forma alegórica, “as archetypal founding journeys” (46), retomando o propósito da demanda de um novo lar como motivo justo e correcto para impulsionar a experiência migratória. Esta noção de *settlement* ou *Manifest Destiny* baseia-se no princípio puritano da demanda da sociedade perfeita e é uma noção perene no universo cultural americano.

Também Walter Allen, na obra *The Urgent West* realça que os *Okies* (termo pejorativo com que eram designadas as pessoas oriundas de Oklahoma), no clássico literário de Steinbeck, evidenciam: “a principle of recurrence in American experience, recreating the experience of their forbears” (ALLEN 217). A receita literária é antiga e baseia-se na tradição histórica. Muitos outros autores americanos fizeram tributo nas suas obras à mobilidade contínua como aspiração americana, outros tantos heróis literários emergiram como verdadeiro “escapers” ou “misfits” da sociedade, e alguns intelectuais adoptaram mesmo a “perpetual journey” como um modo de vida alternativo, tal como explica Sam Bluefarb:

The move away from the earlier places was (...) bound-up with the deep-grained American tradition of going out after something, looking it over – whether a homestead or a wilderness in which to build a home – and trying it out: Thoreau went to the woods; Whitman took to the open road; and Melville went to sea. (BLUEFARB 8)

Embora impregnado da tradição americana do abandono do velho e familiar em prol da aventura no desconhecido, o romance *The Grapes of Wrath* inova por não apresentar tanto uma viagem “toward”, mas sobretudo representar uma viagem “away from something.” Enquanto em outros romances se reconhece a repetição da imagem de Natty Bumppo, na parte final da obra paradigmática *The*

*Pioneers*, preparado para rumar a Oeste, e a viagem surge como uma opção volicional das personagens *to head somewhere* (movimento de *pull*, alimentado pela pura atracção dos espaços ainda inexplorados ou incógnitos), em *The Grapes of Wrath* a força do movimento é propulsora, é fruto de um movimento de *push*, que é acima de tudo contra-natura e inconvençional. Em oposição com a tradição literária e histórica de que temos vindo a falar, a fuga da família Joad não é tanto um acto de libertação, mas sobretudo um acto motivado por um forte sentimento de perda. Esta singularidade, que demarca os Joad, de outros *escapers* de outras obras literárias, está bem frisada, na obra *The Escape Motif in the American Novel*, da qual destacamos a seguinte passagem:

Virtually every escaper discussed thus far has in some way been held in the grip of a motive strong enough to want to escape, even though these motives have frequently been the result of great pressures on him. This is the most important difference between the motives of the Joads and those of other escapers. In the others, one senses a strong desire to be off – to anywhere but where they happen to be: Huck, aboard his raft or into the Territory; Theron Ware, to Seattle; George Willard, to the big city. However, in the Joads there is almost a sense of nostalgia for the land that has served them as home for generations. For the Joads differ distinctly from the other escapers in that, for the most part, when the time comes for them to leave, *they do not want to go*; this cannot be stressed enough. (...) The Joads are therefore forced to take to the road by such circumstances as drought, erosion, the obliteration of the individual farm, and the expulsion of the individual tenant farmer in order to make room for the larger combines. (BLUEFARB 107)

A perda é a força motivacional da viagem dos Joad e ao mesmo tempo vai ser uma constante no percurso da família. O despejo das terras de que eram arrendatários e que cultivavam está directamente conectado com a fuga da família aos efeitos do *Dust Bowl*, durante a era da Depressão. O contexto histórico que serve de *background* ao relato da saga dos Joad é apresentado logo no primeiro capítulo da obra no qual os agricultores, observam, impotentes os efeitos

devastadores da seca e da erosão nas suas colheitas e terras. A esterilidade das terras torna-os incapazes de produzirem produtos agrícolas e de pagarem os seus empréstimos bancários. Insensíveis à ligação emocional dos agricultores às terras, os bancos tomam posse das mesmas. Os patriarcas das famílias perdem as suas terras, vendo destruída, em nome das leis do capitalismo, a relação telúrica, o amor à terra que cultivavam e transmitiam às gerações subsequentes. Esta quebra dos ciclos de vida, a deterioração das terras funciona como uma hipálage, representando a própria esterilidade destes homens que já não são “whole” (STEINBECK 61), porque já não podem prover o sustento para os seus descendentes e ascendentes. Como nada podem fazer contra as leis da natureza e não entendem os valores do capitalismo, estes trabalhadores agrários passam a vagar, figurativa e literalmente.

Tal como F. W. Watt afirma na sua obra *Steinbeck*, este estado de coisas veio pôr fim a um modo de vida e ao que o autor denomina de “mythopoeic sense of the relation between man and nature” (WATT 63). O grau de calamidade que afectou as pradarias centrais da América e que arrastou milhares de trabalhadores agrários a juntarem-se à turba de milhões de desempregados dos meios urbanos, numa luta desesperada pela sobrevivência, trouxe consigo ainda aquilo a que Watt se refere como:

(...) the growth of large-scale commercial and industrial exploitation of the land, which spelt the end of peasant and pioneer ideals (like George’s and Lennie’s dream of a plot of land, a cow and a few chickens), and deracinated and sent on their futile western Odyssey the hordes of dispossessed Okies like the Joads.  
(*Ibidem*)

Anunciou-se assim o fim da teoria social do modo de vida agrário, tal como havia sido advogado por Jefferson (*Jeffersonian agrarianism*), porque se desenhava agora um objectivo claro na exploração da terra em larga escala: a simples

finalidade de atingir o lucro pessoal, por oposição aos sonhos das personagens de *Of Mice and Men*, Lennie e George, e dos Joad, de *The Grapes of Wrath*, cujo ideal era apenas o de manter um pedaço de terra e criar alguns animais, assegurando, na sua relação com a natureza, a manutenção dos ciclos de vida e crescimento, essencial à vitalidade da natureza humana. Este processo de exploração da terra, por último enunciado, não tem em conta os interesses próprios e prefigura já outras filosofias sociais advogadas na obra como o altruísmo e o humanismo.

A sincronia perfeita entre Homem/terra e o trauma provocado pela **Separação** forçada dos dois elementos que compõem este binómio são explicados na narrativa, através do discurso de um dos agricultores: “ Funny thing how it is. If a man owns a little property, that property is him, it’s part of him, and it’s like him” (STEINBECK 57). À alienação forçada da força vital da terra, apenas os mais adaptáveis subsistem. Este tema está subjacente à morte da personagem Granpa e, mais tarde, da sua companheira de uma vida, Granma. Está ainda implícito nas imagens de fome e desnutrição das famílias dos migrantes, a quem é negado um talhão de terra para cultivo. A perda da terra resulta assim numa relação causa-efeito, que redundará no declínio económico das famílias, no fim da coesão familiar, na inversão dos poderes na hierarquia desta e, em última instância, na procura de um outro modo de vida, uma vida “on the move” repleta de incerteza relativamente ao destino e futuro. Mas a vida “on the road” é muito diferente e a **Estrada** não substitui o lar, tal como lembra Muley Grave, uma das personagens que prescindiu da companhia da família por incapacidade de quebrar o seu vínculo à terra. Eis como justifica a sua opção: “Place where folks live is them folks. They ain’t whole; out lonely on the road... they ain’t alive no more.” (61)

Para os Joad, que tentam manter a família unida apesar de todas as adversidades, não há outra opção senão tentar sobreviver “on the road”, fixando residência numa carrinha de carga, um lar móvel e transitório. Por isso, a obra *The Grapes of*

*Wrath* está repleta de imagens conotadas com movimento, na esteira da tradição literária americana. Logo após a secção introdutória da obra e a descrição dos fenómenos meteorológicos que fustigaram a região de Oklahoma, e que lhe conferiram a denominação de *Dust Bowl*, surge uma primeira alusão a “moving things” e à estrada, na frase “In the roads where the teams moved” (STEINBECK 4). Na sequência desta referência ao êxodo dos *Okies*, emerge a personagem principal Tom “walking along the edge of the highway”, cuja primeira acção humana, num cenário marcado pela total ausência de vitalismo, é o posicionamento da sua mão “on the shiny fender of a truck” (8). Tom depende da boleia e da boa vontade de um camionista para encetar a sua “homeward journey”. Embora a saga da família se inicie com o **Regresso** do filho pródigo, ela vai-se alterando no decurso da narrativa, assim como os intervenientes da viagem que também sofrerão transformações ao longo do percurso. Tal como Janis Stout realça em *The Journey Narrative in American Literature*: “The novel proceeds from a return home (Tom’s return from prison) through a flight or escape impulse (the Okies’ expulsion from their land) to a search for a new home. Motion is stressed throughout.” (STOUT 54)

Significativamente, e representando um dos paradoxos da vida, surge o símbolo do veículo automóvel, protótipo da mecanização e desumanização do mundo, em parte responsável pela falência do modo de vida agrário que estas pessoas foram forçadas a abandonar, e que se torna agora fulcral para que a viagem, na rota do *Golden West*, se concretize. Objecto de técnicas de propaganda e de práticas de vendas que os fazendeiros não dominam, veículos decadentes são vendidos a preços exorbitantes, obedecendo à desumanidade das leis do mercado, da oferta e da procura, por vendedores sem escrúpulos, apenas interessados no lucro pessoal. Tal como milhares de *Okies*, os Joad são forçados a trocar os bens de uma vida inteira por um veículo que lhes permita abraçar um novo modo de vida e acalentar o sonho de chegar à Califórnia.

Os Joad participavam neste delírio colectivo, partilhado por milhares de outros *Okies*, para quem Oklahoma se tinha tornado num Purgatório, e que procuravam agora, noutras partes da América, o Paraíso que este “God’s Country” (WATT 66), acreditavam eles, não lhes iria recusar. O cenário avassalador desta “futile western Odyssey” (63) é descrito por F. W. Watt da seguinte forma:

Everywhere men were travelling, by foot, in old jalopies (the innumerable decaying wrecks of mass-production), and by empty freight-cars, searching in other parts of the country for the promise they could not believe America would deny them. The greatest flow was in the historically hallowed direction – westward. And in this last general westward trek, goaded on by material necessity and inspired by the great American dream, the Joads of Oklahoma took part. (66)

As “old jalopies” descritas por Watt, que enchiam as estradas, na América dos anos trinta, em direcção do lendário Oeste, às quais se juntam os Joad “in their run-down Hudson Six, their modern covered wagon which they can barely coax along the road” (67), não são mais do que a representação de um vasto movimento social, que estava já em acção, e do qual os Joad faziam parte, se bem que só tardiamente se apercebessem disso. Do mesmo modo, os automóveis decadentes são também símbolos da desastrosa ruptura com um antigo modo de vida e são paradigmáticos de uma América enfraquecida, na era da Depressão, uma engrenagem mal oleada que tenta, com dificuldade, manter em andamento os seus ideais, num mundo em transformação e marcado pelas desigualdades sociais.

Os Joad representam, metonimicamente, estes ideais, que não só devem sobreviver, como, no final, triunfar. Deste modo, o seu destino confunde-se com o destino da própria América. Por isso, as provações por que passam são encaradas como um obstáculo a ultrapassar, para se dar início a uma nova fase, um novo começo, uma segunda oportunidade de construir uma vida diferente, quiçá melhor. Antes do início da viagem, a crença dos Joad no Sonho Americano

permanece inabalada. Para acentuar este facto, o elemento humano da obra é, claramente, valorizado, em detrimento do elemento mecânico, tendo em conta que o Homem é capaz de acção e reacção (individual e em cadeia) e as máquinas, como por exemplo o tractor, quando desligadas do factor humano, indispensável para a operacionalização das mesmas, pautam-se pela inacção, tal como Steinbeck explica:

But when the motor of a tractor stops, it is as dead as the ore it came from. The heat goes out of it like the living heat that leaves a corpse. Then the corrugated iron doors are closed and the tractor man drives home to town, perhaps twenty miles away, and he need not come back for weeks or months, for the tractor is dead. And this is easy and efficient. So easy that the wonder goes out of the land and the working of it, and with the wonder the deep understanding and the relation. For nitrates are not the land, nor phosphates; and the length of fiber in the cotton is not the land... the machine man, driving a dead tractor on land he does not know and love, understands only chemistry; and he is contemptuous of the land and of himself. When the corrugated iron doors are shut, he goes home, and his home is not the land. (STEINBECK 157-8)

Como por osmose, o homem que dirige o tractor caracteriza-se pela insensibilidade e desapego à terra. Por isso invade as terras e derruba as casas abandonadas dos agricultores, sem compaixão, porque não entende a relação destes com o seu espaço e só se preocupa com o sustento da sua própria família. O condutor do tractor não deixa de ser humano, está apenas isento de humanismo.

Por oposição às máquinas e suas extensões humanas (condutores) surge um símbolo anímico, dinâmico - a tartaruga terrestre, que personifica a vitalidade, a forte determinação e perseverança, características essenciais à sobrevivência duma espécie. Esta peculiar criatura parece partilhar, simbolicamente estas características com a família Joad e, duma forma singular, como realça Janis

Stout, apresenta alguns detalhes morfológicos similares aos da personagem principal, Tom Joad:

The introductory section is linked to the larger action of the novel through the device of the land turtle, which Tom finds as he “plod[s] along” toward home. The turtle, hence the turtle’s persistence, is linked to Tom himself by similarities of descriptive detail: the land turtle’s heavy toenails and Tom’s thick fingernails, its hard legs (the front ones are called “hands” on p.21) and Tom’s thickly calloused hands. (STOUT 54)

O terceiro capítulo, inteiramente dedicado à descrição da travessia da auto-estrada, proeza perpetrada por este animal de invulgar resistência e indomabilidade, funciona como uma leitura figurativa da própria viagem dos Joad e da sua luta pela sobrevivência. Em paralelismo metafórico com a tartaruga, que é deliberadamente atropelada por um automobilista, também os Joad são vítimas de um ambiente hostil, embora persigam a finalidade da sua viagem, tentando encontrar um novo lar.

O movimento deste animal converte-se ainda em acção simbólica, pois ele arrasta consigo, inadvertidamente, “an oat beard”, que deixa do outro lado da auto-estrada, onde é coberta de terra, pelo próprio animal que se arrasta. O ciclo da reprodução fica completo, em analogia com o que acontece com os Joad e a Humanidade em geral. A força da vida continua a regenerar-se, apesar de todos os obstáculos e contratempos. Este conceito da capacidade humana de se reinventar e recomeçar, apesar de todos os altos e baixos da vida, perpassa toda a obra e está subjacente à ideia do progresso humano, que Steinbeck transmite através da personagem Jim Casy, articulando esta noção da seguinte forma: (...) “having stepped toward, he may slip back, but only half a step, never the full step back!” (STEINBECK 204-5). Este tema será revisitado adiante na narrativa quando Ma

Joad profere o seu discurso acerca do poder da união do povo, cuja afirmação mais famosa é “We’re the people that live...we’re the people – we go on” (293)

O mesmo tema está, de novo, configurado na tartaruga, que reencontramos no capítulo IV e que, após ter sido atropelada e, mais tarde, resgatada por Tom Joad, continua a movimentar-se, persistentemente, em direcção ao Sudoeste (rota que será mais tarde trilhada pelos Joad), o que leva Tom a tecer um comentário alegórico ao paradigma central da obra: “They’re always goin’ someplace. They always seem to want to get there” (60).

Embora havendo tantas semelhanças a apontar entre a viagem dos Joad e a própria saga do animal, de início a fuga dos Joad parece desprovida de um objectivo, ou mesmo de um destino concreto, o que origina que os próprios se questionem sobre o que fazer, ou que rumo tomar: “But if we go, where’ll we go? How’ll we go? (46).

Decorrente deste impasse, a família vai-se unir para tomar decisões conjuntas sobre esta e outras questões e vai deliberar regras de actuação conjunta. O capítulo X funciona como capítulo-charneira, dado que, pela primeira vez a família se organiza em grupo, em conferência familiar, tentando deliberar o rumo a tomar e se devem ou não aceitar um estranho, o ex-pastor pastor Jim Casy, no seu seio. Este capítulo é também simbólico, porque consubstancia a derradeira experiência da família Joad, como uma estrutura de valores patriarcais, em que os papéis tradicionais e as posições de liderança são determinados pelo sexo e pela idade.

No Conselho Familiar, as mulheres e as crianças mantêm uma distância considerável dos homens, pois não têm qualquer poder decisório, embora a opinião da Ma Joad (a figura feminina que mantém a família unida) seja bastante respeitada e ela tenha um papel consultivo importante. Granpa Joad é o primeiro a

usar da palavra, tendo em conta a sua idade respeitável e dentro de uma lógica hierárquica/familiar em que o ancião predomina. Até mesmo no camião, substituto do lar perdido, as hierarquias são mantidas. Uncle John tem de viajar no banco da frente, embora se sinta desconfortável e não se importasse de ceder o seu lugar à sobrinha Rose of Sharon, que está grávida, mas “that would be impossible, because she was young and a woman”. (STEINBECK 78)

O momento de aceitação de Jim Casy como companheiro de viagem, torna as fronteiras da família menos distintas e os papéis tradicionais mais imprecisos, com Casy a realizar tarefas domésticas e a ajudar Ma Joad com a salmoura do porco, explicando a sua posição da seguinte forma: “It’s all work. They’s too much of it to split it up to men’s or women’s work” (72). A sua concepção da união e do amor humano aproxima-se bastante do conceito Emersoniano de “oversoul”, que consubstancia a teoria de que todos os seres humanos fazem parte de uma “big soul”, conseqüentemente, a atitude de Casy não prefigura a discriminação de géneros, ou códigos de comportamento que espartilhem a expressão espontânea e genuína da natureza humana. Por isso, ele decide abandonar a fé religiosa tal como estava tutelada e tal como a conhecia. Como Watt explica na sua obra *Steinbeck*, esta personagem sofre uma transformação filosófica após deixar o serviço religioso:

At first it seems his alternative is mere amorality: “There ain’t no sin and there ain’t no virtue. There’s just stuff people do.” But it becomes apparent that behind this generosity or laxity there is a different kind of ethical and religious intensity. Casy has given up the negative or legalistic aspects of Christianity to endorse its spirit; the metaphysics of Christianity he exchanges for those of Emersonian transcendentalism: “What’s this call, this sperit? ...It’s love. I love people so much I’m fit to bust, sometimes.” And later, “maybe it’s all men and all women we love; maybe that’s the Holy Sperit - the human sperit- the whole shebang. Maybe all men got one big soul ever’body’s a part of.” (WATT 71)

Com este primeiro alargamento da estrutura familiar, os Joad dão o primeiro passo em direcção ao conceito ampliado de Família Humana, e à sua junção a uma comunidade social, que substituirá a célula familiar, restrita e estanque. Da mesma forma, a proximidade com os Joad implica para Jim Casy o abandono total da religião, enquanto culto formal, e a possibilidade, por ele tão desejada, de estar junto do povo: “ (...) where folks are on the road, I’m gonna be with them”. (STEINBECK 77)

Mas se tal como vimos, e tal como Watt expõe: “Casy is made to bear most explicitly the conceptual values of the novel” (WATT 70), são os Joad que põem os seus conceitos teóricos em prática. A viagem torna-se uma experiência iniciática de partilha de sofrimento e uma lição de resistência, consubstanciando ela própria um **ritual de passagem**, em que o bem-estar da família deixa de ser a única prioridade e a própria natureza da viagem muda, ao longo do percurso:

In chapter twelve, a paeon to Highway 66, “the mother road, the road of flight, “the dispossessed tenants appear as “people in flight from the terror behind” (pp. 160-66). Again, in chapter fourteen, they are “in flight out of Oklahoma and across Texas” (p. 222). But their flight modulates into defined migration when they experience “the beginning change” from I and my to we and our (pp. 204 and 207) (STOUT 54).

A viagem propicia o tempo e as circunstâncias para que as mudanças ocorram, para que a família se aperceba da sua responsabilidade social para com os outros que, tal como eles, “yield to the rythm of the road and find a new life pattern” (55). Ao mesmo tempo, a estrada é o espaço privilegiado desta **regeneração**, uma vez que é na **estrada** que encontram um lar provisório, um novo modo de vida, enfim, um novo conceito de sociedade. Eis como Steinbeck descreve o processo de formação desta sociedade: “Two days the families were in flight, but on the

third the land was too huge for them and they settled into a new technique of living; the highway became their home and movement their medium of expression.” (STEINBECK 222)

Imersos num novo universo, que deriva do seu “migrant way to West” (264), os Joad são forçados a sair dos limites do seu microcosmo familiar e interagir com os outros viajantes, que seguem o mesmo destino, estabelecendo, sobretudo com outras duas famílias, os Wilson e os Wainwright, fortes laços de união. Estes serão seus companheiros de infortúnio, em dois momentos distintos da narrativa: os Wilson no início da viagem e os Wainwright, já no final. Ambos os casais epitomizam o amor humano, outro dos paradigmas temáticos da obra. A relação que estabelecem com os Joad serve para concretizar, através de acções, as conjecturas teóricas de Casy, segundo as quais o Homem, enquanto ser individual, não pode sobreviver neste penoso itinerário, rumo à Califórnia. A sua única hipótese de sobrevivência consiste em tornar-se parte de uma força conjunta (povo) e formar com os outros uma aliança. Esta coligação alicerça-se numa força universal de protecção mútua, substantificando-se num esquema dialéctico, em que as pessoas que formam esta parceria dão e recebem ajuda, alternadamente. O processo de funcionamento é muito semelhante ao que serve de tema ao filme realizado por Mimi Leder, em 2000, *Pay It Forward*, em que um menino, filho de um pai abusivo e de uma mãe alcoólica é encorajado, por um professor, a desenvolver um projecto escolar com uma componente prática em que as pessoas que participam recebem apoio, mas têm, simultaneamente, de ajudar outras pessoas, formando uma cadeia gigantesca de solidariedade, que não pode ser quebrada e que acaba por ter repercussões gigantescas na pequena cidade, onde é implementado.

Da mesma forma, os pequenos gestos simbólicos que unem as famílias, tais como a morte do Granpa Joad na tenda dos Wilson, o facto de o seu corpo ser embrulhado com o xaile de Sairy Wilson e ser enterrado juntamente com uma

página da Bíblia dos Wilson, que estes altruisticamente cedem aos Joad, o arranjo do carro dos Wilson, por parte de Tom e Al Joad e a partilha da mesma “boxcar” pelos Joad e pelos Wainwright, a construção conjunta de diques, durante o dilúvio, bem como o noivado entre Al Joad e Agnes Wainwright são o embrião de um movimento colossal, que se amplificará muito para além das unidades familiares e que passará pela capacidade do proletariado se organizar em uniões sindicais e recorrer a medidas de concertação social, como a greve, por exemplo, para combater as injustiças, de que são alvo por parte dos grandes latifundiários.

Embora estejam patentes na obra as teorias sociais de Lenin e Marx, a sua mensagem baseia-se sobretudo em três conceitos fundamentais: o conceito whitmaniano de democracia, o conceito emersoniano de “oversoul” (já definidos no capítulo anterior) e a noção de humanismo, do amor universal, definido por Watt como “humanitarian force, an aspect of the spirit of man which - the novel suggests - is found especially in the very humble when they band together in sympathy and mutual protection.” (WATT 71)

A mudança do individualismo para o primado da vida comunitária opera-se a vários níveis: depois das famílias tomarem: “the migrant way to the West... they talked together, they shared their lives, and the things they hoped for in the new country.” (STEINBECK 264) Acampando à noite, os migrantes, nas palavras do autor: “pioneered the place and found it good”, transferindo o carinho que, anteriormente, “had gone out to the fields, onto the roads ...the West” (267). Steinbeck introduz aqui um dos temas fundamentais da obra: **o sonho**. Grande parte do *pathos* do romance depende da antítese que se estabelece entre as expectativas criadas relativamente ao que pensam encontrar no “Golden West” e o que encontram na realidade. Os viajantes antecipam um destino idílico e bucólico e confrontam-se com um *locus horrendus*. Esta é, aliás, uma das temáticas recorrentes na literatura americana e, muito particularmente, nas obras

de John Steinbeck. Frederic I. Carpenter escreveu a este respeito, no artigo “John Steinbeck: American Dreamer”, do qual destacamos a seguinte passagem:

A single purpose has directed his experimentation, a single idea has guided his literary thought. Always his fiction has described the interplay of dream and reality; his thought has followed the development of the American dream. The significance of dream in the motivation of Steinbeck's stories is often explicit, and may be described in detail. Most of his titles have been symbolic: *Cup of Gold*, *The Pastures of Heaven*, *To a God Unknown*, *In Dubious Battle*, *Of Mice and Men*, *The Grapes of Wrath*. (...) And in all these tales the dramatic conflict springs from the opposition between the “Golden West” of the imagination, and the actual California of the farmers' associations and the migrants. (CARPENTER, 68)

Embora forçados a partir em direcção à Califórnia, alguns dos membros da família Joad encetam a Fuga, impelidos por motivações pessoais. Tom Joad tenta fugir das consequências dos seus actos impensados e foge da lei, infringindo a sua liberdade condicional; Jim Casy pretende fugir do seu passado, iniciando uma viagem que é principalmente espiritual. Também Uncle John se pretende esquivar da culpa que o corrói, da sua consciência pesada pela sua auto-responsabilização pela morte da esposa, quando esta era apenas uma jovem grávida, a quem ele negou a possibilidade de receber auxílio médico. Todos eles, dum modo geral, estão também em fuga de Oklahoma, “from the conditions and economics of the land.” (BLUEFARB 95) Todos eles acalentam porém, o mesmo sonho e é pelo sonho duma vida melhor que se deslocam em direcção ao Oeste. O movimento está conotado com valores positivos como o progresso e um novo lar. Casy, transmissor dos “conceptual values of the novel” (*Ibidem*), vai articular esta ideia, exortando a migração para Oeste com o seguinte discurso:

Casy said, “I been walkin' arou' in the country. Ever'body's askin' that. What we comi' to? Seems to me we don't never come to nothin'. Always on the way. Always goin' and goin'. Why don't folks think about that? They's movement now.

People moving. We know why, an' we know how. Movin' cause they got to. That's why folks always move. Movin' cause they want somepin better' what they got. An' that's the on'y way they'll ever git it." (STEINBECK 173)

O movimento é, de resto, um dos principais *leitmotifs* da obra e é por isso que “motion is stressed throughout” (STOUT 54). O movimento, aliado a um novo modo de vida, proporciona não só mudanças de carácter, como alterações do sentido de “belonging”. Os viajantes deixam de se sentir agricultores individuais e passam a pertencer cada vez mais a um grupo ou estrato social, com que se identificam: um grupo desfavorecido a quem a autora de *The Journey Narrative in American Literature*, apelidou de “nomads of depression” (STOUT: 5). Quanto mais se aproximam do Oeste mais esta percepção se acentua, tornando-se mesmo explícita, nas palavras do autor: “They were not farm men any more, but migrant men” (STEINBECK 267). Significativamente, a própria natureza da viagem altera-se. A fuga do terror dá agora lugar ao primado da demanda, da tentativa de concretização do sonho. Também Janis Stout dá conta desta metamorfose da conjuntura da viagem: “Essentially their trek has become a journey toward, not away from something.” (STOUT 55)

O sonho que os faz avançar é singelo e pouco ambicioso. Os Joad agarram-se a um objectivo claro e preciso: recriar numa nova região o antigo lar, que tiveram de abandonar em Oklahoma e que visualizam da seguinte forma, de acordo com a descrição de Janis Stout:

From the beginning of their journey, their goal is a home, which they envision as a little white painted house among the fruit trees of California. Ma clings to this hope until the end. It is to be both a continuation and a transformation of their old home, with the truck as a transitional home. (*Ibidem*)

Este sonho é algo que está longe de estar confinado a uma família isolada. É algo transversal, que os Joad compartilham, se não com um país inteiro, seguramente com, pelo menos, um estrato social dessa Nação. O valor do colectivismo é exortado na obra, em detrimento da solidão do típico herói americano. As personagens de *The Grapes of Wrath* estão distantes do conceito de que o Homem constitui uma trindade perfeita, definida pelos seguintes elementos: “Man, himself, God and Nature” (R.W.Lewis 91). Na obra de Steinbeck, estes peregrinos estão irmanados, porque partilham não só uma humanidade comum mas também a mesma causa (a demanda dum lar) e a mesma condição: são “refugees” (STEINBECK, 160), em fuga da aridez física e espiritual e as estradas em que circulam são o caminho de outros milhares de famílias, porque a mítica estrada 66 “is the path of a people in flight, refugees from dust and shrinking land, from the thunder of tractors and shrinking ownership...they come into 66 from the tributary roads, from the wagon tracks and the rutted country roads. 66 is the mother road, the road of flight” (*Ibidem*)

O tipo de viagem que prosseguem é também propiciador do colectivismo, pois as denominadas “home-founding journeys” caracterizam-se por serem “westward journeys”, com todo o simbolismo direccionado que isto acarreta e, de algum modo, pretendem recriar a original e histórica “nation’s cross-continent westerly march” dos Puritanos. De acordo com Stout, “It is a commonplace observation that the experience of the first settlers on the strange continent is in a sense recreated in each new wave of settlers” (STOUT, 51).

A procura de uma casa, instituída por Cooper como um dos temas recorrentes na literatura americana, segue, desde muito cedo, modelos históricos que não podem ser ignorados e que definiram traços distintivos e definidores deste padrão de viagem. Embora longa, a próxima citação é explícita quanto aos elementos característicos e inerentes a estas viagens (“goal directed journeys”), que se centram num único e singular objectivo – encontrar um novo lar:

More typically, the migration or individual journey of home seeking is characteristically a comedic form centered on unification and arrival in the long-envisioned dwelling place. To use Northrop Frye's terms defining the "zenith, summer, and marriage or triumph phase" of myth, it concerns "apotheosis," the "sacred marriage," and "entering into Paradise." To be sure, it can be manipulated to other effects, as we have seen. The home may never be found, or it may prove disappointing, even to the degree that the home search may blend into the retreat, generally to the East. (...)

The emphasis on the development of a social order is another defining element in the home-founding journey. Unlike the individualistic, alienating quest, it is always to some degree **collective**, even if only to the degree of being familial. Though the pioneer may feel an impulse to escape from established society to the unsettled wilderness, generally a journey east to west, there is still a sense of his being a part of the larger social process of migration or of his building a society to come. (STOUT 45)

O conceito de colectivo em *The Grapes of Wrath* extrapola, largamente, o âmbito familiar. A mensagem literária é clara: para criar a ordem social, o Homem deve preferir aquilo que o autor de *The Escape Motif in the American Novel*, Sam Bluefarb, designou "loyalties" familiares, "in favor of the larger "family" (the migrants) and its larger loyalties." (BLUEFARB 109) Para que esta mensagem implícita fosse clara para o leitor, Steinbeck introduziu dois tipos distintos de capítulos na estrutura da narrativa: os longos capítulos com a narração da penosa saga dos Joad, que fornecem um contexto pessoal, alternando com capítulos mais curtos, de carácter geral. Estes últimos, denominados "interchapters", fornecem uma visão mais abstracta do contexto social e histórico, em que os Joad se movimentam. Estes "interchapters" desempenham duas funções na obra: por um lado, antecipam as conjunturas desfavoráveis com que os Joad se vão deparar, ao longo do percurso; por outro lado, visam lembrar o leitor que as provações que atingem os Joad não afectam apenas uma família isolada, mas milhares de

famílias na área geográfica do *Dust Bowl*. Este alargamento do âmbito da narrativa permitiu a Steinbeck não só passar a texto uma fatia, importante e dramática, da História da América, como também aproximá-lo do género épico, tal como Watt realça na sua obra *Steinbeck*:

The main action of *The Grapes of Wrath* is as simple as any Steinbeck has created (...) But throughout the novel runs a persistent generalising and universalising force, so that the personal saga of the Joads takes on social, political, and even religious implications of the broadest sort, inviting and to a degree justifying the use of the term “epic.”

An epic takes as its subject a story of some general or national importance and scope, and Steinbeck evidently saw the Joads as participants in just such an experience. (WATT 65)

A epopeia dos *Okies*, contemporânea do autor, embora inspirada pela superestrutura do **Sonho Americano**, está marcada por um *background* histórico, que marca uma fase de decadência do tradicional optimismo americano. A era da Depressão é muito mais do que um período de declínio económico, pobreza e dificuldades: é, acima de tudo, o início do fim de uma esperança metafísica e o prelúdio da erosão do mito do *Novo Éden*. Como Watt faz notar: “The Great Depression struck the United States a painful and bewildering blow. (...) It was the philosophical and psychological impact, the destruction of an idea, an image, and a faith, the great American dream, half material and half-spiritual.” (66)

Esta nova imagem nacional de cariz pessimista perpassa na obra, mormente através da personagem Connie Rivers, o jovem marido de Rose of Sharon que, não partilhando do idealismo dos Joad, não crê que este “Westward Movement” (BLUEFARB 105) possa ser levado a bom termo. Subsequentemente, ele personifica este período de falência dos valores familiares, instituídos pelos pioneiros da *Nova Nação*, optando por abandonar a sua jovem esposa grávida e

restante família, em claro contraste com a perspectiva dos Joad, que preconizavam a família como uma unidade coesa, um clã, cuja união era essencial para o sucesso da sua migração. No entanto, até mesmo Connie prefere continuar o seu caminho “forward”, mantendo a tradição americana, embora decida palmilhá-lo individualmente, tal como explica o autor de *The Escape Motif in the American Novel*:

Connie, however, in renegeing on his responsibilities, does not stay put, but continues to move on. Since he cannot go back, he goes forward; it does not matter where, so long as it is away from responsibility. Unlike his westering predecessors of a previous generation, he is neither staunch nor determined. (...) In this he shows up a strong contrast to the pioneer husbands (at least to the legendary picture we have of them) who, for the most part, were supposed to have stuck by their womenfolk and protected them. (*Ibidem*)

Para os que insistem em prosseguir em direcção à Califórnia, metonímia da nova *Terra Prometida*, o que resta é, indubitavelmente, aquilo a que Janis Stout apelidou “false expectation and rude awakening” (STOUT 44). O capítulo XXV marca esta passagem e mudança de atitude. No início surge o elogio à beleza e fertilidade da região: “The spring is beautiful in California. Valleys in which the fruit blossoms are fragrant pink and white waters in a shallow sea.” (STEINBECK 385) Com o avanço da estação, revela-se que “the year is heavy with produce.” (414) Contudo, quando se esperava que se desse a colheita, veio a estagnação, a corrupção e a decadência. Em vez de serem colhidos, os frutos apodrecem nas árvores e as uvas nas vinhas, porque não se extrai lucro da colheita “and the smell of rot fills the country.” (426) Assim se decifra porque “the grapes Grampa Joad yearns to crush in his mouth”(70) se transformam em “the grapes of wrath” (298), que crescem nas regiões mais profundas das “souls of the people.” (*Ibidem*) As **estradas** da Califórnia testemunham esta ira que fermenta nos corações humanos e que deriva de um forte sentimento de indignação e injustiça.

(...) the **roads** were crowded with men ravenous for work, murderous for work. And the companies, the banks worked at their own doom and they did not know it. The fields were fruitful, and starving men moved on the roads. The granaries were full and the children of the poor grew up rachitic, and the pustules swelled on their sides. The great companies did not know that the line between hunger and anger is a thin line. And money that might have gone to wages went for gas, for guns, for agents and spies, for blacklists, for drilling. On the **highways** the people moved like ants and searched for work, for food. And the anger began to ferment. ( 387-8)

Esta é a Califórnia com que os Joad e outros milhares de migrantes se vão confrontar. Em vez da “Terra Prometida” encontram um novo “Egipto” (as alusões bíblicas da obra são óbvias)<sup>2</sup> e entram numa espiral de fatalidade e violência. Os Joads são obrigados a abandonar o campo Governamental, com o seu sistema de gestão democrático, onde experimentaram pela primeira vez a segurança e respeito que procuravam na sua viagem física e existencial. Partem daí para os pomares de pêssegos e depois para o Hooper Ranch, onde Casy é assassinado. Tom, ávido de justiça, mata o assassino (acto que pode, metaforicamente, ser comparado ao de Moisés, que também assassinou o seu opressor) e a família volta a ver-se na contingência de partir, continuando a sua luta pela sobrevivência. As personagens vêm-se, assim, emaranhadas numa espiral de violência e caos, onde as contingências se vão tornando cada vez mais penosas. As personagens principais do romance parecem desprovidas de livre-arbítrio, sendo impulsionadas nas várias etapas do êxodo por um movimento de *push*. É a subversão total do mito do Oeste, originalmente motivado por um movimento de *pull*, pura atracção pela aventura e liberdade. Embora nunca desistam da sua *quest*, a **Fuga** torna-se um “modus vivendus” permanente para

---

<sup>2</sup> Acerca deste tópico, o autor de *The Escape Motif in the American Novel* fez a seguinte ressalva: “The biblical parallels and symbolisms of this novel have been adverted to so frequently, and with such widespread persistence on the part of so many critics, that they have virtually become common property whenever *The Grapes of Wrath* is discussed.” (BLUEFARB, 1973: 111)

eles. Eis o que o autor da obra *The Escape Motif in the American Novel* refere acerca deste paradigma temático da obra:

Eventually, the westward flight of the Joads turns inward upon itself; and after their arrival in California, it is no longer a flight west but simply a flight, chronic and labyrinthine, down the road, to the next government camp, to another ranch, to a hundred and one dead ends of hope. The flight of the Joads thus becomes a chronic mode of existence. (BLUEFARB 109)

A narrativa continua numa “down note”, como realça Warren French em *The Grapes of Wrath – Analysis* (FRENCH 31), culminando com o nascimento do filho de Rose of Sharon, já morto. Os casamentos e os nascimentos são parte importante do mito do Oeste e constituem factores de positivismo, intrínsecos às *home-seeking journeys*. O nado-morto, pelo contrário, simboliza uma visão pessimista do futuro, revelando que o arquétipo da sociedade perfeita dos *Founding Fathers*, está ainda longe de ser uma realidade na América dos anos trinta do século passado. O uso do nascimento, enquanto recurso literário e seu significado tradicional na visão estereotipada do Oeste mítico, é explicado por Janis Stout, da seguinte forma:

A recurrent incident conveying the qualities of hope and future-centeredness in the home-seeking journey is pregnancy and the first birth in the settlement. Crystallizing the settlers’ aspirations for the future, the first birth is an occasion for celebration, even inspiration. In contrast, the death of a new-born infant or other child along the way epitomizes the adversities to be endured by the settlers (...) (STOUT 43)

Embora a viagem dos Joad seja uma referência que, tal como vimos nas citações acima transcritas, está longe do positivismo e brilho optimista que permeava a fuga de Huckleberry Finn (um optimismo que, tradicionalmente, os americanos associavam ao avanço em direcção a Oeste), o negativismo não é, de facto, a nota

dominante da narrativa. Assim, a estrada não é apenas um *locus* de trevas e fatalidade. Pelo contrário, seguindo a esteira de Whitman, a estrada, enquanto símbolo, afirma-se positivamente em *The Grapes of Wrath* como um espaço de companheirismo, comunhão e partilha. Também para Walt Whitman a viagem é o processo que permite aos seres humanos “merge all in the travel they tend to, and the days and nights they tend to, Again to merge them in the start of superior journeys” (WHITMAN 113). A partilha substancia-se, também, através da viagem, resumindo-se às seguintes questões: “Will you give me yourself? Will you come to travel with me? Shall we stick by each other as long as we live?” (115). Ma Joad parece parafrasear o poeta quando tenta convencer os Wilson das vantagens de prosseguirem viagem, juntamente com a sua família. A defesa da união humana e do espírito de interajuda denota-se também nas suas palavras persuasivas: “Each’ll help each, an’ we’ll all git to California.” (STEINBECK 134).

Embora Ma Joad se identifique com o amor humanista e o conceito whitmaniano da democracia de massas porque, tal como Casy observa, “she don’t forget nobody” (122), inicialmente, ela coloca no topo das suas prioridades o amor à família e o seu principal objectivo é “keep the fambly whole” (197). A inevitável desintegração familiar ao longo do percurso é um pré – requisito fundamental para que Ma Joad passe a estender o seu amor a toda a larga família que compõe a Humanidade. Esta conversão espiritual da personagem ao amor universal está patente no final da narrativa, quando a personagem assume que a sua responsabilidade social para com a sua comunidade vai muito além das suas relações mais imediatas com o seu núcleo familiar: “Use’ta be the fambly was fust. It ain’t so now. It’s anybody. Worse off we get, the more we got to do.” (STEINBECK 606)

É este o legado cultural que Ma Joad transmite à sua filha Rose of Sharon. Com o seu gesto simbólico de alimentar com o seu peito um desconhecido moribundo

num celeiro, esta revela que também ela percebeu a mensagem de Casy, que o importante não é mostrar amor a Deus ou à família, mas sim dedicá-lo a todos os seres humanos. Rose of Sharon representa, através do seu gesto, o completamento do círculo da unidade humana. Apesar de ter perdido tudo durante o dilúvio (inclusive o veículo em que viajava com a família), ela ainda é capaz de doar o seu derradeiro bem (o leite materno), e com isso reiniciar o ciclo da vida. Rose of Sharon faz assim jus às palavras da mãe “Worse off we get, the more we got to do.” (*Ibidem*) Este acto marca o momento em que os Joad se tornam membros, de pleno direito, da comunidade global humana, em que todas as pessoas são, tal como Casy acreditava, parte de uma grande alma (“oversoul”). Designa além disso o culminar de um processo pedagógico, que se concretizou no decurso da viagem, e a que Warren French apelidou de “education of the heart.” Mas que tipo de processo educativo se desencadeou durante a viagem? Warren French dá a resposta no seu livro *John Steinbeck*:

What “education”? – the education of the heart, one that results in a change from their jealousy regarding themselves as an isolated and self-important unit to their regarding themselves as part of a vast human family that in Casy’s words shares “one big soul ever’body’s a part of”. (FRENCH 101)

A narrativa não é tanto a do relato da frustrante migração física dos Joad mas, sobretudo, deste movimento espiritual, em que a **estrada** se converte, tal como para o sujeito poético de “Song of Myself”, num meio privilegiado para atingir a **Verdade** acerca da natureza humana:

My rendezvous is appointed, it is certain,  
The lord will be there and wait till I come in perfect terms,  
The great Comerado, the lover true for whom I pine will be there. (WHITMAN 63).

O poeta insiste mesmo que o universo da estrada, enquanto espaço aberto, é o *locus* privilegiado e necessário para comunicar a Verdade mística aos outros:

I swear I will never again mention love or death inside a house,  
And I swear I will never translate myself at all, only to  
him or her who privately stays with me in the open air. (65).

Após conhecer dois novos tipos de vida, a vida na estrada e a vida nos *Hoovervilles*, Casy vai conseguir aliar o sonho à acção, sendo o primeiro a atingir este estado de Revelação, ou “catharsis of illumination” (WATT 70), designação dada por Watt a este momento de epifania. Orador eloquente, Casy nunca se demite do seu papel de educador, sobretudo em relação a Tom Joad que, por sua vez, «hears this “call” too». (71) Tal como Jim Casy, também Tom é uma personagem redonda ou modelada, cujo comportamento se vai alterar ao longo da narrativa. Ainda citando F. Watt: “Tom moves beyond the ways of blind personal anger to become a kind of disciple of Jim Casy (whose initials are no doubt intentionally those of Jesus Christ), setting out in a spirit of love to spread the gospel of social justice.” (*Ibidem*)

Embora Casy tente, durante muito tempo, tornar as suas teorias acerca da eficácia da acção unificada explícitas para Tom, elas não o são porque, tal como Casy conclui: “Maybe I can’t tell you... Maybe you got to find out” (STEINBECK 522). Só após a morte de Casy e depois de Tom se tornar um foragido por ter vingado a morte do primeiro é que, reduzido à inacção forçada, terá tempo para reflectir e mudar a sua atitude individualista, tornando-se um *quester* e adoptando como sua a missão social de Casy.

Casy tem de morrer para Tom herdar a sua cultura social e surgir como um homem renascido. Este é um tema familiar que Steinbeck já tinha tratado em *The Red Pony*. De qualquer forma, a morte, enquanto perda física, é desvalorizada,

pois nada pode parar a força do sonho. O autor faz-nos acreditar que, mesmo que Tom morra durante a sua *quest*, o sonho de Casy viverá, pois não se trata de um sonho individual, mas o da luta pela liberdade da “social soul” (BLUEFARB 111), a luta de toda uma comunidade. Assim, à manifestação de preocupação de Ma Joad, “They might kill ya,” (STEINBECK 591) Tom replica:

It don't matter. Then I'll be all aroun' in the dark. I'll be ever' where – wherever you look. Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop batin' up a guy, I'll be there. If Casy knowed, why, I'll be in the way guys yell when they're mad an' - I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when your folks eat the stuff they raise an' live in the houses they build – why, I'll be there. See? (*Ibidem*)

A narrativa parece ter uma estrutura aberta, pois o leitor não sabe o que vai ainda acontecer aos Joad na Califórnia, mas, de facto, a “educação” dos Joad terminou. A viagem, enquanto processo espiritual, está completa. E este processo não se cingiu aos Joad. De facto, a imagem de Tom Joad, durante a fuga, a atravessar um rio, surgindo, na outra margem, um novo Homem purificado, após a sua «“baptismal” immersion» (BLUEFARB 99), é uma sinédoque do que vai, mais tarde, acontecer – um dilúvio aglutinador de todos os Homens, que vivem em condições adversas, cujo simbolismo é assim explicado pelo autor de *The Escape Motif in the American Novel*:

Finally, the flood with which the novel culminates, bears within its own symbolism; for like the flood that engulfs the Joads and other migrant families, the social soul is already beginning to absorb these scattered families, broken up, fragmented, and divided, in order to bring them together into a greater cohesive whole, prepared to engage in the struggles that lie ahead. Thus, the flight into the social soul is, in its truest sense, a flight back into a greater, more challenging reality – not for the Joads alone but for all men in their conditions everywhere. (BLUEFARB 111)

Embora a imagem de Rose of Sharon a alimentar com o seu peito um desconhecido seja a mais pungente da obra e sintomática do progresso dos Joad, de como ultrapassaram os seus preconceitos familiares, o optimismo da obra reside, sobretudo, na imagem dos homens em grupo, a ajudarem-se para minimizar os efeitos do dilúvio e depois a sentarem-se, em conjunto, para concertar acções, no último capítulo intercalar, ou “interchapter.” Esta é a alegoria da vida que Steinbeck quer que o leitor retenha: só com a força do grupo o Homem pode superar a hostilidade de formas sociais e factores ambientais, sobrevivendo e renascendo, com coragem e inteligência, “out of the tempest, through human courage, choice, and love.” (WATT 74)

O tema central continua a ser o da viagem mítica em demanda do *American dream*, de uma nova casa e trabalho. Mas a concretização do sonho já não depende de uma determinada área geográfica, ou da força do indivíduo Herói, capaz de anular o caos e restaurar a ordem, o *self made man* americano que, sem nada a seu favor, tenta sobreviver e prosperar. A mensagem de Steinbeck é clara – o Homem, para sobreviver física e espiritualmente, tem de se adaptar às circunstâncias e depender cada vez menos do espírito individual. O autor afasta-se mesmo do conceito de família, da relação de sangue, e lembra que cada ser é parte de uma “oversoul”, no sentido emersoniano. A felicidade humana depende da percepção desta realidade: as únicas reformas realmente perenes e significativas são as que brotam das profundezas dos corações humanos e do espírito de Amor Universal que nos une como uma só espécie. Uma espécie em permanente viagem, física e espiritual, unida pela mais intrínseca e comum aspiração: a busca da felicidade. Por isso, o movimento é eterno. A “social soul goes marching on. The dream continues.” (CARPENTER 79)

## CAPÍTULO III

### A Estrada e a Quintessência Americana em *On the Road*

“Sal, we gotta go and never stop going till we get there.”

“Where are we going, man?”

“I don’t know but we gotta go.”

Jack Kerouac, *On the Road*

A fase posterior à Segunda Grande Guerra marcou o aperfeiçoamento técnico de uma sociedade industrial, a subsequente especialização das forças operárias e, conseqüentemente, uma melhor remuneração das mesmas. Surge assim uma verdadeira aristocracia dentro da classe operária, conservadora, republicana e com salários elevados. Eis como George Tindall e David E. Shi, autores de *America a Narrative History*, ilustram a hegemonia produtiva da nação americana face a outros países que foram fisicamente destruídos durante a Segunda Guerra Mundial:

Most of the other major industrial nations of the world – England, France, Germany, Japan, the Soviet Union – had been physically devastated during the war, which meant that American manufacturers enjoyed a virtual monopoly over international trade. In addition, the widespread use of new and more efficient machinery and computers led to a 35 percent jump in the productivity of American workers between 1945 and 1955. (TINDALL&SHI 1046 -47)

À custa, muitas vezes, de um trabalho duro de horas extraordinárias e dum salário reforçado pelo prolongamento da jornada normal de trabalho, muitos operários especializados conseguem, pouco a pouco, deixar as grandes cidades e comprar uma casa num arredor arejado e tranquilo. O sonho do *american way of life* completa-se com um ou dois carros, uma piscina e todos os equipamentos que

proporcionem o muito publicitado conforto doméstico. Acerca deste período de prosperidade, George Tindall e David Shi defendem a seguinte ideia:

What differentiated the affluence of the post-World War II era from earlier periods of prosperity was its ever-widening dispersion. Although pockets of rural and urban poverty persisted, (...) during the 1950s few noticed such exceptions to the prevailing prosperity. (TINDALL&SHI 1049)

A automatização do trabalho e o aburguesamento de camadas cada vez mais amplas de trabalhadores fá-los perder a consciência da exploração de que são vítimas e destrói-lhes o sentimento de solidariedade de classe. Votados a uma luta individualista pela manutenção e incremento das vantagens económicas que o Sistema lhes proporciona, colaboram com o próprio Sistema na ostracização e opressão dos renegados da sociedade: os negros, que no quadro do sistema capitalista não podem deixar de representar uma concorrência perigosa no mercado de trabalho, enquanto mão-de-obra mais barata, e todos os não-saxónicos de um modo geral. Eis um retrato crítico da América conformista de Eisenhower e da super abundância dos anos cinquenta:

(...) the 1950s – the era of Joe McCarthy, the HUAC hearings, and a series of spy trials that together spread a brooding pall of suspicion over all of American society. It was a time during which most of the adult population was trapped in an intricate edifice of social conformity built of fear, suppressed hostility, and the simple desire to get along. And finally, it was also a time when many adult Americans experienced personal prosperity and some degree of affluence for the first time in their lives; the middle class was expanded in that decade by many millions who could well remember extreme poverty from the depression years. Most of them had worked hard and waited a long time to get where they were. And once comfortably established, they embraced the values and symbols of middle-class life with all the fervor of religious converts. (COOK 10)

É neste contexto que uma falange reduzida de autores faz ouvir as suas vozes, questionando “suburban values that were then so widely and publicly extolled” (*Ibidem*), representativos de uma sociedade conservadora e complacente. Estes escritores rebeldes, cujas obras anunciam uma literatura moderna, inovadora na forma e no conteúdo e, à primeira vista, descomprometida com o sistema, iniciaram um movimento literário que se tornou conhecido como o fenómeno *beat*. E se para a maioria dos “American adults” (*Ibidem*), estes intelectuais não passavam de “irredeemable psychopaths and hopeless neurotics” (TYTELL 159) para a maioria dos jovens esta nova cultura literária representou uma mudança libertadora.

Para além de Tytell, que distingue as sensibilidades de “those born before the war” (*Ibidem*) e “those who felt trapped in the bind of societal or parental expectations”, (*Ibidem*) também Bruce Cook define “those under thirty” (COOK 5) como “a new breed entirely,” (*Ibidem*) desenvolvendo, da seguinte forma, a sua leitura: “They *are* different. Who could deny it? No longer docile, as we were, they present their demands where we submitted our requests in triplicate. Or more impressive still, they drop out in disgust from a culture we slavered to serve.” (COOK 4-5)

O que distinguiria a geração americana do pós-guerra da dos seus progenitores seria uma atitude a que Clara Ferreira Alves, autora do artigo “Um sorriso e uma engraxadela”, apelidou metaforicamente “perda da ideia de decência” (ALVES 96). Por decência, deve entender-se meritocracia, ou seja, segundo a jornalista, o que teria sossobrado nos anos cinquenta seria a noção de que o sucesso se atingia mediante o trabalho e o esforço, o mérito e a luta da classe média contra os demónios próprios.

Opondo-se à mesquinhez “burguesa”, “the under-thirty generation” (COOK 4) dos anos cinquenta soltou os seus demónios íntimos e proclamou a superioridade

da vagabundagem e da prevaricação sobre o carro e os electrodomésticos a prestações. Alérgicos líricos à Guerra Fria e a uma sociedade super desenvolvida, anestesiada pelo conforto suburbano, em que o maior factor de interesse da “mass society” (HASSAN 260) era a invenção de um novo electrodoméstico, a opção destes *misfits* foi o abandono da casa paterna para prosseguirem a finalidade de preconizar outro estilo de vida.

A guerra na Coreia, a hipocrisia da repressão moralista e a “caça aos comunistas” são outros factores que se conjugaram para conduzir muitos jovens dos anos cinquenta a um modo de vida alternativo, instituído na mobilidade, na experiência e no fugidio, em substituição da América próspera e homogénea, que desprezavam.

De acordo com Bruce Cook, autor da obra *The Beat Generation*, podemos encontrar uma afinidade umbilical entre esta mudança de mentalidade da “present generation” (COOK 5) e o sentimento de identificação destes jovens com o movimento literário e o programa social dos autores *beat*. O autor expressa esta conexão nos seguintes termos:

(...) even though many of the young themselves seem unaware of it, the present generation is caught in the usual umbilical relationship to the past. And it may give us some idea of the future in store for us if we give their cord a tug and see where it leads. When we do, we will find that it goes back directly to that legion of artists and frustrated artists, novelists and would-be novelists, poets and poets manqué, those mothers (maintaining the metaphor) known then and ever after as the Beat Generation. (*Ibidem*)

Mas quem eram estes auto-intitulados *Beat*? A *Beat Generation* estava restringida a um número reduzido de escritores, como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Williams Burroughs e Gary Snyder que, embora pouco activos politicamente,

elegeram a prosa e a poesia como meio privilegiado para comunicarem o seu programa, um manifesto de ideias anti-populistas, bastante diferente do “American way of life” institucionalizado.

Entre estes nomes destacou-se, na prosa, Jack Kerouac, cuja obra é encarada como uma crónica/retrato da sua geração. Jack Clellon Holmes atribuiu-lhe a autoria da denominação *Beat Generation*, em 1952, num artigo da *New York Times Magazine*, que intitulou “This is the Beat Generation”. Neste, o escritor e jornalista expõe, pela primeira vez, uma visão idealista da cultura *beat* e da sua geração, distinguindo-a da geração de Hemingway, nos seguintes moldes: “unlike the Lost Generation<sup>3</sup>, which was occupied with the loss of faith, the Beat Generation is becoming more and more occupied with the need for it.” (HOLMES, n.p.)

O termo *beat*, com que Holmes ouviu Jack Kerouac caracterizar uma nova atitude, um novo estilo de vida, é plurissignificativo e foi usado nas suas diversas acepções. Pode ser traduzido por “batida”, ritmo ou compasso (musical ou cardíaco) e ser directamente associado ao *jazz* e à enorme influência que os *jazzmen* tiveram em Kerouac e seus amigos, podendo também expressar a ideia de se estar cansado ou vencido pela vida, de novo ligada à gíria do *jazz*; mas encerra ainda um significado mais complexo, um sentido religioso conectado com a dimensão beatífica ou sagrada dos desprotegidos ou enjeitados pelo Sistema, que possuíam uma espécie de “subterranean knowledge, at street level” (CAMPBELL 79), “a kind of furtiveness... a kind of beatness.” (*Ibidem*)

---

<sup>3</sup> Termo inventado pela escritora norte-americana Gertrude Stein, para designar a geração de Hemingway e Fitzgerald, entre outros que, num contexto pós Primeira Guerra Mundial e vendo-se sem perspectivas, procuravam incessantemente o prazer na prática de excentricidades. Os *Beat* consideravam-se seus herdeiros espirituais.

Foi, aliás, este tipo de “street knowledge” (CAMPBELL 77), este “state of being beat” (*Ibidem*, 79), epitomizado por figuras enigmáticas e míticas da América como “the Negro” e “the Hobo,” que cativou milhares de jovens americanos e atribuiu um novo “glamour”, uma nova conotação, ao termo *beat*, tal como explica James Campbell, autor da obra *This Is the Beat Generation*:

From being a despised, Huncke-like<sup>4</sup> condition, a fugitive shifting at best, *beat* became something someone might want to be. As used by lowdown blacks, in the spaces between drug-highs and sex-highs, *beat* packed into its abrupt syllable the experience of no-money, sadness, rejection. In its altering usage, however, the sense changed from passive to active – you weren’t rejected, you did the rejecting. As part of the process, the black word *beat* turned white. (CAMPBELL 78)

Embora, Jack Kerouac tenha «tagged his group, and all the Bensedrine-suckers and tea-heads and jazz fans and mad ones everywhere, a “beat generation”» (CAMPBELL 78), muitos outros jovens, que não estavam enquadrados nestes grupos específicos, se identificaram com o desespero desta nova geração americana e com os seus problemas existenciais, também eles achando que o Homem não poderia ser feliz apenas com “um quadrilátero de relva, um *Chevrolet*, um avental para a mãe, um forno, um baloiço para as crianças, uma televisão e um telefone.” (ALVES n.p.) Esta amplificação da definição de Beat Generation é explanada por Gene Feldman, em *The Beat Generation and The Angry Young Men*, nos seguintes termos: “as time passed, the label began to outgrow the group. For *beatness* was not an exclusive condition, and the term Beat Generation came more and more to fit an actual generation that was responding in certain ways to existence in mid-century.” (FELDMAN 11)

A Geração *Beat* visualizava, assim, uma sociedade dividida em dois grupos distintos: o “squares” (MAILER 344), que viviam em conformidade com o

---

<sup>4</sup> Referência a um dos mais carismáticos membros da *Beat Generation*. Cf. pág. 92

Sistema e compactuavam com ele e os “hipsters” (345) do pós-guerra que perfilhavam tendências vanguardistas e rejeitavam a sociedade convencional. Estes últimos também conhecidos como “the hip” (344) ou “the knowing” (CAMPBELL 84) partilhavam o conhecimento secreto acerca daquela que consideravam ser a falência “American dream”. Para eles uma resposta alternativa era essencial e ela teria começado a surgir, de acordo com Robert P. Jackson, autor de *The American Buddhist*, “during the late forties...when numbers of young men took to the **road** in a kind of frenetic fugue from the tentacles of commercial-military-big union togetherness.” (JACKSON 5)

Foi todavia preciso esperar pela década de cinquenta, mais especificamente, pelo ano de 1957 para que uma obra-culto desta geração, *On the Road* de Jack Kerouac, fosse publicada e inaugurasse um verdadeiro movimento. O impacto da obra no universo mental dos jovens do pós-guerra foi avassalador e as reacções foram imediatas: “There was a sort of instantaneous flash of recognition that seemed to send thousands of them out into the streets, proclaiming that Kerouac had written their story, that *On the Road* was their book.” (COOK 6-7)

O que Kerouac e estes jovens proclamavam não era algo de inusitado, pelo contrário, eles advogavam o regresso a certos valores fundadores da América, valores esses que, segundo eles, teriam sido distorcidos por aquela que consideravam ser a América homogénea e corporativista de Eisenhower. Pretendiam ver de novo instituído, entre os princípios primordiais da Nação, o direito à diferença, apelando para tal ao recurso da tradição de dissidência e contestação que havia feito da América uma Pátria de mentes independentes e uma potência a nível mundial. Assim, a obra de Kerouac foi bem sucedida, não só porque tocava num tema com que os seus jovens leitores se identificavam, mas também porque tinha como suporte “the force of a long, rich, and deeply American tradition” (COOK 17). E é nesta tradição caracteristicamente americana que os Beats se enquadram:

not just as recent representatives of an odd-ball rebel strain in the American tradition, the latest in a line of eccentrics who have danced a quickstep through American history, hopping along in time to their different drummer. No. For the tradition of protest and dissent, of the beleaguered minority against the majority, the individual against the community – this *is* the American tradition. (COOK 23)

Embora Kerouac iniciasse com a sua obra um movimento de protesto e os Beats despendessem grande parte do seu tempo e energia a reivindicar o seu direito à diferença, a contestação esboçada na sua obra não apresenta um cariz político, mas antes social. A mensagem de Kerouac é simples, clara e directa: A Sociedade castra as liberdades individuais e o indivíduo encara a Sociedade como uma “mad house,” (FEIED 59) então a **Fuga** é essencial e a **Estrada** o caminho a seguir.

Em *On the Road* o próprio acto de ir para a Estrada funciona como um voltar de costas simbólico à Sociedade constituída, e preconiza a procura dum sentido na vida, uma fé, como Clellon lhe chamou, ou a busca do “indescrivable it”, nas palavras de Kerouac. De qualquer modo, a vida “on the road” tem a ver com o primado de um espírito de demanda, uma crença na capacidade do Homem de viver de forma descomprometida com o Sistema, ou melhor, sobreviver, seguindo o exemplo dos heróis do *jazz*, que faziam da arte e da mobilidade, a sua vida. A Estrada, nesta obra, tal como em tantas outras *road novels*, continua a ser o *locus* iniciatório que faculta às personagens principais Sal Paradise e Dean Moriarty as experiências, os “kicks” essenciais para que continuem na sua tentativa de atingir a maturidade, o conhecimento interior e a Verdade espiritual. Esta mesma teoria está exposta na obra *No Pie in the Sky*, de Frederick Feied:

In the era of “the great McCarthy hysteria,” flight is the only means they have of expressing their dissent, and flight here functions as a substitute for more direct forms of protest, which “had been closed for some time.” In (...) *On the Road* (...)

this fugue, or flight, is portrayed on the realistic level as an attempt to escape from an intolerable personal or social situation, and on the symbolic level as a search for values or for inner light and understanding, a search for the road, the way to spiritual truth, in short, a search for God. (FEIED 61)

Sal Paradise, personagem principal e narrador autodiegético, inicia a viagem, em direcção ao Oeste para fugir ao intelectualismo estéril do meio académico em que estava inserido, após o seu encontro com Dean Moriarty, personagem que representa a antítese dos seus conhecidos de Nova Iorque. Esta cidade funciona como metáfora do quotidiano numa sociedade dominada pela mentira e morte espiritual. O narrador de *On the Road* estabelece a seguinte distinção entre a atitude social dos seus amigos nova iorquinos e a “cool attitude” (CAMPBELL 80) desse seu mais recente amigo: “all my New York friends were in the negative nightmarish position of putting down society and giving their tired bookish or political or psychoanalytical reasons but Dean just raced in society, eager for bread and love; he didn’t care one way or another.” (KEROUAC 10)

Dean Moriarty, com o seu conhecimento perfeito da “low life,” é o arquétipo do estilo *beatnik*, o protótipo do *hipster* do pós-guerra: a exuberância, a sexualidade latente, a desinibição, a afirmação da individualidade e a revolta contra os valores estabelecidos, tornavam-no peculiar. Aos olhos de Paradise, Dean é “a young Gene Autry thin-hipped, blue-eyed, with a real Oklahoma accent - a sideburned hero of the snowy West.” (KEROUAC 1) E se Paradise é um *quester*, com a missão de viajar, “digging American life and apparently attempting to formulate some sort of philosophy out of the ideas and attitudes of his tutor” (FEIED 61), Dean é, enquanto tutor e guia de Sal Paradise, o novo herói americano, fruto da aglutinação das heranças culturais dos dois míticos e ancestrais anti-heróis americanos: “the hobo” e “the negro”. A influência do Negro na cultura beat é enfatizada por Norman Mailer, em “The White Negro”:

(...) it is no accident that the source of Hip is the Negro for he has been living on the margin between totalitarianism and democracy two centuries. But the presence of Hip as a working philosophy in the sub-worlds of American life is probably due to jazz, and its knife-like entrance into culture, its subtle but so penetrating influence on an avant-garde generation of adventurers who (some consciously, some by osmosis) had absorbed the lessons of desillusionment and disgust of the Twenties, the Depression, and the War. (MAILER 344)

O autor explica o surgimento do *hipster*, enquanto facto nacional, como resultado daquilo a que Mailer chama de “a ménage-a-trois completed” (345), referindo-se ao cruzamento do boémio, do delinquente juvenil e do afro-americano. Assim se explica o processo de criação de uma nova raça de aventureiros urbanos que vagueavam durante a noite à procura de acção, seguindo os itinerários da marginalidade e do mundo subterrâneo do jazz e das drogas, cheios de sonhos por preencher, num presente cheio de nada. A estes novos aventureiros atribuiu a nomenclatura de “white Negroes.” (346)

Mas a equação dos elementos essenciais à formação do *hipster* só está completa com a adição da figura do vagabundo. Dean Moriarty, “a road-kid of the 1940s” (FEIED 61) é um descendente natural do “old-hobo” americano e, tal como os seus antepassados, perfilha a estrada como filosofia de vida, estabelecendo com Sal Paradise uma relação de tutoria, “sending Sal Paradise off to dig the West.” (*Ibidem*) Assim se inicia a vida “on the road” do narrador:

With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you could call my life on the road... Dean is the perfect guy for the road because he actually was born on the road, when his parents were passing through Salt Lake City in 1926, in a jalopy, on their way to Los Angeles. (KEROUAC 3)

Embora a viagem de Sal represente, metaforicamente, uma fuga ao seu quotidiano em Nova Iorque, uma recusa do modo de vida vigente e um forte sentimento de

desilusão em relação ao presente, não existe, na sua procura da diferença, uma quebra com o passado. Pelo contrário, Sal Paradise tem como objectivo percorrer a mítica estrada 66, em direcção ao Oeste, do mesmo modo que Jack Black, um vagabundo americano que mais tarde se tornou famoso ao publicar o livro *You Can't Win*, no qual narra as suas aventuras durante os anos em que vagueou sem rumo pela América, havia feito, meio século antes.

Também Howard Huncke, personagem carismática da *Beat Generation*, vagabundo e toxicodependente, paradigma da cultura *beat* e, para muitos, considerado a musa da produção literária de William Burroughs, fala da sua ligação afectiva à estrada 66 e do simbolismo da mesma, na publicação das suas memórias, intitulada *Guilty of Everything*. Citando as palavras do autor na referida obra, ele justifica a sua preferência pela estrada 66 da seguinte forma “A favourite of mine was Route 66, because I could make it straight across the country.” (HUNCKE 68)

Mas a determinação de Sal Paradise em criar pontes alegóricas com o glorioso passado dos vagabundos, recriando as suas deambulações através da América, é obstaculizada, desde o início, por um impedimento físico e factual: a mítica estrada usada por grupos de vagabundos para as famosas travessias (“criss-crossing”) da América tinha – se tornado obsoleta e estava praticamente fora de uso. Depois de meses de planeamento rigoroso da viagem, “poring over maps of the United States, even reading books about the pioneers,” (KEROUAC 12) e depois de ter partido “filled with dreams” (*Ibidem*), Sal depara-se com a difícil situação de, no final do dia, se encontrar abandonado em *Bear Mountain*, no meio de uma tempestade, sem transporte ou dinheiro. “It was my dream that screwed up,” (13) admite o narrador participante, “the stupid hearthside idea that it would be wonderful to follow one great red line across America instead of trying various roads and routes.” (*Ibidem*)

Este início de viagem pouco auspicioso, a má escolha da rota e o péssimo tempo meteorológico estragam o início da aventura, vaticinando que o Oeste não corresponderá às esperanças de Salvatore Paradise. Este começo pernicioso constitui ainda o primeiro indício de que este *quester* jamais encontrará o que procura, o que indicia a ironia do seu nome. Encontramos, assim, em *On the Road* uma mudança do paradigma Oeste, tal como defende Janis Stout, autora de *The Journey Narrative in American Literature*. Segundo ela, o Oeste identificava-se inicialmente, com valores positivos como o progresso, a esperança e a liberdade, mas, a partir da metade do século passado, este *locus* teria passado a denotar:

The tone of disillusionment struck with particular frequency in literature of the twentieth century, which finds itself with the American dream, as it was represented geographically at any rate, fully unfolded, known, and after all not entirely satisfying. The disparity between infinite hope and finite possibility becomes intensified as the dreamed aspiration is denied a continental dwelling place. (STOUT 10)

Assim, no enquadramento do padrão dicotômico expectativa/realidade, a *performance* da viagem de Salvatore pelo Oeste está longe de corresponder à sua imagem idealizada desta região, enquanto representação da face primeva da América, onde “the frontier hero blends with the mythical anti-hero, the Indian, inhabitant of a pre-America, land of instinct” (CAMPBELL 61). Viajar pelo Oeste seria, pensava o narrador, como olhar para “the face of America itself” e penetrar no bastião dos valores iluministas, Liberdade, Igualdade e Busca da Felicidade, consagrados no segundo parágrafo da Declaração da Independência. Contra todas as suas esperanças, o que vai encontrar no Oeste é intolerância, desrespeito e racismo, sentimentos disfóricos que vai experienciar, sobretudo, a partir do momento em que se começa a relacionar sentimentalmente com uma mãe solteira mexicana. Aprender as formas de “touring America”, viajando pelo Oeste, está longe de ser o paraíso que o jovem aspirante a escritor, Sal Paradise,

havia antecipado, e Los Angeles é mesmo descrita como “the loneliest most brutal American city.” (KEROUAC 77)

Após esta primeira má experiência individual, em que Sal faz o percurso Nova Iorque – Denver – São Francisco – Los Angeles, serão ainda relatadas, ao longo da obra, também em narração ulterior, outras três viagens, todas elas já vivenciadas pelo narrador, na companhia do seu herói e mentor Dean Moriarty. São elas: Virginia – New York – New Orleans – San Francisco; New York – Denver – San Francisco – New York; e finalmente, New York – Denver – Mexico. Curiosamente, será neste último destino, após terem percorrido o território americano, de Leste para Oeste e de Norte para Sul, que os dois companheiros de viagem vão finalmente encontrar o tratamento que procuravam, fora do seu país, no exótico e ignoto México.

O México corresponde, aliás, a tudo aquilo a que aspiravam. Mergulhar na cultura mexicana é, para os dois modernos vagabundos, como penetrar no berço primitivo da Humanidade. É exactamente aí que esses dois seres errantes finalmente atingem o conhecimento que buscavam. Sal Paradise descreve da seguinte forma este momento de epifania: “we finally learn ourselves among the Fellaheen Indians of the world, the essential strain of the basic primitive, wailing humanity that stretches in a belt around the equatorial belly of the world.” (KEROUAC 280).

O México é primordial e físico, o oposto da América aglutinadora com “its ridiculous system of order and law”. (KEROUAC 66) Em contraste com este estado de direito que confina e restringe as consciências individuais, emerge o México, em estado selvagem, fonte de vias alternativas de conhecimento. Eis o que Carole Vopat, autora da obra *A Re-evaluation of On the Road*, escreveu sobre o assunto:

In the Mexican jungle, Sal hopes to confront the primal source of pure being, to discover life as it was – shapeless, formless, dark-before being molded into self and society; in short, to find once and for all the womb he has been seeking for all his life. (VOPAT 446)

Ao facto de ser fora dos limites do território americano que os dois *questers* comprovam a concretização dos paradigmas Iluministas de Liberdade, Igualdade e Busca da Felicidade, consagrados, como referimos, no segundo parágrafo da Declaração da Independência, subjaz um libelo acusatório à Pátria e ao seu sistema regimentado, pleno de leis e regras convergentes para uma sociedade que eles consideram conformista e castradora. O tom de crítica política domina, subliminar e esporadicamente, o texto da obra, sobretudo quando o narrador compara a cultura milenar e primitiva dos Índios à fragilidade e loucura de uma civilização que inventou a bomba atômica. No México, ele vê um grupo de Índios e tece comentários relativamente à ameaça da destruição nuclear que paira sobre a Humanidade:

(...)[The Indians] had come down ... to hold forth their hands for something they thought civilization could offer, and they never dreamed the sadness and the poor broken delusion of it. They didn't know that a bomb had come that could crack all our bridges and railroads and reduce them to jumbles, and we would be as poor as they someday, and stretching out our hands in the same, same way. (KEROUAC 299)

A demência civilizacional parece, de resto, atingir todos os que se cruzam com o narrador durante a sua “road experience”. Perante os seus olhos desfilam uma verdadeira galeria de “freaks” que rapidamente se transformam, também eles, em matéria de escrita. Neste processo, por ele assumido, de “reading the American landscape”, nenhum detalhe é demasiado trivial, nem nenhuma personagem é deixada ao acaso. O sentimento do narrador / escritor “is a sensuous devouring of

every new experience like a child gorging himself on sweets.” (FEIED 64)

Frederick Feied prossegue:

He parades before us an array of mid-century American types as varied and exhaustive as anything to be found in Chaucer: motherly, middle-aged women in tidy coupes, blond young Minnesota farmers in trucks who pick up every hitchhiker on the road, truckdrivers and salesmen, waitresses and cowboys, criminals and conmen, Mexican field hands, hoboes, prospectors, Hollywood pimps, nature-boy saints and religious zealots, Arkies and Oakies, homosexuals and dope addicts in an unending procession. To these he adds portraits of intellectuals of the incipient beat generation. (*Ibidem*)

Entre estes, aquele que o narrador descreve mais exaustivamente e com admiração, é, sem dúvida, Dean Moriarty, o protótipo do novo Herói Americano, também ele marcado pela loucura e desconcerto. Visto por Sal Paradise como o herdeiro cultural dos *hoboes* americanos, porque sendo órfão de mãe foi criado nas estradas e em constante movimento “surrounded by the battered suitcases and his motherly feverish life across America and back numberless times, an undone bird;” (KEROUAC 188-9) na verdade, o seu modo de vida é já muito afastado dos verdadeiros protagonistas do paradigmático movimento de “hoboing” dos anos trinta, que são agora apenas evocados em termos memoriais por uma das personagens acessórias ou episódicas da obra (um *cowboy* que dá boleia a Paradise):

During the depression...I used to hop freights at least once a month. In those days you'd see hundreds of men riding a flatcar or in a boxcar, and they weren't just bums, they were all kinds of men out of work and going from one place to another and some of them just wandering. It was like that all over the West. Brakemen never bothered you in those days. I don't know about today. (KEROUAC 20)

No caso do “hipster hobo” Moriarty a tradição ancestral de “hoboing” não se mantém. Até em relação à experiência da vagabundagem, Dean Moriarty rompe com o cânone. Apesar de fugir desesperadamente do mito da classe média tão radicado na América, ele está completamente dependente dum dos maiores símbolos da sociedade de consumo: o automóvel. Tal como defende Frederick Feied, o automóvel, enquanto ícone civilizacional, distancia o nosso herói dos tempos difíceis da sua infância (durante a Depressão), tempos passados “bumming around with his father and his father’s drinking cronies.” (FEIED, 62) Essa conjuntura sócio-económica está, no entanto, completamente ultrapassada, quando a narrativa de *On the Road* se inicia. Feied estabelece este contraponto da seguinte forma:

When the book opens, however, Dean’s days as a railroad bum are far behind him. In the affluent society of the 1940’s there is always a car to be come by in some fashion, whether it be a second-hand borrowed jalopy or a late-model stolen car. It is Sal Paradise, middle-class, college-educated romantic, who hitchhikes, hops freights, and waxes poetic over hobo life in *On the Road*. (*Ibidem*)

No entanto, até o próprio Sal Paradise perde a sua visão romântica desse modo de vida, à medida que vai viajando com Dean e que vai conhecendo os meandros da estrada. O que move os dois jovens a prosseguirem viagem de uma forma maníaco-obsessiva, atravessando “ole tumbledown holy America,” (KEROUAC 150) numa espiral febrilmente absurda e frenética, não é a procura de um prato quente de comida, a procura de trabalho, ou até mesmo a defesa de uma causa política; é pura e simplesmente a inexorável necessidade de se movimentar, sendo esse, na sua percepção, o único acto com sentido que lhes é permitido. Ao viverem, em primeira mão, a experiência da estrada, acreditam estar a deixar para trás “confusion and nonsense (...) performing our one and noble function of the time, *move*.” (KEROUAC 133)

Esta percepção do movimento distingue os vagabundos de Kerouac dos de Jack London ou John Dos Passos. Enquanto os últimos são “workers first, and wanderers second” (FEIED 18), os primeiros são, sem dúvida, acima de tudo, vagabundos existenciais. Um ou outro trabalho esporádico que desempenhem só surge como forma temporária de garantir o dinheiro necessário à manutenção da sua vida de errância. Feied especifica assim as diferenças entre estas personagens:

Kerouac is constantly haunted by visions of lost bums, solitary figures tramping their rounds from one end of the States to the other. He is filled with a poignant awareness of their loneliness, their isolation, both spiritual and physical. London did not make much of this theme of isolation. His tramp is satisfied if he can escape the crushing horrors of existence in the Social Pit. If warm and well-fed, he is not likely to be concerned over the fact that he is a thousand miles from anywhere. Dos Passos' characters have a sense of participating in a movement. They find their fellow workers everywhere. It is only when they are removed from the arena of class struggle that they are likely to feel isolated. (65)

Na América da super-abundância, numa época em que, citando Robert P. Jackson, “political protest is dead in America. That way had been closed for some time,” (JACKSON 5), o vagabundo sem-abrigo de London, ou o vagabundo político de Dos Passos não faria, sentido para as camadas mais jovens da população americana contudo, o tipo de vagabundo descrito por Kerouac na sua obra *On the Road*, que corporizou a alienação e o sentimento de desafiliação de um expressivo número de contemporâneos, surgindo como uma das primeiras manifestações de repúdio aos valores perfilhados pelo “American way of life,” fazia todo o sentido para os jovens da década de cinquenta, tendo despertado grande interesse junto deles. Para eles, os vagabundos de Kerouac eram os representantes de:

(...) a growing uneasiness in America, a gnawing sense that all was not well in the richest land in the world. Their frantic flights across country, their rootless and disaffected behavior, but above all their profound sense of disaffiliation, testified to

a growing spirit of discontent. In going on the road they gave expression, in the clearest and most direct way possible, to all the repressed longings and vague dissatisfactions abroad in the populace at large. (FEIED 59)

Também para Sal Paradise o modo de vida na estrada se afigura a forma ideal de dar visibilidade a uma espécie de mundo subterrâneo de onde Dean e outros como ele parecem estar a emergir; aqueles a quem o narrador denomina de “the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining.” (KEROUAC 54) O tema da Fuga em massa é um dos *motifs* aflorados na obra, uma vez que a frenética performance da estrada, experienciada pelos dois jovens, representa, como vimos, metonimicamente, a luta de milhares de outros jovens ociosos, sem nada para fazer, sem nenhum sítio para onde ir, sem nada em que acreditar, que sentem que a sua única alternativa possível é mesmo atravessar, e voltar a atravessar o país de carro, ano após ano, pois não existe nenhum local onde possam apaziguar o espírito e sentir que podem permanecer “without getting tired of it and because there was nowhere to go but everywhere...”. (KEROUAC 28)

Embora não façam parte de um movimento organizado de protesto político, nem intervenham activamente na causa social da luta de classes, todas as personagens secundárias e figurantes que povoam a narrativa e que se cruzam com Sal Paradise e Dean Moriarty, têm um denominador comum; todos eles partilham uma constante inquietação espiritual; todos eles vagueiam, figurativa e literalmente, com a mesma alma de andarilho. Eis como Frederick Feied sintetiza esta filosofia de vida:

All the types that Kerouac catalogues seem to reveal a chronic restlessness, an uneasiness that manifests itself, no matter where they are, in a desire to get going and keep moving. (...) This quality becomes more exaggerated as the chronicle progresses. Everyone Paradise meets is just starting out, just arriving, or making

plans to depart. Each one offers different reasons, but they all add up to dissatisfaction with the conditions of their lives, and the theme of mass flight slowly begins to make itself felt. (FEIED 67)

Tal como Frederick Feied refere, em *On The Road*, cada personagem se movimenta impulsionada por diferentes factores motivacionais, por necessidades individuais, desencadeadas por um forte sentimento de frustração, de insatisfação em relação à vida. De início, a persecução frenética da vida na estrada, por parte de Dean Moriarty, deriva de um forte sentimento de perda, à semelhança do que sucedeu aos Joad, em *The Grapes of Wrath*. Dean não é, no entanto, destituído de terras, mas sim da sua filiação. A sua dupla perda (a morte de sua mãe e o abandono paterno) impelem-no a adoptar a estrada como modo de vida, numa busca incessante pelo seu progenitor, pelo amor, pela orientação e compreensão que o seu pai alcoólico não lhe pôde dar. Este sentimento pungente de orfandade e desamparo é dos poucos elementos na obra que humanizam a personagem e que levam os leitores a sentir empatia com Dean. A sua dor está expressa, de forma cortante, na seguinte passagem da obra:

... I have to tell you the time my father and I and a piss-poor bum from Larimer Street took a trip to Nebraska in the middle of the depression to sell flyswatters...and sold them for a nickel apiece – mostly for charity the nickels were given us, two bums and a boy, apple pies in the sky, and my old man in those days was always singing “Hallelujah, I’m a bum, bum again.”...They strated to argue about the division of the proceeds and had a big fight on the side of the road and then made up and bought wine and began drinking wine and didn’t stop for five days and five nights while I huddled and cried in the background, and when they were finished every last cent was spent and we were right back where we started from, Larimer Street. And my old man was arrested and I had to plead at court to the judge to let him go cause he was my pa and I had no mother.” (KEROUAC 207)

Por vezes, o abandono não redundava apenas na separação psicológica, mas também na perda física, como é descrito no seguinte parágrafo:

One time I rode a freight from New Mexico clear to LA – I was eleven years old, lost my father at a siding, we were all in a hobo jungle. I was with a man called Big red, my father was out drunk in a boxcar – it started to roll – Big Red and I missed it – I didn't see my father for months. I rode a long freight all the way to California, really flying, firstclass freight, a desert Zipper. All the way I rode over the couplings – you can imagine how dangerous, I didn't know – clutching a loaf of bread under one arm and the other hooked around the brake bar.” (139- 40)

Dean viaja tentando resgatar uma identidade que lhe foi usurpada prematuramente e que sente que lhe é devida. A busca do pai é uma constante na sua vida. Em última instância, é a demanda da identidade e do auto - conhecimento que está em causa: a estrada é a tentativa de dar um sentido ao Mundo e, ao mesmo tempo, descobrir o passado.

A Estrada abarca, positivamente, essa ideia mítica de promessa, de possibilidade. O que importa não é quantos quilómetros já foram, até então, percorridos, mas antes as expectativas criadas perante o desconhecido, relativamente a tudo aquilo que ainda não se viu e aos lugares por onde ainda não se circulou e que, eventualmente, podem concretizar a promessa encerrada no movimento. E esta fé pode ser perpetuada indefinidamente na Estrada. O movimento pode nunca ter um fim e essa certeza apazigua a agonia existencial de Dean que pode, assim, fugir da vida e da necessidade de confrontar a realidade com as suas esperanças utópicas. Deste modo, a única coisa que pode abrandar este dínamo de acção e a sua Fuga é o avistamento dum grupo de vagabundos, numa “hobo jungle,” tal como observa directamente o narrador participante:

“But hey, look down there in the night thar, hup, hup, a buncha old bums by a fire by the rail, damn me.” He almost slowed down. “You see, I never know whether my father’s there or not.” There were some figures by the tracks, reeling in front of woodfire. “I never know whether to ask. He might be anywhere.” We drove on. Somewhere behind us or in front of us in the huge night his father lay drunk under a bush, and no doubt about it – spittle on his chin, water on his pants, molasses in his ears, scabs on his nose, maybe blood in his hair and the moon shining down on him. (KEROUAC 232)

Paradoxalmente, o mesmo elemento que humaniza Dean Moriarty, a perda, impele-o para a Estrada e para um modo de vida desumanisante, padronizado em três etapas: “love, trouble, flight” (CAMPBELL 55). Aquele que foi o objecto passivo de tanto abandono, irá agora infligi-lo, vezes sem conta, aos outros, mulheres e amigos, tornando-se o agente da acção. O movimento é a regra e o guia da sua vida e o seu apetite por velocidade e novidade é insaciável. A sua alma “is wrapped up in a fast car, a coast to reach, with a woman at the end of the road...” (KEROUAC 230) Cada mulher surge na sua vida como mais uma experiência, uma nova tentativa de preencher o seu vazio existencial, um fraco substituto do amor materno que lhe foi prematuramente roubado. Kerouac dá a conhecer esta situação ao leitor, explicando: “Dean had never seen his mother’s face. Every new girl, every new wife, every new child was an addition to his bleak impoverishment” (132)

Dean, juntamente com Sal Paradise, é, em várias ocasiões, muito crítico relativamente à sociedade americana, nomeadamente por aquilo que considera ser o consumismo excessivo e a excessiva produção de bens de consumo rápido que a caracterizariam. Essa censura está patente em passagens como a seguinte: “They prefer making cheap goods so’s everybody’ll have to go on working and punching timeclocks and organizing themselves in sullen unions...” (KEROUAC 149). Paradoxalmente, e funcionando como se de um oxímoro se tratasse, Dean

apresenta um paralelismo comportamental muito semelhante ao da própria América, usando e dispensando em seguida todos aqueles que se cruzam no seu caminho. E se, de acordo com Feied, “Dynamic obsolescence – planned waste- is one form of madness which contributes to this sense of uneasiness” (FEIED 60) ela é conforme à Nação e à sua mais recente criação: o novo “hobo-hipster” dos anos cinquenta e sessenta.

É, aliás, este sentido de loucura que cativa o narrador autodiegético e desencadeia o início da sua vida “on the road,” tal como o próprio confessa:

I shambled after as I’ve been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes to be saved, desirous of everything at the same time, the “Awww!” (KEROUAC 8)

Se Sal Paradise aprecia os loucos pela sua apetência pela acção e pela sua fadiga intelectual “the person he digs the most is the clawing, flapping, demoniac Dean Moriarty” (FEIED 66), Dean é por seu turno, na opinião de Paradise, a personificação do espírito americano. Até mesmo os seus pequenos delitos não suscitam quaisquer juízos de valor da parte do narrador participante. Para ele, a criminalidade do seu novo herói e mentor “was not something that sulked and sneered; it was a wild yea-saying overbust of American joy...” (KEROUAC 10)

Moriarty é de facto uma figura apelativa e cativante, mas ao mesmo tempo, extremamente perturbante pela sua constante instabilidade e volatilidade. Tal como o fogo, ele parece estar sempre em estado de combustão e epitomiza o verdadeiro espírito de desperdício da América contemporânea. Eis como Feied caracteriza o co-protagonista:

He uses up objects at an astonishing rate. He steals cars, or a series of cars, runs them at top speed and leaves them beat-up and battered at the side of the road. He uses up people in much the same way. He runs everything at top speed, including himself. He leaps from friend to friend, from mistress to mistress, in the same way that he leaps from one stolen car to another. (FEIED 66-7)

Sal, que vivenciará o abandono por parte do seu herói em duas circunstâncias distintas (em São Francisco e no México), irá percorrer um longo caminho, figurativa e literalmente, mudando a sua opinião relativamente à vida na estrada e, paralelamente, a sua relação com a personagem que lhe é co-referencial na obra, Dean Moriarty. O leitor será assim guiado pelo narrador-cicerone, acompanhando a metamorfose física e espiritual de Dean e a mudança perceptiva do narrador - personagem da obra relativamente ao seu companheiro de experiências.

Quando a narrativa se inicia, Sal Paradise emerge como um moderno Huckleberry Finn, neste caso, um “GI student”<sup>5</sup> em fuga daquele que considera ser um sistema educativo demasiado teórico e obtuso, e em busca de liberdade e aventura. É também a sua recusa em ser “sivilized” que o impulsiona para a sua viagem, não pelas águas do Mississippi, mas pelas infindáveis autoestradas, em direcção a Oeste.

O espaço mudou, mas o paradigma temático mantém-se. De novo se repete o mito da iniciação. Um jovem parte em viagem e adquire ensinamentos. Fundamentalmente, Huck e Sal Paradise aprendem acerca da liberdade que tanto auguram mas, paralelamente, adquirem conhecimentos acerca das limitações que o Sistema impõe a tal ousadia. No caso de Huck e do escravo Jim (dois foragidos), a liberdade identifica-se com a sua viagem fora do tempo e do mundo

---

<sup>5</sup> Estudantes que puderam prosseguir a sua educação e receber outros benefícios, após a promulgação da *GI bill*, por terem servido no exército ou na marinha americanos durante a II Guerra Mundial.

real, através do rio Mississipi, e termina quando é reintegrado na comunidade de onde havia escapado, tal como defende Bruce Cook:

Once their time on the river is done, their freedom ends with it. Huck finds himself thrust once more back into the community from which he and Jim had thought to have made good their escape. It is too much for him. He finds himself surrounded and stifled by the town and its people, and he vows (in what must be the most famous passage in all of American literature) to get out once again, to head west for the freedom of the frontier: “But I reckon I got to light out for the territory ahead of the rest, because Aunt Sally she’s going to adopt and sivilize me, and I can’t stand it. I been there before.” (COOK 37)

Para Paradise, tragicamente, já não há fronteira, nem “territory ahead” e embora reconhecamos nele o mesmo “hobo style” (COOK 38) inculcado na literatura americana pela personagem de Huckleberry Finn e pelo seu autor Mark Twain, um século antes, a verdade é que a tradição do “hobo” que Paradise pretende resgatar na sua vida na estrada, a América que Mark Twain conheceu no século XIX, é obviamente cada vez mais difícil de encontrar na metade do século XX. Ninguém sabe isso melhor que Jack Kerouac (face ao qual Sal Paradise funciona como uma espécie de alterego). O autor expressou aliás literalmente esta ideia na sua obra *The Vanishing American Hobo*:

The american Hobo is on the way out as long as sheriffs operate with as Louis-Ferdinand Céline said, “One line of crime and nine of boredom, “because having nothing to do in the middle of the night with everyone gone to sleep they pick on the first human being they see walking. – They pick on lovers on the beach even. They just don’t know what to do with themselves in those five-thousand dollar police cars with the two-way Dick Tracy radios except pick on anything that moves in the night and in the daytime on anything that seems to be moving independently of gasoline, power, Army or police – I myself was a hobo but I had to give it up around 1956 because of increasing television stories about the abominableness of

strangers with packs passing through by themselves independently. – I was surrounded by three squad cars in Tucson Arizona at 2 A.M. as I was walking pack-on-back for a night's sleep in the red moon desert: (...) They wanted an *explanation* for my hoboing and came close to hauling me in but I was sincere with them and they ended up scratching their heads and saying “Go ahead if that's what you want.” (KEROUAC 111)

Talvez por a prática de “hoboing” ser tão mal tolerada pelas autoridades policiais nos anos cinquenta é que Sal não encontra nenhum vagabundo experiente durante a sua primeira tentativa de viver como um aventureiro, de mochila às costas e independente. Ele apenas encontra outros viajantes tão novatos nos costumes da vida na estrada quanto ele e são esses que ele descreve em passagens como esta:

We didn't know how to hop a proper chain gang; we'd never done it before; we didn't know whether they were going east or west or how to find out or what boxcars and flats and de-iced reefers to pick, and so on. So when the Omaha bus came through just before dawn we hopped on it... (KEROUAC 19)

Se nos caminhos que Paradise trilhou, durante a sua primeira experiência de “touring America,” tivesse encontrado alguém conhecedor das práticas de “hoboing on the road,” (TYTELL 102) certamente ter-lhe-ia dito que a melhor rota a seguir para Oeste, a partir de Nova Iorque, seria através do “Holland Tunnel”, para Chicago, via Pittsburgo. Ter-lhe-ia dito também que, embora a Estrada 66 “was an itinerary scattered with the names of old frontier trails, it was the Territory,” (CAMPBELL 61) estava fora de uso há muitos anos. Mas ninguém lhe disse, e ele continuou a tentar encontrar uma América já desaparecida, procurando viver experiências que o libertassem da “observing life of the mind.” (TYTELL 152)

Paradise procura criar pontes com um passado que, na sua opinião, importa preservar, e visualiza a sua nova vida como a derradeira possibilidade de participar na “agency of experience” (*Ibidem*). No entanto, ele verá as suas expectativas goradas, pois o que vai, de facto, encontrar na estrada não é uma Fuga (Escape), nem tão pouco uma libertação, mas sobretudo uma evasão da vida, acima de tudo, pouco satisfatória e ilusória.

Fantasiadamente, o narrador-personagem busca na estrada o caminho para viajar para outras personalidades, pois anseia por viver a experiência do outro, um estado de alteridade que por vezes consegue alcançar, embora sempre de forma passageira e incompleta. Tal acontece quando, por pouco tempo, sente a felicidade da união da classe operária, quando assume o papel de “man of the earth” (KEROUAC 88), apanhando algodão, juntamente com outros trabalhadores mexicanos, durante o seu curto namoro com uma mãe solteira mexicana, Terry. Eis como ele analisa, de forma idealizada, essa vivência: “My back began to ache. But it was beautiful kneeling and hiding in that earth. If I felt like resting I did, with my face on the pillow of moist brown earth. Birds sang an accompaniment. I thought I had found my life’s work.” (KEROUAC 87)

No entanto, a melhor passagem para exemplificar a idealização e a identificação do narrador com os grupos étnicos mais ostracizados pela sociedade, é, sem dúvida, a sua descrição da “black section” de Denver, no início da terceira parte da obra:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Whelton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night. I stopped at a little shack where a man sold hot red chilli in paper containers; I bought some and ate it, strolling in the dark mysterious streets. I wished I were a Denver Mexican or even a poor overworked

Jap, anything but what I was so drearily, a “white man” disillusioned... I was only myself, Sal Paradise, sad, strolling in this violent dark, this unbearably sweet night, wishing I could exchange worlds with the happy, true-hearted Negroes of America. (KEROUAC 163)

Esta identificação entre o branco Paradise e os negros não é apenas fantasiosa, é impraticável. Como explica Norman Mailer, no seu ensaio “The White Negro”:  
“The cameos of security for the average white: mother and the home, job and the family, are not even a mockery to millions of Negroes; they are impossible.” (MAILER 345) Outro símbolo da sociedade de consumo que separa os dois protagonistas desta minoria é o automóvel em que circulam. Acerca deste aspecto Campbell escreve mesmo: “While music and talk opened up a territory, once exclusive to the multi-marginalized black, the automobile promised kicks to the white boy which, to the black, remained out of bounds” (CAMPBELL 81) O autor desenvolve mesmo esta ideia, relacionando-a com a discriminação racial vivida na época:

Imagine: two black buddies cruising across state lines at the close of the 1940s, in a car which may or may not be stolen, may or may not be paid for, making stops for beers and hamburgers at any old roadside eaterie, flirting with the waitress, cutting the breeze with the local cowpokes, nudging *one* another at the sight of a shapely behind, going on search of music at the local joint come evening. The reality factor in that commercial for the American Dream is precisely zero. History united the beat and the black; geography (so essential to beat rhythm) separated them. (*Ibidem*)

Não obstante estas análises, há uma ligação entre a minoria negra e a existência de Dean. Une-os a ausência de direcção, o cepticismo em relação à meritocracia americana como visão de sucesso mas, acima de tudo, a mesma vida nómada e desregrada. Tal como refere John Tytell, “The activity and energy in motion that Sal sees in Dean is found in the black man’s music, bop and jazz.” (TYTELL 167)

Por isso, os dois jovens viajantes procuram, com frequência, nas suas viagens, bares de jazz e idolatram os músicos de jazz, numa atitude que antecipa o fenómeno universal dos anos sessenta, que Tytell descreveu como “the absorption of young people in rock-and-roll.” (*Ibidem*)

Os pequenos roubos de Dean preconizam também o desrespeito pela propriedade alheia, sobretudo pela propriedade estatal, que irá caracterizar a cultura hippie, dos jovens dos anos sessenta. Neste sentido, Dean Moriarty e Sal Paradise simbolizam “the renegade vanguard of a new culture.” (168) O facto de os dois representantes vanguardistas da nova “youth culture” não saberem o que querem da vida, funciona como um mau augúrio para a nova América, moderna e industrializada.

Sempre que Sal Paradise se encontra na cama com uma mulher, coloca-lhe a mesma questão: “What do you want out of life?” (KEROUAC 111) Esta não é com efeito uma pergunta retórica, denunciando a sua incapacidade de alcançar auto-conhecimento. Da mesma forma, quando Sal exprime o desejo de fugir da sua personalidade deprimida, ele pretende preencher em si uma lacuna, desenvolver “the ability to enjoy the surroundings no matter what the circumstances” (TYTELL 168), mas como esta característica é uma competência endógena e não fornecida por factores exógenos, Paradise nunca vai conseguir, senão de forma fugaz, sentir a libertação e alegria, que ele crê serem idiossincráticos dos segmentos mais desprivilegiados da sociedade, e a que aspirava aquando da sua estreia nas artes das viagens.

Paradise (cujo nome tem como referimos traços irónicos) nunca conseguirá fugir da conformidade caucasiana que o marca nas suas origens e atitudes. Nunca poderá deixar de ser quem é, “middle-class, college-educated romantic” (FEIED 62) e, tal como Kerouac, está sujeito às lealdades familiares e religiosas que a sua educação católico-imigrante lhe impôs. O grande conflito temático da obra deriva

desta forte vontade do narrador de sair do seu mundo, de extinguir o Eu e da afirmação da vontade individual do Eu, personalizada por Dean Moriarty. Acerca deste vórtex temático, Tytell exprime a seguinte opinião: “This conflict between the demands of the Self as expressed by Dean, and the need to extinguish Self as expressed by Sal, becomes the pivot of Kerouac’s fiction.” (TYTELL 24)

Em *On the Road*, o conflito nunca será resolvido e o protagonista nunca obterá as respostas que procura. “What do you want out of life?” é apenas uma das questões que ficam por responder. Ao longo da narrativa, Sal Paradise irá aperceber-se de que Dean Moriarty, o homem que escolheu para o guiar na sua “search for experience,” (COOK 106) nunca conseguirá dar-lhe um rumo ou orientação. Assim, aquela a que James Campbell denomina “quintessencial American question” (CAMPBELL 61), “Where you goin?”, nunca conseguirá mais do que um muito pouco elucidativo “I don’t know,” como resposta. Tytell reconhece nesta falta de focalização direccional e na anarquia exuberante de Dean Moriarty a causa do boicote da Estrada como caminho para o auto-conhecimento. Acerca deste aspecto o autor teceu o seguinte comentário:

Whitman had announced that Americans should know “the universe itself as a road, as many roads, as roads for travelling souls.” But for Whitman, the road was an opportunity for a perpetual journey of self-discovery, a search for a spiritual vision to illuminate the path one had chosen. Dean’s hedonism, his speed itself, deprived Sal of any such possibility. (TYTELL 169)

Dean Moriarty é, indubitavelmente, uma decepção para o narrador. Mas, a desilusão de Paradise é multifactorial. Por um lado, a América que esperava reconhecer durante a sua viagem para o Oeste mítico, “searching for the freedom and innocence of a lost frontier”, havia desaparecido. Por outro lado, o País anunciava já a morte duma velha cultura de “lâcher tout”, preconizada por autores como Rimbaud e Jack London. O vagabundo, que metonimicamente representa o

repúdio ao carreirismo e à competição e a aversão total à “nine to five life” (DYLAN), não passa já, em *On the Road*, de uma espécie de espectro ou fantasma, que apenas vive na memória do narrador, como defende Frederick Feied na seguinte passagem de *No Pie in the Sky*, que passo a citar: “Sal Paradise is constantly haunted by visions of lost bums, solitary figures tramping their rounds from one end of the States to the other. He is filled with a poignant awareness of their loneliness, their isolation, both spiritual and physical.” (FEIED 65)

A primeira metade de *On the Road* é ainda profícua em imagens acerca do puro prazer da “art of travel”. Sal e Dean sonham mesmo, durante algum tempo, terminar os seus dias como dois velhos vagabundos, adoptando a Estrada como vida e equiparando a Estrada ao Tao, o caminho, na religião budista:

“Someday you and me’ll be coming down an alley together at sundown and looking in the cans to see.”

“You’ll mean we’ll end up old bums?”

“Why not, man? Of course we will if we want to, and all that. There’s no harm ending that way. You spend a whole-life of no-interference with the wishes of others, including politicians and the rich, and nobody bothers you and you cut along and make it your own way.” I agreed with him. He was reaching his Tao decisions in the simplest, direct way. “What’s your road, man? –holyboy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. It’s an anywhere road for anybody anyhow. Where body how?” (KEROUAC 251)

Esta visão da estrada como caminho para a vida eterna, para a “Protective City”, está todavia à partida condenada, pois Paradise já havia tido a premonição de que a Estrada “the free open road” (TYTELL 169) que em tempos, “represented the promise of America as once envisioned by European immigrants; (...) a way of keeping in touch with the pioneer enthusiasms of the past”, (*Ibidem*) não passa, no

presente, de uma miragem enganadora. Sal presente que ele e Dean nunca chegarão à Cidade Celestial e que a sua busca nunca será bem sucedida. O falhanço da concretização da esperança utópica é anunciado ao narrador e pelo narrador ao leitor, através de um sonho acerca do “Shrouded Traveller”:

(...) a strange Arabian figure that was pursuing me across the desert; that I tried to avoid; that finally overtook me just before I reached the Protective City...Something, someone, some spirit was pursuing all of us across the country desert of life and was bound to reach us before we reached heaven. (KEROUAC 124)

Embora sejam representantes de uma geração inquieta relativamente ao rumo que o seu País parece estar a tomar, Sal e Dean mantêm durante toda a narrativa uma espécie de inépcia que os impossibilita de apontar um outro caminho alternativo mais válido. Incapazes de fazer tremer as bases capitalistas do novo continente, ficam-se apenas pelas boas intenções, tal como explicita Frederick Feied, numa passagem um pouco longa, mas bastante explícita da angústia existencial que caracteriza os vagabundos de Kerouac:

Sal and Dean want to be good, they talk of Jesus, they refer to God, they try to be tender, they seek to love, but somehow it all turns to kicks, somehow everyone who comes in contact with them gets hurt in the process. They steal another car and race away in another direction, or a fifty-dollar bill from the aunt back East and the call of the middle-class life lures them away from the path of the mendicant Jesus. Though they love Negroes and “Japs”and especially Mexicans in Mexico, and though they hate their own sick culture, they end up sick, diseased, and crippled, revealing in exaggerated form all the vulgarity and grossness from which they allege themselves to be fleeing. (FEIED 72)

Durante toda a narrativa, Dean Moriarty expressa a vontade de ler, estudar, até mesmo de tornar-se um escritor, mas a sua “speeded lust for change” (TYTELL

170) impede-o de concretizar qualquer uma das suas intenções. As viagens, a velocidade frenética com que percorre a estrada, o jazz, o sexo, as drogas, as conversas estéreis, inócuas e inconclusivas são apenas um escapismo, uma tentativa de preencher o vazio de valores em que vive. Mas, “the road always turns back on itself, and the talk never leads anywhere.” (FEIED 72) Resta o niilismo, e este sentimento de vazio existencial começa a afectar seriamente o narrador.

Dean (a figura que de início emergia como o *Hero-quester*) não vai, tal como Sal deseja, conseguir mostrar-lhe o caminho para o Sonho Americano. A expectativa nunca se realiza e as viagens em território americano vão sendo cada vez menos prazenteiras, à medida que o espírito crítico de Sal se desenvolve e ele se torna mais perceptivo em relação aos efeitos nocivos que Dean começa a provocar na vida de todos, inclusive na dele: “Conman Dean was antagonizing people away from him by degrees” (KEROUAC 155). O momento-chave que marca a mudança da relação dos dois protagonistas acontece exactamente a meio da narrativa, quando Bull Lee, um amigo de Nova Iorque, toxicodependente, que eles visitam na segunda viagem que fazem a Nova Orleães, avisa Sal Paradise de que Dean sofre de “compulsive psychosis dashed with a jigger of psychopatic irresponsibility and violence.” (KEROUAC 147) A partir deste momento, a perspectiva de Sal relativamente a Moriarty altera-se. Dean, que começa por ser aprovado pelo narrador como uma figura redentora, a “sideburned of the snowy West,” (1), “who had the tremendous energy of a new kind of American saint” (39), acaba por ser comparado a um “mad Ahab at the wheel” (234). Transforma-se numa figura absurda e bizarra, sobretudo quando, após ter batido numa namorada, parte o seu dedo polegar, que vem mais tarde a infectar, tendo de ser amputado.

Este processo de mutilação física, de alguma forma patético e estranho, transfigura tragicamente o Adão renascido, no sentido transcendentalista do

termo, no “holy goof” (194), uma figura catalisadora, cujo destino parece ter analogias com o da própria América. Carlo Marx (nome irônico), uma personagem episódica, também ele um amigo de Nova Iorque, estabelece uma ligação metafórica entre a América e Dean, quando lhe pergunta: “What kind of sordid business are you on now? I mean, man, whither goest thou, America, in thy shiny car in the night?” (119). Carole G. Vopat explica esta comparação:

Dean Moriarty is himself America, or rather the dream of America, once innocent, young, full of promise and holiness, bursting with potential and vitality, now driven mad, crippled, impotent (“We’re all losing our fingers”), ragged, dirty, lost, searching for a past of security and love that never existed, trailing frenzy and broken promises, unable to speak to anybody anymore (VOPAT 47).

Outro ensaísta a estabelecer esta ligação entre a personagem Dean Moriarty e a América é John Tytell que afirma o seguinte: “Dean, working on railroads or driving a car, is a projection of the rootless distemper of industrial America” (TYTELL 171) O processo de mutilação física e espiritual de Dean é gradual, assim como gradativa vai ser a incoerência no seu comportamento e discurso, que se vai tornando progressivamente mais sincopado e fragmentado até se tornar completamente imperceptível. Da mesma forma, o processo de degenerescência da América é também sucessivo, havendo apenas indícios de que o Sonho Americano vai progressivamente cedendo lugar ao “mad dream” (KEROUAC 96) do período de suspeita nacional (Mccartismo) e da paranóia internacional da Guerra Fria, tal como o narrador testemunha, durante uma exibição do poder militar da nação. O narrador questiona-se acerca da finalidade de tão poderoso arsenal de defesa, avançando uma resposta no final da primeira parte da narrativa:

Suddenly I found myself on Times Square. I had travelled eight thousand miles around the American continent and I was back on Times Square; and right in the middle of a rush hour, too, seeing with my innocent road-eyes the fantastic hoorair

of New York with its millions and millions hustling forever for a buck among themselves, the mad dream – grabbing, taking, giving, sighing, dying, just so they could be buried in those awful cemetery cities beyond Long Island City. The high towers of the land – the other end of the land, the place where Paper America is born. (*Ibidem*)

O materialismo que alimenta a corrida às armas e a insanidade do medo não deixa já lugar para o cepticismo romântico de Steinbeck ou para cândidas rebeliões. O retrato apresentado é de uma América esmagadora e disfórica, onde o cepticismo se transforma em niilismo. As personagens movimentam-se num universo onde nada faz sentido e onde a estrada para o divino não passa de uma estrada sem saída. Eis como Frederick Feied exprime esta ideia:

Their religion ends up in a fetishism of jazz, their love in a debauch of sex. The communicants line up to receive God, but the wafer has lost its transubstantiating power, and the host is impotent to bring the holy vision of God without the intercession of Benzedrine or “H”. The “connection to the starry dynamo in the machinery of night” turns out more often to be a connection with a dirty needle in the arm, for God has made a fair-trade pact with the pushers, and refuses to show his face for free. (FEIED 73)

O desfecho, embora deixado em aberto, adivinha-se inglório para os dois vagabundos modernos. A última parte do percurso dos dois amigos é antagónica: enquanto Sal aprende que, para sobreviver, nunca poderá cortar os laços sociais e familiares que o prendem à sua vida de classe-média no leste, Dean, que nunca foi sujeito a qualquer sistema institucionalizado de ensino, vai sendo devorado pela sua própria loucura, irresponsabilidade e fracasso. No fim, aquele que queria que Sal o ensinasse a escrever, fica sem palavras. Pelo contrário e ironicamente, aquele que abomina a intelectualidade do sistema educativo, Sal Paradise, no final da narrativa continua a ser praticamente incapaz de agir; a sua acção é, acima de tudo, intelectual. Ele é o herói intelectual, por excelência, o observador que se

senta no canto a ouvir as conversas e a gravá-las na memória, para passá-las mais tarde para a escrita. Para esse processo ser efectivo ele tem, obrigatoriamente, de regressar ao lar, à casa da sua tia Sally (representação da Memère de Kerouac e protótipo da Mamma Italiana). Este processo de escrita é, aliás, uma projecção do do próprio autor Jack Kerouac. Acerca desta idiossincrasia do escritor, John Tytell escreveu o seguinte:

Almost in willful compensation for his shy sweetness, he became an inveterate voyager. Invariably, after each trip and its travail, there was the return to his mother, partly because of the security she represented, but even more because of the writer's need to assimilate his experiences in a place of quiet retreat. Perhaps paradoxically, he lived primarily for words and the rythms of his work, and not for the bohemian adventures associated with his books. (TYTELL 141)

Tal como o próprio autor, os protagonistas de *On the Road* e de *The Subterraneans* são voluntariamente reféns da sociedade que rejeitam. Mardou, de *The Subterraneans*, recém-saída de uma cura de desintoxicação, vive do subsídio de desemprego e o seu bem-estar depende da manutenção regular de consultas de psicanálise, meio subtil que o sistema usa para a reintegração dos ex-toxicodependentes, enquanto Sal vive dependente do seu *GI check* e condicionado pela sua moralidade católica, que restringe os seus impulsos e impede-lo de se sentir um verdadeiro membro da Geração *Beat*. Mesmo no fim da sua vida de aventura, Sal permanece comprometido com o Sistema, tal como o seu Regresso à sua vida de classe média indicia.

No final, a Separação entre os dois protagonistas é inevitável, pois Sal não atinge o auto-conhecimento que buscava, nem chega a aprender a lidar com a energia avassaladora de Dean, considerando-a admirável apenas enquanto ideal. A tendência de Dean para a aceleração frenética, para a destruição e caos, conduz o seu companheiro a crises de identidade cada vez mais frequentes, que quase lhe

custam a vida. Estas multiplicam-se e intensificam-se, atingindo o seu clímax no México, onde Sal é abandonado, pela segunda vez, pelo seu companheiro das boémias, às portas da morte. O narrador-personagem compreende finalmente que nunca poderá contar com Dean e que também nunca poderá ser efectivamente um membro da Geração *Beat*, pois nunca atingirá a subjectividade radical e o desprezo pelas convenções que Dean preconiza. O Regresso do narrador-personagem ao Leste tem, assim, a tónica de uma derrota, pois os dois opostos (“Yin and Yang”) nunca atingem um equilíbrio. A hegemonia da consciência individual sobressai.

Embora ambas as personagens sejam modeladas ou redondas, contraditórias e evolutivas no seu comportamento, os dois jovens parecem realizar uma viagem circular, estando, no final, na mesma situação em que se encontravam no início do circuito. Sal regressa ao leste, rendendo-se às suas lealdades familiares e ao peso das convenções, no que constitui na tradição literária americana uma espécie de testemunho das suas expectativas goradas e da desistência das suas convicções. Tal como Janis P. Stout explica na sua obra *The Journey Narrative in American Literature*: “In American literature, the return home signifies defeat, frustration, the giving up of freedom. At best is a disappointment.” (STOUT 66) O abandono da sua vida “on the road” e, em última instância, da crença de que “the road is life” (KEROUAC 211) prende-se com a crescente frustração do narrador face ao limitado conhecimento que adquire com este tipo de Viagem ilimitada e indefinida, permanentemente incompleta, sem destino, propósito, direcção ou sentido.

Aquele que Janis Stout caracteriza como “the less intoxicated of the group” (STOUT 110) apercebe-se de que todos os quilómetros percorridos de forma frenética foram em vão, “What I accomplished by coming to Frisco I don’t know” (KEROUAC 177) e que “the holy road” (138) não constitui já um meio de Fuga da “confusion and nonsense”, mas apenas outra forma avassaladora de estar preso

“in the hell of it, the senseless nightmare road.” (254) Viajar na estrada não propicia qualquer possibilidade de descoberta ou conhecimento, é apenas vaguear, “rushing through the world without a chance to see it.” (205) Na estrada as paisagens sucedem-se parecendo sempre iguais às anteriores: “I looked down Market Street. I didn’t know whether it was that or Canal Street in New Orleans; it led to water, ambiguous, universal water, just as 42<sup>nd</sup> Street, New York, leads to water, and you never know where you are.” (172) Tal como conclui Janis Stout, *On the Road* «suggests that in the modern closed-in world of alienation and irrationality, motion deteriorates into a “frantic” zigzagging between arbitrary terminal points on linear reaches into emptiness.» (STOUT 110)

A derradeira imagem da narrativa, com Sal Paradise no banco de trás de um Cadillac, acenando um adeus ao seu ex-companheiro de estrada que se preparava para se dirigir à Penn Station e atravessar de novo o País, enquanto o primeiro preferia comparecer a um concerto do Duke Ellington na Metropolitan Opera, na companhia da namorada e dos seus conhecidos de Nova Iorque, consubstancia a ruptura entre os dois amigos e os dois estilos de vida.

Cabe, assim, a Dean Moriarty, destituído de qualquer direcção ou lar para onde regressar, manter indefinidamente a vida errante da Estrada, prosseguindo uma existência vazia e sem sentido. A sua situação é paradoxal, pois a personagem vive numa condição destrutiva de “footloose freedom that is actually a helpless imprisonment in a randomly drawn maze,” (STOUT 111) sem, no entanto, parecer dar-se conta desta situação contraditória. Para ele a promessa de esperança que a Estrada encerra é o suficiente para sobreviver e é essa minúscula distância entre a Estrada e o Nada que dá sentido à sua existência.

Para Dean o importante é manter um espírito peregrino, a sua procura da estrada a que Frederick Feied chamou “the way to spiritual truth, in short, a search for God” (FEIED 61). O primeiro, pelo contrário, tem grandes dificuldades em definir

o objectivo da sua perpétua demanda, mas aquilo que ele sabe é que se algum dia o alcançasse, a sua vida perderia qualquer réstea de sentido, sem a experiência da estrada. Por isso, quando Carlo Marx (outra personagem episódica) lhe pergunta se ele já chegou ao fundo da sua alma, ele responde: “That last thing is what you can’t get, Carlo. Nobody can get to that last thing. We keep on living in hopes of catching it once for all.” (KEROUAC 48)

Por sua vez, Paradise abandona a vida na Estrada porque aprende a grande lição da sua vida: “that nothing lost can be recaptured and no experience recreated” (COOK 83), confirmando, no fim da viagem, os seus mais íntimos receios. Já no seu primeiro itinerário, quando se dirige a Oeste, o narrador autodiegético acorda num quarto de hotel barato, em plena crise de identidade, sofrendo de uma espécie de amnésia existencial, de um vácuo de conhecimentos que, na opinião de John Tytell não é mais do que uma previsão “of doom for the old culture.” (TYTELL 168) Eis a passagem de *On the Road* em questão:

I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when I didn’t know who I was- I was far away from home, haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I’d never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn’t know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn’t scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost. I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that’s why it happened right there and then, that strange red afternoon. (KEROUAC 15)

Pelo contrário, Dean Moriarty não é um desistente. Ele personifica essa Velha Cultura americana, agora sem voz e moribunda. Ele é o herdeiro cultural do Hobo, descendente do “frontier prospector who once lived in the hills searching for gold, always hoping for an unexpected gift from nature, wandering from mountain lode

to washed-out stream in the hope of some momentous discovery.” (TYTELL 165)

Ele é a resposta de Kerouac contra a América dos anos cinquenta, contra as noções de propriedade e estatuto, contra o “stress” da razão, da ordem e da conformidade instituídos pela classe média, durante a era de Eisenhower. Dean, com a sua inesgotável actividade e irresponsabilidade tumultuosa, pode não ser a resposta eficaz que Paradise esperava e a vida na Estrada, à semelhança do que acontece com a nova Nação, também não é exactamente o que podia ser. Mas Dean, com a sua expectativa obstinada e perseverança feroz, nunca encontrará outro modo de vida que encerre de forma tão perfeita a promessa de concretização da esperança utópica que persegue ingloriamente.

Apesar de tudo, Dean Moriarty e a Estrada como estilo de vida coexistem enquanto testemunho da tentativa de concretização do impossível, perpetuando na História a quintessência do espírito americano, uma certa tendência de procurar incansavelmente: “the ecstatic and ragged joy of pure being” (KEROUAC 168), um sentimento inaudito que Barack Obama, nascido em Honolulu e, actualmente, ícone do *self made man*, senador do país mais poderoso do mundo e candidato às presidenciais de 2008, sintetizou no título do seu livro, publicado em 2006 e inédito em português, *The Audacity of Hope*. Numa época em que o que importa é o ter, a audácia de Dean consiste em afirmar a sua individualidade e desejar ser, contra todas as adversidades e as expectativas de uma sociedade confinadora, mesmo que isso se torne numa viagem pessoal obsessiva e destrutiva. Até porque Dean, à semelhança dos *Beat*, reconhece na indução da loucura e na Fuga para a Estrada o único modo de permanecer “privately sane” (TYTELL 11) e distante do modo de vida da denominada *mass society*.

## CONCLUSÃO

“The end is nothing, the road is all”

Willa Cather, *The World of Willa Cather*

Nesta citação Willa Cather utiliza a Estrada como metáfora para o seu processo de criação literária. Ela refere mesmo: “When people ask me if it has been a hard or easy road I always answer with the quotation, “the end is nothing, the road is all” (BENNETT 209). Willa Cather utiliza a imagem da Estrada para preconizar a ideia de que cada escritor tem de encontrar o seu método, o seu próprio caminho para criar uma obra original. Mas, tal como a autora da tese *Uma Vissão Estética do Oeste: My Antonia e Death Comes for the Archbisp*, Marília Cristina de Sá Couto, faz notar, nesta citação Willa Cather exprime também a essência do espírito americano “o mais importante é o percurso que cada um deve traçar e não atingir o objectivo.” (COUTO 50)

Assim, e sobretudo a partir do século vinte, a Estrada, enquanto presença temática constante na literatura americana, veiculou a ideia de tentativa de aperfeiçoamento e realização pessoal, de busca de uma nova oportunidade, de demanda espiritual e de Fuga às restrições sociais e económicas que se tornam, de alguma forma, intoleráveis para um qualquer “anarchic Self” (HASSAN 6). A Estrada surge na ficção americana contemporânea estreitamente associada ao processo iniciatório a que o herói é, invariavelmente, sujeito.

A **Iniciação** é uma das etapas da Viagem espiritual que o Herói contemporâneo não pode evitar. Ihab Hassan coloca assim a questão: “Alienation of the self from society used to be, and in a sense remains, the basic assumption of the modern novel.” (HASSAN 97) E desenvolve:

The central fact about fiction in a mass society may be this: that as the modes of behavior congeal into a hard, uniform crust, the hero attempts to discover alternate modes of life on levels beneath the frozen surface. The new hero is a diver, a subterranean, and this accounts for the aesthetic distance which the formal resources of the novel put between him and the standardized realm of social behavior. (HASSAN 118)

A mesma noção acerca da regularidade com que o “Mito da Iniciação” surge na Literatura Americana está presente na obra *The Beat Generation*, cujo autor, Bruce Cook, defende a seguinte posição:

It may not be literally true, as Ernest Hemingway said it was true, that “all modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*,” but, nevertheless, there is no denying that that novel has had an influence that is both widespread and deep. For we see in Twain’s account of Huck’s adventures the purest early treatment of the initiation myth that has been so often repeated through American literature right on through to the present. What happens in the novel of initiation? A young man goes on a trip and learns something. This, in infinite variations and forms, is surely what people mean when they talk about that glittering ideal, the Great American Novel. (COOK 36)

As duas obras analisadas nos anteriores capítulos, *The Grapes of Wrath* e *On the Road*, encaixam perfeitamente nesta fórmula. Os heróis das duas obras são jovens que partem em viagem, pela Estrada, umas vezes acompanhados, outras sozinhos, e do encontro propiciado com uma pluralidade de realidades e do confronto destas com as expectativas goradas das personagens, resulta uma aprendizagem. A realidade subjectiva de cada uma das personagens e o que aprendem no final é o que distingue as duas *road novels* aqui estudadas.

Em certa medida, tanto Tom Joad como Dean Moriarty são dois Huckleberry Finns modernos tentando, tal como a personagem principal do clássico de Mark

Twain, defender a sua liberdade. As Estradas em direcção ao Oeste substituem o largo Mississippi, como espaço privilegiado de libertação. A importância do espaço rio Mississippi na acção da obra *Huckleberry Finn* é realçada por Bruce Cook, da seguinte forma:

The danger is all on shore, and that is where their adventures take place. But the journey on the river – that is what Mark Twain makes real to us here, an abstract made actual, freedom as a trip out of time, without responsibility. Once their time on the river is done, their freedom ends with it. (COOK 36)

É fácil de vislumbrar uma afinidade clara entre o clássico do século dezanove e as duas obras do século vinte que foram alvo de análise durante os anteriores capítulos. Todas elas se inserem no que Cook intitulou de “the hobo tradition in American literature” (*Ibidem*) e esta tradição reporta-se a tempos bem mais arcaicos. Encontramo-la já quando os dois amantes de *Scarlett Letter* se voltam para a floresta congeminando uma tentativa de fuga e de salvação, ou quando os heróis de Melville se voltam para o Mar. No século vinte, o herói literário americano continua a confrontar-se com uma sociedade hostil e, na grande generalidade das vezes, vê a Fuga como a sua única saída. A novidade é que, nesta altura, passa a procurar o seu rumo na Estrada, ou mais recentemente, nas rápidas autoestradas da América.

No século vinte, o Oeste mantém-se o destino de eleição para a Fuga, não só na literatura, mas também no cinema, sem dúvida pelo simbolismo que encerra (a abertura e formação da fronteira e a conquista da terra selvagem, “the Virgin Land” como Henry Nash Smith a intitulou). *Huckleberry Finn*, a família Joad, Dean Moriarty e Sal Paradise e, saltando para o cinema, o protagonista de *Easy Rider* dirigem-se para Oeste, perseguindo o mesmo objectivo: “the freedom of the frontier” e vão assim perpetuando o estilo “hobo” como modo de vida e como

exercício de liberdade perante a comunidade ou a sociedade. Eis como Cook exprime esta ideia na sua obra *The Beat Generation*:

There was always a clear and conscious affinity in Kerouac's work for Mark Twain and his Huck. But he, of course, is certainly not the *only* writer to show such an affinity. (...) Writers as widely different as Ernest Hemingway and Saul Bellow have celebrated Huck's brand of freedom in their fiction. In addition, you find the hobo in all places you would logically expect to find him – in Jack London's novels and documentaries, in the proletarian fiction of the 1930s (...), in Steinbeck, and in James Jones, and in Nelson Algren's novels of the depression (...). Jump to film, and you see in Dennis Hopper's *Easy Rider* that the hobo style Huck set a hundred years ago still has plenty of life left in it. Captain America and Billy, vagrant, rootless, and free, could, would, and in a sense always will be Huck and Nigger Jim. The America they were looking for as they cruised the highways on their bikes was the one Mark Twain knew. (COOK 37-38)

Todas as obras acima mencionadas tomam forma a partir do tratamento da dialéctica Inocência/Culpa que está na génese do mito da Iniciação e que prefigura “the Mythic American Self,” (HASSAN 6) o Homem primevo, original, o herói inocente, primordial, tão livre e anárquico, que tal como Jung o descreveu “is a faithful copy of an absolutely undifferentiated human consciousness, corresponding to a psyche that has hardly left the animal level.” (Time 71) Esta inocência rara, aborígine, consentânea com a de um ser primitivo, possui um elemento divino, tal como nos explica Ihab Hassan, na sua obra *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*: (...) “it has, like Dionysus, that inner energy of being, creative and sacrificial, which D.H. Lawrence hoped to find in the American Adam” (HASSAN 7). É da disparidade que se estabelece entre a inocência do herói e o carácter destrutivo da sua experiência ou encontro com o mundo real, que se vai gerar o sofrimento existencial, pelo qual todos estes seres marginais vão ter de passar. É o preço a pagar por não quererem abdicar da sua liberdade.

O *pathos* ou sofrimento é, assim, para além da Fuga, uma das experiências comuns às personagens principais das obras estudadas. Mas, e apesar de *The Grapes of Wrath* e *On the Road* serem ambas obras do século vinte que abordam o Mito da Iniciação e se inserirem, por isso, numa tradição literária americana com traços bem definidos, como já foi anteriormente explanado, elas apresentam muitas dissemelhanças que são determinadas pelas diferentes situações históricas e sociais que apresentam e, em consequência destes factores (que não serão obviamente os únicos, mas os principais), as acções dos heróis de cada uma das obras revelam motivações e repercussões diferentes. Eis como Ihab Hassan defende esta teoria:

The dialectic forces of history and society (the World) affect our idea of the self (the Hero). A new type of hero emerges, and from the two critical moments in his encounter with experience, the moments of initiation or defeat, the form of fiction takes its shape. (HASSAN 8)

*The Grapes of Wrath* é um dos romances da Grande Depressão, o que determina que a Fuga da família Joad, oriunda da região do *Dust Bowl*, não é suscitada tanto por um acto de auto-afirmação ou rebeldia, mas sobretudo por uma questão de necessidade ou sobrevivência. Tom Joad, a personagem principal, não tem grande alternativa, a não ser acompanhar a família, que se prepara para a grande Viagem rumo à Califórnia, no oeste americano. Por ser um ex-recluso e se encontrar em liberdade condicional, sem poder abandonar o seu domicílio, ele incorre, desde logo, numa situação de desrespeito da lei, embora não por vontade própria.

Tom viaja clandestinamente e permanece escondido durante grande parte do trajecto e também durante as pernoitas. De início, o seu isolamento em relação ao resto da família não é fruto do seu livre arbítrio, mas no final da obra, Tom opta por abandonar a família e desaparecer no mundo, estabelecendo objectivos e

delineando um projecto de vida, que não é consentâneo com a manutenção das suas lealdades familiares. Desta resolução resulta uma nota de esperança para a obra. O Herói, depois de muito sofrimento, encontra o seu rumo, garante a sua liberdade física e espiritual e torna-se uma arma contra o Sistema explorador a que se opõe.

Antes de iniciar a sua fuga individual, Tom Joad faz parte de uma Viagem colectiva, de uma “larger escape” (BLUEFARB 8) que inclui não só a sua família, mas também os outros migrantes do *dust bowl*, que tentam escapar dos efeitos nefastos da crise económica e das más condições da terra. Mas esta Viagem colectiva não tem por detrás uma filosofia de vida, tem antes um objectivo pragmático, claramente definido e tipicamente americano, como nos explica Sam Bluefarb, na sua obra *The Escape Motif in the American Novel*:

Ultimately, all escapes are individual, even though the individual at times may himself be part of a larger escape – as were Lieutenant Henry in the retreat at Caporetto and Tom Joad in the westward migration of the Joads and other migrants from the dust bowl. But wherever the escape led, it led further, deeper into life, so that, as such, it rested on no airy philosophizings or aimless wanderings, but on a resolute decision to head somewhere; it meant leaving behind the old, or former places. The move away from the earlier places was entirely pragmatic, bound up with the deep-grained American tradition of going out after something, looking it over – whether a homestead or a wilderness in which to build a home – and trying it out. (*Ibidem*)

Enquanto o clã Joad parte, com o ensejo de encontrar uma nova terra e fundar um novo lar no Oeste, Tom, que acompanha a família na fuga de Oklahoma, pela sua forte identificação familiar, assume um duplo estatuto de Fugitivo, pois para além de estar a fugir de Oklahoma, torna-se um Fugitivo da Justiça, ao violar a sua liberdade condicional. Desde o primeiro momento até ao final da narrativa, Tom

Joad irá estar em fuga, tentando ignorar as consequências dos seus actos (dois homicídios). “The two homicides – both of which Tom perpetrates if not instigates – are the precipitating causes of Tom’s later predicaments and the flights that grow out of them.” (BLUEFARB 96)

O leitor sabe muito pouco acerca do passado da personagem principal. Mesmo acerca do primeiro homicídio apenas lhe são revelados os factos que Tom Joad dá a conhecer ao Preacher Casy. Pela descrição do perpetrador, o acto, com graves consequências, redundando na morte de um homem, foi em auto-defesa, e não resultou de qualquer intenção maliciosa. O crime parece pouco significativo para o desenrolar da acção e a personagem comenta-o com alguma displicência, como tendo sido um episódio accidental:

We was drunk ... at a dance. I don't know how she started. An' then I felt that knife go in me, an' that sobered me up. Fust thing I see is Herb comin' for me again with his knife. They was this here shovel leanin' against the schoolhouse, so I grabbed it an' smacked' im over the head. I never had nothing against Herb. He was a nice fella. Come a-bullin' after... Rosaharn when he was a little fella. No, I liked Herb. (STEINBECK 72-73)

Se o primeiro homicídio de Tom é pouco significativo, o segundo, no entanto, tem um “*iniciatory effect*” (BLUEFARB 99) na personagem e despoleta uma mudança radical na mesma. A segunda morte decorre de um acto de vingança, motivada por um sentimento profundo de indignação relativamente a uma injustiça cometida por um dos braços da Lei. Tom mata o polícia californiano que havia assassinado violentamente o pacifista Casy e a sua vida altera-se, assim como a sua Fuga, que se torna individual e essencial para manter a sua liberdade. Eis como Sam Bluefarb expõe os perigos deste segundo acto impensado da personagem:

But after he kills the California deputy, Tom must escape into a completely different way of life. (...) If Tom is caught and found guilty by a court of law, as is likely, his chances of getting off lightly on the second occasion are virtually nil. Ma Joad's role in Tom's flight is to recognize this probability; even perhaps more than Tom himself she sees the necessity for his escape. In this sense she becomes the vatic mother figure oracularly telling Tom what he must do as opposed to what he ought to do: "You got to go away, Tom..." (BLUEFARB 98)

O resultado desta Fuga individual é o que Sam Bluefarb classifica metaforicamente como "the flight into the social soul" (*Ibidem*) e vaticina o renascimento do herói. O herói adquiriu finalmente conhecimentos que lhe permitem ambicionar um futuro mais promissor para si e para a sua gente. Viajando na estrada e vivendo nos *Hoovervilles* e nos campos governamentais, ele vai, gradualmente, assimilando a filosofia de vida de Casy, acabando por perceber que só através da cooperação e solidariedade social os migrantes podem sobreviver. Isto pressagia também o fim da sua iniciação, como explica Bluefarb: "He has thus been initiated into the knowledge of greater possibilities." (*Ibidem*) Neste momento, Tom Joad passa a exprimir a sua capacidade para retomar a luta que Casy não pode continuar a liderar.

O seu isolamento da Família e do Mundo numa gruta (analogia com o mito da caverna), para além de lhe permitir fugir à Lei da Califórnia, acaba por ser também um momento introspectivo e de recolhimento que permite ao protagonista usufruir do tempo necessário para discernir "the ultimate destination of his flight." (100) Tom Joad substitui as lealdades familiares pelo compromisso numa causa muito maior do que a sua própria fuga ou da sua família. A sua causa torna-se o Ser Humano, num âmbito geral. Os seus ressentimentos pessoais em relação à sociedade injusta com que se confronta e que é, metonimicamente, representada pelos polícias californianos, expandem-se numa luta de maior grandeza contra as injustiças que são infligidas ao seu povo. Por conseguinte, a

natureza da sua Fuga altera-se, tal como Bluefarb defende na seguinte passagem da sua obra *The Escape Motif in the American Novel*:

Tom's flight toward the end of the novel is no longer a blind flight born out of desperation and panic alone; His flight has a purpose larger than the flight itself. For escape leads him directly back into the larger society of the social soul, to all those who belong to the fraternity of the damned and oppressed (...). Out of this education comes Tom's credo in the form of an answer to his mother's concern for his safety and the ultimate destination of his flight: "I'll be all around' in the dark. I'll be ever' where- wherever you look. Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there" (BLUEFARB 100).

Verifica-se, assim, que Tom Joad não é um simples fugitivo à justiça, mas sim o perfeito "escaper", protótipo do herói trágico, que se isola dos outros, apenas para engendrar um plano, estabelecer objectivos, para mais tarde intervir no Mundo e torná-lo melhor. A sua fuga tem um propósito e uma estratégia de acção, a que subjaz uma consciência social e uma preocupação latente com o destino da sua Gente e da Humanidade, em geral. Estas características da personagem principal do clássico de Steinbeck estabelecem uma correspondência entre ela e uma das facetas do herói literário americano e contemporâneo, de acordo com a descrição que Ihab Hassan faz da imagem do herói projectada pelo Romance Americano contemporâneo, no prólogo da sua obra *Radical Innocence The Contemporary American Novel*:

But what image of the hero does contemporary American fiction project, giving the novel its shape and our world its particular substance? No single answer, of course will tell the whole story. (...) The contemporary self recoils, from the world, against itself. It has discovered absurdity. Yet if the contemporary self is in recoil, it is not, we hope and believe, cravenly on the run. Its re-coil is one of the resources of its awareness, a strategy of its will. As we shall have the occasion to see, its

most tortured gestures of opposition proclaim its involvement in the world it opposes. (HASSAN 4-5)

Pelo contrário, Dean Moriarty, personagem principal de *On the Road*, não se insere neste papel de “escaper” interventivo, tendo um papel actancial muito limitado no mundo que percorre em quatro rodas. Ele é, acima de tudo, um “escapist”, protagonista duma fuga fruto da sua própria volição, sem propósito definido e sem rumo planeado. A diferença entre “escape” e “escapism” está bem explícita na seguinte passagem da obra *The Escape Motif in the American Novel*, de Sam Bluefarb:

Though escape generally implies a flight from one reality to another, escapism has a wider cluster of associations. For escapism implies a flight from daily “reality”, far less forgivable than literally running away from a society or situation. Escapism may take as many forms as there are escapists – (...) Where the Beats escaped into a world of disaffiliation, poetry, and pot, the hippies have made escapism more than simply a marginal way of life; (...) In terms of the Beats, however, and the later hippies, it is the dynamics of escapism rather than of true escape that are at work. (BLUEFARB 5)

Tanto os Joad quanto Dean Moriarty são iniciados num “modo de vida marginal”, vivendo na estrada, à margem da sociedade, do *Establishment*, chegando mesmo a cometer actos que os colocam do lado oposto da Lei. No entanto, enquanto os Joad são forçados a adoptar este estilo de vida, por força das circunstâncias “as drought, erosion, the obliteration of the individual farm, and the expulsion of the individual tenant farmer in order to make room for the larger combines” (108), sobre as quais possuem pouco ou nenhum controlo, Moriarty assume a sua vida “on the road” como um acto de rebelião contra a conformidade corporativista da “flaccid life of middle-class America” (HASSAN 90) dos anos cinquenta, uma

tendência que, de acordo com a percepção da personagem, ameaça a sua liberdade individual.

Assim, embora os Joad sejam envolvidos numa rede de fatalidades, que leva Tom Joad a cometer dois crimes e a sua família a tornar-se cúmplice dum fugitivo da polícia, para não trair a sua “family loyalty” (HASSAN 108), Moriarty posiciona-se, voluntariamente, fora, para não dizer, do lado oposto da lei, cometendo pequenos furtos e infracções, como nos expõe Hassan, “for kicks”, “to do or feel something meaningful at a time when traditional forms of action have come to seem more pointless than a deeply-felt but gratuitous impulse.” (HASSAN 90)

Dean Moriarty reconcilia na sua figura “the two warring elements of Beat, the saintly and the criminal,” (HASSAN 90) sendo que o último elemento permite garantir ao jovem delinquente a manutenção da sua “inocência radical”, contanto que este continue, permanentemente, a afrontar e a julgar a sociedade que, com insistência, o convida a tornar-se parte dela. Como nos refere Hassan, “the Marginal was once attracted to the wild frontier of the West and is again flourishing in our Great cities, which generate, centrifugally, according to Robert M. Lindner “behavior contrary to the best interests of the group.” (HASSAN 90-91) É, sobretudo, neste ponto que o comportamento de Dean Moriarty se dissocia do de Tom Joad. Tom Joad assume-se como um homem renascido. Com a morte de Casy, ele sofre uma metamorfose acima de tudo filosófica, afastando-se do individual e particular e caminhando cada vez mais em direcção dos interesses do grupo. Torna-se um líder, uma espécie de Norma Rae da literatura, com um discurso progressivamente mais articulado e inflamado, cuja mensagem sugere que “political problems can only be solved by messianic, individualistic leaders” (RAY 18). O tom de *The Grapes of Wrath* é de um certo cepticismo latente, que se vai atenuando ao longo da narrativa e que, no final da mesma, se transforma em optimismo moderado e crença nas capacidades do ser Humano para produzir mudança e alterar o estado das coisas. No desfecho da narrativa, o leitor tem a

percepção clara que Tom e Ma Joad triunfarão, assim como se subentende que a própria América também triunfará, bem como a democracia e a união entre os Homens. Philip C. Rule, autor de *The Grapes of Wrath and the Poor with You*, faz mesmo notar o seguinte: “ Tom will, in fact, articulate a vision in which men will, in the words of William Faulkner’s Nobel acceptance speech, not only survive but prevail.” (RULE 25)

Em *On the Road*, contudo, sendo uma obra posterior à Segunda Guerra Mundial, parece já não haver lugar para optimismos relativamente à natureza humana. Pelo contrário, o que domina a narrativa é um niilismo moderno. Dean Moriarty, o herói da obra não crê em nada a não ser no movimento, a única “noble function of the time,” (KEROUAC 238) e no valor das experiências individuais. São esses “kicks” que lhe permitem manter-se à parte da “social lie” e permanecer “true to life” (HASSAN 93), numa civilização anestesiada em soporíferos e analgésicos, que já não sente nada nem transmite quaisquer sensações que dêem sentido à vida. Dean Moriarty é, assim, o protótipo do novo herói da ficção e a sua atitude preconiza aquilo que Hassan defende ser uma nova filosofia literária emergente nos anos cinquenta e que define da seguinte forma:

Stated baldly, the basic proposition which the American novel entertains at mid-century is this: that the nature of our civilization may be such that agony and outlawry, separate or conjoined, seem not merely inevitable; they further reveal the way by which man may affirm his deepest moral instincts. The courage to choose always ends in pain. (HASSAN 95)

Transformado em mártir, o novo herói vira-se para a estrada, sem alternativas nem causas altruístas. A estrada assume uma vertente metafísica. Na sua demanda compulsiva pela salvação, a Estrada é parte da “rucksack revolution” (HASSAN 93) e uma versão alegórica do “Tao’s way” (*Ibidem*):

“What’s your road, man? – holy boy road, madman road, rainbow road, guppy road, any road. It’s an anywhere road for anybody anyhow,” the hero of the book, Dean Moriarty intones. Moriarty is the classic hipster whom the Beat writers, spurning art, keep invariably “true to life.” (...) For him the first condition of salvation is not to care – holy unattachment! – to squeeze the present into the essence of pure being, to deny means and make every experience its own end. (HASSAN 93)

Dean Moriarty e o seu frenesim pela estrada nunca fazem parte de qualquer objectivo colectivo. A sua demanda compulsiva é, indubitavelmente, individual: “Crazy, footloose, and uncommitted, he “guns” his cars, preferably stolen, across the continent in search of Kicks and Truth, as the blurbs put it, in search of an earthly parent and heavenly father.” (*Ibidem*) Mesmo quando viaja acompanhado, ele procura nas mulheres que encontra o rosto da mãe que nunca conheceu e nas “hobo jungles” o pai que o abandonou. Os alvos da sua busca nunca se alteram, bem como a intensidade da sua visão da Estrada como “Caminho Celestial” permanece constante. O que se transforma é o modo como Dean é visto e aceite pelas outras personagens. A obsessão pela estrada e a forma dispiciante como trata os seus companheiros, transformam o seu modo de vida numa espécie de vírus (“the bug's name was Dean Moriarty”[ KEROUAC 115]), um miasma, que contamina todos os que lhe estão próximos e os afasta dos seus papéis sociais e familiares, levando-os para uma espécie de submundo. Quem mais se ressentem com esta situação são as mulheres.

Ao contrário de *The Grapes of Wrath*, em que a estrada se assume como um espaço familiar e colectivo, em *On the Road* a estrada é um espaço de homens. Às mulheres resta-lhes ficar à espera enquanto os seus companheiros vivem novas aventuras e se vão cruzando com incontáveis réplicas de Marylous (personagem principal feminina), mulheres andróides reduzidas a uma função carnal e desprovidas de vida interior. O narrador é quem melhor entende o abandono

experienciado por estas mulheres que ficam sozinhas: “I suddenly realized that all these women were spending months of loneliness and womanliness together, chatting about the madness of men. I heard Dean’s maniacal giggle across the house, together with the wails of his baby.”(KEROUAC 187)

Dean Moriarty é viciado na estrada, mas em *On the Road*, a Estrada não é um lugar identitário, nem relacional. Segundo Marc Augé, estas são as características dum “não-lugar”. (AUGÉ 83). E explica: “O não lugar não cria nem identidade singular, nem relação, apenas solidão e similitude.” (108) Se de início a deslocação é sentida como libertação, “onde o movimento das imagens deixa entrever, por momentos, àquele que as vê fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro” (93), passada a ilusão óptica, o que subsiste é a solidão e a individualidade feroz que leva ao esboroar do sentimento de *belonging* que unia o grupo. As relações na estrada só subsistem perante um pacto de contratualidade, as pessoas só interessam enquanto podem garantir a continuidade da viagem. A partir daí dá-se o abandono.

Pelo contrário, em *The Grapes of Wrath*, a estrada gera uma cadeia de relações edificada em sentimentos como a solidariedade, a união e compreensão, criando uma “social soul”, muito semelhante ao conceito emersoniano “oversoul”, que preconiza que toda a gente é parte integrante de uma “big soul”. Em *On the Road* o isolamento das personagens é cada vez mais dilacerante e as relações tornam-se gradualmente mais estéreis. A imagem final mostra-nos Dean Moriarty, que atinge uma espécie de “dead end”, completamente só, preparado para continuar viagem, de novo tomando um ponto de partida sem destino. Para Dean Moriarty a sua iniciação nunca estará terminada, representando, metonimicamente, a própria América, pois “Initiation in America is endless.” (HASSAN 186)

Em suma, Tom Joad e Dean Moriarty são dois heróis de cariz diferente. *The Grapes of Wrath* glorifica uma atitude forte e triunfante; pelo contrário, “what the novel *On the Road* glorifies is not a tough but a broken-hearted attitude – “sweet” and “sad” are among its most recurrent epithets” (HASSAN 93). O percurso de Tom Joad é glorioso, adquirindo um discurso cada vez mais fluente e articulado; por seu turno, Dean Moriarty é sentenciado ao fracasso pelo oráculo da obra (Old Bull Lee), que lhe vaticina uma odisseia inglória, a meio da obra, permanecendo, no final, unable to speak to anybody anymore” (VOPAT 47).

Embora diferentes, as duas obras representam as duas forças motrizes da própria América, que foi fundada com recurso a duas concepções fundamentais, opostas, mas, ao mesmo tempo, complementares: São elas a Comunidade e o Indivíduo. Bruce Cook explica-nos a contribuição destes dois elementos para o modo de vida americano:

“The notion of the community,” Daniel Boorstin tells us, “is one of the most characteristic, one of the most important, yet one of the least noticed American contributions to modern life.” Probably so. Boorstin has recently written often and eloquently on this theme, pointing out that mutual dependence enforced by the privations and hardships of the frontier brought the early Americans together into natural social units - communities - long before any sort of firm political identity had been established. Thus communities here had – and to some extent still have – a peculiar strength that derives not just from law but from the power of community opinion. To oppose this power – here we leave Boorstin – meant testing your strength against that community. You may only have been “standing up for your rights” or “voicing an opinion,” but before long it was you against them, and you were then engaging in an act of protest, that is witnessing for yourself, for your beliefs, for your ideas – ultimately, for your right to be different from the rest. (COOK 22-23)

Embora os dois heróis das obras estudadas procurem concretizar os seus sonhos de formas opostas, eles são, acima de tudo, dois “outlaws”, tentando preservar o valor permanente do individualismo americano, num impulso de resistência face a uma América industrial em constante mudança, que ameaça incessantemente “nothing less than the aboriginal freedom of man.” (HASSAN 95) Para isso, ambos se inserem na atávica tradição americana dos inúmeros heróis “who so often seem to be fleeing from something that threatens their well-being” (BLUEFARB 95). Neste contexto, a Estrada assume-se naturalmente como espaço privilegiado da iniciação e da dissidência. Nas palavras de Kingsley Widmer, autor de *The Literary Rebel*, “to take the road is initiation ritual and educational foray, as well as a rebellion against the given circumstances” (WIDMER 96).

No final, a Fuga para a Estrada representa simultaneamente “an escape both into and away from the past” (BLUEFARB 95), pois ao mesmo tempo que a Estrada surge como uma cisão com um antigo modo de vida ela representa, também, a demanda da Felicidade, a tentativa de concretização dum sonho, ou talvez, do próprio sonho da América, e pressupõe “the aching solitude of Americans and their indestructible optimism: that quality of hope or vision which makes free with reality, turning facts into dreams and dreams into facts.” (HASSAN 183) É a capacidade destes descendentes do último *Frontierman* continuarem a perseguir os seus sonhos e regenerarem-se permanentemente que lhes garante a manutenção da “American radical innocence” (185), atributo do Herói Americano, antes, agora e sempre.







GONÇALO FILIPE MARQUES PAIS

Comunidade /Dissidência livro?

Lealdades familiares, ausência de lealdades

A COMUNIDADE É HOSTIL E PROPICIA a FUGA

“ the experience of nothingness 161, Initiation, 186, ver 185