



FERNANDA LUÍSA DA SILVA FENEJA

A Reinvenção do Paradigma Épico na Ficção Inicial de
John Dos Passos: Uma Leitura de *One Man's Initiation*,
Three Soldiers e *Manhattan Transfer*

Tese de Doutoramento

Ramo: Literatura

Especialidade: Literatura Norte-Americana

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

FERNANDA LUÍSA DA SILVA FENEJA

A Reinvenção do Paradigma Épico na Ficção Inicial de
John Dos Passos: Uma Leitura de *One Man's Initiation*,
Three Soldiers e *Manhattan Transfer*

Tese de Doutoramento

Ramo: Literatura

Especialidade: Literatura Norte-Americana

Orientador: Prof. Doutor Mário Avelar

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

Para o Jorge, por tudo.

Para a Joana, pela ternura da sua solidariedade.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Mário Avelar, orientador desta tese, pelo seu inestimável apoio e empenho no acompanhamento deste projecto.

Ao Prof. Doutor Ricardo Prata, pela sua gentil e pronta colaboração.

À Dra. Valentina Almeida, pela útil e generosa informação facultada.

À Dra. Lúcia Ramiro, cujo incentivo muito valorizo.

Aos meus colegas da Escola Secundária Poeta Al Berto, que colaboraram na localização e cedência de fontes bibliográficas, bem como no esclarecimento de dúvidas.

Aos familiares e aos amigos que, de múltiplas formas, me ajudaram.

Aos meus pais, a quem devo ter chegado aqui.

ÍNDICE

Introdução.....	2
Capítulo 1: A Matriz Estético-Literária: A Construção de um Modelo Eclético... 11	
1.1. <i>One Man's Initiation: 1917 e Three Soldiers</i> : As Matrizes Realista e Naturalista.....	11
1.2. <i>Manhattan Transfer</i> : Da Tradição à Ruptura Modernista.....	83
Capítulo 2: A Guerra e a Grande Cidade como Isotopias de Identidade.....	124
2.1. Diálogo e Autonomia.....	124
2.2. Representações da Cidade.....	140
Capítulo 3: Do Perfil das Personagens.....	200
3.1. Configurando Identidades.....	200
3.2. Construindo um Herói.....	269
Capítulo 4: O Texto Épico: Da Questionação à Reinvenção.....	340
Conclusão.....	433
Bibliografia.....	449

Introdução

Em 1937, quando já havia publicado o terceiro volume de *U.S.A.* e se encontrava no auge da sua carreira literária, Dos Passos publicou o artigo «Farewell to Europe», na revista *Common Sense*, o qual concluía da seguinte forma:

Not all the fascist-hearted newspapers in the country, nor the Chambers of Commerce, nor the armies of hired gunthugs of the great industries can change the fact that we have the Roundhead Revolution in our heritage and the Bill of Rights and the fact that the democracy in the past has been able, under Jefferson, Jackson, and Lincoln, and perhaps a fourth time (it's too soon to know yet) under Franklin Roosevelt, to curb powerful ruling groups. America has to be in a better position to work out the problem: individual liberty vs. bureaucratic industrial organization than any other part of the world. If we don't it means the end of everything we have ever wanted since the first hard winters at Plymouth (Dos Passos, 1988: 185-186).

Não será por acaso que este texto foi seleccionado por Donald Pizer para dar início à terceira parte da colectânea *Dos Passos. The Major Nonfictional Prose* (1988), que intitulou «The Return to the Roots» (1937-71). Com efeito, «A Farewell to Europe» constitui uma adequação exemplarmente feliz de um título ao conteúdo do respectivo artigo. Escrito aquando do regresso de Dos Passos aos Estados Unidos, após uma viagem a Espanha, nele o escritor expõe a sua apreensão e também o seu desapontamento com o rumo político e ideológico da Europa. Esta viagem é considerada por biógrafos e críticos da obra de Dos Passos (Cowley, 1973; Colley, 1978; Rosen, 1981; Ludington, 1996; Carr, 2004) como uma experiência pessoal particularmente marcante, não só devido à ruptura da amizade com Hemingway, que terá ocorrido nesse período, como também por causa do assassinio de José Robles, amigo de Dos Passos, possivelmente pela polícia secreta comunista espanhola. Este último facto terá sido decisivo na alteração do seu posicionamento político, que inflectiu à direita.

Esta evolução, que tem sido negativamente criticada por alguns ensaístas, corresponde, todavia, a um amadurecimento e consolidação da dimensão ideológica

de Dos Passos, que se sobreporia ao âmbito político-partidário. Ao longo da sua vida, foi defensor convicto da liberdade e da democracia, atitude coerente quer com a sua intervenção no âmbito da esquerda radical, quer no da direita conservadora, uma vez que aquilo que condenava eram os regimes totalitários e as instituições que, em qualquer área política, coarctavam os direitos e princípios que assumia como fundamentais.

Tal consciencialização terá sido, então, crucial para a comparação que estabelece, no artigo acima mencionado, entre a Europa e a América. Esta é agora recuperada, retornando à sua dimensão primeva de terra prometida, horizonte sonhado por gerações sucessivas de imigrantes – perspectiva que reforça com a oposição metafórica entre luz e escuridão (185).

Não obstante a motivação que a viagem à Europa terá desempenhado nesta reapreciação optimista da pátria, as asserções e os exemplos fornecidos por Dos Passos não são circunstanciais. Pelo contrário, afigura-se que reflectem o cerne da sua relação com a América, desde sempre modelada pelo horizonte ideológico lançado pelos *Founding Fathers*, e permanentemente filtrada pela observação do tempo coetâneo.

As formas como esta questão aporta à sua obra, designadamente à ficção narrativa, integram a maioria do discurso crítico em torno dela, conhecendo, no entanto, perspectivas distintas, e por vezes antagónicas. Em relação à fase inicial, e também a *U.S.A.*, predominam as leituras que acentuam uma representação crítica, disfórica, fragmentada e pessimista da América.

A concentração de estudos académicos e ensaística crítica acerca de *U.S.A.*, em detrimento tanto da obra inicial como da posterior¹, conduziram à questionação da presença dessa dimensão axial nas primeiras narrativas escritas por Dos Passos, bem como à adstrita reflexão sobre o impacto que poderão ter tido em termos do desenvolvimento de um padrão literário característico deste escritor.

¹ Uma parte significativa dos críticos de Dos Passos refere que, após *U.S.A.*, nenhuma das suas obras de ficção tornou a atingir a qualidade desta, verificando-se, mesmo, um acentuado declínio.

One Man's Initiation – 1917 (1920), *Three Soldiers* (1921) e *Manhattan Transfer* (1925) constituem o corpo de textos a partir dos quais nos propomos reflectir acerca da interligação entre um conjunto de elementos que invadem as suas narrativas, quer de modo subjacente, quer explicitamente afirmados. Reconhecida a natureza iterativa dessas vertentes, ainda assim ela não dirime as dissonâncias nem a complexidade que as diferentes construções textuais indiciam.

Que razões nos levam a agrupar três obras que não apresentam, aparentemente, um eixo temático comum, e que ademais não são linearmente sequenciais, uma vez que, em 1922, Dos Passos publicou *Rosinante to the Road Again* e *A Pushcarb at the Curb* e, em 1923, *Streets of Night*? Observámos, para a fundamentação da nossa escolha, os seguintes critérios: o género e modo literário (ficção narrativa) – *Rosinante to the Road Again* é associado a narrativa de viagens, enquanto *A Pushcarb at the Curb* é uma colectânea de poesia; a dimensão cronológica – *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* constituem, efectivamente, as duas primeiras obras de ficção escritas e publicadas por Dos Passos; o impacto em termos de recepção crítica; a relação com aspectos da obra posterior do autor, quer em termos semânticos, quer ao nível das estratégias e técnicas de representação e de escrita; por fim, a percepção da presença de elos de ligação particularmente relevantes entre as três. Embora alguns destes pontos pudessem ser abordados em relação a *Streets of Night*², que consiste num romance, a consideração da globalidade dos aspectos mencionados justifica, na óptica dos objectivos deste estudo, a sua exclusão.

Uma primeira leitura de *One Man's Initiation* e de *Three Soldiers* expõe inequivocamente a sua relação com o enquadramento temático, geral, da guerra, enquanto a de *Manhattan Transfer* evidencia a cidade, como referente magno. Porém, a proximidade cronológica da produção das três obras, o contexto sociopolítico da América, a consolidação de um pensamento e de um desenraizamento cultural específicos do pós-guerra, conferem-lhes uma textura de co-relação, revelada pela construção semântica, pela apropriação de determinadas

² John Wrenn, por exemplo, é um dos críticos de Dos Passos que associa *Three Soldiers*, *Streets of Night* e *Manhattan Transfer*, por nelas identificar um padrão comum de crítica aos ideais americanos, moldado segundo uma visão naturalista (Wrenn, 1961: 108-131).

influências de cariz estético-literário e pela consolidação de técnicas narrativas inovadoras, que viriam, aliás, a distinguir a escrita ficcional de Dos Passos.

Importa assinalar, desde já, o carácter preambular de *One Man's Initiation*. Este aspecto merece particular referência, porquanto as linhas orientadoras desta investigação assentam no reconhecimento de um percurso de evolução e amadurecimento da escrita de Dos Passos, que estas narrativas poderão exemplificar, e que se associa, em parte, à recepção crítica coetânea e posterior, gradualmente favorável, que as três obras conheceram. Esta vertente, que devemos ter presente, não será, todavia, aquela que nos propomos desenvolver.

A fundamentação para agrupar estas obras é reforçada por diversos estudos críticos, que incluem nomes relevantes no âmbito da crítica sobre Dos Passos. Brantley refere que *Three Soldiers* assinala uma etapa, pois com esta narrativa Dos Passos teria encontrado um dos seus temas mais importantes, bem como a experimentação de técnicas de estrutura narrativa, que continuaria a utilizar cada vez com mais destreza. *Manhattan Transfer*, que considera o seu primeiro romance verdadeiramente importante, apuraria estas tendências, após *Streets of Night*, que apelida de «a false start» (Brantley, 1968: 36). Joseph Warren Beach traça uma linha de continuidade entre a iniciação consumada de Martin, o protagonista de *One Man's Initiation*, e a experiência de tom realista, desiludido, que *Three Soldiers* representaria. A guerra, central nestas duas obras, perpetuaria na cidade de *Manhattan Transfer* as fragilidades nela reveladas, agora à escala de uma representação muito mais abrangente (Beach, 1971: 54-55). Frank Gado, entrevistando Dos Passos em 1967, refere a presença unitária da inovação formal, que viria, segundo a sua perspectiva, a atingir a síntese com *U.S.A.*: «You had started advancing toward the multi-centred novel from the beginning. Certain elements of it were in *One Man's Initiation* and *Three Soldiers*; more were added in *Manhattan Transfer*...» (Gado, 1988: 283). Aldridge, por seu turno, agrupa-as em função do padrão ideológico de desilusão e protesto, começando com a guerra, especificando com o sistema que a provoca, e terminando, em *Manhattan Transfer*, com o desencanto global que dominaria a vida de um conjunto de pessoas (Aldridge, 1959:

71). Leon Howard menciona Dos Passos como o melhor representante daquilo que designa como «intellectual state of mind» dos anos vinte e trinta, referindo a matriz comum a *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* como inaugural da técnica ficcional da experimentação (Howard, 1966: 299).

As possibilidades de leitura suscitadas pelas representações da guerra e da grande cidade entroncam naquele que se afigura um dos juízos predominantes em torno da produção literária de Dos Passos, em particular da fase que culminaria com *U.S.A.*: uma acentuada dimensão de crítica social, por vezes política, uma atitude interventora radicada na censura à sociedade industrial, às instituições, aos limites impostos à liberdade – uma acusação frontal à América, volvida em espaço de traição ao sonho de raízes míticas que a identifica.

Tal perspectiva revela-se, no entanto, incompleta ou paradoxal face a uma análise textual mais detalhada, bem como à consideração de algumas alusões de sentido diverso, dispersas pelo discurso crítico. Desse trabalho de aproximação ao texto resulta uma questão fundamental, a de avaliar a função, a interação e o eventual predomínio de uma das várias categorias da narrativa, aspectos que poderão contribuir de modo decisivo para a problematização das vertentes críticas acima referidas.

Deste modo, constitui objectivo desta investigação reanalisar o padrão crítico que se afigura dominante, procurando averiguar se, à luz das cambiantes e dos paradoxos que os textos vão desvendando, as representações da América, nesta obra inicial, não coarctam, ainda que parcialmente, o propósito de crítica social, abrindo espaço a uma visão afirmativa, evocatória da tradição épica.

Este objectivo, de natureza geral, prende-se com o entendimento da posição de Dos Passos no panorama literário americano, e com a ponderação dos elementos de continuidade e de ruptura em que essa identificação ancora. Consequentemente, uma tal reflexão convoca outras vertentes, que sustentam a ideia central deste estudo, e que dizem respeito à influência e expressão de correntes de natureza estético-literária, às características do romance de guerra e do romance que toma a grande

cidade como objecto, à construção das personagens e, em particular, do herói, e à afirmação de uma tendência épica.

Nas três obras em análise, estas dimensões imbricam-se de tal forma que se torna, por vezes, difícil evitar a repetição de um ou outro aspecto. Com efeito, a expressão de tendência realista, bem como naturalista, associa-se à narrativa de guerra do início do século XX. *Manhattan Transfer*, como narrativa urbana, evidencia uma clara aproximação ao modernismo, também devido à forte componente de inovação formal que apresenta. No entanto, as influências anteriores não parecem completamente elididas. O traço naturalista de condicionamento do homem ao universo circunstancial é, aliás, um dos pontos que poderá apresentar continuidade em *Manhattan Transfer*. Aqui chegados, uma nova ligação emerge: na fundamentação dos aspectos anteriores, as personagens poderão desempenhar uma função capital, quer no contexto da guerra, quer no do exército ou no da metrópole. Será essa importância consentânea com a existência de um protagonista, ou herói? A ênfase colocada na dimensão crítica da obra de Dos Passos, que, em muitos casos, o situa no âmbito do romance social ou de teor colectivo, tende a rejeitar tal hipótese, enfatizando o papel das estruturas e entidades colectivas, ou do próprio espaço, como centrais na diegese.

Na óptica do nosso estudo, e à luz dos vários indícios de antinomias que os textos – quantas vezes através das próprias personagens – permitem desvendar, poderá, todavia, haver lugar à construção de um herói, na figura do protagonista da cada narrativa (quando a sua leitura permita identificar protagonistas).

Refira-se, ainda, que a figura do herói, a ser legitimada, é fundamental para a asserção da componente épica. O desafio deste estudo consiste, justamente, em encontrar um fio épico na continuidade das três obras, reificado pelo eventual herói, mas sustentado pelas conclusões que os diferentes capítulos nos permitam tecer.

Subordinámos, assim, a coesão do nosso texto à organização em quatro capítulos. O primeiro capítulo, que optámos por subdividir, é dedicado à reflexão em torno da construção de uma matriz estético-literária: uma primeira parte centrada em *One Man's Initiation* e em *Three Soldiers*, e uma segunda em *Manhattan Transfer*. Esta

separação formal corresponde à natureza das perspectivas centrais a desenvolver em cada secção. Com efeito, as duas primeiras narrativas são frequentemente referidas pela crítica como exemplos de expressão realista e naturalista, o que se relaciona, em parte, com algumas características do romance de guerra. Por seu turno, *Manhattan Transfer*, que a generalidade da crítica tem considerado a primeira obra verdadeiramente inovadora, e marcante, de Dos Passos, assinala uma clara ruptura no plano estético-literário, configurando-se como narrativa de cariz modernista. Na reflexão a desenvolver neste primeiro capítulo procuraremos aferir se estes traços se apresentam de modo algo compartimentado, configurando uma evolução no percurso do escritor, ou se persistem, de forma eclética, em cada uma das narrativas.

O segundo capítulo deverá explorar as possibilidades semânticas inerentes às isotopias da guerra e da cidade, bem como à forma como se entrecem no tecido narrativo. Nele importará, portanto, convocar de novo aspectos relacionados com traços do realismo, do naturalismo, e, em particular, do modernismo. Constitui objectivo central deste capítulo ponderar as linhas de continuidade e de ruptura e/ou inovação face às anteriores tradições das narrativas de guerra e da grande cidade, enquanto subgéneros literários. Neste sentido, procuraremos, ainda que implicitamente, desvendar a eventual articulação com um enquadramento de natureza épica, ao explorarmos a evidência de uma perspectiva claramente disfórica acerca das isotopias mencionadas, ou, pelo contrário, sensível à questionação.

O Capítulo Três será dedicado a uma reflexão sobre as personagens, perseguindo pistas de raciocínio sugeridas pelos capítulos anteriores. Constituirão aspectos centrais a explorar, a dimensão individual e colectiva das personagens, a tensão entre indivíduo e espaço, ou entre indivíduo e estrutura colectiva, nas suas múltiplas formas, vertentes que enquadram a questão da tipologia, funções e caracterização das personagens. Será importante ponderarmos o carácter central ou marginal das personagens nestas três narrativas de Dos Passos, em particular face às várias perspectivas críticas que insistem na dimensão colectiva daquelas, bem como na relevância do espaço. Neste capítulo procuraremos também averiguar a

sustentabilidade da aplicação do conceito de herói às personagens que se afiguram centrais em cada uma das narrativas. Este aspecto, pela sua pertinência, corresponderá a uma segunda subsecção deste capítulo, e reenvia a uma reflexão em torno do conceito, a uma consideração das características clássicas e convencionais, bem como à introdução de novas dimensões, tangenciais ao conceito de anti-herói.

Por fim, o quarto capítulo reflectirá sobre a questão fulcral deste estudo, a de partir de uma problematização sobre o conceito de «épica», para tentar ponderar as suas hipóteses de concretização no plano da ficção em prosa narrativa. A complexidade do conceito, a sua evolução e a tendência anti-épica serão basilares a esta reflexão, que se procurará integradora dos aspectos mais relevantes iniciados pelos anteriores capítulos. Procuraremos, em particular, demonstrar a evidência de uma perspectiva épica, e de que forma esta pode ser fundamentada a partir destas três narrativas de Dos Passos. A questão estruturante deste capítulo associa-se ainda à busca de uma expressão literária americana, à demanda de uma tradição e identidade nacionais, no âmbito da literatura, das quais Dos Passos terá participado.

Cumprir referir que, embora este último capítulo contenha o cerne da perspectiva com que este estudo pretende dar o seu contributo inovador face ao conjunto das leituras críticas sobre Dos Passos, ele deverá ser corolário de reflexões e de interrogações criadas no decurso dos anteriores, confirmando-as ou não. Em termos de metodologia e de organização de trabalho, fica, deste modo, esclarecida a eventual discrepância que ocorra em termos da dimensão dos capítulos.

Ainda no que aos métodos de trabalho diz respeito, importa mencionar as condicionantes que necessariamente decorrem do facto de a nossa investigação abarcar três obras distintas. Uma vez que são abordadas sob o ponto de vista das dimensões comuns, e da possibilidade de comprovação fornecida pela análise textual às perspectivas defendidas, na maior parte do texto optou-se por uma organização subordinada às questões a desenvolver, nas quais os excertos de cada uma das narrativas constituem objecto de interpretação.

A pesquisa bibliográfica específica sobre Dos Passos, que sustentou esta investigação, abarca estudos críticos correspondentes a um largo período temporal,

desde aqueles coetâneos à publicação das obras, a estudos de natureza recente. É particularmente relevante a produção não-ficcional de textos do próprio Dos Passos, como artigos, entrevistas, correspondência e diários, para uma percepção mais clara do seu pensamento, bem como da sua atitude face à literatura.

No plano formal, as referências bibliográficas relacionadas com o corpo do texto seguem o método «autor-data». Em termos gerais, outros aspectos de natureza diversa basearam-se nos critérios propostos pelo *MLA Handbook for Writers of Research Papers – 6th edition*. As citações provenientes de fontes electrónicas são identificadas, no corpo do texto, com a indicação do autor e data, uma vez que, na maioria dos casos, não é possível indicar a página ou o parágrafo do texto *on-line*. Nas situações, mais raras, em que não é, de todo, possível indicar o ano, será referido o título do artigo. Em todos os casos a informação bibliográfica completa é, naturalmente, facultada na bibliografia final. As palavras ou expressões em língua inglesa surgirão em itálico, excepto quando se pretender tornar clara a sua utilização como citação, caso em que se recorrerá a aspas.

No termo desta introdução, reiteramos a nossa afirmação de que, embora necessariamente enquadradas por uma crítica ampla, extensiva e controversa, *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* ocupam o centro deste estudo, como unidades textuais produtoras de sentido(s), pontos de partida e – assim o esperamos –, de regresso à descoberta épica.

Capítulo 1. A Matriz Estético-Literária: A Construção de um Modelo Eclético

1.1. *One Man's Initiation: 1917* e *Three Soldiers*: As Matrizes Realista e Naturalista

«The state of mind that makes for objective description, like every state of mind in which you forget who you are, has a sort of primeval happiness about it. You look at the world with a fresh eye as if it were the morning of the first day of creation.»

John Dos Passos, «What Makes a Novelist»

Em 1929, John Dos Passos escrevia, no artigo «The Making of a Writer», publicado na revista *New Masses*, acerca da grande literatura: «... [it] can only be grown out of a rich and sprouting popular life» (Dos Passos, 1988: 117). Esta asserção celebra a relação do texto literário com uma diversificada realidade social, que deste modo se configura como fonte de inspiração privilegiada. Numa fase de amadurecimento da produção literária do escritor, tal formulação de cariz estético parece situá-lo na esteira do realismo que marcou a viragem do século, na Europa e nos Estados Unidos.

Tendo iniciado a sua carreira com *One Man's Initiation* (1920) e *Three Soldiers* (1921), à data do referido artigo John Dos Passos havia já publicado obras distintas, quer em temas¹ abordados quer em técnica, estilo e até género literário². Um tal

¹ O termo «tema» é aqui utilizado no seu sentido mais genérico, enquanto assunto desenvolvido num texto, ou ideia inspiradora (Segre, 1989: 94). No entanto, deve registar-se a sua complexidade e a sua relação com termos próximos, como «motivos», «tópicos», ou «símbolos». Maria Alzira Seixo propõe que o «tema» seja considerado como «... hipótese de correlação variável entre a indiciação de uma situação semântica (...) e a explanação discursiva que a empreende no enunciado ...» (Seixo, 2001: 473).

² Entre as obras publicadas por Dos Passos até 1929 contam-se romances, como *Three Soldiers* (1921), *Streets of Night* (1923), *Manhattan Transfer* (1925), poesia (*A Pushcart at the Curb*, 1922), drama (*The Garbage Man*, 1925), e literatura de viagens (*Orient Express*, 1927), entre outros.

percurso teria o seu apogeu com a trilogia *U.S.A.* (1930, 1932 e 1936), que a crítica aclamou e que outorgou ao seu autor um lugar de referência no coevo panorama literário, legitimando a sua posterior inserção em antologias e histórias da literatura, em ambos os lados do Atlântico.

Frequentemente minimizadas face à estatura de *U.S.A.*, as narrativas escritas durante a década de vinte são, todavia, incontornáveis para iluminar o desenvolvimento e a definição de uma matriz literária em John Dos Passos, isto é, a construção e a consolidação dos aspectos estruturantes e recorrentes da sua obra, tanto no plano das estratégias, como no da semântica global das narrativas e da ideologia que lhes subjaz. Na construção desta identidade, desempenham um papel crucial os mecanismos de apropriação e desvio face a estéticas³ de influência não apenas realista, mas também naturalista e modernista. Não obstante a natureza específica de cada uma e os diferentes períodos em que se afirmaram – o realismo e o naturalismo associam-se ao século XIX, enquanto a emergência do modernismo se relaciona com as primeiras décadas do século XX –, a narrativa de Dos Passos revelar-se-á tributária de aspectos provenientes de todas elas, construindo, deste modo, um padrão acerca do qual importa reflectir.

Neste primeiro capítulo pretende-se observar de que modo a influência realista assinalou o começo da obra de Dos Passos e se terá, progressivamente, diluído, para dar lugar a expressões mais consentâneas com uma maturidade ulterior do escritor, nas quais os cunhos naturalista e modernista viriam a assumir preponderância.

Como veremos, estas três obras de Dos Passos, ainda que de forma diversa, revelam algumas características de cunho realista, reflectindo das suas antecessoras do século precedente o objectivo supremo de representar a realidade empírica com o maior grau de fidelidade possível. Em termos gerais, o conceito de realismo diz respeito à representação da vida tal como ela é, destituída de idealização ou de

³ Os termos «estética» e «estético», aos quais recorreremos frequentemente ao longo do nosso texto, serão utilizados na sua acepção literária, em termos gerais. Embora reportando-se à derivação do postulado filosófico de Baumgarten, que propunha o estudo das obras de arte e a relação destas com a realidade sensorial a partir da classificação antinómica entre o «belo» e o «feio», o conceito de estética literária relaciona-se com as expressões específicas da linguagem, no âmbito de uma teoria global das linguagens da arte (Pauli, 2007; Diogo, 2005).

embelezamento artificial. Preconiza a supremacia do cronótopo «aqui» e «agora», a preocupação com os eventos do quotidiano, a vida do homem comum, a existência em todos os seus detalhes, e o contexto político e social coetâneo (Cuddon, 1991: 773-775). No entanto, a problemática de caracterização do fenómeno realista é bastante mais complexa. A relação do seu propósito estético com questões como a ficcionalidade e a verosimilhança do texto narrativo, designadamente do romance, contribui para alguma imprecisão na aplicação do conceito, atendendo à intenção de aproximação da realidade. Porém, textos de literatura fantástica ou de ficção científica, por exemplo, poderão fundar as suas fantasias na realidade conhecida, sem que por isso sejam considerados realistas (773-774).

As características do realismo, enquanto expressão estética, articulam-se com a natureza do movimento literário homónimo, razão pela qual, ao referirmos o conceito de realismo como corrente estético-literária, as duas vertentes se fundem (773-775). Com efeito, a demanda da verdade e do rigor, por um lado, e o desejo de ruptura e de inovação, por outro, acolhem aspirações éticas e sociais, de crítica dos costumes e de renovação social, que virão a ocupar uma posição de centralidade no realismo (Da Cal, 1994: 909-910). Enquanto movimento, o realismo terá tido origem em França, durante a primeira metade do século XIX, associando-se a uma dissidência face ao classicismo, ao romantismo e à teoria da arte pela arte (Cuddon, 1991: 775).

A complexidade inerente ao conceito de realismo, a que aludimos, prende-se ainda com a sua ramificação, de que constituem exemplo o realismo psicológico e o social, decorrente da aproximação à abordagem científica, de técnicas de documentação, ou da preponderância da vertente política, subordinadas ao desígnio de fidelidade à verdade (776-777). Acresce, ainda, a sobreposição e afinidade com aspectos estruturantes do naturalismo, a que nos referiremos no decurso deste capítulo.

Apesar de o fenómeno realista se relacionar directamente com um conjunto de condições histórico-culturais que assinalaram o final do século XIX, quer na Europa, quer nos Estados Unidos, e com uma atitude intelectual de ruptura face à tradição

literária corrente, as características mais consensualmente imputadas à estética realista podem ser encontradas em textos fundamentais da literatura ocidental, ao longo de séculos, que remontam à *Odisseia* ou ao *Antigo Testamento*. Esta ideia, magistralmente defendida por Erich Auerbach em *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (1953), assume particular interesse se atendermos ao extensivo período temporal abrangido e à diversidade de textos analisados. Com efeito, a obra de John Dos Passos a que este estudo se dedica revelar-se-á tributária desta perspectiva realista de representação do realidade, além de configurar, como procuraremos analisar, um padrão de inovação e continuidade, em relação a este e a outros aspectos.

Para Auerbach, a dimensão realista ancora nas seguintes vertentes: imitação do meio social, representação do quotidiano, mistura dos estilos (coexistência do sublime e do simples), e inclusão de diferentes níveis de língua. Tais aspectos são transversais ao conjunto de textos seleccionados por este ensaísta. A estes, o realismo moderno, na senda de Stendhal, Balzac e Flaubert, aduz a inclusão de ocorrências quotidianas em baixos estratos sociais e a relevância das circunstâncias históricas coetâneas (Auerbach, 1991: 491). Pela centralidade desta última dimensão, Stendhal é, assim, por ele considerado o fundador do realismo dos tempos modernos, representando o homem como parte integrante de uma realidade global, política, social e económica, em constante evolução (463). Deste modo, o conceito de realismo encontra-se sempre em conexão com a vertente social, extravasando a função meramente reprodutiva a favor de uma abordagem criadora, crítica e interventora (Ammons, 1999: 96). Se, em Stendhal, esta dimensão nasce do seu descontentamento em relação à sociedade pós-napoleónica (Auerbach, 1991: 461), já noutros escritores realistas franceses ela veicula uma atitude de desenraizamento, que determinadas mudanças históricas e sociais agudizarão e que, no caso americano, assumirá contornos específicos que apontam para a designação teórica de um realismo americano.

O advento do realismo surge, na América, associado à *Gilded Age* e às transformações de carácter económico, científico, social e cultural que dela

derivaram. Após a Guerra Civil (1861-1865), a América conheceu um período de extraordinário progresso, com a industrialização, a expansão das linhas de transportes, o investimento, o aumento de riqueza, o crescimento urbano (Tindall, Shi, 1997: 566-567). Esta foi a época que viu nascer os arranha-céus, os grandes armazéns comerciais, o automóvel, o telefone, e a iluminação pública eléctrica (Bradbury, Ruland, 1991: 221-222). A apoteose do desenvolvimento industrial e urbano conquistava a orientação político-económica de cariz agrário, defendida por Thomas Jefferson. Fomentava-se, assim, o crescimento das grandes corporações, da produção em massa e do conseqüente desenvolvimento comercial. Este rumo seria reforçado com a eleição do Presidente republicano William McKinley, cuja política colocou a América entre as maiores potências industriais do mundo (Tindall, Shi, 1997: 566-567).

Dominada por multimilionários associados à indústria, aos caminhos-de-ferro e ao petróleo – por exemplo Rockefeller, Morgan ou Carnegie (Bradbury, Ruland, 1991: 222) –, a nação projectava uma imagem de confiança e de inovação. Porém, a alteração das condições de vida nas grandes cidades, com o incremento de uma classe proletária injustiçada e desprotegida, a continuação do conflito racial, e a acentuação dos paradoxos de riqueza e de pobreza, fizeram nascer uma onda de desconforto e agitação social – o lado disfórico da nova realidade.

Estes novos contextos fomentaram a necessidade de registar, e se possível explicar, as enormes transformações que os caracterizaram, quer no plano literário, quer no da imprensa. Os próprios editores avaliaram positivamente a extraordinária oportunidade que se lhes oferecia para documentar a nova realidade, associada à cidade, à fábrica, à adaptação à linha de montagem (Budd, 1999: 33).

Para os escritores atentos e críticos do novo mundo emergente, as convenções literárias da *Genteel Tradition*⁴, herdadas do puritanismo e do romantismo, não detinham capacidade para exprimir o conteúdo da modernidade que se anunciava,

⁴ Expressão utilizada por George Santayna no seu texto «The Genteel Tradition in American Philosophy» (1911), a qual, doravante, passou a ser amplamente usada para designar a tradição literária de teor puritano, orientada para a delicadeza da linguagem, decoro, sentimentalismo, e omissão dos aspectos menos agradáveis da realidade (Bradbury, Ruland, 1991:110, 220).

em especial nos seus aspectos mais negativos. Refira-se que o conceito de modernidade é aplicado, neste contexto, no seu sentido lato, designando as condições sociais e o tipo de experiência decorrentes do processo de modernização imanente à Revolução Industrial, com impacto nos planos tecnológico, económico, social e político (Harrison, 1997: 6). Importa ainda reter a dimensão de mudança, de relativização face a um tempo e contexto anteriores (Smart, 1993: 16). Ora, numa sociedade em que se constelavam multifacetadas condições de existência, consequência justamente da industrialização, a estética realista oferecia melhores recursos para lhe dar expressão literária, recorrendo à representação do quotidiano e da experiência social, à fidelidade na reprodução da linguagem e à aproximação histórica (Ramalho, 1999: 109). A resposta realista rapidamente se imiscui na crítica dos valores dominantes, resultante de uma apurada percepção dos respectivos fracassos e da identificação das causas – um registo historicamente talhado e orientado para uma finalidade correctiva (Budd, 1999: 36).

Esta observação reguladora do percurso da sociedade perfilou-se de modo ostensivo e marcante no modelo americano, uma vez que se constituiu como antinomia à arquitectura ideológica e política da nação, já nos seus moldes modernos do pós-guerra: a crença no progresso, a moral do sucesso, a democracia, a liberdade e o primado do indivíduo (Iáñez, 1992: 208). Precursores do realismo americano terão contribuído para o associar à defesa dos valores democráticos (Pizer, 1999: 3). A perspectiva de uma representação da vida tal como ela é, havia norteado a geração pioneira de escritores realistas, como John William De Forest, William Dean Howells, Henry James e Mark Twain, em busca da observação próxima e rigorosa do detalhe, na esteira do realismo social de Flaubert; por isso, a representação das pequenas coisas da vida, no contexto americano, unia o realismo à democracia, tornando-a um princípio universal, no ideal de Howells (Bradbury, Ruland, 1991: 190).

Outros factores reforçam a especificidade do realismo americano face ao seu congénere europeu. De facto, as assimetrias e os constrangimentos dessa sociedade do progresso manifestaram-se em contextos distintos, em parte associados a uma

lógica geográfica: « ... it [Realism] was an international movement, but it had (...) its special American application. Its geographical locus was the place of change – the altered farming community, the new practices of business and politics, the modern city, the changing region» (Bradbury, Ruland, 1991: 205).

O lugar da mudança, para John Dos Passos, tomou como ponto de partida o impacto da industrialização na sociedade moderna, à qual agregou o destino do indivíduo que, de diversas formas, representou ao longo da sua prolífera obra, e que fez seu objecto de intervenção, enquanto escritor. Questionou com ironia, logo em 1916: «What are the results of our worship of this two-fold divinity: Science and Industrialism?» (Dos Passos, 1988: 32). No termo desse artigo, cujo tom excede a intenção do título – «A Humble Protest» – classifica de suicida a civilização moderna, exortando à avaliação das consequências da ciência e da industrialização, que reputa de negativas. A resposta à pergunta final, «Can it be that we have abandoned our old benevolent gods only to immolate ourselves before a new Moloch – in futile sacrifice?» (34), dá-la-á duas décadas depois, numa comunicação apresentada em Londres em 1941⁵. Afirmando a dificuldade do sistema político americano em aplicar o princípio de *self-government* à moderna sociedade industrial (206), apela à mobilização e à esperança, conferindo ao escritor um papel determinante, que designa como «The Duty of the Writer», pela percepção mais exacta que este tem da sociedade em que vive: «I feel that this is a time when every English language writer must go to work for the commonwealth, and if we succeed in setting self-government up on its feet again in the new world of massproduction...» (206).

Amplamente referido pela crítica, «A Humble Protest» constitui um importante manifesto humanista e um repto ao destino da própria arte que, no entender de Dos Passos, o primado científico e industrial perigosamente secundarizou. Nesta perspectiva, considera a Revolução Industrial, com o seu carácter degenerativo em

⁵ «The Duty of a Writer»: comunicação apresentada por Dos Passos na conferência *Writers in Freedom*, organizada pelo *PEN Club* e realizada em Londres entre 11 e 13 de Setembro de 1941.

relação à ciência, uma traição aos valores da Revolução Francesa, a qual associa ao renascimento dos valores humanistas (33).

O enfoque nesta questão parece limitar, neste ensaio, a reflexão de Dos Passos acerca da guerra, reduzida à perplexidade que lhe causa o facto de uma mesma nação, a Alemanha, ser capaz de expoentes de desenvolvimento e de arte elevada, por um lado, e de barbárie, por outro: «The same civilization has produced Wagner and Von Tirpitz, the Eroica Symphony and the ruins of Rheims» (34).

Porém, a profunda atenção que Dos Passos concedeu à guerra, e que desempenhou um papel tão importante na sua produção literária, tornou-se inequívoca com a publicação dos seus dois primeiros romances, *One Man's Initiation* (1920) e *Three Soldiers* (1921), ambos manifestações anti-belicistas com repercussões mais abrangentes do que qualquer teorização sua sobre o tema. Esta desenvolver-se-ia, tal como a sua obra de ficção, a partir do conhecimento directo da realidade da guerra.

O envolvimento dos Estados Unidos no conflito mexicano, entre 1913 e 1917, bem como a política de neutralidade em relação à guerra na Europa, insistentemente defendida pelo presidente Woodrow Wilson, levaram a que apenas em Abril de 1917 fosse formalmente declarada guerra contra a Alemanha – justamente o ano em que Dos Passos regressou de Espanha, onde se encontrava a estudar arquitectura⁶. A bandeira pacifista, determinante para a reeleição de Wilson em 1916 sob o lema «He kept us out of war», soçobrou aos diversos incidentes que minaram as relações entre as duas nações após o início da guerra, e caiu definitivamente quando, quebrando compromissos anteriores, a Alemanha afundou cinco navios mercantes americanos. A neutralidade do Presidente Wilson converter-se-ia em breve na emblemática afirmação «The world must be made safe for democracy» (Tindall, Shi: 1997: 771-775).

⁶ Após a morte da mãe, em Abril de 1916, Dos Passos quis inscrever-se, como voluntário, no serviço de ambulâncias da guerra; perante a objecção do pai, foi para Espanha – país que o seu progenitor considerava mais seguro – com o objectivo de estudar arquitectura, embora, durante o Inverno em que permaneceu em Castela, se tenha dedicado mais ao estudo da cultura espanhola e à poesia (Carr, 2004: 101-106).

A decisão da entrada na guerra desiluiu profundamente Dos Passos: porque era um pacifista, porque havia acreditado na campanha de Wilson, e porque considerava a guerra um massacre brutal à civilização. Esta circunstância terá contribuído para a sua aproximação ao radicalismo socialista, com a crença no poder redentor da classe trabalhadora (Carr, 2004: 119).

O período da Primeira Guerra Mundial coincidiu com acontecimentos relevantes na vida de Dos Passos. A morte do pai, aquando do seu regresso aos Estados Unidos, em Março 1917, levou-o então a alistar-se no *Norton-Harjes Ambulance Corps*, decisão que justifica, numa carta ao seu amigo Rumsey Marvin, nos seguintes termos:

Don't think that I've gone militarist or believe in conscription – far from it. I merely want to see a little of the war personally – and, then to, I rather believe that the deeper we Americans go into it, the harder we put our shoulders to the muskets and our breasts to the bayonets, the sooner the butchery will stop (Carr, 2004: 117-118).

Imbuir-se no quotidiano da guerra, fazer parte de seu cenário concreto, constituiu um apelo de ordem mais estética do que política ou patriótica, que motivou um conjunto de jovens escritores da época, como Hemingway, MacLeish, William March, Edmund Wilson, e Cummings⁷, os quais produziram diferentes estilos de romance de guerra de tendência realista (Spiller, 1961: 269; Bradbury, Ruland, 1991: 296). Com efeito, tanto as suas perspectivas ideológicas e políticas como a sensibilidade estética seriam moldadas pela experiência da guerra. John Aldridge, por exemplo, agrupa Hemingway, Fitzgerald e Dos Passos sob a designação comum de «war writers», ou «war generation» (Aldridge, 1959; Cowley, 1973), não pela predominância do tema na globalidade dos seus romances, mas sim porque escreveram sob a influência desse clima, que os afectou profundamente, bem como do movimento literário desencadeado na sequência do conflito (Aldridge, 1959: x). Para essa geração de escritores a guerra teve, sobretudo, um carácter didáctico: «... it

⁷ *The Harvard aesthetes*: designação aplicada a estes jovens escritores pelo facto de vários terem frequentado a Universidade de Harvard.

was also a school of writing» (Kazin, 1973: 13). Este efeito não se verificou apenas em relação ao espírito que impregnou a sua escrita. De entre as obras representativas deste período, Hoffman destaca *A Farewell to Arms* (1929), de Hemingway, como expoente das convenções daquilo que classifica como «war literature». Segundo este ensaísta, a linguagem, os diálogos e a composição desta narrativa haviam sido antecipadas, quer pelo próprio Hemingway, quer por outros escritores seus contemporâneos. A narrativa de guerra incorporaria, deste modo, o carácter directo, literal, da linguagem de Thomas Boyd, a dimensão anti-heróica dos protagonistas e da figura do desertor de Dos Passos, e também a ironia do contraste entre os factos da guerra e o heroísmo artificial (Hoffman, 1951: 91-92). Este último aspecto afigura-se particularmente importante em relação às duas narrativas iniciais de Dos Passos, como voltaremos a referir.

Críticos como Malcolm Cowley e Aldridge consideram, porém, que os papéis específicos que estes escritores desempenharam no teatro de guerra – alguns deles, entre os quais Dos Passos, Hemingway e Edmund Wilson⁸, como condutores de ambulâncias – condicionaram o seu acesso à realidade da guerra: «...they were onlookers at a struggle in which, at a time, they had no personal stake» (Aldridge, 1959: 4) e criaram um padrão emocional específico, que Cowley cunharia como «the spectatorial attitude» e que Aldridge define deste modo: «... the sentimental and essentially immature longing of the observer that expended itself in bitter, riotous play...» (5-6). Este padrão é diferente do daqueles que efectivamente participaram, precocemente desiludidos (6). O conjunto das características dos dois grupos, responsável por diferentes romances, é fundamental para a caracterização da *Lost Generation*, não obstante ambos os tipos ancorarem no impacto emocional da guerra e partilharem do sentimento de desilusão com o ser humano em geral, que influenciou a produção intelectual do período entre as duas guerras mundiais

⁸ Bradbury e Ruland referem outros escritores que participaram na guerra como condutores de ambulâncias ou de camiões: Julian Green, William Seabrook, Slater Brown, Harry Crosby, John Howard Lawson, Sidney Howard, Louis Bromfield, Robert Hillyer, Dashiell Hammet (Bradbury, Ruland, 1991: 38).

(Beach, 1960: 11), comungando da ansiedade da decadência formulada por Spengler.

A guerra constitui, assim, uma experiência determinante e uma marca de identidade no advento da «war novel», enquanto subgénero literário⁹, ao qual escritores como Cummings (*The Enormous Room*, 1922), Thomas Boyd (*Through the Wheat*, 1925), Hemingway (*The Sun Also Rises*, 1926; *A Farewell to Arms*, 1929), Fitzgerald (*This Side of Paradise*, 1920), Faulkner (*Soldier's Pay*, 1926) (Bradbury, Ruland, 1991: 295-296), entre outros, deram forma. Bradbury e Ruland utilizam a expressão aparentemente redundante «the war produced the war novel» (296) para referir este fenómeno. Com efeito, dois aspectos fundamentais afluem a esta referência. Por um lado, o desejo de participar no teatro de guerra, de se assumir como protagonista individual num desígnio colectivo, que ocupou o imaginário da camada de população jovem masculina. Para este fenómeno terão contribuído vertentes como o idealismo juvenil, o orgulho, a atracção por novas experiências, o receio de ser considerado covarde, e o próprio poder magnético da possibilidade da morte, como forma de conferir sentido e glória a uma existência sem objectivos (Cowley, 1973: 7). Esta ideia será retomada num capítulo posterior, uma vez que convoca a dimensão do heroísmo, importante neste estudo. Por outro lado, os escritores a que aludimos responderam a este apelo sedutor da guerra em função de um espectro mais alargado de motivações, face à restante massa de soldados. Segundo Cowley, tal especificidade pautava-se pela sua capacidade imaginativa, vaidade, maior iniciativa e curiosidade, empatia com culturas estrangeiras – em particular a francesa, devido à sua influência no plano literário –, e um desejo mais intenso de novas experiências. Além disso, eram portadores de fortes convicções em relação à guerra, quer pacifistas, quer de exacerbado patriotismo. Deste modo, movia-os também o desejo de exprimir, através da escrita, a realidade que presenciassem (9). Wrenn observa que, no caso de Dos Passos, a guerra em França,

⁹ Entendemos o romance de guerra como subgénero em relação ao género narrativo do romance, do qual constituirá uma categoria particular. Regressaremos à questão do subgénero literário no segundo capítulo deste estudo.

nação identificada com os ideais de Liberdade, Fraternidade e Igualdade consagrados pela Revolução Francesa, que ele próprio perseguiu durante toda a vida, constituiu ainda uma opção e uma demanda ideológica (Wrenn, 1961: 40).

A intensidade da experiência de guerra viria a ter repercussões na produção literária dos anos subsequentes ao termo do conflito, incorporando o espírito de desencanto e de revolta originado pelo testemunho das suas atrocidades, bem como pela constatação da realidade política, social e ideológica da América nesse período, que acima referimos.

Importa recordar, ainda que sucintamente, de que modo a «war novel» se inscreve numa tradição anterior americana. O conflito precedente, a Guerra da Secessão, embora tendo constituído um dos momentos de maior fragilidade e mudança na História da América, não terá tido expressão literária correspondente à importância de tal experiência. Contrariamente ao que se viria a passar na Primeira Guerra Mundial, esta não registou o envolvimento directo de escritores coetâneos, como por exemplo Henry James, Mark Twain ou William Dean Howells. Não obstante nos anos subsequentes se ter verificado uma produção literária relevante, designadamente no plano da poesia¹⁰, o romance, em geral, não terá logrado um registo significativo desse conflito. Convém mencionar, todavia, os contributos produzidos nas décadas seguintes, de John William De Forest, Ambrose Bierce e Stephen Crane.

A descrição de episódios de guerra, o registo directo da experiência dos campos de batalha, de cunho realista (Bradbury, Ruland, 1991: 185-186), terá constituído uma influência na narrativa de guerra das primeiras décadas do século XX. A dimensão mimética aqui subjacente confere a este subgénero literário características do romance histórico, ao entrelaçar construção ficcional e entidades ou circunstâncias históricas reais, ou, por outras palavras, ao recriar imaginativamente a História de um dado período (Reis, Lopes, 2002: 370; Cuddon, 1991: 411). É pertinente assinalar, todavia, aspectos da sua definição técnico-narrativa, como a

¹⁰ Recordem-se a secção «Drum-Taps», que viria a integrar *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman, assim como «Battle –Pieces», de Herman Melville.

ulterioridade da narração, a focalização onisciente do narrador e o estatuto de narratário extradiegético do receptor (Reis, Lopes, 2002: 371-372). Esta referência, de natureza necessariamente sucinta, pretende complementar a reflexão acerca da narrativa de guerra, uma vez que não se justifica o seu desenvolvimento no âmbito deste capítulo, sob pena de nos desviarmos da sua intenção principal, que é, recorde-se, a de perspectivar a obra inicial de Dos Passos em termos de influências de pendor estético-literário. Refira-se, todavia, que esta questão será retomada em momentos posteriores desta investigação. Retenhamos que as características formais acima enunciadas em relação ao romance histórico se poderão configurar quer como tributo, quer como fonte de ruptura em relação a subgéneros afins, como a narrativa de guerra. A análise de alguns aspectos de *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* poderá ilustrar esta questão.

A inovação mais notável associada à narrativa de guerra ter-se-á verificado no plano das técnicas de escrita, visto que a própria natureza da experiência conflitual e bélica conduziu a linguagem a um novo realismo, enfraquecendo velhos mitos e ideais. A Guerra Civil teve impacto na organização social consequente, uma vez que impôs ao modelo das grandes plantações dos estados do sul e ao sistema empresarial dos do norte uma nova ordem global, moderna e industrial. Esta alteração da sociedade reflectiu-se na utilização da linguagem, tendente a substituir o antigo tom eloquente por um de clareza e simplicidade (Bradbury, Ruland, 1991: 186). Deste modo, a adequação da expressão à natureza do referente ficcional, é tributária da manifestação de traços do realismo, enquanto corrente estética. Consequentemente, os romances produzidos no contexto ou na sequência da Guerra da Secessão funcionaram como precursores daqueles que viriam a surgir aquando da Primeira Guerra Mundial, designadamente no que se refere àquilo que poderá ser considerado um legado de uma estética realista.

Embora o tipo de participação de Dos Passos na guerra corresponda à perspectiva de observador, de acordo com a classificação de Cowley e de Aldridge, acima mencionada, afigura-se que a expressão linguística da sua narrativa reflecte uma maior proximidade. A porosidade da sua observação, além de bem patente nos

seus dois romances de guerra, terá assinalado de modo decisivo as características realistas que neles se encontram – «sober», «bleak», «unrelieved», numa fusão completa com o espírito do tempo (Beach, 1960: 26). Refere o próprio Dos Passos mais tarde, em 1962, numa entrevista a David Sanders: «World War I then became my university (...) You ‘saw’ the war. I don’t know if it was on the more or less seamier side of combat, but in the ambulance service you did have a more objective point of view toward war» (Dos Passos, 1988: 242).

Apesar de, na mesma entrevista, Dos Passos admitir não ter vivido a experiência da guerra como escritor (243), a intensidade dessa vivência é indissociável da sua produção literária, quer da época, quer posterior, e parece fundamental na adopção de características de índole realista nos seus romances de guerra – veja-se a representação objectiva, a minúcia do detalhe, que Dos Passos lhe reconhece:

... I remember little snatches of experience. The smells. They seem to linger on in the memory – the gas smells, the almond smell of high explosive, latrine and body odours. A terrible time, there has never been such a series of massacres, but all of us were glad to have seen it and survived it (Dos Passos, 1988: 242).

Se a guerra, como acima se refere, marca um ponto de viragem na categorização dos romancistas americanos, a necessidade de novas técnicas para reproduzir a natureza dessa experiência completa as condições que formaram esse novo período. O carácter directo, concreto, preciso, da linguagem, comum a Dos Passos, Fitzgerald, Cummings, Wilson, deriva da aceção da guerra como uma tragédia na experiência do homem, com a morte por único inimigo (Kazin, 1973: 14). Assim, a técnica mais adequada seria a que elegia a representação da verdade factual, documental, à revelia do imperativo estético, procurando a palavra exacta que havia definido a matriz realista de Flaubert (Becker, 1974: 16-17). Na América, também Henry James celebrara o registo da impressão pessoal e directa da vida, de uma selecção inclusiva da experiência enquanto fonte absoluta da escrita (James, 1953: 591, 595, 601) – postulado que a nova geração de escritores americanos agora

abraçava e que, para Dos Passos, seria o primado da representação de «the thing itself» (Dos Passos: 1988: 274).

Publicado em 1920, *One Man's Initiation: 1917* resultou justamente de uma tentativa de registo das suas impressões pessoais da guerra. Dos Passos começou a escrever uma narrativa intitulada *Seven Times Round the Walls of Jericho*, em conjunto com o seu ex-colega de Harvard, Robert Hillyer, que prestava serviço na mesma unidade. A colaboração entre ambos foi interrompida com o regresso de Hillyer aos Estados Unidos, em Setembro de 1917. *Seven Times* aspirava ao estatuto de uma grande narrativa sobre a tirania da guerra («The Great Novel», como Dos Passos se lhe referia), mas não chegou a ser publicada. Na sequência de um processo de amadurecimento pessoal, político e literário, Dos Passos opta por separar a quarta parte do manuscrito, que tematicamente se afastava das anteriores, e aperfeiçoá-la com a intenção de criar um romance independente (Nanney, 1998: 106-111), que designaria *One Man's Initiation – 1917*.

Este primeiro romance começa com a partida de um navio para a Europa, reflectindo uma situação análoga à da experiência pessoal do seu autor, a viagem a bordo do *Chicago* para o sul de França, transportando os voluntários do *Norton-Harjes Ambulance Corps* (Carr, 2004: 123). Vinte e cinco anos mais tarde, no prefácio à edição de 1945, Dos Passos avaliaria o clima de medo e de patriotismo vivido entre os jovens soldados, justificando-os à luz da esperança idealista, da fé no lema de Wilson, da crença no poder interventor de uma juventude educada na segurança e no optimismo da aura da nação moderna e industrializada, no ideal de uma sociedade livre, humana, pacífica, do *quiet afterglow* do século XIX (Dos Passos, 1988: 207). O espírito do protagonista de *One Man's Initiation*, quando embarca para a Europa, corresponde ao sentimento formulado por Dos Passos: «This sanguine feeling that the future was a blank page to write on» (208):

Sky and sea are opal grey. Martin is stretched on the deck in the bow of the boat with an unopened book beside him. He has never been so happy in his life. The future is nothing to him, the past is nothing to him (...) Now a leaf seems to have been turned

and a new white page spread before him, clean and unwritten on (Dos Passos, 1969: 11).

A escrita desta página em branco reificar-se-á no processo iniciático do protagonista, condensado no título (Clark, 1987: 63), e constitui também, no contexto da abordagem realista, uma metáfora da própria criação da obra, enquanto registo mimético da realidade. Além disso, alguma recepção crítica que a obra mereceu, aquando da sua publicação¹¹, sugere que ela representa ainda a iniciação do próprio escritor, num percurso literário ao qual só obras posteriores viriam, gradualmente, a outorgar maturidade. Aldridge considera que a primeira impressão que o livro causa é a da inocência de Dos Passos na arte da escrita, denunciando o excesso retórico – igualmente assinalado por Kazin (Kazin, 1974: 107) –, a superficialidade de estilo, tom e estrutura, e o próprio idealismo do protagonista, que considera anacrónico e, sobretudo, dissonante do carácter modernista que atribui à generalidade da obra de Dos Passos (Aldridge, 1959: 60-61). Acresce que as condições específicas em que *One Man's Initiation* foi criado favorecem essa dimensão iniciática, porquanto o sentimento de euforia que sucedeu à experiência traumática da guerra levou a que os jovens escritores que, tal como Dos Passos, viveram esses momentos, transportassem para a ficção aquilo que terá sido a sua própria iniciação (Hassan, 1961: 52).

À semelhança de Dos Passos, Martin Howe participa na guerra como condutor de ambulâncias, comungando assim do estatuto de observador distanciado – «spectator», na terminologia de Cowley a que acima aludimos. Contudo, por inerência das próprias funções, Martin integra-se progressivamente no quotidiano de sofrimento da guerra. Esta aproximação implica obviamente a perda de distanciamento e, com ela, da inocência inicial. Para críticos como Aldridge e Rosen ela traduz uma subtil transformação da concepção idealista e patriótica da guerra, em cruzada de denúncia, em protesto anti-belicista, processo que é reforçado pelo tom

¹¹ V. p. 24 do presente capítulo.

agreste da escrita, cada vez mais centrado em episódios de violência (Aldridge, 1959: 64).

O comportamento do protagonista, que vai perdendo a sua ingénuia passividade a favor de uma consciência sofrida do real (Rosen, 1981: 10-11) ilustra também uma orientação pragmática. Atentemos na perspectiva de Michael Clark, que estudou a obra inicial de Dos Passos em termos da influência de um contexto intelectual americano, prefigurado, designadamente, por Walt Whitman e William James. Clark considera a escrita de Dos Passos, quer no plano temático, quer no do método, consistente com os princípios filosóficos de James, que preconizavam a veracidade de uma ideia ou de um ideal mediante o seu efeito concreto na experiência. A acção comporta, no âmbito pragmático, um estatuto central. No plano literário, este postulado requer que linguagem e experiência sejam continuamente testadas (Clark, 1987: 26-27). Deste modo, Clark encara a guerra como contexto, por excelência, de apreensão da realidade empírica na sua forma mais intensa, como sucede com Martin: «... the war is an effective, though brutal, instructor» (70). É aqui acentuado o carácter pragmático que se associa à estética realista, pois o percurso de Martin é também realizado no sentido do pragmatismo, na acepção de James, que situa a realidade empírica no centro da vida humana. Em Martin, a interacção com a realidade repercute-se na evolução do seu comportamento, em que a acção e a experiência vão conquistando terreno à palavra (68-69). Neste processo, ao idealismo inicial de Martin sucede a raiva face à mentira e à exploração (Nanney, 1988: 122). Por conseguinte, a estratégia de representação em *One Man's Initiation* baseia-se no relato directo da experiência, num esforço em estabelecer uma ligação com a realidade (Clark, 1987: 62), que acompanha o desenvolvimento do protagonista.

O percurso na direcção do protesto social e político, variante do carácter de historicidade da obra, contribui para o enquadramento de *One Man's Initiation* num padrão realista. Recorde-se que a aproximação do texto ficcional à História, constitui um dos traços atinentes à ficção realista. Ponderemos, então, como essa dimensão se

consustancia em termos do desenvolvimento da narrativa e das suas características de romance de guerra, que acima indicámos.

Numa carta a Rumsey Marvin, escrita em 1917, pouco tempo após o início da sua actividade na frente francesa, Dos Passos confessou: «...the war is utter damn nonsense – a vast cancer fed by lies and self seeking malignity on the part of those who don't do the fighting» (Carr, 2004: 135). Provavelmente em Abril de 1918, já em Itália, ao serviço da Cruz Vermelha, reitera as suas convicções em carta ao seu amigo espanhol José Giner: «Here there is boredom, slavery to military stupidity, the most interesting misery, the need for warmth and bread, the need to be clean. There is nothing beautiful about modern war...» (145). Constata-se, assim, que para Dos Passos a guerra funcionou como um processo de iniciação e aprendizagem equivalente ao do protagonista de *One Man's Initiation*: «... he saw the war as 'suicidal madness', an act of self-brutalisation, but also as the ultimate experience, demanding immersion and expression» (Bradbury, 1978: 202).

A intensidade deste ponto de vista acentua a função interventora e didáctica que Dos Passos atribui ao escritor, e que iguala à do cientista: segundo ele, a importância de ambos adviria da sua capacidade de influenciar o pensamento futuro (Dos Passos, 1988: 169). Tal função parece materializada nas perspectivas que quer o protagonista, Martin Howe, quer outras personagens exprimem acerca da guerra, ao longo de toda a narrativa, e que importa mencionar. Assim, a guerra nasce da mentira: «... all the oceans of lies through all the ages that must have been necessary to make this possible!» (Dos Passos, 1969: 26); é algo de estúpido, absurdo e cruel: «... God, it's so stupid! (...) God, it's so hideously stupid! (...) Oh, God it's too damned absurd! An arrangement for mutual suicide and no damned other thing!» (37-38); é ódio: «... all this cant of governments, and this hideous reiteration of hatred (...), I have no intention of taking up butchery as a profession (...) We none of us believe that war is right or useful or anything but a hideous method of mutual suicide» (47, 120, 130); promove o egoísmo e o individualismo em nome do instinto de sobrevivência: «...Oh, the war, what do you think of the war? (...) What do you think of the peste? You think about saving your skin» (40); é tédio: «... the main

thing about this damned war is ennui – just plain boredom» (71); contraria a essência da natureza humana: «... It's just that people aren't meant for this sort of thing» (98-99); é a pior das formas de escravatura: «...of all slaveries, the slavery of war, of armies, is the bitterest, the most hopeless slavery (...) War is our first enemy» (134); e, por isso, envergonha o Homem: «Oh, it's shameful! I am ashamed of being a man. Oh, the shame, the shame...» (106).

Não obstante estas inúmeras asserções, a concepção da guerra parece adquirir maior consistência pelo recurso a duas imagens recorrentes em toda a narrativa, e às quais a crítica não tem dado particular atenção: o jogo e a lama. Ambas ilustram a perda de inocência e a desumanização da guerra, e acentuam o efeito de crueza da linguagem devedor da narrativa realista. Acresce que tais imagens participam de um processo de elaboração textual, pelo que contribuem igualmente para aquilo que se poderá considerar a perda da inocência na escrita de Dos Passos, iniciando-o, verdadeiramente, na sua futura matriz literária.

A imagem do jogo, desdobrada quer em comparação, quer em metáfora, representa a leviandade da guerra e a arbitrariedade da morte que dela decorre. A guerra é um jogo perverso, no qual o campo de batalha é equiparado a uma mesa ou tabuleiro de jogo («gambling table»), e a morte ou a sobrevivência dependem do número e direcção de casas a percorrer («random dice of death») (115). A sorte ou o azar, a vida humana, são produtos do acaso («like dice/ the casting of the dice/ we won that throw») (115-116) e da futilidade que lhe subjaz, referida logo no capítulo quatro: «Is it death they are playing, that they are so merry when they take a trick?» (52).

A plurisignificação denotativa do verbo *play* reforça a falta de sentido da guerra: «It's silly to have a great musician try to play soldier (...) But talking about playing soldier...» (93-94). *Play* converte-se, então, numa dupla metáfora – o significado «jogar» sugere a visão da guerra como um jogo, enquanto «desempenhar um papel» sublinha a artificialidade e a falsidade dos papéis assumidos, já que, quem combate, não sabe porque o faz, como comprova a afirmação irónica do protagonista, um

pouco mais adiante no mesmo capítulo: «Why, they're Germans (...) I'd quite forgotten they existed» (101).

Esta vulnerabilidade é acompanhada, ao longo de toda a narrativa, por uma sucessão de imagens do cenário de guerra que sublinham o seu carácter desumano, o sofrimento físico e moral, num crescendo de horror que a metáfora *mud*, por seu turno, multiplica exaustivamente. À pureza inicial – a imaculada folha branca do início da viagem de Martin – opõe-se a sujidade; por exemplo, no capítulo três, à sua chegada a França, um tal contraste é ostensivo: «His skin was like that, too, soft as the petals of flowers, soft and warm amid all this dead mud, amid all this hard mud-covered steel» (27-28). A lama é também uma característica dominante nas descrições de paisagens e de pessoas: «putty-coloured mud of the road» (28); «a drippin camion passed along the road, slithering through the mud» (104); «the little muddy hill» (109); «piles and piles of grey man clotted with dried mud» (101); «his hair and beard were full of wet mud» (110); «the prisoner had grey flesh, so grimed with mud... his uniform hung in a formless clot of mud» (112). Parece ser o traço distintivo do cenário físico da frente de batalha: «... is the third week we've been in this bloody hold with our feet in the mud (...) The main thing about this damned war is ennui – just plain boredom (...) Not forgetting the mud» (71).

A morte é também evocada, metonimicamente: «...the war'll end when everybody is drowned in mud» (60); «those huddled, pulpy masses of blue uniform half-buried in the mud of ditches» (88); «I put my feet on the accelerator and hit one of them so hard with the mud-guard» (111); «All about him were piles of old boots, rotten with wear and mud» (137). Por fim, no último capítulo, surge na descrição de um soldado moribundo: «The massive face, grimed with mud, is very waxy and grey» (139). Este signo acompanha ainda o trajecto dos camiões de guerra para o centro dos bosques, aproximando-os do cerne da guerra, num percurso progressivamente mais lamacento, como o comparativo dos adjectivos torna claro: «The roads became muddier as they went deeper into the woods» (78).

A concentração do recurso a este signo no capítulo seis articula-se com o carácter central que certos críticos atribuem a este momento da narrativa. Clark,

desenvolvendo a ideia de Aldridge, considera-o o clímax. Correspondendo ao meio do texto, representa o cerne da experiência que o protagonista procura. A vivência da guerra é aqui sentida de modo mais intenso e, por isso, tem papel preponderante na sua iniciação. Além disso, neste capítulo, a imagem do jardim, sinédoque da natureza recorrente ao longo da narrativa, é elidida. O jardim estabelece uma relação antitética com o cenário da guerra, pelo que esta ausência de referências lhe confere, segundo Clark, um carácter claramente anti-edénico. Além disso, antecede este capítulo a seguinte determinação do protagonista: «I am going to do something some day, but first I must see. I want to be initiated in all the circles of hell...» (Dos Passos, 1969: 74). Segundo o mesmo crítico, esta afirmação converge com a significação do capítulo (Clark, 1987: 64-65), porquanto nela se intensifica a experiência da guerra vivida no seu próprio âmago, a frente de batalha. Deste modo, a metáfora «circles of hell» simboliza o cenário real e imediato da guerra, no qual o protagonista reificará o seu processo de iniciação, ao qual se associa a irreversível perda da sua inocência.

Este abandono do estado de pureza inicial aproxima, todavia, o protagonista da realidade; em plena batalha, Martin exorta: «Talk about the real thing!» (Dos Passos, 1969: 76). Trata-se, com efeito, de uma paráfrase daquilo que Dos Passos afirmaria mais tarde acerca da necessidade do escritor concentrar a sua observação objectiva «on the thing itself», como acima referimos, evitando o rótulo estereotipado do objecto observado (Dos Passos, 1988: 274). Afigura-se, assim, que esta expressão corrobora a relevância do capítulo, sublinhando a relação do tema com a estética narrativa que lhe parece mais fidedigna; ou seja, neste sentido, o capítulo é também corolário da filiação no realismo, definido por Clark como o imediatismo autêntico da experiência (Clark, 1987: 67).

A necessidade de registar a experiência nesse mesmo plano é, por sua vez, reconhecida por Dos Passos – «I was in a passion to put down everything, immediately [as] it happened, exactly as I saw it» (Dos Passos, 1966: 44). Sendo determinante no tipo de linguagem utilizada, tributária de William James e de Walt Whitman, do primeiro, reflecte a importância dada à realidade concreta, empírica,

sentida e vivida; do segundo, o carácter imediato, concreto e directo que atribuiu à dimensão referencial da linguagem (Clark, 1987: 67-69). Além disso, o percurso do protagonista participa desta construção estética, uma vez que a sua iniciação integra a aprendizagem da capacidade de relatar a guerra tal como a vê, fazendo, deste modo, uso empírico da linguagem. Neste sentido, a opção estética do protagonista coincide com a do seu criador.

Perspectivados alguns aspectos que se afiguram relevantes na narrativa de cunho realista e, em particular, no romance de guerra, incluindo os que dizem respeito à utilização da linguagem, importa agora mencionar aqueles que serão mais notórios em *One Man's Initiation*, ao nível da descrição e da narração. Atente-se, por exemplo, no início do capítulo cinco:

The three planes gleamed like mica in the intense blue of the sky. Round about the shrapnel burst in little puffs like cotton wool. A shout went up from the soldiers who stood in groups in the street of the ruined town. A whistle split the air, followed by a rending snort that tailed off into the moaning of a wounded man (Dos Passos, 1969: 53).

Sendo objectivo deste primeiro parágrafo enquadrar a narrativa do capítulo, não deixa de ser claro que as marcas de narração – verbos de acção, como «went up» e «split», e de sequência temporal, como «followed», e o tempo verbal pretérito, servem um propósito descritivo, suportado por verbos como «gleamed», «stood», e uma forte adjetivação: «the intense blue of the sky, the ruined town, a wounded man» O acontecimento central subjacente é identificado no discurso directo: «They dropped a bomb» (53).

A passagem descritiva que se segue apresenta características diferentes; veja-se a economia verbal – os poucos verbos usados surgem no presente simples ou progressivo ou no gerúndio –, o recurso aos nomes, por vezes catalogados à maneira de Whitman, o insistente uso de adjetivos e advérbios para qualificar pessoas, objectos, espaços e acções:

The dark boulevards, with here and there a blue lamp lighting up a bench and a few tree trunks, or a faint glow from inside a closed caf where a boy in shirt sleeves is sweeping the floor. Crowds of soldiers, Belgians, Americans, Canadians, civilians with canes and straw hats and well-dressed women on their arms, shop-girls in twos and threes laughing with shrill, merry voices; and everywhere girls of the streets, giggling alluringly in hoarse, dissipated tones, clutching the arms of drunken soldiers, tilting themselves temptingly in men's way as they walk along. Cigarettes and cigars make spots of reddish light, and now and then a match lighted makes a man's face stand out in yellow relief and glints red in the eyes of people round them (54).

A concisão da informação anuncia o efeito de uma câmara num *travelling* em redor de um determinado espaço e captando uma diversidade de micronarrativas que se desenrolam em simultâneo – uma técnica que, como veremos, desempenhou um papel fundamental na ficção posterior e mais importante de Dos Passos.

À medida que a narrativa progride no sentido do cenário de guerra, as descrições tornam-se, porém, mais cruas, e a realidade, neste caso as diversas manifestações dos horrores da guerra, é claramente exposta. Assim, o eventual pendor impressionista das descrições é absorvido pela força das imagens da guerra, orientadas no sentido de um realismo com pretensões de objectividade (Nanney, 1998: 118): «Martin calls out above the pandemonium of firing on both sides of the road, tighning the muscles of his arm in a desperate effort to keep the limp leg from bouncing. The smell of blood and filth is misery in his nostrils» (Dos Passos, 1969: 91).

A imagem e o cheiro a sangue são recorrentes, associados ao sofrimento físico, violação do corpo, morte, e ainda à desumanização da qual o indivíduo é objecto num cenário de guerra – o preço da perda da inocência – e que parece torná-lo imune à contiguidade do sofrimento alheio: «'Needn't have troubled to have brought him', said the hospital orderly, as blood dripped fast from the stretcher, black in the light of the lantern. 'He's pretty near dead now. He won't last long'» (91).

Sons, cheiros e cores fazem parte desta estética de registo do detalhe factual, reforçando a representação realista. Linda Wagner nota ainda o paralelismo na

progressão do horror do protagonista com o aumento de imagens referentes a mutilação física, desde a visão do soldado sem nariz, logo no início da narrativa, até outras situações mais dilacerantes, como a desintegração de corpos devido ao rebentamento de granadas (Wagner, 1979: 13). A este aspecto podemos aduzir um exemplo do capítulo seis – «a limp arm twisted in a mud-covered sleeve, from which blood and mud dripped on to the floor» (Dos Passos, 1969: 83) – que, para além de ilustrar a crueza da linguagem, reforça também a associação metafórica da lama à morte, a que acima se aludiu, e que aqui surge fundida, literalmente, no sangue derramado. Note-se que este tipo de recurso se afigura devedor da intenção, central a uma estética realista, de representar a vida em todas as suas esferas, mesmo nas mais desagradáveis.

A mediação da linguagem, a preocupação com a realidade concreta, extremada na experiência da guerra e invadindo a consciência e a existência, são herdeiras de *The Red Badge of Courage* (1895), de Stephen Crane (Bradbury, Ruland, 1991: 228), que é considerado pioneiro na tradição do romance de guerra americano e que Dos Passos inclui, juntamente com *War and Peace* (1865-1869), de Tolstoi, e *The Great Gatsby* (1925), de Scott Fitzgerald, na sua lista de livros favoritos (Dos Passos, 1988: 295). Wrenn considera que Dos Passos e Crane partilham a determinação realista de representar fielmente a realidade da guerra, através do efeito que ela exerce sobre um jovem, não obstante a abordagem ser claramente distinta no que se refere às personagens, ao tratamento do indivíduo, à análise do tema da coragem e da relação com a vida e a morte (Wrenn, 1961: 113).

Muitos críticos de Dos Passos, como Warren Beach (1960), Lloyd Morris (1922), Becker (1974), Kazin (1973), Snell (1947), Casey (1998) e Wagner (1979) não valorizaram *One Man's Initiation*, limitando-se a sucintas referências no contexto das suas críticas mais aprofundadas à restante obra do autor, e classificando-a, genericamente, como um registo das impressões de Martin Howe – em particular a sua reacção à brutalidade da guerra e à interferência negativa que ela tem na sua apreciação estética da Europa –, durante o tempo que permaneceu em França, evidenciando carácter eminentemente autobiográfico.

Outros estudiosos de John Dos Passos consideram, todavia, que esta obra inaugura a sua matriz identitária, compaginando o seu padrão de romance a um princípio ideológico a que foi fiel durante toda a vida e que sempre reiterou na sua obra: a defesa da liberdade do indivíduo, permanentemente cerceada na civilização moderna pelo sistema económico e social, bem como o carácter de denúncia social (Aldridge, 1959: 65-66). A perspectiva de Michael Clark é particularmente relevante, uma vez que relaciona a importância de *One Man's Initiation* no cânone de Dos Passos com o seu carácter realista, associado ao relato directo da experiência da guerra (Clark, 1987: 62).

Os temas caros a Dos Passos – a visão da guerra como uma máquina infernal, os seus efeitos brutais, ou o fascínio pela revolução popular (Bradbury, 1978: 203) –, já marcam presença neste texto inicial. Mas a publicação de *Three Soldiers*, em 1921, vem dar razão às críticas negativas mais comuns que *One Man's Initiation* recebeu, porquanto este segundo romance ultrapassa largamente a dimensão, o impacto, a perspectiva ideológica e a técnica narrativa do seu antecessor. Além disso, *One Man's Initiation* apenas foi publicado nos Estados Unidos em 1922, por George H. Doran, após a publicação de *Three Soldiers*, em Setembro de 1921, pelo mesmo editor. Barry Maine, que compilou os artigos da imprensa coeva sobre as diversas obras de Dos Passos, atribui a este facto a inexistência de críticas à primeira edição, visto que *One Man's Initiation* apenas terá sido notado após o sucesso de *Three Soldiers* (Maine, 1988: 59).

Da colectânea de Maine constam apenas quatro artigos pouco extensos, dois deles editados sem referência ao autor, e que, de modo mais ou menos desenvolvido, estabelecem a sua apreciação por contraponto a *Three Soldiers*. Assinala-se o seu carácter experimental e sinóptico face à obra seguinte e aponta-se como tema o registo das impressões acerca da guerra e o seu efeito devastador sobre o indivíduo («Reviews»; Black; Stuart, 1988: 61-63). Lloyd Morris refere aquela que considera ser a dimensão realista, imediata, e o registo sensorial, presentes no romance, bem como a associação entre a crítica da guerra e a defesa da liberdade individual (Morris, 1988: 60-61). Por seu turno, Constance Black, apesar de reconhecer

algumas qualidades literárias a Dos Passos, considera que este ficou aquém delas em ambas as obras, acusando-o de facciosismo (Black, 1988: 63).

Todavia, *Three Soldiers* foi a primeira obra de Dos Passos que lhe concedeu visibilidade e reconhecimento no mundo literário. Possivelmente, aquilo que Black considerou excesso de parcialidade terá contribuído, em parte, para este impacto, porquanto *Three Soldiers* expande e aprofunda a matriz ideológica de *One Man's Initiation*, em particular no que diz respeito à vertente pacifista, recorrendo a um padrão narrativo muito mais complexo. Para Clark, o que separa as duas obras não é propriamente a abordagem temática, mas antes a densidade ficcional e o poder artístico do segundo romance, que consagra a especificidade do estilo e a maturidade literária de Dos Passos (Clark, 1987: 77).

Enquanto «war novel», a mensagem de protesto é intensificada em diversos planos, como a construção de personagens, a estrutura narrativa, sua organização, títulos dos capítulos, e desenlace. Porém, neste segmento, interessam-nos em especial o modo de expressão e a utilização da linguagem, pelo contributo que tais vertentes poderão oferecer à análise da manifestação e dos limites do realismo em *Three Soldiers*.

A crítica coetânea à publicação de *Three Soldiers*, quer negativa, quer favorável, privilegiou a dimensão da guerra, valorizando essencialmente o carácter político e ideológico, o que se explicará pelo reduzido distanciamento temporal em relação a esse evento. Nos artigos publicados na imprensa da época, este romance é referido como uma tentativa séria de descrever a guerra (Bishop, 1988: 32), como um retrato do soldado americano dominado pelo sistema militar (Mencken, 1988: 51) – e, por isso mesmo, o exército revela-se uma instituição anti-democrática (Hackett, 1988: 44) –, ou como uma narrativa com carácter de propaganda anti-belicista (Canby, 1988: 38).

É de reter, contudo, que as críticas favoráveis parecem unânimes em apontar a estética realista de *Three Soldiers*, na acepção que tem vindo a ser considerada. Henry Canby considera: «... the first [book] for America written with sufficient passion and vividness of detail to count as literature (...) an utterly sincere

expression of throbbing human nature... » (38). Este crítico refere aquilo que considera ser uma quebra em relação à tradição americana, na utilização da linguagem. Segundo ele, a experiência é registada de modo cru e directo: «He calls a spade a spade...», opção que o autor do artigo associa ao tipo de narrativa – «Let's us therefore hang up philosophy and read this novel for what it is, a transcript of war experience» (40). Não obstante o carácter claramente redutor desta classificação, o comentário à natureza do estilo é pertinente e converge com as posições de Hackett, que o define do seguinte modo: «... a remarkable vivication of a significant experience» (44); Mencken corrobora: «... a passion for the truth is plainly there [in *Three Soldiers*], and with it an imagination that makes that truth alive» (Mencken, 1988: 53).

Estudos posteriores mais desenvolvidos e documentados retomariam esta questão. Warren Beach define *Three Soldiers* como o primeiro romance importante americano e um dos primeiros, fora do contexto da América, a abordar o tema da guerra num tom de realismo e de desilusão, inaugurando, nos Estados Unidos, a ficção de matriz contemporânea (Beach, 1960: 34). Snell aplica a *Three Soldiers* o termo «hard-boiled realism», como já Alfred Kazin havia feito em 1942. Para Snell, o conceito implica ruptura com a anterior tradição da narrativa de guerra, que celebrava o heroísmo individual, e, como tal, a inovação na forma realista, dura, amarga como é relatada a Primeira Guerra Mundial. Na senda de *The Red Badge of Courage*, *Three Soldiers* é aqui visto como um marco incontornável, nascido da atmosfera de desilusão da época, com um impacto pioneiro na sociedade do pós-guerra e, simultaneamente, acentuando esse espírito negativista (Snell, 1947: 250).

Embora também identificando neste romance o tributo a *The Red Badge of Courage*, e classificando os dois escritores como realistas, George Becker realça que o registo da experiência da guerra é mais amplo e inovador em Dos Passos, por colocar a ênfase na própria guerra, através do recurso a uma metáfora abrangente (o exército como uma máquina) e da representação transversal das vivências de diversas personagens (Becker, 1974: 25). Um estilo mais claro, menos impressionista, o maior recurso ao diálogo, e a filtragem da experiência através da

sensibilidade de personagens diversas – distanciando-se assim da visão estética única do protagonista de *One Man's Initiation* –, constituem factores que levam Rosen, por seu turno, a associar igualmente *Three Soldiers* ao romance realista, em especial por aquilo que considera progressos relativamente a *One Man's Initiation* (Rosen, 1981: 16).

Décadas mais tarde, Dos Passos classificaria *Three Soldiers* como o seu primeiro romance, norteados pela necessidade de escrever uma crónica de protesto do tempo presente, isto é, uma crónica da frustração e da revolta sentidas por civis envolvidos numa guerra e numa instituição como o exército (Dos Passos, 1988: 238, 268) – «I had become obsessed with the need to write a novel about soldiers...», afirma em 1967, no artigo «What Makes a Novelist» (270). Terá sido, aliás, durante o tempo em que permaneceu em *Camp Crane*, na Pensilvânia, aguardando a integração no corpo médico do exército, que Dos Passos terá sentido o impulso de escrever *Three Soldiers*, como reflexo da sua experiência na frente de batalha e da sua discordância da posição americana em prol da guerra (Nanney, 1998: 108). No mesmo artigo, refere:

We believed we knew two things about the world. We subscribed to two dogmas which most of us have since had to modify or to scrap. We were convinced that life in the militarised industrialized nations had become a chamber of horrors and we believed that plain men, the underdogs we rubbed shoulders with, were not such a bad lot as they might be (Dos Passos, 1988: 270).

A fórmula para este tipo de representação da realidade, ancorada na busca de objectividade e simultaneidade, viria a revelar-se estruturante na produção literária de Dos Passos, numa relação adjunta com a visão da História. A capacidade de abarcar e de registar a contemporaneidade, que admirava em escritores como Stendhal, Thackeray e Tolstoi, levou-o a formular um novo conceito de romance, o de «chronicle novel», o qual definiu como uma narrativa cuja história (*story*) suporta um extracto de História (*history*), as personagens da primeira representando o desenvolvimento da sociedade (239).

Dos Passos sistematiza, deste modo, a sua perspectiva da relação entre História e literatura, cujo carácter complementar e indissolúvel já havia afirmado em 1928, num «Statement of Belief»: o escritor é um «second-class historian» da sua época; a realidade necessariamente omissa – a das suas personagens de ficção – é compensada pela sua capacidade de reconstruir a realidade factual que lhe é próxima, capacidade em que excede o historiador ou o biógrafo (115).

Na introdução à edição de 1932 de *Three Soldiers*, Dos Passos refere que o poder do escritor em registar o discurso contemporâneo fideliza-o ao rigor da expressão histórica, pois, como refere numa afirmação emblemática: «The mind of a generation is its speech» (147). Ao passá-lo à palavra impressa, o escritor confere-lhe perenidade e influencia o pensamento das gerações futuras: «That's history. A writer who writes straight is the architect of history» (147).

A conotação histórica é comum a todas as obras de Dos Passos, como refere em entrevista a David Sanders em 1962, pelo que considera o registo dos aspectos históricos uma mais-valia capaz de colmatar a eventual falta de qualidade de um romance. Referia-se então a *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* (241). Alguns anos depois, em 1968, numa outra entrevista, desta vez conduzida por Frank Gado, reitera essa convicção: «History isn't a social science; it's an art – a great one (...) I would go so far as to say that history is the greatest of the literary arts. They run pretty close together, but I would rate a good historian higher than a novelist» (282).

Deste conceito de História, que Dos Passos definiu, parafraseou e ajustou em muitos ensaios escritos ao longo de décadas, faz parte a integração de tradições do passado na captação do presente (Dos Passos, 1970: 344). Mas o traço distintivo, como acima se referiu, é o presente e a contemporaneidade, pelo que a cunhagem do conceito «chronicle novel» parece revelar uma consciência reflectida e amadurecida do autor sobre a natureza do seu trabalho.

Torna-se claro, porém, que os romances de Dos Passos, a despeito da relevância concedida à História, se distinguem do romance histórico, inaugurado por Walter Scott. Recorde-se que este escritor instaurou uma orientação literária que se foi desenvolvendo ao longo do século XIX, fundada na representação realista da

realidade histórica, para isso aliando material histórico a estratégias próprias do romance – leia-se, estratégias da ficção narrativa –, respeitando os princípios da verosimilhança e da plausibilidade, com o objectivo de desvendar aspectos do passado inacessíveis ao historiador (Wesseling, 1991: 31-33). É relevante notar como Wesseling sublinha a relação coesa da literatura com a História, destacando o papel do romance enquanto fonte de informação para o historiador, invertendo assim os papéis convencionais de ambos (33), numa perspectiva que, como vimos, alinha com a concepção de Dos Passos. Esta ensaísta frisa a consciência contemporânea da História, a vertente de historicidade, que torna cada período único e distinto, e que está presente em todos os fenómenos que nele ocorrem, dimensão que, segundo ela, estaria ainda ausente da escrita de Scott (31).

Assim, a historicidade e a temporalidade são aspectos importantes para esclarecer as reflexões teóricas de Dos Passos e as concretizações na sua escrita. Veja-se o conceito de Certeau, interpretado por Manuel Gusmão: a História aplica-se ao «fazer humano no tempo», quer passado, quer presente. «O presente é a instância altamente precária e instável em que podemos articular a complexidade da nossa experiência contraditória do tempo» (Gusmão, 2001:181-182,184) e, portanto, parece constituir um acesso mais permeável e fiável à realidade, já que «o passado na sua alteridade não nos está por igual e directamente acessível a não ser sob a forma de marcas, de fragmentos, de ruínas, de “objectos” restaurados ou transportados no tempo» (187).

Acerca da narrativa de Dos Passos, mais especificamente de *USA – 1919*, Jean-Paul Sartre afirmou que o autor criou um tempo seu, que não é um tempo ficcional, nem narrativo, quando muito um tempo histórico, que reflecte o presente numa lógica afim da própria vida, já que nesta a sequência cronológica raramente respeita uma ordem de causalidade que nos seja compreensível. O romance, tal como a vida, desenrola-se no presente (Sartre, 1974: 62).

Embora a estrutura narrativa e o tratamento de tempo que lhe subjaz sejam bem mais simples em *Three Soldiers*, este texto ainda assim parece consonante com tais concepções da História, do tempo e da contemporaneidade, no âmbito da narrativa de guerra. O sucesso imediato que acolheu a sua publicação associa-se, como nota

Becker, a esta característica que lhe atribui: «Timely» (Becker, 1974: 24-25), que reforça a importância do tempo presente. Muitos dos recursos formais utilizados por Dos Passos que contribuíram para a originalidade da sua técnica narrativa, emanam desta intenção de exprimir a contemporaneidade, como por exemplo a opção pelo estilo de documentário ou a inserção de textos jornalísticos. Refira-se, a este propósito, que o jornalismo representou uma importante fonte de aprendizagem para o realismo, tendo muitos escritores, como Howells, E. W. Howe, Ambrose Bierce, Crane, Harold Frederic, Dreiser, ou Willa Cather trabalhado nessa área; assim, não só tinham acesso directo a factos que eventualmente contradiziam a moralidade oficial, como também ganhavam contacto real com a vida e a sociedade, nas suas múltiplas expressões (Budd, 1999: 38-39).

Considerando que Dos Passos criou uma teoria da arte própria, centrada no entendimento do escritor como “arquitecto da História”, John Wrenn, um dos seus críticos mais relevantes, refere que o artista, ao seleccionar os materiais a partir da sua experiência, cria padrões de crítica válidos. Retoma-se, assim, o papel da arte como agente interventor, de crítica social, que Dos Passos já havia formulado tanto em «A Humble Protest» (1916) como em «The Duty of the Writer» (1941)¹². Para Wrenn, a referida teoria alia as duas vertentes: «... all of his art is criticism, and all of it is historically oriented» (Wrenn, 1961: 149-150,152).

Esta relação conceptual concretiza-se, em *Three Soldiers*, na crítica à guerra e ao exército. O âmbito da observação é claramente alargado em relação a *One Man's Initiation*, porquanto o ambiente militar constitui uma metáfora da civilização do século XX (Cooperman, 1978: 23), cujo avanço industrial Dos Passos observa com apreensão, como havia já deixado claro em «A Humble Protest». Essa intenção justificará também, como Rosen aponta com pertinência, a estrutura narrativa de *Three Soldiers*, baseada na metáfora da máquina, segmentada por subdivisões, cujos títulos com ela exprimem um relação subalterna: «Making the Mould», «The Metal Cools», «Machines», «Rust», «The World Outside» e «Under the Wheels» (Rosen, 1981: 15). Estas designações representam as fases de fabrico, e o processo posterior.

¹² Cf. p. 17 do presente capítulo.

No seu conjunto constituem simultaneamente uma crítica à industrialização – enquanto agente destrutivo –, e à guerra, pois a progressão da narrativa ao longo destas seis secções corresponde também ao processo de iniciação, amadurecimento e subsequente aniquilação a que a guerra sujeita o indivíduo.

O exército, mais do que a guerra em si, parece ser o foco de descontentamento e de revolta, aspecto que também diferencia *Three Soldiers* e *One Man's Initiation*. As circunstâncias da vida militar impõem restrições intoleráveis à liberdade do indivíduo (Allen, 1964: 143) e o exército transforma os homens em autómatos, desumanizando-os, pelo que o seu efeito pode ser ainda mais destrutivo (Rosen, 1981: 15).

Outro factor que contribui para o efeito de desumanização é o funcionamento burocrático de uma instituição como o exército, criticamente registado em *Three Soldiers*, em planos acessórios à guerra – relativos, por exemplo, ao trabalho de escritório, à progressão nos escalões militares, às dificuldades do dia a dia. A organização burocrática torna-se um poder (Cooperman, 1978: 24); mais uma vez um poder destrutivo, alienante, que vitimará o protagonista, John Andrews, como veremos. Tal como *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* foca, essencialmente, a tirania, a exploração, a ausência de sentido, a pequenez das tarefas da guerra, demolidoras do espírito (Hicks, 1974: 17).

Vários críticos, com maior ou menor rigor, têm reconhecido a dimensão de crítica social já presente em *Three Soldiers*. Bradbury considera que Dos Passos representa o modo como a guerra cerceia tradições de possibilidade e expectativa social e produz desintegração (Bradbury, 1978: 195); Willard Thorp refere Dos Passos como o único romancista americano que, entre 1920 e 1950, verdadeiramente focou questões sociais relevantes, tendo-se iniciado, neste aspecto, justamente com *Three Soldiers* (Thorp, 1960: 136); Janet Casey, no seu estudo da ideologia do feminino, relaciona o envolvimento social de Dos Passos com as questões de género e de classe (Casey, 1998: 38); Leon Howard refere a sua atitude crítica em relação à América, através daquele que designa como romance de história social (Howard, 1966: 300); Becker frisa a ligação inextricável das perspectivas de Dos Passos em

relação à guerra e a sua visão social, considerando que o protesto contra a guerra seria, simultaneamente, um protesto contra o caos social (Becker, 1974: 11); Walter Allen aproxima o não conformismo de Dos Passos a uma perspectiva anarquista, consubstanciada no seu repúdio da disciplina e autoritarismo, quer no exército, quer na sociedade em geral (Allen, 1964: 143); Granville Hicks também superlativa a escrita social e interventora de Dos Passos, uma vez que ainda ninguém, como ele, teria escrito acerca das grandes mudanças sociais (Hicks, 1974: 15), nas quais incluiria a experiência da guerra (17); Aldridge identifica uma atitude de protesto e de profunda condenação social, que acompanha toda a obra de Dos Passos e que, em *Three Soldiers*, se aplica em especial à guerra e é simbolizada pelo protagonista (Aldridge, 1959: 67-68); Edmund Wilson, amigo de Dos Passos que, tal como Cowley, partilhava de uma perspectiva social da arte, elogiou a sua visão social abrangente e o facto de ser dos poucos escritores da sua geração a abordar esse tipo de questões com seriedade (Litz, 2000: 339, 343).

A desconfiança em relação a todas as estruturas sociais, políticas e militares será, aliás, uma orientação que Dos Passos manterá na sua obra posterior (Cooperman, 1978: 31) e que o aproxima do marxismo. O apelo marxista, nascido da divergência em relação ao materialismo da sociedade americana, encontrou recepção favorável tanto em críticos como Edmund Wilson, Granville Hicks e V. F. Calverton, como em escritores como Dreiser e Wright, que, para além de Dos Passos, pretendiam resgatar a dimensão humanista do progresso. Com *U.S.A.*, Dos Passos aproximar-se-ia ainda da literatura radical, proletária, da *New Left* (Bradbury, Ruland, 1991: 319, 334). Dos Passos associa esta tendência, que identifica na literatura americana de pendor realista, a Theodore Dreiser (com a sua extraordinária capacidade de representação do trabalhador americano comum), e a Sherwood Anderson e a Jack London, que distingue da literatura revolucionária, na qual, aliás, situa Whitman (Dos Passos, 1988: 150).

Note-se que a crítica marxista estabelece conexões com o realismo, ao conceber a literatura como um reflexo directo da vida, uma reconstituição da experiência imediata com a capacidade de criticar essa experiência. O realismo funcionaria

como uma arma de crítica social, devido à estreita ligação imputada à relação entre vida e literatura e entre História e literatura (Litz, 2000: 366-367).

Importa clarificar que, não obstante a sua forte marca de crítica ideológica, social e política, a obra inicial de Dos Passos não corresponde ao conceito de romance político, já que este, a despeito das dificuldades conceptuais que a sua definição suscita, se aplica à representação directa de actos políticos, agindo as personagens num ambiente claramente político – local, regional, nacional ou internacional. Os métodos e materiais de documentação do cientista político poderão ser igualmente utilizados pelo romancista, mas este goza de maior liberdade de acção, que lhe advém das características da ficção. O romance político alia-se, deste modo, a uma expressão artística e a um instrumento analítico dos fenómenos políticos. No âmbito desta definição situam-se os romances de Dos Passos escritos numa fase mais tardia da sua carreira, como a trilogia *District of Columbia* (1939, 1943 e 1949), que abordam questões como o comunismo americano, a ditadura, ou a política agrária do *New Deal* (Blotner, 1955: 1-2, 8).

Note-se, todavia, que os romances iniciais, sem serem romances políticos, constituem instrumentos desse teor, se aliarmos a crítica que veiculam, e a que acima aludimos, ao seu impacto e efeito didáctico sobre o público leitor. Esta perspectiva converge com a de Irving Howe, que identifica no romance uma linha de tradição político-ideológica com origem no realismo burguês de Stendhal (Litz, 2000: 368). Na formulação de Blotner:

If a novelist gains a reader's support for a cause, arouses his distaste for a course of action, or simply produces a reevaluation of previously accepted beliefs, his work has served as a political instrument just as surely as a pamphlet mailed by a national committee or a handbill stuffed into the mailboxes of a sleeping city (Blotner, 1955: 10).

Alguns críticos lamentaram que a orientação histórica de Dos Passos o tivesse afastado de certas características dos seus romances iniciais, nomeadamente a representação do jovem artista em conflito com a sociedade (aspecto característico

do *Bildungsroman*). Esta dimensão limitaria a expressão da crítica social em Dos Passos, já que parece não conseguir ultrapassar a visão ambivalente com que encara o mundo, a perspectiva do esteta e a do crítico social, que *One Man's Initiation* ilustraria, visto o protagonista progredir, aqui, de uma visão inicial, estética, em direcção a um radicalismo consciente (Rosen, 1981: 6). A aproximação àquela que Cowley considera «Art Novel», opõe o poeta ao mundo e, invariavelmente, atrai a simpatia do público para com o poeta. John Andrews, o soldado-músico de *Three Soldiers*, é o poeta, enquanto o cenário da guerra e do exército é o mundo com o qual se confronta diametralmente. Na «Art Novel» a ênfase recairia no indivíduo (Cowley, 1974: 77-79).

Em *Three Soldiers*, a luta interior do protagonista pela conquista da liberdade individual e a predominância do seu ponto de vista em relação ao das outras personagens, rasurando o efeito das perspectivas emanadas de outras classes sociais, diferentes da de Andrews, restringe igualmente a amplitude da crítica social (Rosen, 1981: 16-19). Brian Lee, que valoriza sobretudo o carácter precursor de *Three Soldiers* em relação à posterior obra de Dos Passos, aponta-lhe algumas limitações em termos de romance de guerra ou de protesto, justamente pelo pendor sentimentalista em que cai, contribuindo para alguma artificialidade na representação da realidade, coadjuvada pelo percurso reflexivo do protagonista; este, no entanto, também não é inteiramente bem sucedido na sua busca estética (Lee, 1971: 202-203, 205). Também Malcolm Bradbury considera que *Three Soldiers* se encontra ainda preso ao modo estético, subjectivo, pelo que a intriga acaba por ser deficitária em termos de significado histórico (Bradbury, 1978: 204).

A função aparentemente coercível que a abordagem das personagens e do protagonista, em particular, exerce sobre o pendor de crítica social, é algo que se revelará extremamente importante no âmbito das linhas de orientação deste estudo. Retenha-se, assim, que as fragilidades apontadas por estes críticos poderão, à luz de outras leituras, desvendar novas interpretações para aquilo que inicialmente se prefigura como algum amadorismo em relação ao percurso inicial de Dos Passos. Supomos, aliás, que a ficção da primeira fase já aponta para a matriz estruturante da

seguinte, e que a referida dimensão estética poderá contribuir para a coesão interna das obras, reforçando a mensagem político-ideológica, ao invés de a limitar, como procuraremos averiguar.

Os protagonistas de *One Man's Initiation* e de *Three Soldiers* cumprem o propósito realista de ilustrar a crueza da guerra e o seu impacto sobre o indivíduo, do qual faz parte a destruição dos seus ideais de foro estético. No segundo romance, que em vários aspectos se constitui como uma expansão do projecto do anterior, *Dos Passos* parece mais exigente e minucioso na representação da realidade e na transmissão da verdade exacta. Uma tal inflexão distende o realismo de *Three Soldiers*, tornando-o eventualmente mais documentado em termos da relação do indivíduo com o ambiente, quando sujeito a condições históricas específicas – neste caso, a Primeira Guerra Mundial. Temos, assim, a apropriação da técnica ficcional naturalista, que virá a revelar-se muito importante em *Dos Passos* (Lee, 1971: 200). O objectivo de apreender o real de uma forma a um tempo globalizante e detalhada, influencia a estrutura do romance que, pelo título e pela aparente dispersão por três personagens principais, tende, segundo alguns críticos, no sentido do romance colectivo. Este conceito, embora omissivo na generalidade das categorizações teóricas sobre o género literário, deverá ser entendido como subgénero narrativo dentro do romance, à semelhança do romance de guerra, ou da grande cidade. As expressões «collective novel» ou «collectivist novel» são utilizadas por vários ensaístas anglo-americanos (Cowley, 1974; Wagenknecht, 1952; Snell, 1998), na senda do termo «unanimism», cunhado pelo francês Jules Romain para designar a aplicação literária de uma teoria sociológica centrada na actividade e no comportamento dos grupos, na vida colectiva no seio de uma comunidade (Stoltzfus, 1971: 205).

A definição deste tipo de narrativa assenta no facto de a intriga não se centrar num indivíduo, mas sim na vida de um determinado grupo, como *Three Soldiers* aparentemente já indicia. As marcas do romance colectivo, em *Dos Passos*, surgem associadas à influência da guerra e à consciência das injustiças na sociedade americana e, numa fase posterior, também à desilusão sentida em relação ao movimento radical (Wagenknecht, 1952: 382-383). Snell considera mesmo que *Dos*

Passos foi o praticante mais representativo deste tipo de romance na América. Conquanto ainda de modo incipiente, *Three Soldiers* tenta fundir as experiências de três jovens, numa sequência narrativa algo aleatória, por vezes entrecruzando-se, apesar de as suas histórias serem independentes, com o objectivo de criar uma impressão de experiência típica mas variada¹³ (Snell, 1947: 252).

Apesar desta aproximação ao romance colectivo, em *Three Soldiers* tais características esbatem-se à medida que a narrativa progride, acabando por se concentrar em torno do destino de um só indivíduo, John Andrews (Rosen, 1981: 20). Os traços de romance colectivo só surgiriam verdadeiramente na ficção de Dos Passos com *Manhattan Transfer* (Bradbury, 1978: 204). Este aspecto, por se relacionar com o romance de cidade, será retomado e desenvolvido no Capítulo Dois deste estudo.

A análise da relação de *Three Soldiers* com as estéticas realista e naturalista requer algumas considerações prévias, que clarifiquem a distinção e aplicação de ambos os conceitos e que sistematizem as condições da sua emergência e a especificidade da sua manifestação na literatura americana.

Referiram-se acima, como componentes estruturais ao realismo, a aproximação à realidade histórica e a representação directa do real e dos detalhes do quotidiano, bem como a relação entre realismo e romance, enquanto género literário. Na literatura americana, a tradição realista parece radicar numa perspectiva democrática que acolhe a vertente de crítica social.

A fronteira entre realismo e naturalismo não é definida consensualmente pelos críticos, razão pela qual escritores, quer europeus, quer americanos, são designados como realistas ou como naturalistas, consoante os críticos que os referem, ou em função das fases da carreira ou das obras em causa. Muitos reconhecem o naturalismo como um desenvolvimento do realismo, sendo a transição de um para o outro integrada e em espiral, isto é, uma mudança qualitativa (Budd, 1999: 43).

¹³ Neste aspecto, regista-se alguma semelhança com a polifonia de *The Sound and the Fury* (1929), de Faulkner.

Na sua análise das raízes europeias do naturalismo, Lehan classifica-o como modo narrativo, o que envolve um modo de percepção: «... it rested upon the scientific assumption that history can be documented and the mind functions empirically» (Lehan, 1999: 65). Como modo narrativo, é delimitado no tempo, tem uma origem europeia e uma história multinacional. Enquanto forma de representar a realidade, dominou na Europa, sobretudo em França, entre 1870 e 1890, e na América entre 1890 e o fim da Segunda Guerra Mundial (65-66).

A fim de dar voz à apreensão empírica da realidade histórica, o naturalismo vai mais longe na busca da verdade e na determinação de a contar. Por esse motivo, a oposição à anterior tradição literária estabelece-se de modo mais radical do que no realismo. Na literatura americana, tal oposição consiste numa rejeição da *Genteel Tradition*, isto é, de uma prática literária emanada do Puritanismo e orientada para a busca do ideal e do gentil, elidindo os aspectos negativos da vida. Era ainda uma tradição ancorada numa abordagem antinómica da realidade, que polarizava e opunha, por exemplo, teoria e prática, cultura e quotidiano, arte e vida (Cowley, 1970: 116-118). Estes princípios, sonogando a verdade, contrariavam fortemente a crença realista na arte enquanto representação da vida.

Não obstante o facto de o enquadramento socio-económico em que o naturalismo se desenvolveu ser comum ao realismo, o primeiro dará mais ênfase à componente económica, bem como à representação da vertente animal do ser humano; por isso, a sua abordagem em termos de psicologia valoriza o poder do instinto sobre a vontade consciente, o que naturalmente se associa à procura da verdade e à perseguição do ideal de objectividade (Budd, 1999: 42-43).

A formulação teórica do naturalismo funda-se em postulados científicos de natureza diversa, como a teoria evolucionista de Charles Darwin, o empirismo de John Locke, o positivismo de Auguste Comte ou a filosofia de Herbert Spencer.

No que se refere ao primeiro, a publicação de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, em 1859, representou um passo decisivo, que importa referir, ainda que elipticamente. Baseado na teoria de Malthus, segundo a qual a população tende a aumentar numa proporção superior às provisões de alimentos necessários

para a sustentar, Darwin afirma que os recém-nascidos de qualquer espécie animal lutam pela conquista da comida que garanta a sua sobrevivência. Assim, defende que os sobreviventes em cada geração assumem variantes naturais que lhes são favoráveis, ideia que justifica o conceito de selecção natural, e que implica o aperfeiçoamento gradual das sucessivas gerações. O postulado da evolução natural dos seres vivos opunha-se a conceitos teológicos sobre a origem do Homem, nivelando-o com os restantes seres vivos. Ora, a perspectiva de uma selecção natural concretizada através da luta pela vida seria um dos conceitos centrais para os escritores naturalistas (Cowley: 1970: 118).

Por sua vez, Locke defende o princípio de que a ideia não é inata ao homem, mas sim fundada na experiência, que por isso define os limites da razão. Sublinha a importância dos sentidos, por oposição à especulação intuitiva ou dedução, sendo a mente humana vista como uma tábua rasa, na qual, a partir do nascimento, a experiência (que constitui o mundo do homem) imprime conhecimento.

O matemático e filósofo francês Auguste Comte fundamentou os seus estudos na crença de que as ciências empíricas são a única fonte adequada de conhecimento. O sistema filosófico que desenvolveu, o positivismo, reforçava o valor da experiência e do conhecimento empírico, tendo focado a sua aplicação nos domínios filosófico, político e social – Comte, aliás, cunharia o termo “sociológico”. A aplicação dos métodos da ciência a estes dois últimos campos requeria, ainda segundo Comte, a assunção do governo por uma elite científica, princípio que contraria os princípios da democracia, sistema em relação ao qual manifestava cepticismo.

A biologia que secundou Darwin, ao apoiar o princípio de que toda a experiência é sujeita a leis, reforçou a ascensão da sociologia (Budd, 1999: 31-32). A teoria evolucionista de Darwin teria correspondência no plano sociológico, com o teórico inglês Herbert Spencer, que estudou a evolução social também sob uma perspectiva evolucionista, deste modo convergindo com Darwin na ideia do desenvolvimento progressivo das características individuais. Outro aspecto importante em relação a Spencer tem a ver com a sua defesa do primado da ciência e da liberdade individual.

As ideias de Spencer tiveram um impacto tremendo na sociedade americana. Os seus livros atingiram vendas significativas, e influenciaram o pensamento de muitos escritores, em particular pela sua visão global do universo, oferecendo uma imagem de unidade alternativa à do cristianismo.

Será relevante notar que as teorias de Spencer, também designadas como darwinismo social no contexto da sociedade americana, fundamentaram a ascensão de figuras de referência no coetâneo contexto económico e industrial, como Rockefeller, Pierpont Morgan ou Andrew Carnegie, *self-made men* que ficaram conhecidos como *captains of industry* ou *robber barons* e que simbolizaram a concretização do sonho americano na sua especificação *from rags to riches*¹⁴. Estes homens protagonizaram a ética individualista (*rugged individualism*) e tiveram uma importante função catalisadora na economia capitalista da época. Por outras palavras, a individualização do sucesso nestas figuras resulta justamente da aplicação da selecção natural em termos de desempenho na sociedade, ou seja, sobrevivem e ascendem ao topo os mais capazes e mais lutadores. Esta manifestação da teoria de Spencer impulsionou o desenvolvimento de condições que forneceram aos escritores naturalistas matéria-prima para o seu registo crítico da realidade, por exemplo, a proliferação das grandes corporações industriais, com a panóplia de consequências sociais que arrastaram. Assim, um dos fundamentos disciplinares do naturalismo oferece à literatura conteúdo para ilustrar o lado perverso da natureza, o qual é duramente criticado, por contrariar as convicções sociais dos escritores considerados naturalistas.

Deste modo, a literatura naturalista importou para a sua expressão o postulado central do poder da natureza que, como vimos, a ciência já havia sistematizado, com Darwin e Spencer, entre outros¹⁵. A crença na onipotência da natureza associa assim o naturalismo ao determinismo, pois o destino do ser humano é determinado pela natureza e pelas condições que o rodeiam, isto é, o homem, tal como os outros

¹⁴ Expressão que designa o processo de ascensão social e económica, de uma posição humilde até ao topo da escala social; ideia muito popular nesta época e idealizada nos romances de Horatio Alger, em particular em *Luck and Pluck* (1869).

¹⁵ John Stuart Mill, Huxley e Tindall (Budd, 1999: 27).

animais, faz parte integrante da natureza, sujeitando-se às suas leis e partilhando da condição de impotência sobre o controle do seu destino, comum aos outros seres vivos (Cowley, 1970: 130-131).

O descontentamento e o olhar crítico em relação à sociedade e a muitos dos factores que a caracterizaram, durante a época de desenvolvimento do realismo e do naturalismo – final do século XIX e primeiras décadas do século XX – terão contribuído para que os escritores naturalistas associassem as leis da natureza, físicas e biológicas, às leis sociais, criando assim uma segunda entidade com poder para decidir sobre o destino individual (134). Cowley observa que o naturalismo, enquanto doutrina, subtrai à literatura a noção global da responsabilidade do indivíduo (135), o que é uma consequência óbvia do determinismo – económico, biológico, cósmico (Budd, 1999: 43). Esta questão será retomada no que diz respeito a Dos Passos, porquanto a responsabilidade individual se associa ao poder de escolha e de decisão, aspectos de extrema relevância no âmbito das questões que este estudo pretende analisar. Portanto, este ponto será ainda tido em conta ao equacionarmos a fidelidade de Dos Passos à tradição naturalista, em particular nas três obras iniciais que focamos.

A busca de objectividade, que o naturalismo aprofunda em relação ao realismo, é uma outra questão que desvenda contradições no seio das próprias convicções naturalistas, pois parece, à partida, coarctada pela dimensão de protesto e crítica que lhe é imanente. Do mesmo modo, a colagem à ciência que motivou os escritores naturalistas para adoptarem, na escrita, métodos e técnicas afins – por exemplo, seleccionar personagens ou registar os factos com o rigor de um relatório de laboratório (Cowley, 1970: 142-143) – cerceia o rigor da sua observação. Mas esta observação não é imparcial, pois exprime revolta, e nesse processo procura impor normas alternativas que na estética naturalista eram consideradas leis naturais (138).

A amplitude temática subordina igualmente a objectividade à intenção social e política. Entre os temas recorrentes, salienta-se, por exemplo, a natureza instintiva e brutal do homem (*the beast within*), resultante da necessidade de sobrevivência própria ou dos recém-nascidos; a evolução é sempre no sentido degenerativo,

aproximando o homem do animal, como por exemplo em Norris (132), visto que, embora baseando-se no pressuposto da evolução, representa frequentemente o processo inverso: degeneração ou declínio pessoal (Lehan, 1999: 48). Esta poderá, aliás, ser considerada uma das marcas contraditórias do naturalismo, associando-se ao seu carácter pessimista. No entanto, Richard Lehan interpreta o modelo darwinista da evolução das espécies incluindo nele a ideia de degenerescência, já que a selecção natural dá azo a que as espécies de pior qualidade também continuem a reproduzir-se. Para este crítico, o naturalismo literário dedica-se predominantemente a este padrão evolutivo (56), o que fundamenta a visão pessimista do mundo arreigada ao naturalismo.

A ficção naturalista, pela sua focagem temática, aborda assuntos considerados desagradáveis, como a degradação da vida nas grandes cidades, associada à era industrial (Cowley, 1970: 151-152). A cidade é, agora, o espaço por excelência da luta pela sobrevivência (Lehan, 1999: 60), em especial à luz do conceito sociológico de Spencer, *the survival of the fittest*, e acolhe os temas da multidão, do comboio, enquanto elemento que liga natureza e sociedade, da degeneração física do ser humano e, em sentido mais metafórico, da sociedade, isto é, o seu processo de corrupção (57-59).

As novas condições e os novos cenários trouxeram assim à literatura novas matérias: o proletariado urbano e rural, os trabalhadores imigrantes, os novos homens de negócios, inseridos nas fábricas, nos sindicatos, nos bairros, nos arranha-céus, onde a individualidade se dilui (Bradbury, Ruland, 1991: 224), e ainda as aspirações dos grupos raciais (Cowley, 1970: 239). Esta nova panóplia de referentes implicou naturalmente a instituição de novas personagens-tipo e a cunhagem de novos mitos literários, que por vezes implicava a destruição ou ridicularização de signos e mitos antecedentes¹⁶. Os romances naturalistas deram corpo aos seus temas através de personagens-tipo como a rapariga esperta e batalhadora, lutando na grande cidade, o político, o criminoso moralmente ilibado – na acepção determinista

¹⁶ Por exemplo, a figura do puritano, o herói de Horatio Alger, a jovem rapariga, *Uncle Tom*, o vendedor *Yankee* (Cowley, 1970: 238-239): v. Capítulo Três.

– pelos seus maus ascendentes, o jovem boémio e, após a Primeira Guerra Mundial, personagens de carácter colectivo: a corporação, a empresa, uma localidade (Cowley, 1970: 239-240). Aparentemente poderíamos incluir aqui o exemplo de Dos Passos, acrescentando o exército, e *Manhattan Transfer*, com a cidade, como é amplamente designado pelos críticos. Porém, esta questão relaciona-se com a distinção, relevante neste estudo, entre personagem e protagonista, a qual será desenvolvida em capítulo próprio, já que neste momento nos propomos enumerar brevemente alguns temas-tipo do universo referencial naturalista. Refira-se, no entanto, que a defesa do indivíduo, que Dos Passos sempre colocou em primeiro plano, o situa, segundo Kazin, na esteira do *self-trust* de Emerson, não obstante a sua consciência social. Este aspecto confere ao alegado socialismo de Dos Passos uma cambiante própria (Kazin, 1974: 102).

Os temas e a crítica social que subjazem aos romances naturalistas, decorrem de uma ética estruturante, baseada em padrões muitas vezes associados às condições da sociedade, especificamente a sociedade americana do início do século, com a sua dialéctica de desenvolvimento e restrições e todos os paradoxos que lhe estão associados: tais padrões defendem qualidades como a fidelidade/identificação com a natureza, a força moral para enfrentar a adversidade imposta pela sociedade, a candura acerca do mundo e de si próprio, piedade pelos outros, tolerância (em particular em relação à revolta moral e ao fracasso económico), por oposição a padrões denunciados como negativos: a hipocrisia, a intolerância, o convencionalismo, a recusa em reconhecer a verdade (Cowley, 1970: 138-139).

Os aspectos comuns ao realismo e ao naturalismo, e a área imprecisa em que se demarcam, são talvez responsáveis por alguma falta de consenso que a crítica regista em relação à identificação dos escritores precursores do naturalismo americano. *Sister Carrie* (1901), de Dreiser e *Winesburg, Ohio* (1919), de Anderson, são apontados como os dois textos fundamentais da tradição naturalista americana, com um impacto incontornável na subsequente produção literária do período entre as duas guerras, em particular em escritores relevantes como Faulkner, Fitzgerald e Hemingway, para além do próprio Dos Passos. A ficção de Dreiser elegeu o protesto

e a crítica sociais, revelando as profundas contradições da próspera sociedade americana, enquanto Anderson se centrou na psicologia do comportamento individual, na solidão e frustração do indivíduo marginal na sociedade puritana (Bradbury, Palmer, 1971: 61-65).

Vários críticos, como Cowley (1970), Brian Lee (1971), Budd, e Lehan (1999) apontam Norris, Crane e Dreiser como os verdadeiros precursores do naturalismo americano, fixando os padrões naturalistas para os escritores seguintes. Budd considera que todos eles foram influenciados sobretudo por escritores estrangeiros (43).

Frank Norris, com *McTeague* (1899) e *The Octopus* (1901), introduziu duas linhas de orientação naturalista – a psicológica, no caso da primeira obra, e a social, em relação à segunda. Teorizando acerca do naturalismo, considerou que este significava colocar a vida acima da literatura. Seguidor de Émile Zola, definia a natureza humana em termos de instintos inferiores e elevados, determinando a evolução do homem num mundo governado aleatoriamente por uma energia universal. Tal evolução do homem tende marcadamente para a sua vitimação (Bradbury, Ruland; 1991: 230). Zola constitui uma referência incontornável, já que considerava o homem produto do seu temperamento, inserido num dado contexto social e controlado pela hereditariedade e pelo ambiente. Como em *McTeague*, o destino do indivíduo é inseparável do da família ou da sociedade (Lehan, 1999: 47-48). Zola, por sua vez, parece devedor de Balzac, que estabeleceu a ligação entre o realismo «cómico» e «romântico» e o naturalismo literário, transformando o romance de modo irreversível. Em Balzac já se encontram presentes elementos da época moderna, como as formas distintas do indivíduo se relacionar com a cidade – enquanto homem de poder e enquanto artista politicamente empenhado (57).

Na sua vertente social, Norris aborda a também a vida degradada nas grandes cidades, a pobreza, as condições de vida dos imigrantes, abrindo caminho à literatura radical, de protesto, à *muckracking fiction*. Esta última, devedora do jornalismo, nomeadamente da reportagem, desenvolveu-se a partir de 1879, com a publicação do romance *Democracy*, de Henry Adams, veiculando uma atitude crítica em relação à

sociedade capitalista, e uma postura radical, de indignação política. O termo *muckraker* foi utilizado pela primeira vez pelo Presidente Theodore Roosevelt, em 1906, referindo-se precisamente ao movimento de jornalistas e escritores que protagonizaram uma autêntica campanha cultural contra os abusos de poder, no dealbar do século. Foi, aliás, neste contexto que surgiram muitas revistas de cariz popular e político. Associam-se à *muckraking fiction* os nomes de Thorstein Veblen e de Lincoln Steffens, por exemplo (Bradbury, Ruland, 1991: 222; Kalaidjian, 2005: 2).

Dos Passos viria a ser uma destas vozes de protesto social, quer no plano dos romances de guerra, quer a partir especificamente de *Manhattan Transfer*, como teremos oportunidade de verificar. Norris, tal como Dreiser, Jack London, Upton Sinclair e também Dos Passos, representaram a via naturalista que radicou na literatura de reportagem e de intervenção social. A rejeição da cultura e das normas instituídas, a recusa de valores morais e a busca de novas formas literárias que produziram este tipo de naturalismo criaram igualmente uma outra vertente, mais virada para o estetismo e dedicada essencialmente à forma em detrimento do conteúdo, cultivando a arte da omissão. Desta tradição fazem parte, por exemplo, Stephen Crane e Ambrose Bierce (Bradbury, Ruland, 1991: 235).

Alguns críticos insistem em referências do contexto americano como influências determinantes do naturalismo, considerando que contribuem para a sua especificidade em relação ao movimento europeu, como Pizer e Walcutt. Estes enfatizaram, respectivamente, o papel decisivo do realismo americano e do transcendentalismo de Emerson (Lehan, 1999: 49). Walcutt, em particular, associa à vertente transcendentalista o optimismo que constituiria um dos pólos do naturalismo, articulável com o pessimismo determinista. Este aspecto está presente por exemplo em Norris, que parece canalizar o pessimismo para o destino individual e o optimismo para o destino da raça humana, ou em Jack London (Bradbury, Ruland, 1991: 232). Esta dialéctica é relevante em termos da especificidade do naturalismo americano: «New confinement is also new freedom, for the world that works beyond individual destiny can also emancipate individual or race from the

debilitating past» (233). O optimismo radica ainda na teoria evolucionista e sociológica (Spencer) da qual o naturalismo literário germinou, isto é, o destino da «raça», a despeito do fim trágico do destino individual, será o de progredir numa hierarquia evolucionista qualitativa, rumo à perfeição (Lehan, 1999: 48).

A oportunidade que o naturalismo, em alguns escritores americanos, abre a um entendimento final de esperança e ou de redenção, entronca em marcas distintivas da identidade americana. A questão emergente será a de saber de que modo esta visão positiva se relaciona com a abordagem do indivíduo. Em relação a Dos Passos, certos aspectos que relevarão da leitura do desfecho das narrativas que este estudo se propõe analisar, poderão questionar a abordagem do papel do indivíduo num mundo determinado por forças sociais e económicas poderosas. O lugar do optimismo será analisado numa perspectiva mais vasta, reflectindo sobre o indivíduo e sobre a definição de uma identidade literária que se procurará desvendar e fundamentar. Iañez refere mesmo que a identidade da literatura americana só nasceu verdadeiramente com a inflexão do realismo para o naturalismo, cuja veracidade e objectividade permitiram o registo dos aspectos distintivos americanos (Iañez, 1992: 217).

Este fenómeno cruza o desenvolvimento literário de Dos Passos, manifestando características particulares que aparentemente apontam no sentido de alguma indefinição ou eclectismo. Escudado na sua concepção de «contemporary novels» ou «contemporary chronicles», o próprio Dos Passos parece minimizar a importância de identificação como uma determinada teoria estética. Mas porque aquela que, em alternativa, patenteia, se constrói a partir de elementos diversos de outras, numa abordagem a um tempo integradora e inovadora, em diversos momentos de reflexão acaba por procurar justificar o seu trabalho em termos de uma integração teórica no seio da história literária. Com efeito, em 1960 afirma: «My writing has a most irritating way of being difficult to classify in either category» (Dos Passos, 1988: 238). No entanto, mais tarde, em 1968, reiterando a mesma metodologia de observação da realidade, de escrita objectiva, aproxima-se inequivocamente da estética naturalista:

As the experiences of life pour past, there has to be some method for using them. Personally, I am a sort of naturalist. In that¹⁷ paper, I was just describing the old naturalist method so wonderfully demonstrated in Darwin's Journey of the Beagle. All the good early naturalists – Bates' Journey up the Amazon is a good example – are full of this type of observation which to me is so important (Dos Passos, 1988: 281).

Embora a fidelidade de Dos Passos ao princípio da observação e registo objectivo da realidade seja o tronco comum do qual nascem diferentes manifestações, comuns ao realismo e ao naturalismo, *Three Soldiers* parece progredir no sentido do naturalismo, em relação à obra precedente, *One Man's Initiation*.

Um dos aspectos comuns às duas obras, como acima se referiu, é o tremendo impacto que a guerra e o exército exercem sobre o indivíduo. Ora, em *Three Soldiers*, tal efeito é abordado com muito maior amplitude e profundidade, não só porque se regista o percurso de três personagens distintas, mas também porque a análise da experiência de cada uma adensa consideravelmente a dimensão de aniquilamento do indivíduo face a uma realidade que lhe é exógena e incontrollável.

Cumprir recordar que neste capítulo não será feita uma abordagem minuciosa das personagens, porquanto esse estudo, dada a sua relevância, surgirá em capítulo próprio. Todavia, para a análise das características do romance naturalista em *Three Soldiers*, é necessário que nos detenhamos em alguns aspectos a elas atinentes.

Os três soldados que correspondem ao título – Andrews, Fuselli e Chrisfield – provêm de sectores diferentes da sociedade americana, o que pretende tornar credível a sua representatividade. O acaso que os reúne num mesmo espaço, tempo e circunstâncias, acentua a diversidade das suas características e, por isso, reforça o sentido do fracasso que irá atingir todos, no final do romance – aspecto que evoca o plano multicultural imanente ao *ethos* americano, bem como a dimensão microcómica do baleeiro Pequod, em *Moby-Dick* (1851), de Melville¹⁸. Ou seja,

¹⁷ Referência ao discurso apresentado por Dos Passos em Roma, quando foi distinguido com o prémio Feltrinelli, em 1967 (Dos Passos, 1988: 281; Carr, 2004: 539).

¹⁸ Esta questão relaciona-se com a influência da tradição épica em Dos Passos, devendo ser retomada no âmbito do Capítulo Quatro.

movidos por interesses distintos e agindo de acordo com eles, os três vivem experiências de guerra, no exército, que os conduzem progressivamente à obliteração dos seus ideais. Com esta estratégia pretende-se universalizar a vulnerabilidade e a pequenez do homem enquanto ser individual, face ao poder do exército. Assim, será lícito aplicar a *Three Soldiers* a consideração genérica que Andrew Hook faz acerca da ficção inicial de Dos Passos: a relação dos domínios público e privado, isto é, do mundo interior da sensibilidade individual e do mundo exterior da experiência social colectiva, relação que, no entender deste crítico, está presente nas melhores obras do escritor, assumindo preponderância na matriz literária de Dos Passos. Em *Three Soldiers*, à semelhança do que sucede noutras obras da primeira fase, ainda que em contextos diversos, tal relação é representada em termos da destruição ou aniquilação da sensibilidade individual por uma realidade impessoal: o exército (Hook, 1974: 9-10). A força hostil é, assim, diversa da de *One Man's Initiation* que, como vimos, se centrava no fenómeno da guerra: «... the immediacy of a violent confrontation with pain and death is superseded by the slow, dismal and demoralising process of erosion of vitality» (Colley, 1978: 35).

John Andrews, que virá a revelar-se a personagem mais importante em toda a narrativa, é um ex-estudante de Harvard, músico, culto e educado; Chrisfield provém de um meio rural no estado de Indiana, é ignorante, boçal e violento; e Fuselli, descendente de imigrantes, é um jovem de São Francisco, funcionário na cidade e residente num subúrbio pobre; é pouco instruído, simples, por vezes ingénuo.

O primeiro capítulo começa justamente com a chegada de Fuselli ao exército. Desde esse primeiro momento fica definido o sonho que o moverá ao longo de toda a narrativa, o de ser promovido: «Somebody said there'd be promotions soon. Oh, he wanted so hard to be promoted. It'd be so swell if he could write back to Mabe and tell her to address her letters Corporal Don Fuselli» (Dos Passos, 1997: 11). Esta ambição irá condicionar em absoluto as suas atitudes e as suas palavras, mas tal não será suficiente. O primeiro capítulo termina com um pesadelo de Fuselli, reflexo de um episódio que o havia impressionado, a aplicação de um castigo a um soldado por

ter agredido o oficial de dia. Contrastando linearmente com o seu sonho na vida de vigília, durante o dia, este pesadelo nocturno, para além de intensificar a dimensão do desejo de Fuselli, parece igualmente, em termos de estrutura da narrativa, desempenhar uma função premonitória, proléptica, pois Fuselli não só não verá o seu desejo realizado, como ainda será objecto de procedimento disciplinar, por motivos diferentes.

John Andrews é introduzido no segundo capítulo. Tal como aconteceu com Fuselli, também aqui é apresentada a informação essencial sobre ele: a música acompanha os seus gestos rotineiros, físicos, funcionando como contraponto ao trabalho manual que lhe é imposto e que ameaça as suas potencialidades intelectuais. A música é o sonho de Andrews, e o desenlace de *Three Soldiers* esclarece a importância desta informação inicial, porquanto o ideal estético de compor a sinfonia *The Soul and Body of John Brown* orienta todos os seus sentimentos e todas as suas decisões, incluindo a última, e fatal, a de desertar. Aparentemente, o fracasso de Andrews não decorre da sua captura, mas sim da perda do seu trabalho, que encerra a narrativa.

Os dois capítulos iniciais deixam clara uma importante distinção entre Andrews e Fuselli. Este aproxima-se mais de Martin Howe, o protagonista de *One Man's Initiation*, porquanto a sua atitude inicial é de optimismo, empenho e esperança. Os motivos que o movem são diferentes dos de Martin, o que se relaciona com as suas características sócio-económicas e culturais, como nota Cooperman. Oriundo de uma classe baixa continuamente marginalizada pelas possibilidades do *American Dream*, Fuselli encontra no exército um cenário muito mais facilitador da ascensão social. A progressiva frustração destas expectativas torna-o uma paródia do herói de Horatio Alger (Cooperman, 1978: 28-29), o qual, como acima referimos, funciona como emblema da selecção natural no plano social. Ao longo da narrativa, Fuselli passa também por um processo de iniciação que o irá transformar. A entrega inicial, ainda que interessada, dá lugar a sentimentos de medo, humilhação e revolta perante a injustiça, pois a lição que Fuselli aprende é a de que o esforço, a aplicação e o cuidado, o respeito pelas normas e pelos padrões morais não compensam. Envolve-

se emocionalmente com uma rapariga francesa, empregada num bar, e propõe-lhe casamento, mas é traído pelo seu próprio superior. A reacção a este facto é indicativa do carácter de Fuselli, pois, ainda que ultrajado no âmago dos seus sentimentos e da sua moral, aceita os factos com conformismo, a fim de não pôr em causa a sua promoção. No entanto, tal sacrifício não compensará: infectado por uma doença venérea, será julgado e condenado, numa prática comum e consentânea com as normas reguladoras do exército americano durante a Primeira Guerra Mundial (29). Torna-se óbvia, em Fuselli, a negação do sonho americano, como teremos oportunidade de desenvolver em capítulo posterior.

Quanto a Andrews, a sua posição em relação ao exército fica clara desde o início: «He was still tingling with sullen anger from the officer's voice that morning: 'Sargeant, who is this man?' The officer had stared in his face, as a man might stare at a piece of furniture» (Dos Passos, 1997: 21). Este sentimento de revolta crescente perante a desumanização, a elisão da individualidade, a prepotência e a arbitrariedade do poder é determinante no seu percurso. Contrariamente a Fuselli, não é a sua atitude que muda, mas sim a intensidade dos seus sentimentos, que as sucessivas experiências agudizam.

No terceiro capítulo, Andrews, Fuselli e Chrisfield travam conhecimento. O diálogo inicial com Andrews fornece informação elementar sobre a vida anterior de Chrisfield e também sobre o tipo de personagem, já que o seu discurso, tanto na forma como na expressão, num registo popular e regional, denuncia a sua falta de escolaridade e de civilidade: «'What's your name? Mahn's Chrisfield. Folks all call me Chris.' 'Mine's Andrews, John Andrews.' 'Ma dad uster have a hired man named Andy. Took sick an' died last summer. How long d'ye reckon it'll be before us-guys git overseas?'» (19).

A experiência de Chrisfield é, tal como a de Andrews, propícia à intensificação das suas características. A sua evolução, ao longo da narrativa, decorre no sentido da perda de valores morais, ou antes, da inversão dos valores que encerrava, associados à sua vivência prévia, como recorda Cooperman: a resposta imediata ao insulto, a legitimação da violência em nome da honra, a rejeição da humilhação pública, a

responsabilidade individual pelas tarefas. A violação destes códigos de conduta por parte do exército, e a forma humilhante e desumana como vai sendo tratado, levam Chrisfield ao assassinio e à deserção (Cooperman, 1978: 25-26).

Não obstante as diferenças entre os três soldados, todos perseguem a realização dos seus sonhos e todos serão vitimados pela impossibilidade de os concretizar. O desejo de alcançar os objectivos que cada um fixou para si parece crescer na proporção directa dos obstáculos encontrados, e corresponde à busca profunda de um sentido para a existência, de uma plataforma de humanização que permita a sobrevivência espiritual num universo dominado pela ausência de sentido e pela desumanização. Porém, como refere Wrenn, as condições do mundo exterior revelam-se demasiado poderosas e inflexíveis, pelo que o padrão anti-humano sai vitorioso (Wrenn, 1961: 112).

A fatalidade que aparentemente marca o destino das três personagens evoca algumas características da estética naturalista a que acima aludimos. A condição central do efeito da guerra sobre o indivíduo associa-se, desde logo, à noção da luta pela sobrevivência, na senda das teorias de Darwin e Spencer. Porém, tal modalidade de selecção natural inverte o padrão original postulado pelos cientistas, pois a dimensão crítica que Dos Passos pretende imprimir à narrativa implica que os sobreviventes não sejam, como na lei natural, os mais aptos. Falamos, naturalmente, dos valores em causa à luz do romance de guerra, isto é, poder-se-á, desde logo, questionar o conceito de *the fittest* em tal contexto. *Three Soldiers*, na sua dimensão crítica e pessimista, torna aceitável que os mais aptos sejam, ironicamente, aqueles que pactuam e concretizam o espírito da guerra, nas suas manifestações desumanas e mesquinhas – no microcosmo que é o exército, são geralmente os que se encontram nivelados em posições superiores da hierarquia militar, porquanto têm a função de exercer o poder sobre os estratos inferiores e, por isso, indefesos. São, afinal, as vozes do sistema. Wrenn classifica estas personagens em termos da sua qualidade humana, considerando então que os sobreviventes, na lógica darwinista, são aqueles que possuem menor dimensão ética, por exemplo, os líderes, os oficiais, os que sobrevivem por encorajar os outros – seus subalternos – a matar. O mesmo crítico

evoca a este propósito os conceitos de limpeza e de sujidade, apontando de modo perspicaz o paradoxo que os suporta: tais sobreviventes preservam a sua limpeza aparente (porque não exercem directamente a morte), mas a condição essencial da sua sobrevivência – mandar os outros matar – equivale à sujidade (110). A limpeza associa-se à busca de purificação e acompanha o percurso de Andrews. Muitas das tarefas a seu cargo têm precisamente essa natureza, como lavar janelas ou varrer. O exército é claramente designado como foco de sujidade, da qual o uniforme é metonímia, na formulação de Andrews: «It's so great to have your body all there, isn't it? (...) Come away from these stinking uniforms and you'll feel like a human being with the sun... instead of a lousy soldier (...) I feel so clean and free» (Dos Passos, 1997:157-158)¹⁹.

As três personagens centrais de *Three Soldiers* sobrevivem fisicamente, mas o processo a que são sujeitos faz deles seres derrotados. Neles a oposição binária sujidade-limpeza opera de modo inverso, mas na mesma lógica irónica a que aludimos no parágrafo anterior. Manipulados pelas chefias do exército, a sua condição inicial de limpeza é contaminada progressivamente, transformando-os em seres humanos mais frágeis e vulneráveis – ou porque se deixam vencer pela indiferença, como Fuselli, ou porque são vencidos pela busca dos seus ideais, como Andrews, ou ainda por se converterem em instrumentos da violência gratuita, como Chrisfield. Esta perspectiva poderá, no entanto, vir a ser questionada perante a consideração de outros elementos que afluem à exegese, no decorrer deste estudo.

Chrisfield é o caso mais paradigmático deste processo. Envolvido num crescendo de revolta e de violência, acaba por assassinar um superior hierárquico (o tenente Anderson), e, ao ser agente da morte, aproxima-se do padrão moral das chefias que fazem a guerra e o exército funcionar. Clark nota que Chrisfield é anti-social, opondo-se a Anderson, que representa o comportamento socialmente aceite (Clark, 1987: 86). Quer pelas suas características, quer pelas suas acções ao longo da narrativa, Chrisfield afigura-se a personagem de recorte naturalista por excelência. Por oposição ao idealismo e à dimensão intelectual e artística de Andrews,

¹⁹ A carga metafórica do uniforme será reanalisada no âmbito do quarto capítulo.

representa os traços primários, animais, instintivos do ser humano. Confrontado com dificuldades, a sua reacção é de evasão: através do sono, ou de fantasias relacionadas com violência ou sexo (Cooperman, 1978: 25). O padrão que rege a sua evolução como personagem é afim do modelo determinista concebido por Zola e Frank Norris²⁰, na senda do empirismo de Locke – isto é, a violência arbitrária e a desumanização vividas por Chrisfield são responsáveis pelo fortalecimento da sua propensão irracional e violenta: «The army corrupts him, by harnessing his killer instinct for purposes that cannot be justified by regular imperatives of survival, and then makes him declare himself an outlaw» (Colley, 1978: 43). Por outras palavras, é a expressão inequívoca da onipotência de uma instituição (o exército), na lógica de equivalência entre leis naturais e leis sociais desenvolvida pelos escritores naturalistas²¹.

Devido ao seu percurso ao longo da narrativa, Chrisfield exemplifica também o modelo evolucionista segundo a abordagem naturalista, ou seja, a evolução da personagem, ao invés de tender para o aperfeiçoamento da espécie, traduz-se em degenerescência, o que, como acima referimos, se relaciona com a intenção de denúncia e com o carácter pessimista que aporta à narrativa de pendor naturalista. Este padrão aplica-se também a Andrews e Fuselli.

Naturalmente, a função das três personagens concretiza uma orientação literária do naturalismo de que Dos Passos foi voz activa: a dimensão do protesto e da crítica social e política, em articulação com o conceito de contemporaneidade e com a função primordial do escritor, de intervenção social activa, a que acima aludimos.

Em *Three Soldiers*, Dos Passos utilizou um contexto histórico real, a Primeira Guerra Mundial, para focar a sua atenção numa instituição representativa do poder destrutivo das instituições sociais, políticas e económicas. Esta narrativa inaugura o tema da opressão do indivíduo pelos sistemas, que viria a ser central nas obras mais importantes de Dos Passos (Nanney, 1998: 143). Os aspectos analisados apontam simultaneamente para o funcionamento do próprio exército e para uma carga

²⁰ V. pp. 43-44 do presente capítulo.

²¹ Idem.

simbólica que o torna sinédoque da sociedade moderna. Por exemplo, como refere Colley, quando a sociedade civil atribui poder à instituição militar, como na situação de participação numa guerra, esta última rapidamente cai no abuso desse poder, tornando-se protagonista de um paradoxo clássico: a vida militar elide os princípios democráticos do seu próprio governo, ao mesmo tempo que faz deles a sua bandeira (Colley, 1978: 41).

O exercício do poder é criticado, de modo satírico, através do confronto directo entre o conhecimento e a ignorância – ironicamente, o primeiro pertence a quem é subjugado, e a segunda identifica-se com quem domina. Logo no segundo capítulo, ainda num campo de treino americano, quando Andrews aguarda o exame de aptidão física, um sargento pergunta-lhe: «Say, young feller, d’you know how to spell imbecility?». E, mais adiante, «App-ear-ance normal though im... say, how many ‘m’s in immature?» (Dos Passos, 1997:13-14). As dúvidas são naturalmente esclarecidas por Andrews, a quem o sargento interpela. A situação em que estas intervenções ocorrem ilustra o baixo nível de escolarização e de conhecimentos das chefias intermédias do exército, não só através das dificuldades ortográficas que acima se transcreveram, como também pela incorrecção linguística ou registo popular, e pela atitude pouco expedita do sargento na realização da tarefa que lhe havia sido atribuída, a elaboração de um relatório de incapacidade.

Este episódio expõe simultaneamente outras fraquezas do exército, como a desorganização burocrática – «‘...Why the hell did they send you down here alone?’ ‘The papers were balled up,’ said Andrews» (14) – e a desumanização e prepotência que caracterizam toda a situação, ilustradas pelo modo como o sargento responsável pelo exame se dirige a Andrews: «‘Hullo,’ the sergeant’s eyes lit on John Andrews, ‘I’d forgotten you. Run around the room a little... No, not that way...’; ‘All right, put your clothes on (...) Quick, I can’t spend all day.’; ‘Take this to barracks B... Fourth building to the right; shake a leg’» (14).

Note-se que do resultado deste exame depende o ingresso de Andrews no corpo do exército que irá combater na Europa. Por isso, a natureza deste episódio afigura-se ainda mais relevante, pois define um padrão de relacionamento entre a instituição

e o indivíduo, que irá ser fundamental em toda a narrativa: «While he stood tamely being prodded and measured, feeling like a prize horse at a fair, John Andrews listened to the man at the typewriter, whose voice went on monotonously» (14). É clara a redução do homem à condição de animal, subjugado, como o advérbio «tamely» e a utilização de verbos na voz passiva reforçam, bem como a humilhação causada e expressa pela analogia com a exposição de cavalos. Refira-se que a ideia de domaçaõ (*tame*) é recorrente, e que surge frequentemente associada ao conceito de escravatura, retomado de *One Man's Initiation*. Por exemplo: «I'm your sort, Chris (...) Only they have tamed me»; «We're a tame generation» (69-70); «...this slavery of unclean bodies»; «...like toy soldiers» (233); «The Greeks used to say (...) that when a man became a slave, on the first day he lost one half of his virtue (241); «... the humiliating agony of this servitude» (263); «...becoming slaves» (442).

O efeito de insignificância do sujeito é ainda corroborado pela simultaneidade dos dois episódios, que Dos Passos implementa através da confusão do discurso dos dois sargentos, coadjuvada pela inserção de alguns referentes temporais («at that moment»; «while») e relativos («... in the far corner of the room, from which he could hear...»). A sobreposição de situações, em termos de estratégia narrativa, confere verosimilhança ao facto de Andrews ser ignorado, pois a urgência que o segundo sargento tem no relatório que o primeiro está a elaborar leva-o a esquecer a comparência de Andrews na sala e a examiná-lo superficialmente. Por outro lado, essa mesma urgência justifica que o texto continue a ser decifrado em voz alta e dactilografado pelo primeiro-sargento, desprezando assim a presença física de Andrews ou, ironicamente, utilizando-a como recurso para esclarecer a grafia de vocábulos.

A desvalorização da pessoa humana é evocada também noutros momentos, de carácter mais intenso, como por exemplo no final do quinto capítulo da segunda parte, quando o mal-estar de um jovem soldado (Stokton) é confundido pelos seus superiores com preguiça e insubordinação, não obstante todos os indícios da sua condição física contrariarem essa interpretação (Dos Passos, 1997: 123-124). A

constatação de que a imobilidade do soldado e a ausência de qualquer resposta se deviam ao facto de já se encontrar morto é narrada com crueza e detalhe chocantes.

Referiu-se acima que o recurso a três personagens centrais – importância certificada pelo título – aproxima *Three Soldiers* do romance colectivo, já que parece rejeitar a figura do protagonista ou herói. A sustentabilidade desta perspectiva será analisada em capítulo posterior, quando nos detivermos no estudo das personagens; neste ponto, porém, retenha-se a importância desta estratégia, por alargar e diversificar a natureza das experiências humanas, o que corresponde à busca de uma verdade mais exacta, mais abrangente. No entanto, e tendo presente a relação entre romance colectivo e literatura de protesto, será lícito encarar o exército como personagem colectiva, isto é, agindo através das muitas figuras que põem em prática as suas leis próprias, a sua lógica e a sua conduta. Atente-se na natureza específica deste tropo de substituição: o carácter abstracto da instituição enquanto entidade colectiva – morfologicamente, a palavra exército é também um nome comum colectivo –, com uma estrutura e uma dinâmica próprias, dilui-se nos actos individuais dos seus actores, mas estes agem por reflexo e em sintonia com a instituição, mostrando uma identificação quase inata com os princípios desta. Faz sentido adensar uma leitura naturalista, determinista, e considerar que também as chefias militares, as vozes e os gestos oficiais e representativos do exército, negativamente representados, passaram pelo processo de desumanização a que agora sujeitam os seus inferiores, numa cadeia que parece propagar sem remédio o efeito de degenerescência, acentuando ainda o poder da entidade institucional.

Deste aspecto promana a questão dos limites da responsabilidade individual. Dos Passos parece consciente dessa relação bivalente: «... the terrible thing about machinery is that it is so easy to run. The problem is to control the man who has got hold of the throttle» (Dos Passos, 1988: 205). A representação do exército como uma máquina poderosa e infernal não se esgota na metáfora da sua onipotência e do seu funcionamento, uma vez que, como Nanney refere, a Primeira Guerra Mundial constituiu o teste supremo de aplicação da nova tecnologia (Nanney, 1998: 129), resultante do recente advento da industrialização. Assim, *Three Soldiers*

indicia uma dupla crítica, que desdobra a conotação metafórica que é o seu eixo: o foco de análise crítica será o exército, enquanto veículo do fenómeno mais amplo que é a guerra, mas o poder da máquina, enquanto referente metonímico de uma industrialização e mecanização tiranas, é ontologicamente criticado.

Assim, a revolução tecnológica que está na base do macrossistema americano determina, segundo Nanney, a estrutura de *Three Soldiers* a que acima se aludiu. Isto é, a relação do indivíduo com o sistema encontra paralelo nessa estrutura, pois esta faz depender o seu significado da relação entre as partes e o todo – «... only by demonstrating how machines – systems and ideologies – could manipulate human beings could Dos Passos hope to stir them to control machines» (128). Tema, estrutura e estilo interagem de tal modo que a narrativa se torna numa máquina que controla a consciência do leitor, tal como a máquina militar e social se apodera, para os seus próprios fins, dos indivíduos que a compõem. A organização e título dos capítulos e a progressão de sentido que existe entre eles, ilustra esta perspectiva, comprovando como Dos Passos entende o sistema da guerra e do exército como uma máquina (128-130).

O espírito de protesto que determinou tanto o conteúdo como a estrutura de *Three Soldiers* prende-se, naturalmente, com a rejeição de todas as formas de opressão e a defesa da liberdade individual, princípios que orientaram o pensamento e a obra de Dos Passos, não obstante as diferentes características dos vários períodos da sua produção literária e a alteração das suas convicções político-partidárias. No seu texto «The Writer as Technician», escrito em 1935, reitera a função interventora do escritor, em nome da liberdade que, como refere, deve ser o verdadeiro objectivo político deste (Dos Passos, 1988: 170). Cabe então ao escritor preservar e difundir os valores de liberdade, fraternidade e humanidade, ameaçados no tempo presente: «What men once meant by these words need defenders to-day» (172). Dos Passos associa a vulnerabilidade da liberdade à ascensão de poder das instituições e da industrialização. Resistir a um tal domínio requer a clarividência do pensamento do escritor (171). Além disso, a consciência da contemporaneidade é fundamental para que este desempenhe o seu papel na sociedade:

I feel that American writers who want to do the most valuable kind of work will find themselves trying to discover the deep currents of historical change under the surface of opinions, orthodoxies, heresies, gossip and the journalistic garbage of the day. They will find that they have to keep their attention fixed on the simple real needs of men and women (171).

A dimensão humana é especialmente relevante porquanto Dos Passos assume a defesa do indivíduo, enquanto escritor e enquanto cidadão, no seu pensamento. Note-se ainda que essa centralidade decorre de uma observação e de um entendimento da realidade coetânea, ainda mais importante em tempos de guerra e face a instituições esmagadoras. O escritor absorve a experiência das pessoas, e estas, como afirma, são o presente e o futuro (205). Cria-se assim uma nova dialéctica que leva o escritor a plasmar as condições da contemporaneidade e a devolvê-las à sociedade filtradas e apuradas pelo seu conhecimento, pela sua perspectiva crítica e pela sua função política. Como vimos, um dos processos utilizados é o da selecção da gama de personagens e daquilo que elas representam, que conhece em *U.S.A.* a sua melhor expressão e que resulta do sentido histórico do autor e da sua visão da História enquanto força castradora do indivíduo (Hook, 1974: 10), o que, refira-se, entronca na abordagem naturalista.

A natureza constitui um outro aspecto cujo tratamento abre linhas de conexão com a estética naturalista. Tal como em *One Man's Initiation*, o contacto com a natureza fornece o contraponto axiológico à mecanização, à industrialização e à guerra, proporcionando às personagens principais oportunidades de reflexão estética e de introspecção. Clark aponta como exemplo magno deste pólo de oposição a imagem da máquina – desdobrada nos títulos dos capítulos –, como algo de inorgânico que remete para a negação da vida. Deste modo, a natureza comporta um valor redentor, pois corresponde a um ideal holístico («the wholeness of nature») que contrasta com a fragmentação da mente humana representada por Andrews. O homem enquanto ser orgânico identifica-se com a natureza, que é considerada uma realidade objectiva. Assim, os elementos naturais cumprem este papel de equilíbrio e

de harmonia, intensificando a visão negativa dos seus opostos. A água (o mar, o rio) aparece associada à liberdade e à afirmação individual, já que é através dela que Andrews vai concretizar a sua fuga, isto é, a sua libertação (Clark, 1987: 87-89) ainda que temporária. A associação entre natureza e liberdade é constatada no diálogo entre Andrews e um jovem francês, Marcel, que lhe oferece boleia e lhe pergunta: «... It's so quiet in the fields, and from every hill you look at the sea. ... I like that, don't you?», ao que Andrews responde: «You are lucky to be free» (Dos Passos, 1997: 362).

Clark vai mais longe na sua reflexão sobre a abordagem da natureza em *Three Soldiers*, considerando que a narrativa se estrutura de acordo com o ciclo natural, ou seja, os seus momentos relevantes correspondem, numa relação de sentido, às estações do ano: por exemplo, a entrada no exército ocorre no Outono, indicando decadência; o grave ferimento de Andrews dá-se no Inverno, enquanto a Primavera enquadra a referência às esperanças de Andrews e Chrisfield ou à recuperação de Andrews; a parte final tem lugar no fim do Verão e no Outono, aludindo de novo à ideia de decadência, com a captura de Andrews pela polícia militar (Clark, 1987: 88).

Por seu turno, Nanney refuta a função reparadora da natureza defendida por Clark, devido ao desenlace de *Three Soldiers*. Embora reconhecendo que ocasionalmente a natureza proporciona a Andrews um paliativo, esta não logra resgatá-lo, no final, à máquina da guerra que, além de onnipotente, se revela também omnipresente. Ainda que recolhido a uma vila no campo, em pleno vale do Loire, ironicamente rodeado de paisagens idílicas, Andrews acaba por ser preso. A imagem do moinho no jardim, que é a última visão que Andrews abarca, corresponderá, na leitura de Nanney, à vitória da máquina, e assim a natureza é também ela um elemento fragmentado na paisagem de guerra (Nanney, 1998: 134).

Esta leitura afigura-se convergente com o intuito de protesto e a dimensão pessimista que se pode associar a *Three Soldiers* mas, naquilo que é mais importante, coabita com a visão de Clark, pois fica claro que a relevância da

natureza neste romance advém precisamente da ênfase que, por antítese, coloca nos aspectos que pretende denunciar.

A relação com a natureza abre ainda caminho a uma forma de percepção do real que se revela pragmática. Este aspecto é comum a *One Man's Initiation* e a *Three Soldiers*, pois, como nota Clark, as personagens de ambos, Martin Howe e John Andrews, respectivamente, vivem um intenso processo de iniciação, motivado pelo contacto com a dura realidade da experiência de guerra. Tal iniciação envolve a aprendizagem de uma consciência pragmática, condição essencial para garantir a sobrevivência: «Andrews is reduced to a primal condition of consciousness without preconceptions» (Clark, 1987: 93). A imagem da página em branco, de *One Man's Initiation*, é em *Three Soldiers* equiparada ao esquecimento: «He kept remarking to himself how strange it was that he was not thinking of anything. In the last few days his mind seemed to have become a hard meaningless core» (Dos Passos, 1997: 15). Embora este sentimento traduza igualmente o efeito embrutecedor das tarefas rotineiras da vida militar, castrantes da actividade intelectual, parece mais relevante, neste contexto, a ideia da mente como tábua rasa, postulada pelo empirismo. Este conceito aplica-se também, na definição de Dos Passos, ao escritor: «...the good writer is like a sponge that soaps up the lives of people he lives with» (Dos Passos, 1988: 205).

As personagens de *Three Soldiers* apreendem a realidade também através desse processo de intensa absorção da experiência, que modelará os seus comportamentos e decisões. Sendo a percepção um acto que funde os domínios objectivo e subjectivo, de acordo com a filosofia pragmática de William James, Andrews sente a vida real através dos sentidos; é a experiência sensorial que lhe permite fundir a sua vida imaginativa com a realidade imediata e com a qualidade efémera dessa realidade (Clark, 1997: 95). A essência é revelada através da linguagem concreta, e por isso para Andrews, tal como para o seu autor, o que conta é nomear as coisas com exactidão. Questiona, por isso, a eficácia do discurso idealista, abstracto (94). Esta reflexão de Andrews é particularmente relevante, pois a sua perspectiva fragmenta-se: por um lado, identifica-se com a atitude dos grandes pensadores como

Demócrito, Sócrates, Cristo, Voltaire, Rousseau, por exemplo, que, através das palavras e do sofrimento, tentaram modificar o mundo; por outro, as suas palavras revelaram-se efémeras, e por isso inúteis: «... their phrases had risen glittering, soap bubbles to dazzle men for a moment, and had shattered» (Dos Passos, 1997: 214). Assim, e não obstante o reconhecimento da futilidade didáctica das grandes ideias, há em Andrews um profundo desejo de identificação com tais mentores – embora a palavra não seja suficiente; neste momento crucial da evolução da personagem e do desenvolvimento da narrativa, Andrews reconhece a necessidade de acção, e decide desertar: «It seemed the first time in his life he had ever determined to act» (215). Este ponto de viragem parece rendê-lo a uma abordagem essencialmente pragmática da existência.

Todavia, o percurso de Andrews não será fiel a esta determinação e por isso irá divergir largamente, na sua essência, do de Martin Howe, mesmo no contexto da apropriação pragmática da realidade que se aplica a ambos. A experiência de Andrews irá acentuar nele a resposta estética, e por isso o seu trajecto afasta-o progressivamente da visão pragmática do mundo, que sacrifica à busca de um ideal pessoal, estético e artístico. A dedicação absoluta à criação da sinfonia *The Soul and Body of John Brown* coloca em primeiro plano a concepção da arte como mediadora entre a mente e a realidade. A criação artística, a expressão perfeita da realidade através da arte sobrepõe-se à captação dessa realidade, e por isso consideramos que a dimensão pragmática parece relativizada em *Three Soldiers*. Andrews interroga Henslowe: «What's the use of just seeing and feeling things if you can't express them?» (239).

A diferença entre o destino de Martin e de Andrews pode, porém, ser entendida como um processo de desenvolvimento entre duas obras com características afins, como na perspectiva de Clark, ao considerar que *Three Soldiers* começa onde *One Man's Initiation* termina, isto é, com a transformação de Howe em mero reflexo da realidade, devido à destruição das suas ilusões. Andrews, por sua vez, busca e, em parte, alcança um ponto de vista integrador, consistente com a sua nova condição

(Clark, 1987: 93). Isto é, há no fracasso de Andrews uma dimensão de compensação que advém do sentido existencial que a arte oferece (Colley, 1978: 34).

Referimos acima a ligação entre a intenção crítica e o ideal de representação da verdade, ambos convergentes com os propósitos naturalistas. Recorde-se que a procura da verdade se associa à demanda da objectividade, condição considerada essencial para a representação da primeira. Ao reflectir sobre o objectivo da escrita narrativa e dos métodos do escritor, Dos Passos deixa clara a relação entre o processo de captação e representação objectivas e os pressupostos teóricos do naturalismo e do pragmatismo, ao afirmar que, para relatar objectivamente uma cena, o escritor tem de assumir a atitude do predador, no estado de alerta inconsciente. Para isso, há que rasurar da mente todas as noções pré-concebidas, reduzindo as percepções a um estado virginal (Dos Passos, 1988: 273).

Segundo Dos Passos, o conceito de liberdade é, para o escritor, inseparável da busca da verdade, tendo a escrita a função de acrescentar algo de novo – sobre o conhecimento do homem acerca de si próprio, do seu comportamento quando integrado no colectivo, do mundo envolvente – às verdades que já foram contadas. A escrita consiste na formulação de ideias novas em palavras também novas e nobres. A verdade, pela sua própria natureza, é dolorosa, em especial aquela que designa como «a nova verdade» (Perkins, 1970: 345). Este conceito aparece inserido numa perspectiva política, mas não deixa de ser revelador de uma mundividência pessimista que, como foi referido, caracteriza grande parte da ficção naturalista.

Tal como no realismo, a observação e a imersão na realidade concreta, na experiência directa, constituem para o escritor naturalista os recursos privilegiados para aceder a uma linguagem tão fiel quanto possível àquilo que pretende representar. Refere Dos Passos:

... the living material out of which his work is built must be what is used to be known as the humanities: the need for clean truth and sharply whittled exactitudes, men's instincts and compulsions and hungers and thirsts (...) if you are a writer you are dealing with the humanities, with the language of all the men of your speech of your

generation, with their traditions of the past and their feelings and perceptions (Dos Passos, 1988: 171).

Neste excerto de *Three Soldiers*, será a representação dos sentimentos e dos comportamentos humanos, ainda que negativos, que se procura elucidar:

He [Chrisfield] kicked the German. He could feel the ribs against his toes through the leather of his boot. He kicked again and again with all his might. The German rolled over heavily. He had no face. Chrisfield felt the hatred suddenly ebb out of him. Where the face had been was a spongy mass of purple and yellow and red, half of which stuck to the russet leaves when the body rolled over. Large flies with bright shiny green bodies circled about it (Dos Passos, 1997: 150-151).

A crueza deste tipo de situações, bem como o carácter geral do romance que, ao acusar o lado perverso do exército, necessariamente sonega os conceitos dominantes, de devoção patriótica e heroísmo, terão contribuído para a natureza de algumas críticas publicadas na imprensa aquando da publicação de *Three Soldiers*. A demanda da verdade, tão cara a Dos Passos, é duramente questionada, e o teor do romance considerado exagerado, falso e faccioso. Coningsby Dawson, que também combateu na guerra e que escreveu romances de cariz patriótico, considera-o mesmo um insulto nacional, imperdoável. As personagens teriam extraído da guerra tão-somente aquilo com que nela entraram: amargura e ideais pobres (Dawson, 1988: 33-37). Norman Shannon Hall, também ex-combatente, partilha desta opinião, num artigo cujo título é esclarecedor do conteúdo: «John Dos Passos Lies!»; baseando-se em argumentos afins dos de Dawson, questiona a representatividade de Andrews, Chrisfield e Fuselli (Hall: 1988: 47-51).

A natureza dos argumentos contidos nestes artigos, publicados em 1921, é eminentemente política. Não obstante esta hostilidade, que Dos Passos lembra numa entrevista a David Sanders, concedida em 1962 (Dos Passos, 1988: 246), a crítica literária, como acima referimos, dedicou bastante atenção a *Three Soldiers*. A

publicação, em 1932, pela *Modern Library*, seria o passo decisivo na sua canonização (Aldridge, 1952: 178).

Numa dimensão muito mais significativa do que *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* afirma já os princípios inalienáveis a toda a obra de Dos Passos, tais como a supremacia do indivíduo e a defesa de um sistema ético que preserve a cultura (Wagner, 1979: 151). Tal como *One Man's Initiation*, já contém características daquilo que Frank Gado designa como «multi-centred novel», fórmula que encontraria a sua expressão completa em *U.S.A.* (Dos Passos, 1988: 283). Apesar da falta de perspectiva dentro do espaço ficcional que, segundo Brian Lee, confere alguma monotonia a este romance, muitos dos elementos nele presentes, entre os quais a economia narrativa e a imaginação, virão a caracterizar as obras posteriores de Dos Passos (Lee, 1971: 205), inclusive *U.S.A.* (Millgate, 1965: 140).

Além disso, também a expressão de características do realismo, do naturalismo e, eventualmente, do modernismo, assinala estas primeiras obras de Dos Passos, marcando um percurso na senda modernista que, ainda assim, ancora numa raiz estética de natureza sincrética. *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* apontam, segundo a perspectiva desta investigação, a emergência do padrão dominante de Dos Passos, visto que ambos contêm objectos temáticos, formas de abordagem e de expressão narrativa que serão desenvolvidos e apurados nas obras posteriores, e marcantes, deste autor.

Procurou-se acima analisar de que modo características realistas e naturalistas se manifestam com maior predominância nesses dois textos, sendo assinalável a progressão no sentido do naturalismo em *Three Soldiers*. Porém, em nenhum dos romances a identificação com a estética que reputamos de dominante é absoluta e inequívoca; ao invés, os dois romances abrem perspectivas de leitura que apontam para a sobreposição ou fusão de diferentes estéticas, o que se afigura compaginável com a fase de crescimento e de afirmação literária do autor em que ambas se inserem. Recorde-se que o próprio Dos Passos reconhece a dimensão ecléctica da sua escrita, em termos de estética, e que os críticos também se dividem quanto à classificação das suas obras.

Para o âmbito deste estudo, a questão da relação entre as três obras em foco e a expressão do realismo, naturalismo e modernismo é relevante, porquanto as características de cada uma destas correntes se associam à fundamentação de uma matriz comum entre elas, bem como à sua função determinante no cânone de Dos Passos. Veremos ainda, em fase posterior desta investigação, de que modo este aspecto concorre para as ideias centrais que se irão desenvolver.

Antes de analisarmos a manifestação de tais correntes estéticas em *Manhattan Transfer*, apontemos alguns exemplos de *One Man's Initiation* que o aproximam das características naturalistas de *Three Soldiers*; impõe-se igualmente referir como este último, para além das marcas de realismo que acima apontámos, partilha já da matriz modernista que *Manhattan Transfer* refinará.

Veja-se, por exemplo, o tratamento da natureza, que aproxima o texto da estética naturalista pela dimensão de protesto político, porquanto a natureza representa o contraponto axiológico das atrocidades da guerra, da qual o comboio que transporta os soldados para a frente de batalha é metonímia: «Outside, yellow-green and blue-green, crossed by long processions of poplars, aflame with vernillion and carmine of poppies, the countryside slipped by. At a station where the train stopped on a siding, they could hear a faint hollow sound in the distance: guns» (Dos Passos, 1969: 23). A natureza é vitalidade, por contraste com a morte que a guerra provoca e que se indicia em diferentes situações, nomeadamente quando Martin conversa com uma mulher francesa e ambos vêem passar camiões com soldados: «‘Oh, the poor children!’, said the old woman. ‘They know they are going to death.’» A imagem dos camiões apela directamente à ideia de morte na mente de Martin, por evocar as carroças («tumbrels») que levavam os condenados à guilhotina na Revolução Francesa. A enunciação seguinte é de Martin, que comenta: «Yes, there are fine orchards on the hills round here» (31). A desconexão entre o conteúdo dos discursos das personagens indica o esforço que estas fazem por, através de outros assuntos, se distraírem da realidade presente; todavia, o facto de a mulher se referir aos soldados como crianças, além de reforçar a crueldade circunstancial da guerra, entronca na perspectiva da perda da inocência de que o protagonista é paradigma e que faz dele

sinédoque dos restantes soldados. Não será por acaso que após as duas referências aos soldados como «children», se segue a afirmação «You should be here when the plums are ripe» (31). Deste modo, estabelece-se um paralelismo significativo entre o homem e a natureza, pois o sentido implícito é o de que também os jovens só deveriam estar ali quando atingissem a maturidade, ou seja, quando fossem mais velhos.

A natureza propicia a comunhão com o indivíduo, o que se enquadra na concepção naturalista do homem enquanto um ser integrador do mundo natural, por vezes partilhando do seu ciclo²²:

‘The fall’s a maddening sort o’ time for me,’ said Tom Randolph. ‘It makes me itch to get up on ma hind legs an’ do things, go places.’

‘I suppose it’s that the earth has such a feel of accomplishment,’ said Howe.

‘You do feel as if Nature had pulled off her part of the job and was restin’.

(...) How beautiful the world was! (119).

No âmbito da temática de guerra de *One Man’s Initiation*, a natureza aparece também associada à ideia de paz, pelo que a guerra constitui algo de contra-natura, atentando contra a essência humana, como fica claro no final do oitavo capítulo:

On the lichen-greened tile roofs pigeons strutted about, puffing their coral feet daintily one before the other, puffing out their glittering breasts. He [Martin] breathed deep of the smell of hay and manure and cows of unpolluted farms (...) He listened carefully: Wonderful! You can’t even hear the guns (119-120).

Além do tratamento da natureza, também a crueza da linguagem utilizada, recorrendo à expressão dos sentidos para reproduzir do modo mais directo possível a experiência concreta, evoca traços naturalistas:

²² Como mencionámos acima, no presente capítulo, Clark propõe o paralelismo entre a estrutura do romance e o ciclo natural das estações do ano (Clark, 1987: 88).

Martin, inside the ambulance, is holding together a broken stretcher, while the car jolts slowly along. It is pitch dark in the car, except when the glare of a gun from near the road gives him a momentary view of the man's head, a mass of bandages from the middle of which a little bit of blood-soaked beard sticks out, and of his lean body tossing on the stretcher with every jolt of the car (...) his chest pressed on the man's chest and one arm stretched down to keep the lip bandaged leg still (90). (...) There was the accustomed smell of blood and chloride and bandages and filthy miserable flesh (114).

O capítulo dez, que acima analisámos, parece reforçar o sentido central da narrativa; tratando-se do episódio em que um sapateiro aproveita as botas dos soldados mortos para fazer novos atacadores, enfatiza-se o carácter desumano e sórdido da guerra e a inevitabilidade e transitoriedade da vida humana: «Some day another fellow will be making laces out of mine, eh?» (138). Mas este sentido é sublinhado, à maneira naturalista, pela importação do pragmatismo para este episódio, já que esta corrente filosófica, pela qual o naturalismo também foi influenciado, se baseava na valorização dos aspectos práticos nas actividades humanas, isto é, as ideias só seriam validadas mediante a sua aplicabilidade à experiência concreta (Clark, 1987: 68-69). Este episódio adquire maior relevância, quer pelo facto de corresponder inteiramente a um capítulo – ainda que muito curto – quer também porque desenvolve o mote já lançado no capítulo sete, quando um sargento lamenta, por três vezes, o desperdício de enterrar um par de botas juntamente com o cadáver do oficial, seu possuidor: «It's a shame to bury a pair of boots like that»; «...so many poor devils need boots»; «Boots cost so dear» (106). Além do materialismo e do pragmatismo subjacentes a estes comentários, a ideia de desumanização é dominante, porquanto a morte do oficial e o acto de o enterrar são tratados com absoluta indiferença, o que contrasta com a reacção pela perda das botas.

Outro aspecto que importa referir prende-se com a metáfora inicial da página em branco, que acima analisámos noutra perspectiva, equivalente à partida de Martin Howe para a guerra, a qual simboliza a sua iniciação e a sua perda de inocência.

Num enquadramento naturalista, esta metáfora exprime a dimensão empírica do registo da experiência directa na consciência, e veicula o postulado determinista da influência das forças do ambiente e da sociedade sobre o indivíduo. Constatase, deste modo, que o processo de aprendizagem e amadurecimento de Martin é determinado, em absoluto, pela experiência da guerra.

Para além destas características afins do naturalismo, algumas opções estéticas na narrativa de *One Man's Initiation* descobrem alguma apropriação, ainda que de forma incipiente, de estéticas modernistas. A selecção lexical aplicada a algumas passagens, sobretudo de teor mais descritivo, incide em referentes a que as estéticas modernistas atribuíram centralidade e que Dos Passos utilizou, de modo bem mais visível, em *Three Soldiers* e em *Manhattan Transfer*. Apesar de tais passos decorrerem da especificidade da diegese, e de se inserirem no contexto histórico do modernismo, o registo aproxima-se bastante daquilo que será desenvolvido nas obras posteriores. Atente-se nos seguintes excertos:

Again the village street was full of the grinding roar and throb of camions, full of a frenzy of wheels and drunken shouting (32). (...) with a jingle of harness and clank of steel, train after train of artillery comes up out of the darkness of the road (...) short bodies of seventy-fives sticking like ducks' tails from between their large wheels; caisson after caisson of ammunition, huge waggons hooded and unhooded, filled with a chaos of equipment that catches fantastic lights...(69).

Um parágrafo adiante, a descrição é reforçada, de forma quase pleonástica:

... the darkness of the road, where with jingle of harness and clatter of iron and tramp of hoofs, gun after gun, caisson after caisson (...) coming from the other direction with throbbing of motors, a convoy of camions, huge black oblongs, grinds down the other side of the road. Horses rear and there are shouts and curses and clanking of reins in the darkness ... (70).

Também a referência ao arame farpado, signo por excelência da era industrial, adquire, neste contexto, um significado particular: no capítulo seis, alguém havia

substituído a coroa de espinhos de Cristo, num crucifixo danificado, por uma coroa de arame farpado, ironia que exhibe o domínio da civilização moderna sobre os valores cristãos e humanistas, adaptando o martírio de Cristo aos tempos modernos.

Lisa Nanney, que estudou a obra de Dos Passos segundo uma perspectiva modernista, considera este episódio representativo da influência da pintura na escrita de Dos Passos, uma vez que o crucifixo, ao mostrar a imagem de Cristo contra o céu lívido, evoca a paixão da fé, tal como na pintura de El Greco. A imagem da coroa em arame farpado acusa a hipocrisia de uma civilização capaz de, simultaneamente, professar essa fé e perpetrar a guerra (Nanney, 1998: 125).

No capítulo sete, o mesmo referente simboliza de modo claro a violação da natureza e a oposição entre o mundo natural e o mundo moderno, construído pelo homem: «... the wilderness of shattered trees stands out purple, hidden by grey mist in the hollows, looped and draped fantastically with strands of telephone wire and barbed wire...» (Dos Passos, 1969: 100).

Este tipo de segmentos não desempenha, em *One Man's Initiation*, uma importância tal que justifique a inserção da obra na estética modernista; todavia, os campos lexicais, tão claramente ligados às marcas e aos produtos da sociedade industrializada, evocam a estrutura e a designação dos capítulos e seções de *Three Soldiers*, bem como aspectos do conteúdo deste e de *Manhattan Transfer*.

Nanney fundamenta a aproximação modernista de *One Man's Initiation* em termos da emergência da técnica de montagem, devedora do discurso cinematográfico, designadamente de imagens visuais opostas, por exemplo de teor romântico-impressionista, em oposição às de teor realista-expressionista, enquanto recurso para exprimir implicitamente o choque e a desilusão sentidas pelo protagonista. É também referido o contraste entre passagens sequenciais, como a descrição da beleza da catedral de *Notre Dame*, e a do corpo mutilado de um soldado ferido. Segundo esta leitura, trata-se de uma articulação entre estilo e tema, atendendo à dificuldade que Dos Passos reconhece em exprimir por palavras o horror da guerra, e que justifica a inclusão de técnicas expressionistas e métodos das

artes visuais, aquilo que Nanney designa como «visual shorthand» (Nanney, 1998: 120-125).

As imagens de mutilação e de fragmentação não cumprem apenas os propósitos realistas e naturalistas de representação da realidade e da experiência concreta, enquadrando-se também numa perspectiva modernista, segundo a qual o corpo mutilado funciona como metonímia da guerra e como metáfora da fragmentação da consciência e do pensamento do homem moderno, aos quais a inocência, como vimos, é definitivamente alienada. Constituem exemplos a imagem do soldado sem nariz, ou a referência aos soldados dos quais só se vislumbram os capacetes: «... he saw the brown hurt eyes of the soldier, and the triangular black patch where the nose should have been» (Dos Passos, 1969: 21); e: «... the backs of two men in heavy blue coats, their helmets showing above the narrow driver's seat» (80).

No que diz respeito a *Three Soldiers*, referiu-se acima que entre as várias características do naturalismo consta a metáfora da máquina (em relação ao exército), em torno da qual a narrativa se estrutura. O sentido desta imagem foi atribuído ao poder alienante dessa instituição e à destruição do ser humano, individual, mas adquire um novo sentido se entendida numa perspectiva modernista.

Nanney argumenta a filiação modernista de *Three Soldiers* em função dos seguintes aspectos: a relação entre o todo e as partes; o indivíduo e a guerra; as estéticas cubista e futurista; a influência da montagem cinematográfica; e o conceito de «writerly text» definido por Roland Barthes. Subjaz a todos eles a estreita interdependência que Dos Passos consegue obter, nesta narrativa, entre função e forma, entre estilo e substância.

A relação entre o todo e as partes verifica-se quer em termos da composição do romance, cuja estrutura, como já foi referido, procura reproduzir a relação das peças componentes de uma máquina com o todo que é a própria máquina, quer no que diz respeito à ligação desta estrutura global ao contexto de revolução tecnológica, que ditou muitas das circunstâncias representadas. A fragmentação manifesta-se não só no plano da percepção e da representação da realidade, mas também da consciência do indivíduo, efeito para o qual concorre a complementaridade de perspectivas das

três personagens, Andrews, Fuselli e Chrisfield. Através deste recurso obtém-se a multiplicidade dos ângulos de visão, ligando assim a narrativa a um tipo de focalização interna e restritiva, aspecto que desenvolveremos no âmbito do presente capítulo. Gertrude Stein, citada por Nanney para reforçar a sua opinião, considera que a composição da guerra é naturalmente cubista, preterindo a centralidade de uma figura à continuidade da composição, sem princípio ou fim delimitados e sem destaque de imagens em relação a outras (Nanney, 1998: 129, 132, 140, 143).

Do futurismo Dos Passos terá importado o recurso de fundir diferentes artes – particularmente, a literatura e a pintura, de que o episódio do crucifixo é exemplo – para alcançar o objectivo de representar «the thing itself», e não apenas o seu nome, combinando a representação visual e verbal, recorrendo à experimentação. Tais características são comuns à expressão de escritores futuristas contemporâneos a Dos Passos, como Marinetti e Francesco Cagiullo (137).

A estética cinematográfica influenciou o estilo, no que se refere às técnicas de montagem, continuidade, e justaposição, que viriam a ser marcantes em obras posteriores, nomeadamente em *U.S.A.* Griffith e Eisenstein são referidos pela crítica como cineastas determinantes para Dos Passos. Em relação a *Three Soldiers*, Nanney refere um aspecto pertinente, o facto de o cinema, enquanto produto de uma dada era, influenciar de modo concreto as personagens – por exemplo, relativamente a Fuselli, dita a sua percepção da realidade e influi na natureza dos seus sonhos e objectivos –, ou a ironia de uma das personagens, a quem Fuselli pergunta, justamente, se vai ao cinema, se chamar Eisenstein (146-147).

Nanney considera que *Three Soldiers* antecipa a completa expressão que o «writerly text» irá conseguir em *U.S.A.*. Este conceito seria introduzido por Roland Barthes algumas décadas mais tarde (*S/Z*, 1970) e pressupõe um afastamento em relação aos modos convencionais de representação mimética na narrativa – que caracterizavam o conceito de «readerly text», seu oposto –, uma vez que o seu significado depende das múltiplas possibilidades inerentes à relação entre as suas partes. O texto constitui-se em unidades de sentido, fragmentos contínuos que

captam a atenção do leitor para a forma como as partes excedem o todo. Nanney sintetiza deste modo a expressão modernista de *Three Soldiers*:

The semiotic, segmented structure of *Three Soldiers* constitutes a sensitive technical response to all the intersecting political, cultural, technological, and artistic dimensions of the modernist world: the ambiguities of the war, the paradoxes of the new technology, and the impact of it all on the artists who answered with futurist and cubist innovations (141).

Three Soldiers é pioneiro na estética de Dos Passos, inaugurando uma estratégia de narração que não só representa a máquina, como é, ele próprio, uma máquina, respondendo assim criticamente à cultura americana da época e procurando captar o seu profundo impacto na vida individual (128). Também por isto *Three Soldiers* se afigura relevante, já que esta questão é transversal a toda a obra de Dos Passos.

A fundamentação de Nanney, cuja relevância este estudo acolhe, não se sobrepõe à leitura naturalista que acima foi desenvolvida. Esta investigação corrobora, todavia, o carácter precursor que esta crítica atribui ao romance – a par de outros críticos, como por exemplo Kenneth Lynn²³ – e o entendimento deste texto de Dos Passos como fundamental na construção da sua matriz literária. De modo mais elaborado e complexo do que no romance anterior, comunga com este da afirmação e desenvolvimento das características de Dos Passos. Deste processo faz parte, no nosso entender, a expressão de diferentes estéticas, todas elas enquadradas na resposta à época e na natureza dos temas e da atitude do escritor em relação a ambos. Assim, importa sublinhar que a dimensão eclética que *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* comportam em relação à expressão do realismo, do naturalismo e do modernismo, é integradora de uma identidade que as conjuga e subordina à função e ao sentido, absorvendo de cada uma os recursos que melhor cumprem tais objectivos. Na senda dessa expressão primordial, *Manhattan Transfer*, conquanto herdeiro de tal sincretismo, partilha de modo muito mais evidente da estética modernista.

²³ Introdução a *World in a Glass* (Dos Passos, 1966: vi).

1.2. *Manhattan Transfer*: Da Tradição à Ruptura Modernista

«...the panorama, the sense, the smell, the sound, the soul of New York» – assim caracteriza Sinclair Lewis, o primeiro Nobel da literatura americana, *Manhattan Transfer*, no artigo «Manhattan at Last!», publicado no *Saturday Review* em Dezembro de 1925 (Lewis, 1988: 67). O romance é frequentemente referido como «urban novel», mas o tema da cidade não é determinante para a sua inserção no cânone modernista, visto a estrutura, a organização e títulos dos capítulos e as técnicas narrativas utilizadas concorrerem fortemente para tal classificação.

Em *Manhattan Transfer* Dos Passos apura muitos aspectos da sua forma narrativa que inaugurara em *One Man's Initiation* e em *Three Soldiers*, ultrapassando as limitações técnicas e alguma imaturidade apontada a estes dois romances. *Manhattan Transfer* expande o paradigma já iniciado, isto é, o desespero e a impotência do indivíduo no ambiente que o envolve. A mudança de tema indica também que essa visão é supra-temática, extravasando a condicionante da guerra (Colley, 1978: 46).

Como refere Nanney em relação a *Three Soldiers*, *Manhattan Transfer* parece igualmente protótipo da inextricável fusão entre conteúdo e forma, entre significante e significado. Sendo a cidade moderna – Nova Iorque – o macro-referente que enquadra toda a narrativa, os signos explorados assumem, como em *Three Soldiers*, a função de componentes de um todo, e de modo verosímil cumprem a função mimética de representar um cronótopo específico, reflectindo as circunstâncias que o determinaram.

Kalaidjian caracteriza a América das primeiras décadas do século XX com a expressão usada por Henry Adams no capítulo XXXI da sua obra *The Education of Henry Adams*: multiplicidade, diversidade, complexidade, anarquia e caos, como indicadores transversais aos domínios da cultura, da política e da estética.

No que se refere ao plano estético, este está patente na Exposição Internacional de 1913, em Nova Iorque, conhecida como *Armory Show*, que marcou claramente o corte com a convenção, protagonizado pelos artistas modernistas (Kalaidjian, 2005:

2-3). O *Armory Show* contava com trabalhos de pintores naturalistas, por exemplo da *Ashcan School*²⁴, mas também de pós-impressionistas, como Cézane, Picasso, Matisse e Duchamp, num convite à inovação que abriria portas ao cubismo e ao dadaísmo, não só na pintura como também na literatura (Bradbury, Ruland, 1991: 271).

O pluralismo é, aliás, uma qualidade imanente ao modernismo (Ramalho, 1999: 149), como atesta a sua expressão em movimentos, para além dos referidos, como o pós-impressionismo, o expressionismo, o futurismo, o construtivismo, o imagismo ou o vorticismo (Bradbury, Ruland, 1991: 240). Respondendo às mudanças que assinalaram já o final do século XIX, o modernismo concretiza, assim, uma necessidade de recriar a arte, dando lugar ao primado da experimentação, pondo em causa a História, a política, o realismo e o naturalismo, numa procura de alternativas estilísticas convergentes com as novas condições da vida contemporânea (276-277): «... a devastating attack on smugness, backwardness, provinciality, small-town values (...) a remarkable disgust with American materialism and puritanism» (Bradbury, 1971: 13). O termo modernismo acusa justamente a oposição do moderno em relação ao *genteel* ou vitoriano, no contexto das novas condições determinadas pelo materialismo e economicismo crescentes. Na centralidade desta experimentação estética situa-se a renovação dos processos de expressão, que se sobrepõem à questão do conteúdo, frequentemente determinando a reflexão sobre o próprio objecto artístico e a qualidade estética – e deste modo concedendo também à arte o poder de recriar o mundo (Ramalho, 1999: 149-151).

Ao nível da literatura, tais processos de expressão incluem a alusão entrópica, a justaposição, a escrita opaca, isto é, uma linguagem específica baseada na densidade e materialidade, no uso de imagens concretas e catalisadoras de outras, por associação, na complexidade das estratégias narrativas, que impõem uma relação diferente entre texto e leitor, exigindo deste um papel mais activo a fim de responder ao desafio imposto pela decifração textual (Strychacz, 1993: 27, 126). Outras

²⁴ Grupo de pintores norte-americanos, activo durante as duas primeiras décadas do século XX. Representavam os aspectos desprezados e desagradáveis da vida urbana. O pintor mais conhecido deste movimento foi Robert Henri.

características recorrentes, ao nível da técnica narrativa, prendem-se com o uso da corrente da consciência, processo através do qual os pensamentos de uma personagem são apresentados à revelia de preocupações de nexos ou de sequência lógica, rasurando distinções entre os vários níveis da realidade (Shaw, 1982: 124-125), e da rápida sucessão de cenas (Barnard, 2005: 42).

No que se refere ao pendor temático, e sem querer reduzir esta dimensão a uma catalogação estereotipada, importa frisar a relação entre referentes e formas expressivas, que se prefigura como denominador comum às obras modernistas, explicando a abordagem de temas como a cidade e a vida urbana, a fragmentação da consciência e do indivíduo, a relação ambivalente com a tecnologia, e a inclusão de referentes como artefactos de tecnologia e da modernidade.

O espírito da época, plasmado nesta explosão estética, resultou de factores associados ao advento da industrialização, com a panóplia de inventos e descobertas científicas, como o comboio eléctrico, o dínamo electromagnético, a mecânica quântica, a iluminação eléctrica, a telefonia, o aspirador ou o frigorífico. A mecanização afectava assim a esfera pública e privada, o mundo laboral e o mundo doméstico (Kalaidjian, 2005: 1; Ramalho, 1999: 154).

Uma nova dimensão do tempo decorre também deste contexto, que impõe um ritmo acelerado, próprio da vida moderna, e que se imbricou na sociedade americana. O impacto deste factor foi absorvido pelos escritores modernistas, de entre os quais Dos Passos e Hemingway, segundo Cecília Tichi, terão sido representantes paradigmáticos. Dos Passos procurou integrar o conceito de velocidade ao nível da representação na escrita, fundindo as categorias de tempo e de espaço para melhor dar conta da nova cadência da vida americana. As noções de velocidade e de movimento surgem, na perspectiva desta ensaísta, associadas à rejeição do carácter estático da tradição, e implicam a valorização da vitalidade da idade moderna, ascendendo mesmo a característica cultural relevante: «In that era speed and the belief in cultural acceleration were proclaimed from every quarter to be, for better or worse, ‘the’ characteristic of the United States in the twentieth century» (Tichi, 1987: 240).

À sociedade americana, orientada para uma cultura hedonista e consumista despertada pelo progresso, afluem uma nova consciência, novas maneiras e estilos de vida, exploração de novos gostos e busca da identidade pessoal, no contexto dessa modernidade. Emergem assim, também, focos de tensão – entre classes sociais, entre culturas, entre gerações (Bradbury, 1971: 12-13). A imigração em massa e a revolução no padrão produtivo e laboral convivem com a diversidade social e cultural dos grandes centros urbanos. Surgem as publicações de cariz popular, político e radical, de que a revista *The Masses* foi o exemplo mais representativo (Kalaidjian, 2005: 2), tendo o maior número deste tipo de publicações surgido entre 1911 e 1914.

Assim, o modernismo americano não se define unicamente como um movimento estético ou um período literário, ou uma manifestação de nacionalismo cultural:

... [it] signals the expansive paradigm shift emerging at the “fin de siècle”. It encompasses the global contexts of social change roughly between 1890 and 1939 in industry, commerce, technology, politics, and aesthetics of what came to be considered as a distinctively American public sphere (4).

Tal como sucedeu com outros movimentos, o modernismo americano adquiriu matizes específicas que o distinguem do europeu e que se prendem com a natureza do contexto da América, na abrangência focada por Kalaidjian no parágrafo acima transcrito. Malcolm Bradbury relaciona tal especificidade com o pendor democrático da sociedade americana e com a atracção pela inovação, de que a máquina, o arranha-céus, ou os novos estilos de vida são exemplo (Bradbury, 1971: 16).

Na Europa, este movimento nasceu da mesma necessidade de ruptura, inovação e experimentação, à qual não foi alheio o processo de intensa alteração da sociedade que acima referimos. A ciência e a tecnologia participaram desta explosão inovadora, com Marconi, Diesel, Benz, Pasteur, Curie – toda uma mentalidade evoluía no sentido da modernidade e da descoberta (Bradbury, Ruland, 1991: 219). A abertura às novas descobertas já remontava à última década do século XIX, e

radicava numa dimensão interdisciplinar para a qual contribuíram de forma marcante o pensamento de Ibsen, Zola, Shopenhauer, Nietzsche, Bergson, Freud, que transformaram a resposta mental face à modernidade. Refira-se que o interesse pela consciência humana, em grande parte resultante do impacto, nos Estados Unidos, dos estudos de Freud, influenciou escritores como Scott Fitzgerald, Norman Mailer, Gertrud Stein, Ernest Hemingway, Thomas Wolfe e William Faulkner (Bradbury, 1971: 16-17), cujos nomes ficaram ligados à tradição modernista dos anos vinte. A crescente importância dada à psicologia e à psicanálise conduziu a que também o pensamento americano fosse influenciado por escritores como George Bernard Shaw, Dostoievski e D. H. Lawrence (Bradbury, Ruland, 1991: 270). Porém, o interesse científico pelo conhecimento da consciência, na esteira de Bergson, encontrou paralelo nos estudos do filósofo americano William James. É de James que promana a expressão *stream of consciousness* (corrente da consciência), que a estética modernista acolherá.

Gertrude Stein, que desempenhou um papel fundamental na formulação teórica do modernismo americano, explorou sistematicamente este recurso na sua escrita. Rita Barnard considera que os estudos de William James terão sido mais influentes em Stein do que o cubismo, devido precisamente à noção do tempo – a apreensão do momento presente, a que Stein procurará adaptar a linguagem de modo a obter o efeito de «prolonged present» (Barnard, 2005: 54-55), ou seja, a utilização do presente contínuo. Além de James, também a filosofia de Peirce, Royce e Dewey, que enfatizavam a relação entre a mente e o objecto como um fluxo contínuo, influenciaram a estética desta escritora (Bradbury, Ruland, 1991: 250-251). Da sua obra destaca-se *The Making of Americans*, escrito entre 1906 e 1908, no qual implementa uma forma de narrativa equivalente ao cubismo.

Stein exerceu influência directa ou indirecta sobre alguns dos escritores que, como ela, se auto-expatriaram – Hemingway, Dos Passos²⁵, Hilda Doolittle, Ezra

²⁵ Apesar de, na sua escrita, concretizar alguns pressupostos teóricos de cariz modernista defendidos por Stein, Dos Passos afirma a sua autonomia intelectual face à influência desta: «He [Hemingway] took me around to Gertrude Stein's. I wasn't quite at home there. A Buddha sitting up there, surveying us» (Dos Passos, 1988: 245).

Pound, T. S. Eliot, Malcolm Cowley. Refira-se, a este propósito, que este exílio voluntário não afastou necessariamente esses escritores da realidade americana, tendo antes exercido uma importante função formativa. A Europa ajudou-os a descobrirem as suas potencialidades como americanos, bem como uma consciência americana da experiência (Spiller, 1962: 75). Paris constituiu «... a kind of atelier – as education on style and form conducted, in part, by the experimentalists (...) – [Stein, Ezra Pound, Ford Maddox Ford, James Joyce]» (Brabury, 1971: 14). Outras vozes contribuíram, porém, para formalizar o primado modernista, como por exemplo Van Wyck Brooks. Em *America's Coming of Age*, escrito em Londres e publicado em 1915, Brooks exorta a sua geração à independência e à criatividade, bem como à rejeição de tudo aquilo que, no passado e no presente, fosse considerado irrelevante, de modo a abraçar um novo futuro, acatando os ataques à *Genteel Tradition* e ao puritanismo, já perpetrados por Santayana e protagonizados principalmente por Mencken, Bourne e Stearns. É de Brooks a conhecida expressão *a usable past*, que consiste na recuperação de um legado cultural e literário válido, suficientemente sólido para sustentar as iniciativas do presente e viabilizar uma tradição literária americana (Bradbury, Ruland, 1991: 272).

Importa recordar o carácter polémico da periodização do modernismo. Maria Irene Ramalho refere que esta é complexa e divide os estudiosos (Ramalho, 1999: 149), pelo que o intervalo de tempo indicado por Kalaidjian – de 1890 a 1939 –, não sendo consensual, é todavia a versão mais abrangente. Convém salientar, porém, que o período compreendido entre 1912 e 1914, e particularmente o ano de 1912, é indicado em relação a uma mudança radical do pensamento americano no plano das artes, consagrada a influência da Europa e lançadas as bases para a independência artística da nação (Bradbury, Ruland, 1991: 269-270).

Não obstante a dificuldade inerente à periodização do modernismo, a Primeira Guerra Mundial constitui um marco fundamental na sua afirmação, dividindo os escritores em duas gerações, a de 1912 e a de 1919, ambas igualmente determinantes na emergência da literatura americana do século XX. Enquanto escritores como Pound, Eliot, Wallace Stevens, Gertrude Stein, Sherwood Anderson, entre outros,

são identificados com a primeira geração, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner e Dos Passos, por exemplo, são inseridos na segunda²⁶ (273-274).

A influência da experiência da guerra, o impacto que teve quer no plano da expressão literária quer no da sociedade em geral, bem como o próprio facto de a América ter saído da guerra numa posição de triunfo e de afirmação internacional, contribuíram para a natureza da produção literária dos anos vinte, que é considerada o apogeu da criação modernista. Por outras palavras, a credibilidade com que a América saiu da guerra estendeu-se à sua cultura (274). A esta particular explosão de criatividade chamou Malcolm Cowley *A Second Flowering*, expressão que cunhou para a história da literatura americana o pico do modernismo (Ramalho, 1999: 152). A experiência da guerra reflectiu-se também no conceito de tempo, isolando o tempo presente do fluxo temporal contínuo. O momento presente é sobrevalorizado, devido à violência que o envolvia, e também ao espaço com que se relacionava (Barnard, 2005: 57), convocando assim a dimensão de simultaneidade e de transitoriedade da vida humana (face à proximidade da morte) que são marcas importantes do modernismo.

Os contextos em que ambas as gerações de escritores floresceram terão influenciado aquilo que as diferencia. Os escritores do pós-guerra encararam a História de uma nova forma, e a si próprios como a primeira geração de escritores inscrita na recente condição de modernidade que permeava a vida americana. Além disso, a guerra acentuou essa linha divisória, marcando aqueles que passaram por essa experiência e viveram as suas desilusões, a sua realidade, e a exposição a determinadas condições da natureza humana (Bradbury, 1971: 19). Segundo alguns críticos, a guerra determinou também o carácter experimental da linguagem modernista, ávida de representar a ironia e a desordem histórica. Assim, embora se possa falar de uma modernização da forma em relação ao modernismo, já anterior à guerra, esta simbolizaria várias vertentes da vida moderna²⁷, como a indiferença ou

²⁶ V. pp. 19-21 do presente capítulo, acerca dos escritores americanos que participaram na frente de combate, em França.

²⁷ V. conceito de «modernidade»: p. 16 do presente capítulo.

a dureza, a insensibilidade; os escritores da segunda geração captaram a cisão da História, do homem e da vida moderna (Bradbury, 1978: 193-194).

Apesar do progresso e da prosperidade dos anos vinte, o final da década corresponde a uma intensificação do clima de pessimismo e de ausência de sentido, incrementado por circunstâncias específicas da política e da sociedade americana, como a posição assumida na Liga das Nações, o *Red Scare*, o prolongamento da *Prohibition*, o enfraquecimento do progressismo e o aumento do isolacionismo e do conservadorismo (Bradbury, Ruland, 1991: 296), a discriminação racial, com o aparecimento do Ku Klux Klan e as leis de Jim Crow (Bradbury, 1971: 12; Kalaidjian, 2005: 2). Estas condições foram determinantes no plano literário, e o modernismo americano, no seu processo de independência e na sua diversidade, afirmou-se também pela contestação que exprimiu em relação à sua própria nação.

Convém reter que, se a consolidação do romance americano vai de par com o amadurecimento dos movimentos realista e naturalista, o modernismo terá concorrido decisivamente para a emancipação da literatura americana, quer no plano da ficção, quer no da poesia. Tal fenómeno prende-se com as condições de um período da História da América que, pela sua intensidade, carácter revolucionário e impacto na economia, na cultura e no pensamento, foi significativo no reforço daquilo que se associa à identidade americana. A experiência da modernidade da América determinou a expressão dos escritores modernistas dos anos vinte, criando uma tradição literária autónoma e com a capacidade duradoura de influenciar gerações futuras. Aquilo que pode ser considerado o cânone modernista inscreve-se, assim, num padrão mais abrangente associado à afirmação de uma identidade literária, na qual este estudo procura fundamentar o contributo relevante de Dos Passos.

Segundo Mark Morrisson, a criação desse cânone americano resulta de alterações ao nível das próprias instituições canonizantes, entre as quais as revistas (*little magazines*), as antologias, os prémios literários e a universidade passam a ter um papel fundamental (Morrisson, 2005: 17-29). Strychacz associa a formação do cânone modernista aos mesmos factores, mas atribui centralidade ao processo de

profissionalização das instituições e mecanismos associados à literatura enquanto actividade profissional, bem como à emergência e sedimentação da cultura de massas, como, aliás, indica o título de seu estudo, *Modernism, Mass Culture and Professionalism* (1993). Este aspecto será retomado a propósito de *Manhattan Transfer*.

Para além das marcas modernistas já presentes, ainda que de modo mais ou menos incipiente, mais ou menos avulso, em *One Man's Initiation* e em *Three Soldiers*, importa analisar o padrão modernista claramente predominante em *Manhattan Transfer*, romance que muitos críticos encaram como a consagração de Dos Passos e que abriu o caminho a *U.S.A.*

Muito embora Lisa Nanney considere que em *Manhattan Transfer* o estilo modernista de Dos Passos adquire a sua expressão mais apurada (Nanney, 1998: 155), e muitos críticos não tenham dúvidas em inserir este romance no cânone modernista, é igualmente certo que as referências à obra se dispersam por uma panóplia de classificações, cujo eclectismo Dos Passos reconhece em «Contemporary Chronicles», justamente a propósito da cunhagem do termo para definir a sua escrita: «They called the sort of thing I wanted to do futurism or expressionism. I wasn't much interested in the labels on these various literary packages but I was excited by what I found inside» (Dos Passos, 1988: 238).

Nem todos os críticos associaram *Manhattan Transfer* ao rótulo modernista. Blanche Gelfant considera que o processo de inclusão de detalhes revela uma tendência realista, já que estes evocam a qualidade essencial do todo – aspecto que, aliás, o distingue de Dreiser. Porém, recorrendo ao apelo sensorial abstracto, à sugestão para recriar ambientes e cenas, Dos Passos tende para a abstracção, isto é, para dar uma impressão da realidade que o coloca na esteira do método impressionista (Gelfant, 1974: 44). Warren Beach classifica o romance como «colectivo», um tipo de narrativa que, como acima se referiu, se associa ao naturalismo, uma vez que neste romance os indivíduos se diluem na composição mais vasta da sociedade, da qual são reproduzidos estratos. É a estrutura organizativa, com os seus padrões de relacionamento entre os indivíduos, que

interessa ao autor deste tipo de romance (Beach, 1971: 61). Esta perspectiva é corroborada por Waagenknecht, que considera mesmo *Manhattan Transfer* o primeiro romance americano deste tipo (Wagenknecht, 1952: 384). Colley defende que esta obra é pioneira do estilo específico de Dos Passos, e a primeira em que a narrativa contínua naturalista é abandonada. Não obstante as influências de teor modernista, Dos Passos pratica o realismo americano, no sentido em que mantém a proximidade com o leitor ao apresentar-lhe o mundo que ele próprio conhece da sua vida real. É, assim, moderado e oportuno na inclusão de inovações estéticas, distinguindo-se da entropia afecta a muitos textos modernistas e logrando, por esse motivo, alcançar uma escrita acessível sem ser comercial, ancorada numa estética popular (Colley, 1978: 48, 60-61). Por seu turno, Allen inscreve *Manhattan Transfer* numa matriz plural que congrega, na descrição da cidade, manifestações impressionistas e imagistas, unidas, porém, na inspiração naturalista de Zola e na pintura, em que a beleza se obtém a partir de matérias-primas inestéticas e as personagens são derrotadas pelos valores materialistas e desumanos da grande cidade (Allen, 1964: 144). Para Rosen, *Manhattan Transfer* seria ainda portador de características do naturalismo que, no entanto, seriam fragilizadas pela presença de marcas modernistas. Ilustrariam o teor naturalista a revolta do indivíduo (Jimmy Herf) perante a sociedade, o impacto determinista sobre este e o pessimismo que se lhe associa, e ainda a recorrência de descrições da cidade profusas em cheiros e sons. Porém, o uso da linguagem distancia-se claramente do naturalismo, partilhando da selecção expressionista de poucos detalhes, subjectivos, para representar um episódio ou uma personagem (Rosen, 1981: 46-47). Bradbury e Ruland designam *Manhattan Transfer*, sumariamente, como experimental no modo expressionista (Bradbury, Ruland, 1991: 276).

Ao reconhecer a diversidade de correntes em que a crítica tem vindo a inserir esta narrativa²⁸, Lisa Nanney, convicta defensora do seu carácter modernista, conclui que características provindas do expressionismo, futurismo, cubismo, e da estética

²⁸ Esta diversidade de influências e a decorrente afinidade com características de correntes estéticas distintas verifica-se igualmente em escritores como Hemingway e Faulkner (Hassan, 1961: 55; McCormick, 1971: 42)

cinematográfica, suportam a representação da modernidade da cidade, permitindo a criação de ritmos e da multiplicidade que lhe são imanentes, e sendo ainda, por outro lado, estruturantes no desenvolvimento de Dos Passos como modernista (Nanney, 1998: 155). O imagismo, com Sandburg, Fletcher, Pound, Amy Lowell e o francês Cendrars, deu também um contributo para a expressão estética de Dos Passos, no tocante à contemplação estética da existência. A técnica imagista está presente, particularmente, em *Manhattan Transfer*, como refere McLuhan, exemplificando com a percepção aguda da descrição que inicia o romance e transmite uma clara ideia do ambiente e da identidade da cidade (McLuhan, 1974: 149,151). O imagismo atraiu Dos Passos pelo seu impulso inovador e pelo esforço de impor uma nova tendência de ordem àquilo que considerava ser o caos da época (Wrenn, 1961: 97). William Dow aprofunda esta perspectiva, ao defender que a estética imagista influenciou marcadamente *Manhattan Transfer*, em particular através do poeta Blaise Cendrars. Para este ensaísta, ambos os escritores se distinguem do cânone modernista por enfatizarem uma relação radicalmente nova entre a arte e a experiência, precisamente voltada para o futuro e isenta do empenho modernista na arquitectura da forma e significado, por mais ambíguo que fosse este último (Dow, 2005: 3). O modernismo de Joyce terá sido igualmente relevante para Dos Passos, em particular no que se refere ao romance de cidade, que torna pertinente a comparação de alguns aspectos de *Manhattan Transfer* e *Dubliners*. *Manhattan Transfer* parece reflectir também a composição abstracta e complexa de *Ulysses*. Warren Beach identifica ainda uma panóplia de influências modernistas, reforçando as referências de McLuhan com Jules Romain, Gertrude Stein, Salle Gaveau, e o ballet russo. Este conjunto terá sido, segundo este crítico, decisivo para a libertação das técnicas convencionais do romance, mas Dos Passos ultrapassa-os em originalidade, inovação, capacidade técnica e poder intelectual (Beach, 1960: 50-51).

O próprio Dos Passos afirma, como referimos, o sincretismo de tais ascendentes na sua escrita. Em «Contemporary Chronicles», por exemplo, associa a atracção pela representação da simultaneidade à influência dos futuristas italianos, de Rimbaud, e

dos poetas que importaram a estética cubista da pintura para, como refere, «... produce something that stood off the page» (Dos Passos, 1988: 239). A influência dos poemas e das histórias de Ungaretti é claramente assumida em relação a *Manhattan Transfer* (294). No mesmo texto, e embora a propósito de *U.S.A.*, menciona também a técnica da montagem, que define como a justaposição de cenas contrastantes no cinema animado, inspirada nos filmes (documentários) de Griffith e de Eisenstein, para a produção desse efeito (240). Esta técnica, como veremos, já se encontra presente em *Manhattan Transfer*, embora Dos Passos não esteja certo se, aquando da sua escrita, já havia tido contacto com Eisenstein. Os críticos também se dividem a este nível:

At the time I did *Manhattan Transfer*, I'm not sure whether I had seen Eisenstein's films. The idea of montage had an influence on the development of this sort of writing. I may have seen *Potemkin*. Then, of course, I must have seen *The Birth of a Nation*, which was the first attempt at montage. Eisenstein considered it the origin of his method (Dos Passos, 1988: 247).

Na mesma entrevista a David Sanders, Dos Passos afirma o carácter informal das diversas influências subjacentes a *Manhattan Transfer*, desde *Tristram Shandy*, de Sterne – devido à diversidade da sua composição, cuja coesão só se atinge com a totalidade da sua leitura –, a Fielding e a Flaubert. Estas três referências prendem-se com a busca de objectividade: «I aimed at total objectivity by giving conflicting views – using the camera eye as a safety valve for my own subjective feelings» (247). Em *Manhattan Transfer* não ocorre ainda esse recurso específico para libertar a subjectividade, uma vez que as *vignettes* se aproximam mais dos *Newsreels* de *U.S.A.* Mas o estilo poético desses pequenos textos introdutórios, semelhantes a epígrafes, justamente designados, também, como *prose poems*, desvenda marcas subjectivas: «...Dos Passos, the fine writer, the Harvard aesthete, still has his say» (Snell, 1947: 254). Analisaremos adiante se a subjectividade encontrará outras formas em *Manhattan Transfer*.

Das reflexões de Dos Passos acerca dos escritores e correntes que contribuíram para a criação de *Manhattan Transfer* é lícito inferir que também contributos do realismo e do naturalismo foram incorporados, senão de modo sistematizado, pelo menos de forma consciente em relação aos objectivos que o seu autor propunha. *Vanity Fair* (1847-1848), de Thackeray, *La Chartreuse de Parme* (1839), de Stendhal, *Guerra e Paz* (1865-1869), de Tolstoi, desempenharam um papel importante, já que Dos Passos os considerava «chronicle novels», termo que, como se referiu, criou para designar a sua própria escrita. Integra esta classificação a relação da ficção com os factos históricos, que se mencionou no âmbito da estética realista. Tal relação é por ele definida nestes termos: «...the story is the skeleton on which some slice of history is brought back to life. Personal adventures illustrate the development of a society. Historical forces take the place of the Olympians of ancient Greek Theater» (Dos Passos, 1988: 272). O mesmo princípio presidiu à intenção de *Manhattan Transfer*, onde alia técnicas de reportagem e ficção: «... there was more to the life of a great city than you could cram into any one hero's career» (272). A relação entre ambos, ficção e não ficção, cuja polaridade Dos Passos sempre rejeitou, é, porém, concretizada de modo bastante diferente, ou seja, através do recurso à fragmentação, contraste e montagem (272). Ao integrar ficção e não-ficção nas suas narrativas, Dos Passos é coerente com o que afirma, mas o recurso a uma técnica tão compartimentada, se exclusiva, poderia antes ilustrar a recusa em fundir ambas. A presença da História ocorre, de forma intencional, nas *vignettes*, nas quais a introdução de excertos da imprensa, títulos e pequenos parágrafos, cumpre essa função: «In *Manhattan Transfer*, I didn't use them directly [clippings], but I introduced them to show that I knew more or less what was going on in the world in which my characters lived. It was important to know what these people were reading, seeing, thinking» (290).

Na análise de alguns temas e no estudo das personagens que esta investigação incluirá em capítulos posteriores, será oportuno retomar esta questão e ponderar se a coesão global de *Manhattan Transfer* não trai a função pretendida para as *vignettes*, que seria a reprodução da História e a busca de objectividade. Não incorporará a

própria narrativa, na sua dimensão ficcional, reflexos ou até evidência histórica? Não terá essa demanda de objectividade, a despeito da estratégia inovadora que a suporta, sido absorvida pela construção ficcional e pela natureza estruturante do romance, enquanto género literário?

Expandindo a intenção descentralizante de *Three Soldiers*, *Manhattan Transfer* desenvolve-se em curtos segmentos de narrativas, agrupados em três partes de cinco, oito e de novo cinco capítulos, respectivamente. Os trechos narrativos alternam, de modo aparentemente aleatório, as personagens e as situações sobre as quais incidem. O fio condutor surge progressivamente, à medida que os destinos das personagens se vão entrecruzando, o que, no entanto, não sucede em relação a todas. O eixo que confere unidade à narrativa, não obstante a dispersão e fragmentação que a define, é a própria cidade, representativa do caos social e moral (Beach, 1960: 43). Tal como em *The Waste Land*, de T. S. Eliot, o princípio estrutural baseia-se na dissociação, na re-combinação e justaposição, que conferem uma visão total dos fragmentos da realidade, isto é, da descontinuidade da vida moderna (Lowry, 1974: 53). Segundo Casey, o modo aparentemente accidental como tal sucede, além de expor a dimensão colectiva das personagens – na senda do romance de cariz proletário, com objectivos de intervenção social – frustra as expectativas do leitor, desafiando a estrutura realista do romance (Casey, 1998: 105), baseada numa abordagem mais linear da categoria de tempo, por exemplo. Há, todavia, uma forma, um rumo da narrativa, que se inscreve no padrão modernista, através da sugestão, implicação, contraste e ironia. Da interrelação destas técnicas emerge uma questão de conteúdo que é central, pois a descrição da cidade, frequentemente baseada na profusão e na intensidade dos sons, das cores, do brilho, na imagem de magnificência, contrasta cruamente com a monotonia e o vazio dos seus habitantes, isto é, o mundo material destrói o mundo moral (Beach, 1960: 50).

Dos Passos caracterizou *Manhattan Transfer* da seguinte forma: «...an attempt to chronicle the life of a city. It was about a lot of different kinds of people. In a great city there is more going on than you can cram into one man's career» (Dos Passos, 1988: 238). A fim de exprimir tal diversidade, Dos Passos recorre a técnicas

cubistas, nomeadamente a simultaneidade, concretizada através da alternância e montagem de pequenos segmentos, como a técnica cinematográfica. Com este recurso Dos Passos cria um retrato animado da cidade, evocando vidas paralelas e transpondo para o texto o ritmo do cinema (Nanney, 1998: 163). O movimento concretiza-se em três padrões: linear, no que refere ao movimento, à deslocação física, no espaço; circular, rotativo, ou repetitivo (por exemplo, nas portas giratórias, no cilindro a vapor); e aleatório, como no trajecto sem destino de algumas personagens, ou em encontros ocasionais (156-157).

Esta técnica associa-se a duas estratégias narrativas igualmente importantes, a elipse e a transição brusca, que geralmente surgem associadas. Daqui decorre o significado e o entendimento da lógica do texto, como num dos exemplos apresentados por Nanney, em que o leitor toma conhecimento da morte da mãe de Jimmy Herf através de recordações, de vislumbres da sua vida passada (163). O uso da elipse corresponde a uma clara rejeição dos moldes convencionais da narrativa, que Dos Passos designa como «plain narrative» ou «narrative exposition style» (Dos Passos, 1988: 110), ocorrendo frequentemente, quer dentro de um mesmo episódio, quer na transição entre episódios. Refira-se, a título exemplificativo, situações que a ilustram e que são particularmente relevantes na progressão da narrativa: no oitavo capítulo da segunda parte, através do pensamento de Ellen, é dada a informação de que esta está grávida de Stan: «If I have my child, Stan's child...» (Dos Passos, 2000: 262). No passo seguinte, Ellen afirma a Jimmy: «I'm going to have a baby....Stan's baby. I'm going to give up all this silly life and raise it. I don't care what happens» (266). Mas dois episódios adiante, e a finalizar o capítulo, surge um diálogo entre Ellen e um médico, no qual as referências ao aborto que vai fazer nunca são directas: «You understand, Dr. Abrahms, that is absolutely necessary. I am getting a divorce from my husband and have to make my own living» (268). Tal como não ocorreu nenhuma passagem alusiva à mudança de decisão de Ellen, também não há qualquer indicação da sua reacção, nem tão pouco recursos que explicitem a sequência da acção. Num parágrafo Ellen está no consultório, no parágrafo seguinte encontra-se na rua, a chamar um táxi. Predomina, assim, a elipse,

uma estratégia que pode ser considerada igualmente devedora do discurso cinematográfico.

Este episódio encerra também a segunda parte. No terceiro momento da parte seguinte, Ellen, Jimmy e o filho de ambos, Martin, chegam a Nova Iorque. Esta é uma elipse fundamental, entre secções diferentes, que traduz o avanço significativo da narrativa e que aponta para um sentido que importa brevemente analisar. A omissão dá conta do casamento de Jimmy e de Ellen, do nascimento da criança, da partida para a Europa e do regresso a Nova Iorque, o que naturalmente envolve um período de tempo, não referido. A opção de Ellen pelo aborto tem sido frequentemente associada pelos críticos à esterilidade e ao vazio, que se estende da personagem à cidade, e do plano físico ao emocional, uma vez que a capacidade de amar ou é inexistente ou elidida pela força da cidade. A decisão de Ellen ilustra a vitória do poder aniquilador da cidade, que reflecte nesta personagem a escolha de um destino estéril, contrariando o ciclo normal da vida humana (Gelfant, 1974: 52). Logo, a sequência das duas situações referidas para ilustrar a técnica da elipse, é paradoxal e associa em definitivo esterilidade e amor, subalternizando o segundo face à primeira, pois Ellen opta por não ter o filho de Stan – a quem verdadeiramente amava –, tornando-se mãe de uma criança de um homem que não ama, Jimmy, sem chegar a criar sentimentos maternos: «'Ellie, we ought to have Martin out so he can see.' 'And start yelling like a tugboat. ... He's better off where he is'» (Dos Passos, 2000: 276). A esterilidade passa do plano físico para o emocional, acompanhando o processo de desumanização de Ellen.

O conjunto de estratégias narrativas utilizadas por Dos Passos em *Manhattan Transfer* contribui para a inovação estética que este apresenta, apontando também para características modernistas. Importa igualmente reflectir acerca do ponto de vista do narrador, que se relaciona com tais estratégias. Neste contexto, interessa considerar o ponto de vista pessoal, na terminologia de Shaw, isto é, a situação em que o autor se posiciona face ao assunto a narrar ou abordar (Shaw, 1982: 362). Esta questão prende-se, naturalmente, como a ciência do narrador e com a expressão de subjectividade e objectividade.

Gérard Genette, reportando-se à diversidade terminológica em torno do conceito, propõe o termo «focalização», inspirando-se na expressão análoga de Brooks e de Warren, «focus of narration». Substitui, deste modo, os sinónimos «ponto de vista», «aspecto», «visão», e «campo» (Genette, 1995: 187). O modelo de Genette contempla três tipos de focalização: zero, ou não focalizada; interna, podendo ser fixa, variável ou múltipla; e externa. O primeiro refere-se à narrativa clássica, em que o conhecimento do narrador transcende amplamente o das personagens; o segundo põe em evidência o ponto de vista de uma dada personagem; e o último baseia-se no ponto de vista de alguém exterior, ou na mera narração dos factos, sem qualquer indicação dos pensamentos ou sentimentos da personagem (188-189).

Aguiar e Silva, que critica na proposta de Genette o facto de este subtrair à focalização, em determinadas situações narrativas, a problemática da voz²⁹, funda a sua perspectiva nos seguintes princípios: o narrador relaciona-se com o universo diegético, com o narratário e com o leitor em níveis diversos, o que se repercute nos conteúdos e significados (Aguiar e Silva, 1984: 767, 769). No entanto, a formulação teórica deste autor é claramente devedora de Genette. A fim de clarificar os conceitos e a terminologia a utilizar, reportar-nos-emos à sistematização de Aguiar e Silva, que se afigura inclusiva e operacional. Assim, a focalização organiza-se no seguinte conjunto de díades: heterodiegética ou homodiegética³⁰, consoante a participação ou ausência da instância narrativa, como agente, na diegese narrada; externa ou interna, em função da omissão ou presença da apresentação da interioridade das personagens; onisciente ou restritiva, relativamente ao grau de conhecimento do narrador, que é total no primeiro caso e parcial no segundo (por exemplo, através do conhecimento de uma personagem); interventiva ou neutral, referindo-se à participação, ou ausência desta, do narrador na diegese, através de comentários e apreciações, por exemplo; e fixa ou variável e múltipla, conforme o romance seja regido por um só tipo de focalização ou esta varie de acordo com as

²⁹ O conceito de «voz», na conceptualização de Genette, designa as relações entre narração e narrativa, e entre narração e história (Genette, 1995: 30).

³⁰ Neste tipo de focalização, utiliza-se o termo autodiegético quando o narrador responsável pela focalização é agente do mundo diegético desse romance (Aguiar e Silva, 1984: 769)

necessidades e conveniências do narrador. Este binómio relaciona-se mais directamente com a ciência do narrador. As categorias indicadas podem, ou não, entrecruzar-se, não devendo ser entendidas como compartimentações rígidas (769-785).

Referindo-se a *Manhattan Transfer*, Dos Passos afirma: «I was trying to be all objective» (Dos Passos, 1988: 247), intenção à qual subordina a técnica da montagem, de inspiração cinematográfica. As técnicas narrativas, todavia, e em particular na sua articulação com o ponto de vista e ciência do narrador, acusam uma maior complexidade e conduzem à questionação do grau de objectividade alcançado.

Embora rejeitando uma focalização fixa, baseada na narração heterodiegética e omnisciente, associada à narrativa convencional, Dos Passos faz uso destas categorias, em conexão com o recurso ao discurso directo não formalizado, que veicula o ponto de vista de uma personagem. Enquanto narrador heterodiegético, recorre frequentemente à corrente do pensamento, incluindo, assim, a focalização interna. A focalização externa, porém, é também amplamente utilizada. Estas estratégias narrativas, que se fundem à revelia de qualquer imperativo estrutural, são complementadas pelas *vignettes* que antecedem cada capítulo. Morel aplica a estas a focalização zero, por se enquadrarem num ponto de vista exterior, amplo e difícil de situar (Morel, 1990: 75).

Na senda do seu propósito de objectividade, Dos Passos utiliza a focalização neutra, impessoal, já advogada por Flaubert e Henry James, também designada como «showing», conceito de inspiração jamesiana cunhado por Lubbock³¹ (Aguiar e Silva, 1984: 765, 774; Reis, Lopes, 2002: 355), segundo a qual a narrativa se cinge à narração objectiva de factos ou diálogos. Mas os recursos próprios do texto literário cerceiam tal objectividade, como nota Aguiar e Silva, visto que a selecção de adjetivação, a conotação e simbologia do texto literário, bem como a estrutura da diegese, denunciam, ainda que subtilmente, a afirmação do narrador (Aguiar e

³¹ Esta terminologia compreende dois termos distintos: «showing», que acima referimos, e «telling», este último referindo-se a uma forma de representação em que a presença do narrador no discurso enunciado é bastante evidente (Reis, Lopes, 2002: 355).

Silva, 1984: 782-784). Morel considera que nem sequer a focalização interna elide o narrador, uma vez que é ele que fornece as informações necessárias acerca da personagem, que permitem a interpretação das suas sensações ou sentimentos (Morel, 1990: 89).

Por seu turno, Tichi considera que Dos Passos procurou uma forma de omnisciência narrativa fiel ao *ethos* da modernidade e do secularismo, expandindo a consciência dos protagonistas através do recurso a materiais diversos, como letras de canções, poemas, excertos de conversas apreendidas na rua, isto é, com artefactos da História e da cultura. A busca desta forma apurou-se, progressivamente, com *Manhattan Transfer* e *U.S.A. Manhattan Transfer* terá sido, de acordo com Tichi, o primeiro romance de Dos Passos de omnisciência de autor, em termos de narrativa moderna, uma vez que desloca o mundo do romance, da consciência do protagonista, para o universo material. Nessa argumentação, tal feito deriva da tecnologia contemporânea. Com efeito, a inclusão, a colagem de fontes diversificadas, como *slogans* publicitários, canções populares e jornais é atribuída à composição estrutural da narrativa, na qual estes materiais funcionam como componentes de um todo, duplicando a perspectiva de composição de uma máquina (Tichi, 1987: 197).

Os artefactos culturais e históricos da modernidade referidos por Tichi imbricam-se no texto: «Chicago! Chicago! Came in bursts out of the shut phonograph. Tony Huynter, slim in a black closecut suit, was dancing with a girl...» (Dos Passos, 2000: 310); «Anna Cohen stands behind the counter under the sign ‘The Best Sandwich in New York’» (313).

No episódio em que Jimmy Herf vagueia, em desespero, pela cidade, este recurso é desenvolvido e apurado no sentido de enfatizar o protagonismo de Nova Iorque como destruidora do indivíduo:

Jobless, Jimmy Herf came out of the Pulitzer building (...) He walked north through the city of shiny windows, through the city of scrambled alphabets, through the city of gilt letter signs.

Spring rich in gluten... Chockful of golden richness, delight in every bite, THE DADDY OF THEM ALL, spring rich in gluten. Nobody can buy better bread than PRINCE ALBERT. Wrought steel, monel, copper, nickel, wrought iron. 'All the world loves natural beauty'.

(...) everything made him bubble with repressed giggles (351).

Esta enumeração de *slogans* ilustra o materialismo e a superficialidade da sociedade urbana, pela qual Jimmy deambula, sem destino, o que aponta o seu desajuste na cidade. Morel considera que o mundo exterior e o universo subjectivo da personagem se interpenetram, através da focalização interna (Morel, 1990: 80), como sucede no excerto transcrito.

Tichi refere ainda que o ponto de vista onisciente é compatível com a cultura cosmopolita e impessoal do século XX, sendo o olhar do escritor abrangente, como o de um engenheiro em relação a si e aos materiais (Tichi, 1987: 211). Todavia, o recurso a tais fontes não rasura a importância de outras estratégias narrativas, pelo que se afigura que a filiação na estética modernista não deriva de uma focalização específica, mas sim da justaposição de vários modelos diferentes, bem como do modo como se relacionam no tecido da narrativa.

No seu estudo minucioso de *Manhattan Transfer*, Morel defende a mobilidade de perspectivas) nele presente (focalização variável ou multifocalização, na terminologia de Genette – Genette, 1995: 190) bem como a predominância da focalização interna, variável em função de diversas personagens. Este tipo de focalização é considerada frequente no romance modernista, por exemplo com Conrad e Faulkner (Aguilar e Silva, 1984: 785). Além de rasurar a presença do narrador, permite a evocação, a alusão, as transições entre momentos temporais (presente e passado) e entre situações reais e imaginárias e/ou oníricas. O ponto de vista das personagens é coadjuvado por dois processos complementares: o monólogo narrado («narrativisé»), com domínio do pretérito imperfeito, e o monólogo transcrito («rapporté»), no discurso directo (Morel, 1990: 75, 82-83).

Neste excerto, por exemplo, a onisciência do narrador concretiza-se através da narrativa na terceira pessoa, com focalização interna:

Joe Harland, puffing on his pipe, pulled to and bolted the wide quaking board gates. (...). It seemed to him peaceful in spite of the rasp of of traffic from the street that seeped through the hoarding (...). His mind was a fuzzy comfortable blank. Suddenly he saw himself in a dress-suit wearing a top hat with with an orchid in his buttonhole. (Dos Passos, 2000: 189-190).

Noutras passagens, porém, os pensamentos da personagem são inseridos, expressos na primeira pessoa, no curso da narrativa, sem transições formais; a focalização interna incorpora assim, como acima se indicou, o monólogo interior (neste caso, em versão «rapporté»):

George Baldwin was walking up Madison Avenue with his light overcoat on his arm. His fagged spirits were reviving in the spakling autumn twilight of the streets. (...) Good God, how am I going to get my existence straightened out? He stopped in front of a flowerstore. A mist warm honied expensive smell came from the door, densely out into the keen steelblue street. If I could at least make my finantial position impregnable... (279).

A apresentação dos pensamentos das personagens, introduzindo momentos de suspensão e dispersão na narrativa, desafiando a sequência formal e obliterando o curso lógico, imitando o pensamento real, recorrendo a *flashes*, alusões, e livre associação de ideias, evoca as técnicas de James Joyce e Virginia Wolfe. Rasuram-se os comentários do narrador, em focalização neutral, e as situações são apresentadas de modo directo e imediato (Beach, 1960: 43). No entender de Snell, todavia, a técnica do monólogo interior ainda não evidencia o rigor estilístico que conhecerá em *U.S.A.* (Snell, 1947: 255). A representação da descontinuidade atinente ao pensamento é também simbólica da fragmentação da vida psíquica das personagens e da relação entre elas, pelo que serve ainda um propósito social, pois tal descontinuidade abrange as ligações sociais, sublinhando o paradoxo de estas serem desprezadas precisamente por seres sociais (Beach, 1960: 44).

A simbologia que se associa aos tipos de focalização contribui para cercear a objectividade pretendida. Em relação a Ellen, por exemplo, importa notar que o processo de focalização acompanha a evolução da personagem no sentido da crescente desumanização que protagoniza. Assim, numa micronarrativa da primeira parte, durante a viagem de lua-de-mel no comboio, os seus sentimentos são verbalizados, o seu pensamento é expresso directamente através do monólogo interior: «Oh, I want to die. I want to die» (Dos Passos, 2000: 117). Todavia, em momentos posteriores, as situações frustrantes da sua existência já não têm expressão, e o seu desespero é veiculado indirectamente apenas através da descrição de aspectos exteriores, por exemplo ao saber que Stan casou com Pearline:

Ellen couldn't see his face. The orchestra, the jangle of voices, the clatter of plates spouted spiraling louder and louder about her (...) Her voice was gritty in her mouth, she heard the words very clearly when she spoke them (...) In the ladies' room she let herself down carefully on the plush sofa. She looked at her face in the round mirror of her vanitycase. From black pinholes her pupils spread blurring till everything was black (245-246).

Tal descrição é tributária da intenção objectiva, e constitui um exemplo de focalização externa, pois a personagem é descrita através dos seus actos e gestos, sem que se verifique qualquer referência ou explanação dos seus pensamentos e sentimentos (Aguar e Silva, 1984: 774). Apesar desta forma de representação, que converge com o conceito de *showing*, a consciência da personagem é, ainda assim, revelada, pois as suas acções sugerem o vazio que nela se instala, bem como a descrição do seu olhar, com a repetição do adjectivo «black», de conotação disfórica, e o verbo «blur», que metaforiza a dissolução da sua consciência e a destruição dos seus sonhos. Atesta-se, assim, a impossibilidade da objectividade absoluta a que acima se aludiu, e que a expressão com que Magny classifica a escrita de Dos Passos corrobora: «... falsely objective». Com efeito, o facto de os eventuais sentimentos de Ellen nos serem apresentados em focalização externa, elidindo todos os elementos subjectivos inerentes à expressão da interioridade,

acaba por veicular uma ideia que é, em si mesma, subjectiva: a de que a vida interior é inexistente, a consciência não tem qualquer importância, o vazio domina o homem moderno (Magny, 1972: 66).

Um outro exemplo relevante refere-se ao episódio em que Ellen toma a decisão de casar com George Baldwin. Sem referência aos seus sentimentos, as imagens utilizadas centram-se na desumanização da personagem: «a hypothetical dollself»; «a porcelain figure under her clothes» (Dos Passos, 2000: 374-375); isto é, o processo narrativo utilizado reforça o apagamento da consciência e a perda de identidade, uma vez que a personagem se torna em objecto, sendo absorvida pelo universo de materialidade que a rodeia (Lee, 1971: 209).

A estrutura e as técnicas narrativas de *Manhattan Transfer* articulam-se ainda, naturalmente, com o conteúdo do romance, tal como já se verificara em *Three Soldiers*. A macroestrutura, agora, não se reporta ao exército, mas sim à cidade de Nova Iorque, repleta de referentes da modernidade e da tecnologia que Dos Passos pretende representar. Assim, e fiel ao contexto histórico, social, económico e cultural que definiu a década de vinte na América, a representação da cidade ancora, em termos de referências, numa estética da máquina muito mais rigorosa do que em *Three Soldiers*. Como refere Nanney, a cidade é uma composição, cujas componentes equivalem a peças de uma máquina – as partes que compõem a cidade são as pessoas, os arranha-céus, o comboio, o metro, as canções, os cabeçalhos dos jornais (Nanney, 1998: 156). Este tipo de estrutura reforça a ideia de fragmentação que as técnicas acima referidas, como o movimento, a montagem e a elipse, também transmitem. Por esse motivo, Nanney afirma: «... fragmentation, then, was both the technique and the theme». A cidade é a força que estrangula a luta do indivíduo pela sua identidade e pela sua dimensão humana, ou seja, é agente de fragmentação (157). Tal consequência, segundo a mesma crítica, consiste também na desintegração, na dissolução do humano, do orgânico, do holístico, mas, como refere com pertinência, permite a construção de uma poderosa máquina, isto é, a estrutura do próprio romance, como reflexo da cultura que quer representar: «... the constant motion of the narrative, it's dynamic swirl mixing and propelling characters

deterministically – is once again the message» (155). Verifica-se, assim, uma dialéctica entre totalidade e fragmentação que abarca a intriga e a estrutura. É decerto por essa razão que Tichi considera os romances de Dos Passos «... marvels of integrated structure» e o próprio escritor «... America's engineer-novelist», afirmando: «Dos Passos 'did' bring machine design into fiction» (Tichi, 1987: 201-202). Alfred Kazin, em 1942, havia já considerado *U.S.A.* «... a machine prose for a machine world», e Dos Passos «... the most precious of the lost-generation writers and the first of the American 'technological' novelists, the first to bring the novel squarely into the Machine Age and to use its rhythms, its stock piles of tools and people, in his books» (Kazin, 1974: 104).

Aquela que seria uma estética da máquina e da fragmentação estende-se às personagens, que representam também componentes de um todo mais amplo e estruturalmente equivalente ao modelo da máquina. Este aspecto relaciona-se com a dimensão da sua representatividade, que será aprofundada no capítulo dedicado a tal questão. Neste momento, importa reter, em termos de coerência estrutural e de significado, que também a abordagem das personagens participa do plano estrutural da narrativa.

As componentes que representam a civilização moderna adquirem uma significação imagética relevante, reforçada pela recorrência do seu uso. Comparando *Manhattan Transfer* a *Waste Land*, de T.S. Eliot, Lowry considera que o simbolismo e o uso de imagens projectam um espírito do tempo e do autor. Nesse sentido, a unidade de sentimento suplanta a discursiva, revelando a sua atitude em relação ao tema (Lowry, 1974: 55).

Embora partilhando da perspectiva segundo a qual a escrita de Passos consiste num todo estético, Blanche Gelfant acentua a predominância da técnica, através da qual se processa o comentário de natureza social e moral. Afirmando a estratégia criativa de Dos Passos, *Manhattan Transfer* ultrapassa a separação formal entre acção e exposição, uma vez que é a própria estrutura que determina o mundo dramático do romance. Através da acção, do ritmo, do clima, da simbologia e das

personagens veicula-se o espírito do tempo e o fluir da História (Gelfant, 1974: 43), de que a vida na cidade é paradigma.

Da técnica narrativa de *Manhattan Transfer* faz parte um referente que importa isolar, pela sua directa relação com as características da época e o panorama da modernidade do qual a obra resultou – a imprensa. Nas *vignettes* que antecedem todos os capítulos, Dos Passos insere excertos autênticos de notícias, de artigos, e títulos. Referiu-se acima a intenção que moveu o autor a adoptar tal estratégia narrativa.

A emergência do jornalismo e o seu crescente impacto social decorrem das condições sociais que acompanharam a revolução industrial e tecnológica dos finais do século XIX. Como foi referido a propósito do realismo literário, as tensões sociais produzidas pelo desenvolvimento e implementação do capitalismo industrial encontraram eco nos jornais e na *muckraking literature*³². Encontrando o seu lugar na ficção, o descontentamento fomentou também o desenvolvimento do jornalismo de investigação, nomeadamente com a publicação de *The Shame of the Cities*, de Lincoln Steffens (Bradbury, Ruland, 1991: 222), que assim deu o seu contributo para a onda de protesto social, mantendo alerta a consciência pública (Cowie, 1948: 746).

A técnica da reportagem adequava-se à procura, por parte dos escritores, de objectividade e de proximidade da vida real, aspirando à possibilidade de os jornalistas penetrarem no âmago da vida americana – «the muck of American life». Muitos escritores, como Stephen Crane, Willa Cather, Ernest Hemingway, iniciaram a sua actividade de escrita como repórteres, facto que terá influenciado o desenvolvimento de um estilo literário tributário do jornalismo, vivo, colorido, directo, tendencialmente factual (Strychacz, 1993: 15-16). O contexto da cultura de massas terá, assim, sido fundamental para a emergência de uma vertente do modernismo, particularmente no que diz respeito à busca do âmbito autêntico da experiência (7).

³² Cf. p. 54 do presente capítulo.

Os novos processos de reprodução, circulação e distribuição ajudaram a sedimentar o fenómeno de ascensão da cultura popular, que associa jornalismo e literatura. A época que sucedeu à Guerra Civil, com a sua aura de progresso, acolheu a publicação de edições mais acessíveis (*paperback*), reedições baratas, colecções de clássicos, impulsionando a formação de um público alargado, enquanto a tiragem de revistas aumentou de forma acentuada. Ao mesmo tempo, verificou-se o incremento da escolarização e da literacia. Além da expansão do público leitor que é consequente a estes factores, o crescimento industrial, a expansão urbana e a melhoria das redes de comunicação e de transporte levaram ao aparecimento de um mercado nacional. Por seu turno, este fenómeno incentivou o desenvolvimento da tecnologia, como forma de responder à maior necessidade de produção. Em 1885 surge o linótipo e as imprensas mais rápidas, numa convergência de tecnologia e literacia (13).

Também a acessibilidade do discurso jornalístico se relaciona com o processo de democratização atinente ao fenómeno da cultura de massas, o que deriva, naturalmente, do carácter directo, claro, inteligível da sua linguagem (28-29). Strychacz considera que tanto a emergência deste fenómeno cultural como as suas formas de expressão afectaram o modo como os escritores modernistas produziram os seus trabalhos, numa linha de adequação ao século XX, o que, no seu entender, afasta o conceito de modernismo de um movimento meramente antagónico à formação cultural que o antecedeu. Entre outros escritores, aponta como exemplo precisamente Dos Passos, na obra *U.S.A.*, com a inclusão de textos jornalísticos. Assim, a vertente modernista neste escritor relaciona-se com as formas e a ideologia da cultura de massas expressas nos *Newsreels* de *U.S.A.* (6, 9), dando assim voz à necessidade de criar um novo tipo de ficção: «... a new kind of fiction, adapted to an environment of screaming headlines...» (Barnard, 2005: 41). A importação de uma estética jornalística para o romance modernista revela a consciência da sua representatividade social e cultural – na terminologia de Warren Beach, a imprensa constituía o melhor indicador da mente americana (Beach, 1960: 35). O texto literário nasce agora de um novo contexto, sensível à existência de outros meios de

comunicação e em relação com a produção massiva de palavras, sons e imagens, num panorama cultural plasmado pelo fenómeno industrial (Strychacz, 1993: 5). Em termos estéticos, esta influência introduz uma dimensão polifónica.

Como forma de operacionalizar a sua própria estética, fiel à vida autêntica e reprodutora da simultaneidade real da existência, objectiva, baseada nas técnicas de justaposição e montagem, Dos Passos recorre à inserção quer de excertos de textos jornalísticos, quer de outras fontes: «... I felt that everything should go in: popular songs, political aspirations and prejudices, ideals, hopes, delusions, crackpot notions, clippings out of the daily newspapers» (Dos Passos, 1988: 239).

Em *Manhattan Transfer*, a inserção de títulos de jornais ocorre pela primeira vez no segundo capítulo da primeira parte, mas dilui-se, ainda de modo convencional, no fluir da narrativa, não deixando, por isso, de fornecer informação importante em termos do contexto histórico:

His eyes fell on the headline on a “Journal” that lay on the floor by the coalscuttle where he had dropped it to run for the hack to take Susie to the hospital.

MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL.

COMPLETES THE ACT MAKING NEW YORK WORLD’S SECOND
METROPOLIS

Breathing deep he folded the paper and laid it on the table. The world’s second metropolis. ... And dad wanted me to stay in his ole fool store in Onteora (Dos Passos, 2000: 12).

Neste excerto, Ed Thatcher, a personagem em causa, reflecte acerca do que leu. Deste modo, a relação entre as duas estratégias narrativas é simultaneamente fluida e coesa. Contudo, no excerto seguinte desse mesmo capítulo, a inclusão desse tipo de material já obedece a uma lógica diferente. O título mais importante aparece repentinamente, a contextualização é posterior, e a profusão de títulos diferentes, conquanto fiel à apreensão do olhar e da consciência da personagem, torna a leitura do excerto mais complexa. Bud Korpening encontra-se no barbeiro:

The barber righted the chair again. Bud looked about blinking. 'Four bits, and a nickel for the shine.'

ADMITS KILLING CRIPPLED MOTHER...

'D'yous mind if I set here a minute an red that paper?' he hears his voice drawling in his pounding ears.

'Go right ahead.'

PARKER'S FRIENDS PROTECT...

The black print squirms before his eyes (16-17).

Seguem-se outros títulos, ou pequenos excertos, comprovando o movimento de procura do olhar de Bud, surgindo então a transcrição da notícia que dá conta do modo como um adolescente de catorze anos assassina a sua mãe, bem como o depoimento do jovem. Regista-se, também, a reacção da personagem ao que leu: «'An I'm twentyfive years old,' he muttered aloud. 'Think of a kid fourteen'» (17).

Em ambas as situações o conteúdo das notícias é relevante em termos do desenvolvimento da narrativa, embora de modos diferentes. No primeiro caso, a referência à onnipotência de Nova Iorque associa-se à ambição pessoal da personagem, traduzida na intenção de enriquecer e de proceder à abertura de uma conta bancária para a sua filha recém-nascida. A grandeza da cidade inspira o desejo de grandeza pessoal, paralelismo que se lhe afigura natural. Ellen, a filha de Ed Thatcher, tornar-se-á a figura feminina de maior destaque em *Manhattan Transfer*, e tornar-se-á um produto da grande metrópole agora anunciada – terá, como o pai sonha para ela, sucesso económico, mas será também expressão da esterilidade da sociedade, pelo que este primeiro excerto adquire uma importância que convém reter.

Quanto à segunda situação, a dimensão trágica é mais apurada e o prosseguimento da narrativa dá conta do requinte desta técnica. A reacção de Bud, quando confinada ao excerto transcrito, parece irrelevante, visto acusar meramente um sentimento que pode ser de espanto, ou de choque, perante a brutalidade do acontecimento noticiado. Todavia, o modo como a busca da informação, inicialmente apenas vislumbrada, se processa, sugere um envolvimento da

personagem. Este, porém, só será revelado no capítulo cinco, quando Bud conta como assassinou o próprio pai.

No terceiro capítulo da segunda parte, a inclusão de cabeçalhos de jornais é diversa. Ocorre na *vignette* que antecede o capítulo: «Pink sheets, green sheets, FULL MARKET REPORTS, FINALS ON HAVRE DE GRACE (...) SENATORS 8, GIANTS 2, DIVA RECOVERS PEARLS, \$800 000 ROBBERY» (169). Intitulado «Nine Day's Wonder», este capítulo contém sete micronarrativas diferentes, relativamente às quais o conteúdo indiciado por estes cabeçalhos da imprensa parece cumprir uma função de enquadramento geral, de contexto.

Outra modalidade de utilização deste recurso surge na terceira parte, no capítulo quatro, quando Jimmy Herf, a personagem mais relevante em *Manhattan Transfer*, vagueia solitário pela noite de Nova Iorque, após ter perdido o emprego (como jornalista). Reflectindo sobre a sua existência passada, interroga-se: «Where in New York shall I bury my twenties? Maybe they were deported and went out to sea on the Ellis Island ferry singing the International» A sua imaginação concebe então o acontecimento sob a forma de uma notícia de jornal, com o título «DEPORTED: James Herf young newspaper man of 190 West 12th Street recently lost his twenties. Appearing before Judge Merivale they were remanded to Ellis Island for deportation as undesirable aliens ...» (353).

O facto de Herf conceber através do suporte jornalístico uma situação imaginária e inverosímil é duplamente irónico pois, além de caucionar a objectividade imanente a esse tipo de texto, ocorre justamente quando acaba de perder o seu trabalho como jornalista. À luz da globalidade da narrativa, a ironia adensa-se, porquanto esta personagem perseguiu, sem sucesso, o sonho de vir a ser escritor. Contrariamente a alguns dos escritores modernistas acima referidos, que iniciaram sua actividade de escrita na redacção de um jornal e se tornaram depois famosos, Jimmy Herf não ultrapassou a primeira fase. Regista-se, assim, na notícia imaginária, o seu desprezo pela actividade, criando uma situação irreal – os anos de vida de alguém não podem, obviamente, ser deportados – mas também a amargura e a frustração pelo desperdício que representou o tempo da sua existência, e que por

isso é merecedor da metafórica deportação. A ideia de desperdício da vida já havia surgido anteriormente, em conexão com Nova Iorque, quando Jimmy confessa a Stan: «...I'm losing all the best part of my life rotting in New York» (177). Além disso, identifica a sua actividade como jornalista com o oposto da criatividade inerente ao acto de escrita, definindo-a com a seguinte expressão: «... an automatic writing machine» (344).

Muito próximo do final de *Manhattan Transfer*, este curto episódio comporta ainda uma carga proléptica, uma vez que o romance termina com o abandono de Herf de Nova Iorque³³. Nanney refere que este episódio, além de ilustrar a desumanização do trabalho de Jimmy, acusa ainda a dependência deste em relação à linguagem que aprendeu no seu ofício e que se associa ao uso das palavras para fins lucrativos. Assim, este excerto ilustra a atitude de Jimmy em relação à imprensa – crescente desilusão face ao abuso de poder e à distorção da verdade (Nanney, 1998: 160-161), algo que preocupava já Dos Passos aquando da escrita de *One Man's Initiation*; aqui, o protagonista, numa discussão acerca da liberdade de pensamento, afirma: «America, as you know, is ruled by the press» (Dos Passos, 1969: 125).

O lado disfórico e artificial da imprensa consubstancia-se, ainda, no facto de Ellen vir a ser directora de uma publicação mundana, *Manners*, o que se coaduna com o vazio e a superficialidade da sua existência. Eis o objectivo da revista, segundo o editor: «... to roll ashore on the wave of fashion the second before it breaks»; ou, na interpretação de Ellen: «... to make every reader feel Johnny on the spot in the center of things» (368). A expressão «the center of things» reveste-se de função iterativa, sendo utilizada em momentos distintos da narrativa, não só por Ellen, mas também, como teremos oportunidade de referir, por Bud. Registemos, porém, que ambos se referem ao significado que a metrópole para eles comportaria.

Acresce que a situação deste episódio, por contraponto à de Jimmy, denuncia a inversão de valores que caracteriza a sociedade, na qual o economicismo é soberano, pois com esta actividade, que sublinha a frivolidade da vida nova-

³³ Pela sua importância para este estudo, o episódio final de *Manhattan Transfer* será analisado em detalhe no âmbito dos capítulos Três e Quatro.

iorquina, Ellen mantém o seu estatuto económico, ao contrário de Jimmy que, mesmo enquanto trabalhava como jornalista, auferia rendimentos inferiores.

Além da relação da imprensa com *Manhattan Transfer*, que se inscreve numa estética modernista, um conjunto de referentes associados às características da civilização moderna dos anos vinte adquire relevância neste romance. Tais referentes, seleccionados pela sua carga valorativa, prendem-se com a questão da tecnologia e a relação que a estética modernista com ela estabelece, bem como o modo como Dos Passos, neste romance, dela se apropria ou desvia.

Veja-se o início da parte dois: «Morning clatters with the first L train down Allen Street. Daylight rattles through the windows, shaking the old brick houses, splatters the girders of the L structure with bright confetti» (129). A linguagem utilizada é claramente tributária de uma estética marcada pela urbanidade, na qual os signos utilizados para a descrição da cidade participam de um contexto de modernidade e se submetem, eles próprios, a uma técnica modernista que funde categorias diferentes. O comboio, por exemplo, adquire poder e centralidade, como comprova a hipálage com a qual o amanhecer é descrito, isto é, através dos sons associados ao comboio («clatters», «rattles»). Cecília Tichi, que estudou a relação entre o advento da tecnologia e a literatura modernista, considera Dos Passos paradoxal no que se refere à expressão desse fenómeno. Tichi desenvolveu e fundamentou a premissa segundo a qual Ezra Pound, Hemingway, Dos Passos e William Carlos Williams exploraram na literatura as possibilidades estéticas da máquina e das estruturas da engenharia (Tichi, 1987: 194). Embora outros críticos refiram que Dos Passos tem uma relação de amor-ódio com a tecnologia, esta ensaísta aprofunda esta perspectiva, considerando que há da parte do escritor uma aceitação dos valores da tecnologia que inspira a sua consciente determinação em enveredar por uma escrita *avant-garde* e em explorar novas formas literárias. Apesar de rejeitar o corporativismo capitalista e o seu poder, Dos Passos acolheria essa mesma estrutura como forma de alcançar a omnisciência necessária ao romance (205). Numa leitura algo parcial, Tichi atribui ainda factores de ordem biográfica à alegada adesão de Dos Passos ao mundo tecnológico, como o contacto com o

comboio e com toda uma cultura baseada na inovação e na tecnologia. Contudo, reconhece a ambivalência de Dos Passos, pois este, embora apropriando-se da forma contemporânea, receia que o homem moderno seja aniquilado pela máquina do capitalismo industrial, tema que é enfatizado quer em *Manhattan Transfer*, quer em *U.S.A.* (216).

Se é certo que Dos Passos se inscreve num universo dominado pela tecnologia, representando-o através dos referentes e das técnicas narrativas, a filiação numa estética modernista que tal expressão outorga não o torna arauto desse universo, já que a simbologia atinente aos referentes e o seu cruzamento com a forma adoptada o situam, ao invés, numa posição de crítica e distanciamento face aos efeitos dessa mesma tecnologia na sociedade americana.

Entre os signos mais recorrentes, o comboio assume centralidade, conforme o último excerto transcrito já indicava. Este é historicamente relevante, já que a América, entre os finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, foi atravessada pelas linhas de caminho-de-ferro, facto que se associa à expansão industrial e económica, à mobilidade para oeste, ao progresso e ao capitalismo. As companhias de caminho de ferro foram algumas das corporações mais importantes, ligadas a empresários como Gould e Vanderbilt. Dessa importância decorre a metáfora que o comboio, em termos gerais, constitui: expressão da dinâmica, do progresso, da modernidade de uma sociedade. No contexto específico de *Manhattan Transfer*, contudo, ela matiza-se de outros significados. No espaço urbano, ele representa metonimicamente a própria cidade, exprimindo o ritmo dos tempos modernos, a agitação, a velocidade, a transitoriedade inerente ao quotidiano. Essa condição é importante na narrativa, porquanto reflecte a cultura da cidade e a submissão da dimensão humana das personagens às imposições da vida moderna. O comboio encontra ainda as suas variantes urbanas no metro subterrâneo e no metro de superfície, que são recorrentemente mencionados.

Além de participar da perspectiva do romance tecnológico a que acima se aludiu, em que representa a máquina e a relação entre estrutura e componentes, este signo assume uma importante função ao nível da técnica narrativa que, como se

mencionou, se baseia na montagem de cenas aparentemente díspares, inspirada na técnica do cinema. Tichi observa, com pertinência: «... as Williams and others understood, much of the twentieth-century life for poet and populace alike was experienced in passing glimpses from the train, from the elevated, from the automobile. All America was in view from vehicles in transit everywhere » (Tichi, 1987: 247).

A apreensão de episódios subsequentes, desprovidos de relação linear entre si, por alguém que passa num comboio ou num carro e abarca a diversidade da composição urbana, de forma fragmentada e desconexa, corresponde à técnica narrativa de *Manhattan Transfer*.

O título corrobora a centralidade deste símbolo, uma vez que *Manhattan Transfer* designa uma estação de comboios em New Jersey na qual os comboios mudavam para sistema eléctrico, fazendo a ligação subterrânea a Nova Iorque (Nanney, 1998: 165). Nesta estação, Ellen e John Ogelthorpe, recém-casados, mudam de comboio: «The wheels rumbled in her head, saying Man-hattan Transfer. Man-hattan Transfer» (Dos Passos, 2000: 116). Wagner considera que este refrão duplica o pensamento mecânico de Ellen, que a si própria impõe o dever de se sentir feliz (Wagner, 1979: 50), quando na verdade os sentimentos que a dominam são o desespero e a solidão, de que breves trechos narrativos ou descritivos, bem como os seus pensamentos, formulados em discurso indirecto livre e inseridos no corpo da narrativa, dão conta: «She lay on her back staring at the ceiling»; «She was icy cold»; «Oh, I want to die. I want to die»; «Then she climbed into bed again careful not to touch John. If she touched him she would die» (Dos Passos, 2000: 117).

Além de enquadrar o vazio espiritual de Ellen, o comboio representa ainda a mecanização e o progresso da vida moderna, opressores do indivíduo. A ligação entre os sentimentos desta personagem e a paisagem exterior – designada por Sartre como «... a conformity between the psychological state and the exterior situation, something resembling a colour harmony...» (Sartre, 1974: 64) –, é central:

She wanted to feel very gay and listen to his purring whisper in her ears, but something had set her face in a tight frown; she could only look out at the brown marshes and the million black windows of factories and the puddly streets of towns and a rusty steamboat in a canal and barns and Bull Durham signs and roundedfaced Spearmint gnomes all barred and crisscrossed with bright flaws of rain (Dos Passos, 2000: 116).

Refira-se também que Ellen transmite a visão segmentada do exterior, característica de um quotidiano dominado pelos transportes, a que acima se aludiu. Dos Passos desdobra, assim, na personagem a sua própria estratégia narrativa de representar o universo envolvente. Deste excerto de *Manhattan Transfer* é ainda possível retirar a noção de aprisionamento e asfixia que o comboio também ilustra. Neste episódio, e no caso de Ellen, ele funciona como metáfora de opressão em relação à vida e à vontade da personagem – «She pushed up the window. The rain lashed in her face spitefully stinging her flesh, wetting her nightdress. She pushed her forehead against the frame» (117). A ideia de que a cidade, através do comboio, tolhe e fragmenta o indivíduo faz de Ellen personagem paradigmática, em especial no que se refere ao vazio das relações humanas. A utilização de imagens relacionadas com a máquina no desenvolvimento desta personagem reforça a sua desumanização (Nanney, 1998: 163), aspecto que será aprofundado no capítulo a dedicar ao estudo da personagem.

O movimento que suporta a deslocação do comboio estende-se a outros referentes de modernidade, como o cilindro a vapor, que também transmite a ideia de esmagamento, – muitas vezes expressa por verbos como «crush» e «press» –, ou o metro: «In the crammed subway car the Messenger boy was pressed up against the back of a tall blond woman who smelled of Mary Garden. Elbows, packages, shouldres, buttocks, jiggled closer with every lurch of the screeching express» (148). O atrofiamento e o contacto físico forçado ironizam o afastamento e a ausência de sentimentos e de afectividade que definem as relações humanas.

Não será inútil analisar brevemente um outro episódio relacionado com o poder do comboio, e que, aliás, se relaciona também com o papel da imprensa que acima se analisou. George Baldwin, um advogado com pouca clientela e no início da sua

carreira, tem conhecimento, através da leitura de uma notícia no jornal, de um acidente envolvendo uma carruagem de comboio e o motorista de uma carrinha de distribuição de leite: «Augustus McNiel, 253 W. 4th Street, who drives a milkwagon for the Excelsior Dairy Co. was severely injured early this morning when a freight train backing down the New York Central tracks...» (Dos Passos, 2000: 50). Baldwin decide então procurar a mulher do sinistrado e processar a companhia de caminhos-de-ferro.

Esta situação funde as vertentes denotativa e conotativa do esmagamento de que o comboio é agente. Gus McNiel é literalmente esmagado por ele, mas simbolicamente também pelas forças do poder, da ambição e do materialismo que governam a cidade e escravizam os indivíduos, pois Baldwin envolve-se com a sua mulher – que abandona quando o caso é encerrado, com sucesso – e, mais tarde, McNiel virá também a ser derrotado por Baldwin num processo eleitoral que ambos disputam. Por outro lado, a situação dramática de um promove a ascensão de outro, no quadro do mito de êxito individual e económico.

Baldwin é uma personagem relevante justamente pelo seu percurso de sucesso e pelo seu posterior envolvimento com Ellen. A sua descrição física, com que se dá início ao capítulo intitulado «Dollars», é emblemática: «... with steel eyes and a thin highbridged nose» (Dos Passos, 2000: 49). Atente-se na precisão dos adjectivos empregues, sugerindo dureza e frieza. A imagem «steel eyes» evoca o materialismo, a frieza moral e a ambição calculista da personagem, isto é, o seu olhar sobre o mundo. «Steel» é, aliás, uma metáfora poderosa, em perfeita fusão com o teor modernista de *Manhattan Transfer* e com o significado deste caso, pois a indústria do aço e o corporativismo capitalista que lhe estão associados relacionam-se com a expansão das linhas de caminho de ferro e do comboio. Esse desenvolvimento, por seu turno, irá catalisar o percurso ascendente de Baldwin, enquadrado no paradigma do sonho americano – a conjugação do acaso, da sorte, com o arrojamento pessoal – evocado na *vignette* inicial: «‘ain’t it the land of opportunity?’ (...) ‘It’s the land of opportunity’» (49). A progressão da narrativa virá a comprovar e a premiar esse modelo do sonho americano, porquanto Baldwin atinge o sucesso e a reputação a

que aspira, e ainda a mulher que pretende (Ellen). O índice de sucesso participa, porém, da ironia que se vai gradualmente revelando, pois Baldwin protagoniza o vazio das relações: Ellen aceitará a sua proposta de casamento, mas nunca será capaz de sentir amor por ele.

A mobilidade do comboio confere-lhe também, no contexto desta narrativa, uma simbologia ambivalente, uma vez que ele permite, simultaneamente, afastamento e aproximação. No quarto capítulo da primeira parte, significativamente intitulado «Tracks», Jimmy Herf, ainda criança, prepara-se para regressar ao colégio interno, após a mãe ter adoecido gravemente. Entre as recordações da solidão e humilhação da sua vida escolar, é transcrito um excerto de uma carta da mãe, na qual refere a tristeza pela partida de Jimmy: «Darling your poor mother was very unhappy when she finally put you on the train and went back to her big empty rooms at the hotel. Dear, I am very lonely without you» (97).

Apesar da associação do comboio à separação, Jimmy sente-se atraído por este meio de transporte desde criança, numa premonição do que virá a ser o seu desajustamento, na vida adulta, ao espaço – a cidade de Nova Iorque – e do desejo de partir que sempre o irá acompanhar. No excerto que se transcreve, esse gosto de Jimmy contrasta com a atitude da prima, Maisie:

From the trainyards came the scream of locomotivewhistle and the clank of couplings on shunted freight cars. Jimmy ran to the window.

‘Say, Maisie, do you like engines?’ he asked.

‘I think they are horrid. Daddy says we’re going to move on account of the noise and smoke.’

Through the gloom Jimmy could make out the beveled smooth bulk of a big locomotive. The smoke rolled out of the stack in huge bronze and lilac coils. Down the track a red light snapped green. The bell started to ring slowly, lazily. Forced draft snorting loud the train clankingly moved, gathered speed, slid into dusk swinging a red taillight.

‘Gee I wish we lived her,’ said Jimmy. ‘I’ve got two hundred and seventytwo pictures of locomotives, I’ll show em to you sometime if you like. I collect em.’

‘What a funny thing to collect...’ (100-101).

Quase no fim desse mesmo episódio, a ideia é reforçada, acentuando igualmente a diferença e o afastamento entre Jimmy e Maisie: «‘Spose we go down an look at the trains,’ put in Jimmy. ‘We’re not allowed to go down stairs after dark,’ said Maisie severely» (106).

Em vários momentos da narrativa, o comboio é referido, fugazmente ou com maior detalhe, no corpo dos capítulos ou nas *vignettes*, em directa relação com o episódio ou a personagem que enquadra, ou como modo de transmitir o ambiente, os sons que caracterizam a cidade. Por exemplo, quando Bud Korpenning vagueia, sem dinheiro e sem emprego, pela cidade: «The Elevated thundered overhead» (60) – a submissão e a inferioridade de Bud face ao poder da metrópole é simbolizada pela posição relativa que ocupa em relação ao metro de superfície. A metáfora do ribombar do trovão, que descreve o som, reforça o poder, eventualmente assustador, do segundo. Na *vignette* que abre o capítulo, participa da atmosfera que se pretende descrever: «Glowworm trains shuttle in the gloaming through the foggy looms of spiderweb bridges, elevators soar and drop in their shafts, harbor lights wink» (305).

Além do comboio e dos caminhos-de-ferro, outros referentes desempenham um papel importante, por ilustrarem o contexto de modernidade de *Manhattan Transfer* e por serem portadores de uma simbologia que importa referir. É o caso do *ferry-boat*, do arranha-céus e das portas giratórias, que constituem símbolos recorrentes ao longo de toda a narrativa.

O *ferry-boat* designa, naturalmente, a entrada e a saída de Nova Iorque. Nesse sentido distingue-se parcialmente dos caminhos-de-ferro, que se aplicam à mobilidade quer entre a cidade e o exterior, quer dentro dela. O *ferry* aponta sempre para o espaço exógeno a Nova Iorque, e, em alguns casos, à América, já que permite a ligação aos navios transatlânticos. Tal meio de transporte associa-se a momentos importantes da narrativa e ao percurso de certas personagens: a chegada de Bud Korpenning a Nova Iorque, a de Jimmy, enquanto criança, as de Jimmy e Ellen, já casados, e a partida de Jimmy, que antecede o desenlace.

No que se refere a Jimmy, a chegada à América parece participar do mito americano de esperança. Todavia, o *ferry*, tal como o comboio, simboliza a sua incapacidade de se adaptar à cidade, que formula em diversos momentos da narrativa. Por fim, a sua partida, muitas vezes antecipada, rasura essa esperança inicial simbolizada pelo barco, anos antes. Colley regista o contraste que o *ferry* comporta relativamente a Jimmy e a Bud, pois é através dele que este último havia chegado a Nova Iorque, em busca do «centro das coisas» (Colley, 1978: 55). Esta expressão, a que acima aludimos, assume uma dupla função quando analisada relativamente a estas duas personagens. No caso de Bud, funcionou como pólo de atracção, exercendo uma força centrífuga, e acabando por destruí-lo; em relação a Jimmy, funcionou como pólo de repulsa, originando um movimento centrípeto para o exterior da cidade. Gelfant atribui ao *ferry* uma função central na estrutura circular que, na sua opinião, se aplica à narrativa, uma vez que este referente surge no início, como modo de entrada, e no desfecho, como modo de saída, e, para Jimmy, de fuga (Gelfant, 1974: 49-50).

A relevância do *ferry* é, desde logo, consagrada no capítulo inicial, intitulado «Ferryslip». A *vignette* descreve a aproximação do barco ao porto, e, num movimento progressivo que lembra o movimento de uma câmara de filmar, a narrativa foca, no segundo episódio, o ambiente dentro do próprio barco e o diálogo entre Bud Korpenning e um outro passageiro. Na *vignette*, porém, o mote é, desde logo, dado em relação ao poder opressivo da cidade: «... men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferry-house, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press» (Dos Passos, 2000: 3), numa descrição equivalente à do metro sobrelotado que acima se mencionou. Refira-se, ainda, que este passo descritivo evoca a parte inicial de «Crossing Brooklyn Ferry», na qual Whitman alude igualmente à multidão urbana, na sua travessia diária entre o centro metropolitano e a sua casa. Este aspecto, por se articular com a ponderação de antecedentes literários e com a reflexão acerca da dimensão épica na obra de Dos Passos, será retomado no Capítulo Quatro deste estudo.

O arranha-céus, signo urbano por excelência, é emblemático do próprio conceito de modernidade, por inaugurar uma forma de relação do homem com o espaço que tira partido do progresso industrial e tecnológico. Segundo Stieglitz, o arranha-céus encarna, no plano arquitectónico, uma nova forma de civilização, e o seu significado é equiparável ao da Acrópole, para os gregos, ou do Panteão, para os romanos (Harding, 2003: 22). Esse novo conceito de ocupação do espaço decorre das características das grandes cidades e do afluxo populacional, de que Nova Iorque, como porta de entrada da imigração, é paradigmática. O arranha-céus representa a compactação do espaço e das pessoas e reflecte o espírito funcional dos americanos, catalisado pela teoria da eficiência de Taylor (Tichi, 1987: 289). Tichi associa mesmo a estrutura deste tipo de edifício ao modo como Dos Passos concebia o romance, também como uma estrutura a cuja verticalidade ia progressivamente apensando os seus olhares sobre a cultura contemporânea, o que, na sua opinião, converge com o conceito de «architect of history» com que Dos Passos rotulou a sua função de escritor (291). Esta perspectiva afigura-se um pouco genérica e dependente da relação absoluta que Tichi estabeleceu entre o universo da moderna tecnologia e a produção literária de um conjunto de escritores em que incluiu Dos Passos. No entanto, o capítulo designado «Skyscraper» – o penúltimo – foca a cidade multifacetada, quer pela variedade de cenas que a compõem, quer, como refere Colley, pela diversidade de situações que Jimmy evoca a partir do contacto que com elas desenvolveu, devido ao seu trabalho como jornalista (Colley, 1978: 54). Este capítulo anuncia o fracasso final de Jimmy na cidade, expondo o seu desespero e a sua solidão, pelo que será lícito associar o valor simbólico do arranha-céus à situação da personagem: estabelece o contraste entre eficiência e sucesso e o falhanço pessoal, entre o movimento ascendente e a queda. Por esse motivo, Becker considera-o simbólico da aspiração contemporânea (Becker, 1974: 50). Por seu turno, Gelfant perspectiva a visão alucinada de Jimmy, na qual o arranha-céus se configura como um labirinto sem saída (Dos Passos, 2000: 365), como determinante na sua decisão de abandonar a cidade, o que acentua a sua simbologia destrutiva (Gelfant, 1970: 152). Além da simbologia que veicula, o arranha-céus contribui para

a descrição da cidade, tal como o comboio, o metropolitano e o *ferry boat*: «The light from the street yellowed faintly a big sign on which there was a picture of a skyscraper...» (192); «A slate sky sagging between the tall buildings...» (207).

Por seu turno, a porta giratória, que dá nome ao capítulo três da terceira parte, é entendida simbolicamente como reverso da fortuna, configurado em personagens como Jimmy Herf e Congo, que se verifica neste capítulo (Wagner, 1979: 55). Com efeito, enquanto o primeiro segue um percurso descendente na escala do sucesso, o segundo progride social e economicamente, pelo que, no final da narrativa, as suas posições se invertem em relação à situação inicial (Gelfant, 1971: 171). A analogia com o mito da roda da fortuna afigura-se clara, ao evidenciar a arbitrariedade com que a deusa Fortuna manobrava o seu oráculo, fazendo girar a posição relativa daqueles cujos destinos manipulava, movimento que a porta giratória simbolicamente reproduz. Esta perspectiva introduz, todavia, a dimensão do livre arbítrio e da predestinação. O facto de Jimmy ter perdido o emprego e o poder económico, enquanto Congo enriqueceu significativamente, terá resultado de versões laicas da predestinação? Por outras palavras, corresponderá tal facto a um processo de vitimação determinista, no caso do Jimmy, ou de selecção natural, na esteira naturalista de Darwin e de Spencer, em relação a Congo? Esta problemática percorre transversalmente o nosso estudo, sendo retomada no âmbito dos capítulos posteriores, em particular do último.

A referência à porta giratória, noutras momentos da narrativa, alarga o seu leque de significações. Tal como o *ferry*, a porta proporciona entrada e saída, em relação a espaços cosmopolitas de diversão, como restaurantes e hotéis. O movimento contínuo, circular, participa da estrutura, também ela circular, que Gelfant atribui a esta narrativa. No entanto, este mecanismo da modernidade funciona também como processo de aproximação ao centro das coisas, isto é, aos espaços da cidade onde ocorrem situações relevantes em termos da progressão das personagens e da narrativa, como quando Ellen toma conhecimento do casamento de Stan ou quando decide aceitar a proposta de casamento de Baldwin, que representa a sua derrota interior. A sua última intervenção na narrativa coincide, aliás, com a entrada no

hotel *Algonquin*, onde também tinha aceite o contrato para a revista *Manners*: «... into the revolving doors» (Dos Passos, 2000: 400). A homogeneidade deste movimento circular, que o diferencia dos que o *ferry* simboliza, parece reforçar a escravidão à cidade e ao destino, e a ausência de uma direcção determinada. Além disso, a ligação deste símbolo urbano, em especial neste episódio, a Ellen, acentua o seu papel de mulher-objecto, enclausurada pelo vidro e destinada a ser exibida e admirada (Casey, 1998: 127).

Dos Passos considera oblíqua a escrita modernista, na qual inclui a sua própria, ao gerar sentimentos e ideias em vez de os apresentar linearmente à compreensão, e promovendo o distanciamento e a objectividade do escritor (Strychacz, 1993: 159). Todavia, do que acima se expôs, constatamos que a objectividade procurada pelas suas técnicas narrativas é recorrentemente obliterada por perspectivas semânticas que, de modo paradoxal, elas próprias permitem, sem perturbar aquele que será o seu enquadramento modernista.

Na secção deste estudo que agora se conclui, apontaram-se algumas características da narrativa em *Manhattan Transfer* que situam o romance numa estética modernista, tais como: a inovação no plano das estratégias narrativas, em parte devedora da técnica cinematográfica e de estéticas vanguardistas do foro de outras artes; a intenção de ruptura que lhes subjaz, face a uma tradição literária convencional, «genteel»; a perspectiva da experiência humana, configurada à luz de um vazio humanista, produzido pelo clima do pós-guerra; a relação do indivíduo com os outros, e a dimensão da sua própria fragmentação e perda de identidade, no espaço cultural e social da metrópole moderna.

Muitas das questões abordadas neste âmbito connexionam-se justamente com o tema da cidade. Porém, este ultrapassa a relação com o modernismo. Por conseguinte, o próximo capítulo abordará o romance de cidade, promovendo a reflexão acerca de *Manhattan Transfer* enquanto exemplo desse subgénero narrativo.

Capítulo 2. A Guerra e a Grande Cidade como Isotopias de Identidade

2.1. Diálogo e Autonomia

«Cities are like men except that they live longer.»

John Dos Passos, «A City That Died by Hearfailure»

«The memory of the spring of 1919 has not faded enough.»

John Dos Passos, «Introduction to *Three Soldiers*»

As questões abordadas em capítulos anteriores, acerca das três obras que são objecto deste estudo, enquadram-se nas isotopias da guerra e da cidade – a primeira em relação a *One Man's Initiation* e *Three Soldiers*, e a segunda em relação a *Manhattan Transfer*.

Na senda de uma matriz inicial da obra de Dos Passos, foram apontados aspectos que unem os três textos e que os situam em pontos distintos de uma linha evolutiva, tendente à afirmação e refinamento dos constituintes fulcrais dessa matriz. Importa, agora, alargar essa leitura congregante ao plano dos respectivos enquadramentos temáticos, tentando aferir se a expressão da cidade nas duas primeiras obras, e da guerra, na última, contribui para o princípio de unidade que procuramos neste estudo.

A relação do indivíduo com as condições ou instituições exteriores, sejam elas a guerra, o exército ou a grande cidade, tem sido referida pela maioria dos críticos de Dos Passos como o eixo estruturante dos seus romances, imune à variação dos contextos representados e à evolução da ideologia política do autor. O indivíduo é genericamente representado sob o signo da ameaça, e aparente derrota, por parte das forças exteriores, a despeito das diferenças que identificam um e outro contexto.

Todavia, as características da época em que estes três romances foram escritos aproximam-nos naturalmente. Com efeito, os anos vinte, na América, foram marcados pelo clima do pós-guerra e pela onda de modernidade¹ que se anunciava desde o final do século dezanove. A experiência da guerra escarpelizá-lo-ia na arte e na literatura, em particular, como vimos, no âmbito da expressão modernista. A diegese dos três romances situa-se em cronótopos como a primeira guerra mundial e a vida em Nova Iorque nas décadas iniciais do século vinte, que tornam a associação de ambos facilmente reconhecível nestas narrativas de Dos Passos, nomeadamente pelo espírito da época que reflectem, pela resposta às estéticas realista, naturalista e modernista, e ainda pelo recurso a referentes, a motivos e a símbolos comuns.

No ensaio «What Makes a Novelist», Dos Passos evoca a cidade de Paris do Armistício, assinado a onze de Novembro de 1918 em Rethondes, França:

Paris in 1919. It's hard to reimagine the feelings of savage joy and bitter hatred we felt during that spring. (...) But with the armistice each one of us had been handed his life back on a platter. We knew what dead men looked like and we weren't dead. (...) Loafing about in little old bars full of teasing fragrances of history, dodging into alleys to keep out of sight of the military police, seeing the dawn from Montmartre, talking bad French with taxi-drivers, riverbank loafers, workingmen, polius on leave, petite femmes, we young hopefuls eagerly collected intimations of the urge towards the common good (Dos Passos, 1988: 270).

O espírito de Paris no termo da guerra, com as suas componentes de exaltação, juventude, vida boémia, arrebatamento, é aflorado em *One Man's Initiation*. Recorde-se que, quer neste romance, quer em *Three Soldiers*, uma parte da acção decorre após o fim da guerra, em Paris. No segundo texto, ocupa uma parte significativa da narrativa, plasmando em muitos episódios o ambiente que Dos Passos acima rememora, no quotidiano dos soldados recém-desmobilizados, ou a aguardar desmobilização, antes do regresso à América.

¹ V. Capítulo Um, p. 16, acerca do conceito de «modernidade».

Em *One Man's Initiation*, a acção do capítulo cinco, ainda no decurso da guerra, tem lugar em Paris. Nela o brilho e a vida da cidade contrastam com a monotonia e o sofrimento permanentes das frentes de batalha. O protagonista, Martin, e o seu amigo Tom passam uma noite de licença na cidade, cuja animação e intensidade são descritas logo após a curta narração da viagem de comboio:

The dark boulevards, with here and there a blue lamp lighting up a bench... (...) Crowds of soldiers, Belgians, Americans, Canadians, civilians with canes and straw hats and well-dressed women in their arms... (...) Cigarettes and cigars make spots of reddish light... (Dos Passos, 1986: 54).

As características discursivas dos dois parágrafos onde se situam os passos acima transcritos, anunciam já, ainda que de modo incipiente, o estilo descritivo aplicado a Nova Iorque, em *Manhattan Transfer*, nomeadamente a predominância de nomes e de adjectivos, a enumeração, e a subalternização das formas verbais.

Paris surge como um oásis de liberdade no encarceramento da guerra, condensado, qual válvula de escape, nas possibilidades da vida nocturna, como dão conta as expressões: «Drunk with their freedom...» (54); «...leaving them Rabelaisianly gay, with a joyous sense of orgy.» (55); «Laughter would untune the sky. It would be a new progress of Bacchus...» (56) – esta última referindo-se à hipotética visão de um final da guerra. Tal perspectiva da cidade já havia sido manifestada no primeiro capítulo, num diálogo entre dois soldados, no barco, no decurso do qual referem Paris como «...some city» e «... the most immoral place in the world, before the war» (15). Também Martin a designa em termos de «madness», «mystery» e «intricate life» (64). A animação e a vitalidade de Paris opõem-se ao clima de «ennui» e «boredom» (71) a que a guerra condena o sujeito.

Além desta libertação boémia, Paris proporciona ainda, no plano macroestrutural da narrativa – isto é, da sua estrutura semântica global² –, a identificação do protagonista com um ideal estético, que se sobrepõe, de modo apolíneo, à oferta

² O conceito de macroestrutura, introduzido por van Dijk, relaciona-se, entre outros, com a coerência global do texto (Reis, Lopes, 2002: 229).

dionisíaca da noite parisiense, já que Martin opta por passar a noite ao ar livre, no relvado junto à catedral de Notre Dame, preterindo uma prostituta, ao contrário da maioria dos soldados. Esta escolha sublinha quer a valorização da liberdade, quer a supremacia de uma visão estética e espiritual da vida, simbolizada pela catedral, e que constitui o contraponto à barbárie da guerra acusada em *One Man's Initiation*. Quando acorda, Martin afirma: «Notre Dame is beautiful in the morning», e, mais tarde, quando Tom lhe pergunta como passou o tempo, responde: «Curious. I lost our friends one by one, left two women and slept a little while on the grass in front of Notre Dame. That was my real love of the night» (66-67).

A simbologia que assim se revela acerca da Notre Dame é consolidada por outra situação da diegese, a atracção de Martin por um antigo convento gótico abandonado, na frente de batalha, cuja descrição glorifica a harmonia da natureza, a perfeição estética e o ideal de paz – uma vez mais, dimensões opostas à realidade da guerra:

The first time that Marin saw the abbey, it towered in ghostly perfection above a low veil of mist that made the valley seem a lake in the shining moonlight (...). Except for the dirty smell of huddled soldiers that came now and then in drifts along with the cool woodscent, there might have been no war at all (45).

Ao reflectir sobre a dimensão pragmática em *One Man's Initiation*, Clark observa que a mundividência de Martin é determinada pela natureza expressiva do indivíduo, e, acima de tudo, por um ponto de vista estético, que se volveria numa atitude pragmática, resultante do seu processo de iniciação e amadurecimento. A consciência estética, ao ver e descrever a realidade tal como ela se apresenta, incitaria à mudança (Clark, 1987: 73-74). Podemos, então, afirmar que a relação de Martin com o espaço é sustentada por essa consciência, a qual afere a sua identificação espiritual com o antigo convento, situado no campo, bem como com a catedral parisiense. A sua perspectiva da cidade é, deste modo, filtrada pela dimensão estética.

A partir da quinta parte de *Three Soldiers*, «The World Outside», a representação de Paris é mais significativa, não só face ao desenrolar da acção, como também pelas ligações mais claras que é possível identificar em relação a *Manhattan Transfer*. Com efeito, esta representação revela um aspecto fundamental no destino da personagem mais importante, John Andrews, uma vez que a sua mudança para Paris irá catalisar a concretização dos objectivos por si expressos e consolidados desde o início da narrativa, sendo determinante no seu percurso. Além disso, esta secção também introduz referências a Nova Iorque, por comparação com Paris, antecipando a perspectiva disfórica que *Manhattan Transfer* irá explorar, designadamente no que se refere à dimensão limitativa da metrópole sobre a criatividade artística, individual.

Tal como em *One Man's Initiation*, as passagens que descrevem Paris são fiéis à ideia que Dos Passos dela evocou, em 1967, associada ao Armistício e palco de celebração, de euforia e de avidez de viver (a que acima aludimos): «We haven't had any coffee either... But, man, we're in Paris. We're not going to be here long. We can't afford to stay all the time in one place...» (Dos Passos, 1997: 241). Este episódio reproduz a opção de Martin por uma noite solitária em Paris, pois também Andrews opta por se separar dos amigos, que antecipam uma noite de divertimento, para vaguear sozinho pela cidade. Ao afirmar «But I am so greedy for solitude» (243), Andrews defende a primazia da liberdade individual – cerceada pelo poder da guerra e, sobretudo, do exército – mas também procura a fusão com a cidade, que para ele constitui um espaço de sonho e de afinidade, no qual inclui a arte: «What a wonderful life that would be to live up here in a small room that would overlook the great rosy grey expanse of the city, to have some absurd work like that to live on, and to spend all your spare time working and going to concerts. ... A quiet mellow existence...» (242).

A fruição do momento reforça a identidade com Paris, que se configura como espaço por excelência da personagem: «The muffled murmur of the city stirred him like the sound of the voices of friends (...) the murmur of life about him kept

forming itself into long modulated sentences in his ears, – sentences that gave him by their form a sense of quiet well-being...» (243-244).

A atitude de Andrews em relação a Paris mantém-se em referências posteriores, a partir da quinta secção, quando a acção passa a ter lugar na cidade. Há um crescendo de expectativa e de felicidade, permanentemente associado à busca de um ideal estético e artístico, a dedicação à música, que constitui para Andrews, a par da liberdade, a condição essencial para o sentido da vida. A possibilidade – concretizada mais adiante na narrativa – de permanecer em Paris concede a Andrews a plenitude com que sonha, como explica ao seu amigo Henslowe: «I like it. I'm getting a better course in orchestration than I imagined existed. And I met a girl the other day, and I'm crazy about Paris» (323).

Os sentimentos de euforia, de felicidade e de harmonia, expressos em momentos seguintes, contrastam com a natureza do desenlace da narrativa, que os derroga. Em tom de brincadeira, Henslowe diz a Andrews: «...that's the turning point of your career. That's what made you come to Paris; you can't deny it» (240). Neste passo, as palavras de Henslowe comportam uma dimensão premonitória e irónica, visto que a ida para Paris viria a ser determinante no percurso de Andrews, representando uma viragem sem retorno, e também a sua derrota final. A conquista da felicidade a que aludiu diversas vezes vai sendo progressivamente minada pelas escolhas que faz em nome da liberdade individual e do livre arbítrio. Desertor e perseguido pela polícia militar, acaba por abandonar Paris e refugiar-se numa pequena aldeia, trabalhando na sua composição musical, até ser capturado pela polícia militar.

No plano da análise das referências à cidade em *Three Soldiers*, que neste momento nos ocupa, o desenlace parece corroborar a apresentação de Paris como o espaço de sonho, de harmonia e de concretização da ambição moral (a busca da liberdade) e estética (a entrega à arte). Porém, a desejada fusão do sujeito com esse espaço não é possível, o que corresponde à frustração do seu sonho. No contexto da história e da sua lógica narrativa³, tal facto aponta para a condenação do indivíduo

³ O conceito «história» é utilizado de acordo com a distinção definida por Todorov entre «história» e «discurso», o primeiro designando os acontecimentos e as personagens da realidade do texto

pela estrutura colectiva que gradualmente o vai aniquilando, o que se inscreve no horizonte ideológico transversal a toda a obra de Dos Passos, a que acima se aludiu.

Assim, se a visão da cidade parece oposta àquela que *Manhattan Transfer* introduzirá, tal só se aplica a Paris, pois as referências a Nova Iorque em *Three Soldiers* acusam já algumas das características que este último romance apura. Quando se refere às potencialidades estéticas da capital francesa, Andrews contrapõe a sua anterior vida em Nova Iorque nos seguintes termos: «... think of my life beside it. Slaving in that iron, metallic, brazen New York to write ineptitudes about music in the Sunday paper. God! And this» (242). A cidade americana é representada quer como espaço de modernidade, através dos adjectivos que a descrevem, quer como espaço castrador da liberdade individual e da criatividade, pelas expressões verbais («slaving»; «writing ineptitudes»), ideias que adquirem relevo em *Manhattan Transfer*. Por esse motivo, faz sentido traçar uma analogia entre o binómio Paris/Nova Iorque e a oposição estética, na literatura americana modernista, que Tichi designou como «Alexander's Bridge» e «Wright's Blocks». A primeira expressão, homónima do título de uma obra de Willa Cather, representaria a imunidade da palavra escrita à contaminação da influência tecnológica e a apologia da vitalidade espiritual da arte; a segunda, a associação da máquina e da tecnologia à criação artística defendida pelo arquitecto Frank Lloyd Wright (Tichi, 1987: 173-4).

A empatia com Paris participa, deste modo, de uma atitude de afastamento relativamente à América. A cidade americana e a europeia funcionam como sinédoques face às respectivas culturas, impondo-se a segunda como melhor alternativa, algo que Andrews exprime inequivocamente: «It's pleasanter to live here than in America» (Dos Passos, 1997: 341). Esta personagem comunga do exílio intelectual que atraiu a Paris, nas primeiras décadas do século XX, escritores

narrativo, o segundo o modo como essa realidade é expressa. A lógica narrativa relaciona-se com o estudo do formalista russo Propp, que identificou uma sequência ordenada de funções, comum aos textos narrativos. O francês Bremond propôs uma maior flexibilidade desse padrão combinatório, estipulando uma articulação lógica das funções (Reis, Lopes, 2002: 195, 225-227).

americanos e críticos sociais e literários⁴, num gesto de rejeição pelos valores ascendentes da sua sociedade, como o materialismo, a tecnologia e a padronização, castrantes da criatividade do artista. Recorde-se que, em momentos distintos da narrativa, Andrews exprime a sua rejeição por Nova Iorque, como acima referimos. Além disso, muito embora o seu acto de alistamento voluntário se inscreva na motivação colectiva da época, ele exprime também uma atitude crítica face à sociedade americana industrializada e materialista coetânea – aspecto que retomaremos, sobretudo, no Capítulo Três. Harold Stearns coligiu as expressões teóricas deste sentimento no colóquio que dinamizou em 1921, «Civilization in the United States», as quais convergiam, segundo a interpretação de Aldridge, para uma ideia central: «...life in America is not worth living. If the young artist is to preserve his talent, he must leave the country. He must, as Stearns urged in his own essay, go to Europe where the creative life is still possible» (Aldridge, 1951: 12-13).

Nas personagens de Dos Passos, este potencial criativo de Paris é reforçado pela dimensão centrífuga que Nova Iorque inflige ao artista. Recorde-se que, para além de Andrews, também Jimmy Herf, em *Manhattan Transfer*, abandona a cidade onde não logrou ser livre, nem feliz, nem criativo. O sentimento de desperdício que a ela se associa é, aliás, expresso pelas duas personagens, visto que também Andrews reconhece: «I think I have been happier this month in Paris than ever before in my life. It seems six, so much has happened in it» (Dos Passos, 1997: 352).

Além da imagem de Nova Iorque, alguns referentes específicos, associados à dimensão de modernidade e ao tema da cidade – e que analisámos, em relação a *Manhattan Transfer*, a propósito da sua filiação na corrente modernista – indiciam já em *Three Soldiers* a perspectiva que será amplamente explorada no romance posterior. Como símbolos da civilização moderna, a Torre Eiffel e o arranha-céus são equiparados, numa conversa ocasional entre dois soldados recém-chegados a Paris. Partilhando as características de produtos da moderna arquitectura, diferem pela identificação com o continente e com o país que representam. Da

⁴ V. Capítulo Um, pp. 87-88.

superficialidade algo boçal do diálogo emerge algum nacionalismo, o qual, no entanto, parece derrotado pela supremacia francesa:

‘The first thing I want to see is the Eiffel Tower.’

‘Why d’you want to see that?’ said the small sergeant with a black mustache and rings round his eyes like a monkey.

‘Why, man, don’t you know that everything begins from the Eiffel Tower? If it weren’t for the Eiffel Tower, there wouldn’t be any skyscrapers...’

‘How about the Flatiron Building and Brooklyn Bridge? They were built before the Eiffel Tower, weren’t they?’ interrupted the man from New York.

‘The Eiffel Tower’s the first piece of complete girder construction in the whole world,’ reiterated Walters dogmatically (286).

Todavia, a repetição desta ideia pela mesma personagem, um pouco mais adiante na narrativa e com um interlocutor diferente, clarifica o tom irónico que se vislumbra na primeira situação, uma vez que parodia o conhecimento que Walters tem de Paris, e que exhibe ridiculamente, pois esta cidade, para ele, reduz-se à Torre Eiffel. O efeito satírico é acentuado pela resposta do seu companheiro: «Tell me the Opéry’s the grandest thing to look at», mas Walters contrapõe: «If there’s wine and women there, me for it. (...) But that isn’t interesting like the Eiffel Tower is» (297-298).

Destes excertos podemos concluir que a visão de «Alexanders’ Bridge», na conceptualização de Tichi, de algum modo matiza a perspectiva de Dos Passos acerca de Paris, cidade que se impõe pela dimensão cultural, artística e estética. Neste sentido, Walters exprime o ponto de vista antagónico («Wright’s blocks»), ao sobrepor a Torre Eiffel, signo do progresso material e tecnológico, ao monumento da Ópera, sinédoque de uma tradição arquitectónica, da História, e metáfora de celebração artística. Com efeito, Dos Passos universaliza a condenação do primado tecnológico e materialista que domina a sociedade americana, o qual envolve uma posição autista face à arte e à criatividade, de que a Torre Eiffel será a metonímia europeia.

O comboio é outro elemento que importa mencionar, como signo da modernidade e símbolo do domínio do homem sobre o espaço e o tempo. Pela mobilidade e mudança que permite, não é dissonante na caracterização intelectual de Andrews; pelo contrário, constitui um meio de libertação e de aproximação ao ideal perseguido, e representado por Paris. Nessa perspectiva, existe na descrição da viagem que encerra a quarta secção («Rust»), um tom de euforia que parece celebrar os detalhes da modernidade. O destino que o comboio aproxima («The World Outside», título da secção seguinte) prevalece e permite a identificação de Andrews:

He was thinking how all the epochs in his life seemed to have been marked out by railway rides at night. The jolting rumble of the wheels made the blood go faster through his veins; made him feel acutely the clattering of the train along the gleaming rails, spurning fields and trees and houses, piling up miles and miles between the past and future. (...) He did not think of what he has left behind. He was straining his eyes eagerly through the darkness towards the vivid life he was going to live (276-277).

Note-se que esta expectativa em relação ao futuro ecoa a atitude de Martin Howe, em *One Man's Initiation*, quando parte para a Europa⁵, e nesse sentido partilha da dimensão pragmática, naturalista, que define a vida como uma página em branco na qual se registará a experiência vindoura.

Se considerarmos, todavia, a inversão que ocorre nesta quinta parte e que conduz à captura de Andrews, a função do comboio reveste-se de ironia, o que se afigura compreensível à luz do título da última secção, «Under the Wheels». A utilização desta metáfora recupera a dimensão disfórica do comboio que se apontou em *Manhattan Transfer*, enquanto veículo de opressão e esmagamento do indivíduo, pois o futuro a que o comboio conduzia Andrews é afastado de modo irreversível por uma estrutura exógena, o exército, que o cilindra.

No que se refere à abordagem da guerra em *Manhattan Transfer*, importa lembrar que a acção desta ocorre na cidade de Nova Iorque, ao longo das primeiras décadas do século XX. As referências à Primeira Guerra Mundial surgem de modo

⁵ V. Capítulo Um, p. 25.

disperso, inseridas em diálogos ou, de modo mais subjectivo, em monólogos interiores das personagens.

A inclusão deste tipo de informação fornece dados que compensam a ausência de indicações temporais, permitindo situar a narrativa numa dimensão cronológica, e intensifica a recriação do ambiente da época. Além disso, reforça o sentido economicista e frívolo que *Manhattan Transfer* retrata da sociedade americana coetânea, e ilustra, no plano social, económico e individual, o impacto da intervenção dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial.

O quinto capítulo da segunda parte, intitulado «Went to the Animals' Fair», abrange diversas referências à iminência da guerra, a primeira das quais logo no início, num breve diálogo entre Ellen e Baldwin. Ellen parece revelar algum choque – «Sarajevo, the word stuck in her mouth when she tried to say it» (Dos Passos, 2000: 217) –, associado à perspectiva de proximidade real de algo só acedido através da História escolarizada: «I always think of history as lithographs in a schoolbook, generals making proclamations...» (217). O seu interlocutor, Baldwin, foca a sua apreensão nas consequências económicas, o que se enquadra no perfil materialista e ambicioso da personagem a que se acima se aludiu: «The Street'll go plumb to hell. ... They'll close the Stock Exchange, only thing to do» (217).

Este tipo de referência desdobra-se ao longo do capítulo, por exemplo, através de Gus McNiel, que enveredou pela carreira política e que, num misto de astúcia e ganância, vislumbra na eventual crise económica uma oportunidade de enriquecer: «Why if they dont close the Stock Exchange...godamighty...before the blowup comes there'll be an opportunity ... Well begorry dont you forget it. A panic's the time for a man with a cool head to make money» (225).

Um episódio posterior, no mesmo capítulo, sugere uma informação acerca do tempo da diegese. Conversando num bar, uma das personagens, Bullock, afirma que a guerra ainda não havia sido formalmente declarada (231). Outro interlocutor, Joe O'Keefe, menciona uma batalha naval ao largo da cidade canadiana de St. John, em Newfoundland, na qual os britânicos teriam afundado navios da armada alemã. Tal informação, que Joe afirma ter-lhe sido dada por um operador de telégrafo, refere-se

à função desempenhada pela Grã-Bretanha nas costas canadianas, a qual consistia justamente na protecção da marinha Aliada em relação aos submarinos alemães. Os dados relatados por Joe enquadram-se no ambiente do quotidiano nocturno e boémio, e num nível de registo popular.

O sentido da conversa sofre uma inflexão repentina, novamente em relação à Bolsa — «Did you see there were four more failures on Wall Street? (...) They ought to close all the exchanges till this blows over» (232). Curiosamente, Bullock repete a opinião que ouvira a McNiel: «If a man's got the capital to cover and could keep his head this here would be the time to clean up» (232). A reprodução da opinião de McNiel, como se fosse sua própria, revela a adesão imediata a uma solução que radica num espírito de oportunismo e de ambição material, enraizado na sociedade capitalista representada na cidade; além disso, indicia marcas de um comportamento colectivo sensível à manipulação e tendente ao amorfismo, em que a perspectiva individual facilmente é absorvida pela vontade colectiva dominante.

A crítica social é introduzida a propósito da emergência da guerra. Congo Jake, que acima afirmámos funcionar como contraponto ao declínio material de Jimmy, veicula uma perspectiva da guerra cuja perspicácia política e sagacidade excedem aquele que pode ser considerado o seu baixo nível cultural. Colocando-se na pele do anarquista sem pátria, afirma:

You know why they have this here war. ... So that workingmen all over wont make big revolution. ... Too busy fighting. So Guillaume and Viviani and l'Empereur d'Autriche and Krupp and Rothschild and Morgan they say let's have a war. ... You know the first thing they do? They shoot Jaures, because he socialiste. The socialists are traitors to the International but all de samee. ... (227-228).

O discurso de Congo acusa claramente a obliteração da neutralidade americana, alargando a responsabilidade pela participação na guerra ao interesse das grandes corporações. Deste modo, utiliza a crítica à guerra como meio para defender a causa proletária que seria tiranizada pelo poder económico e político.

O capítulo termina com os pensamentos fragmentados de Jimmy, numa convocação da corrente da (sua) consciência, através de expressões aparentemente sem conexão entre si: as elocuições de Congo acerca da guerra, o discurso dos jornalistas com quem conversou sobre o assunto, *slogans*, excertos de canções, títulos de jornais. Através desta estratégia narrativa, evoca-se o pensamento segmentado em torno da representação da guerra, e ainda a fragmentação do indivíduo com ela relacionada e que os dois romances anteriores haviam explorado.

É também no decurso desta conversa informal entre Congo, Ellen e Jimmy, que estes últimos manifestam interesse em participar no cenário concreto da guerra, ele como correspondente de guerra, ela como enfermeira ao serviço da Cruz Vermelha. A progressão da narrativa irá conferir uma dimensão proléptica a estes enunciados, breves e aparentemente acidentais, porquanto na terceira parte, após o regresso de ambos da Europa, se menciona em analepse a informação que, em tom casual, irá compensar as elipses que fazem progredir a narrativa. Quando a tia de Jimmy pergunta a Ellen se ela e Jimmy se conheceram em Paris, ela responde: «Oh, no we were old friends. ... But we were drawn together a lot. ... We were in the same department of the Red Cross – the Publicity Department» (283-284). Deste modo, a guerra adquire uma importância reforçada na história, que se estende ao capítulo que lhe é dedicado, por interferir no percurso das personagens, e catalisando acontecimentos determinantes.

A experiência de participação na guerra acentua a diferença entre a capacidade de realização de Jimmy e de Ellen, que se agudiza progressivamente, contribuindo para a ruptura final do seu relacionamento. O destino de Jimmy parece marcado, em todos os detalhes, para correr à margem do que ele ambiciona. Não conseguiu o trabalho como correspondente de guerra e, ao contrário de Ellen, não se encontrava em Paris aquando do Armistício, facto que lamenta: «I was in Jerusalem with the Red Cross. Isn't that absurd?» (283). Note-se ainda que a referência ao Armistício contribui para a datação dos acontecimentos diegéticos que, como acima mencionámos, se desenrolam sem indicações temporais concretas.

Além da ênfase no impacto económico e no oportunismo materialista, é ainda proporcionada, no segundo capítulo da terceira parte, uma visão sobre outros aspectos consequentes à guerra, como, por exemplo, a situação dos ex-combatentes, ilustrada por Dutch Robertson. Recorde-se que este regressou à América após ter sido capturado por se encontrar na situação de *A.W.O.L.*⁶, – exactamente o que aconteceu a Andrews no final de *Three Soldiers* –, o que o terá levado ao desemprego e à miséria. Num episódio posterior, sabemos que Dutch possui uma arma; Francie, a sua companheira, manifesta o receio de que ele seja preso, e sente-se apreensiva quanto ao risco de que as colegas se apercebam da sua própria indisposição física. Sem qualquer referência explícita, insinua-se que ambos se envolveram em actos ilícitos, possivelmente roubos, uma vez que também adquiriram roupas novas e caras, e que Francie está grávida. Este discurso alusivo torna inequívoca a identidade do casal de assaltantes, conhecido como *Flapper Bandit*⁷, que é capturado pela polícia, facto que é dado a conhecer na narrativa através de uma notícia no jornal, lida por Jimmy. Esta estratégia narrativa foi referida acima, a propósito da função da imprensa na diegese de *Manhattan Transfer*. O desenlace disfórico de Dutch e de Francie fica assim associado ao papel que a guerra desempenhou nos seus destinos, de modo algo determinista, surgindo as circunstâncias da sociedade como responsáveis pela degeneração moral de ambos.

O impacto da Grande Guerra na sociedade americana da época é também referido, com ironia, numa conversa entre jornalistas. Quando um deles lamenta «...what's the use when this goddam war takes the whole front page?», Jimmy propõe: «You might work up something about how he [Mackintosh] was a lost heir to the Austrian throne and had been murdered for political reasons» (222). A alusão

⁶ Sigla construída a partir das iniciais da expressão que lhe dá significado: *Absent without official leave*.

⁷ Esta designação comporta uma referência a uma determinada tipologia feminina, relevante no universo social urbano da América, nos anos vinte. *Flapper* refere-se a uma mulher com um estilo moderno, em termos de vestuário, penteado, hábitos culturais e gostos. Poderá haver aqui alguma ironia, resultante da crítica implícita a certos aspectos da modernidade, e do contraste com o estatuto sócio-económico de Francie que, por ser mulher, terá fomentado a atribuição desse nome ao bando.

jocosa ao assassinio do arquiduque austro-húngaro, que detonou o conflito, sublinha o modo como a imprensa, enquanto agente condicionador da opinião pública, subalterniza os assuntos nacionais face à guerra. A primazia atribuída ao conflito internacional inscreve-se no padrão crítico sugerido por Congo, esbatendo da mente colectiva a exposição a temas críticos, focos de descontentamento, e iludindo a opinião pública com um assunto porventura mais inócuo em termos de eventual impacto social. Este episódio articula-se com a perspectiva veiculada por Marshall McLuhan acerca da imprensa, que define como um confessionário colectivo, permeável à participação comunitária. Além disso, a imprensa detém a possibilidade de matizar os acontecimentos, pela própria decisão de utilização, ou não, que deles faz (McLuhan, 2006: 221), vertente que este episódio claramente ilustra. Será, aliás, esta componente colectiva que se reveste de maior importância para o nosso estudo, que em diversos momentos perspectiva a relação entre esse plano e o individual. Igualmente pertinente é o facto de McLuhan se referir em particular à imprensa americana como veículo de transmissão de assuntos do foro internacional, por oposição a outros *media* como a rádio e a televisão, que difundiriam notícias nacionais (224). Com efeito, embora esta obra date de 1964, a leitura deste último aspecto é consentânea com a perspectiva indiciada pelas palavras dos dois jornalistas, acima transcritas.

Podemos concluir que a guerra e a cidade constituem os dois tópicos essenciais que sustentam a macroestrutura de cada um dos romances que este estudo aborda. Se a guerra funciona como contexto inequívoco de *One Man's Initiation* e de *Three Soldiers*, ela funciona como *leitmotif* de reflexões e contextos vários em *Manhattan Transfer*, embora com uma função intensional⁸ muito mais ténue. Não obstante a especificidade de cada obra, constituem elementos comuns a dimensão histórica e temporal, a relação com as personagens – influenciando o seu destino e/ou revelando factores da sua caracterização – e a crítica social.

⁸ O conceito «intensão» refere-se ao sentido dos objectos denotados por uma dada expressão; a «extensão», ao conjunto desses objectos (Reis, Lopes, 2002: 204).

Do mesmo modo, a representação de cidade que se vai construindo nos dois primeiros romances exara uma linha de continuidade para *Manhattan Transfer*, quer ao nível do discurso, quer da história. A semelhança de algumas micro-narrativas aponta para formas de representação, ao nível estilístico-formal, que se apuram em *Manhattan Transfer*, bem como para uma construção semântica que toma a cidade como espaço peculiar da experiência individual.

2.2. Representações da Cidade

«City of hurried and sparkling waters!
city of spires and masts!
City nested in bays! my city!»

Walt Whitman, «Mannahatta»

Sinclair Lewis, no seu artigo *Manhattan at Last!*, escrito em 1925, com o qual assinalou a publicação de *Manhattan Transfer*, considera a possibilidade deste ser o primeiro livro a captar a essência da cidade, ultrapassando nesse domínio Whitman, Howells, James, e Wharton, entre outros (Lewis, 1988: 71). Nesta asserção, o escritor pondera a representação do espaço numa perspectiva lata, abrangendo o discurso poético. Opondo-se às críticas negativas que acolheram o livro como sórdido e pessimista, Lewis vê na fidelidade da representação daquela que considera ser a cidade autêntica, uma estética de identidade:

But there is the City, smell of it, sound of it, harsh and stirring sight of it, the churn and crunch of littered water between ferry-boat and slip, the midnight of skyscrapers where a dot of yellow betrays an illicit love or a weary accountant, insane clamor of subways in the dark, taste of spring in the law-haunted park; shriek of cabarets and howl of loneliness in hall bedrooms – a thousand divinations of beauty without one slobber of arty Beauty-mongering (70-71).

Outros críticos, como Michael Gold, D. H. Lawrence e Mary Ross, teceram comentários favoráveis a *Manhattan Transfer*, enquadrados na temática urbana e na sua forma inovadora. Todos referem a intensidade e a multiplicidade das representações de Nova Iorque, conhecedoras do seu âmago e contadas através de uma sucessão de imagens: «...a swift unreeling of New York sights and sounds and scattered chunks of drama» (73). Lawrence considera *Manhattan Transfer* o melhor livro sobre Nova Iorque, designando-o como uma série de breves olhares (*glimpses*)

sobre as pessoas e os seus movimentos no vasto turbilhão urbano, alternando entre fracasso e sucesso (75).

Todavia, a originalidade desta técnica suscitou alguma resistência. Upton Sinclair, escritor identificado com a chamada estética *muckraking* que também se havia dedicado ao tema da cidade moderna, na aura da civilização industrial – Chicago é o espaço do seu romance *The Jungle* (1906) –, reconhece-lhe talento, grandeza, perspectiva e conhecimento da época. No entanto, segundo ele, tais qualidades não se imporiam à inovadora técnica caleidoscópica e, por isso, Sinclair lamenta a ruptura de *Manhattan Transfer* com a forma convencional («straightaway narrative») (87). Por seu turno, Paul Elmer More classifica severamente o romance: «His much-bruited novel *Manhattan Transfer*, with its unrelated scenes selected to portray the more sordid aspect of New York, and with its spattered filth, might be described in a phrase as an explosion in a cesspool» (78). O tom pessimista é considerado de tal modo intenso que, mesmo para leitores mais tolerantes como Henry Longan Stuart, contamina a narrativa, transformando o impulso e o movimento das inúmeras vidas numa «peça de horror» (67).

Note-se que as duas orientações críticas divergentes que a obra suscitou, à data da sua publicação, ancoram em raízes comuns – a cidade enquanto fonte de conteúdo e o modo escolhido por Dos Passos para a representar –, avaliando-as com juízos opostos. Por conseguinte, essa aceitação de um mesmo referencial sublinha o seu carácter central em *Manhattan Transfer*, reiterado por críticas e estudos mais aprofundados que a obra foi suscitando ao longo das décadas seguintes. Ainda que outras questões possam vir a revelar-se mais importantes, a cidade constituirá sempre o fundo incontornável que lhes dá sentido.

As recensões de Gold, Lawrence e Lewis, pela credibilidade intelectual dos seus autores, terão contribuído para consolidar o respeito público que a obra de Dos Passos já havia começado a obter com a publicação de *Three Soldiers*. A perspectiva de Lewis, ao apontar a essência estética que subjaz a *Manhattan Transfer*, é particularmente interessante, por se dissociar da leitura mais difundida em relação a este romance de Dos Passos, baseada no impacto destruidor da cidade, enquanto

estrutura colectiva, sobre o sujeito. Esta ideia é de extrema importância para a natureza deste estudo, porquanto o seu desenvolvimento pugnará pela convergência das duas interpretações.

Vimos no capítulo anterior como a exploração de referentes e símbolos específicos da cidade inscrevem *Manhattan Transfer* na estética modernista. Nesta secção, analisaremos de que modo este romance participa de uma tradição narrativa assente no espaço urbano, bem como a relação entre este aspecto e a matriz inicial de Dos Passos que nos propomos investigar. Impõe-se, assim, uma reflexão prévia sobre o conceito de «romance de cidade», ou «urbano».

Tomaremos como operacionais justamente as designações de «romance de cidade», «romance urbano» ou «romance da grande cidade»⁹, que clarificamos como sinónimas na óptica deste estudo, visto ser esta a terminologia usada pelo discurso crítico centrado neste subgénero narrativo¹⁰ (Gelfant, 1970; Tadié, 1992; Seruya, 1992; Harding, 2003, entre outros).

As características estruturantes do «romance de cidade» enquadram-se no conceito mais lato de «romance de espaço», segundo a terminologia de Wolfgang Kayser, que designa aquele que atribui maior importância à representação do meio histórico e do ambiente social que contextualizam a intriga. O conceito de «romance de espaço» é aqui explicitado como uma categoria da classificação tipológica do romance aceite por este crítico (Aguiar e Silva, 1984: 684-685). Será oportuno relacioná-la com os conceitos de género e de subgénero literário, à luz das definições propostas por Aguiar e Silva.

Se a definição do romance como género literário – a par da tragédia, da comédia, do poema épico, por exemplo – parece clara e consensual, já o conceito de subgénero se afigura mais complexo:

⁹ Nem todos os romances de cidade se enquadram no conceito de «romance da grande cidade», que toma como espaço diegético os grandes centros urbanos; este estudo centra-se neste último, pelo que o termo «romance de cidade» ou «urbano» deve ser entendido neste sentido, salvo em contextos que claramente indiquem o carácter excepcional da utilização.

¹⁰ Os críticos de origem anglo-americana em que nos baseamos, como Wrenn (1961), Gelfant (1970), Becker (1974), Harding (2003), entre outros, utilizam os conceitos de «city novel» e «urban novel». Os textos teóricos de autores portugueses, ou traduzidos de outras línguas para português, usam os termos «romance da cidade» ou «romance da grande cidade».

Os géneros literários (...) são constituídos por códigos que resultam da correlação peculiar de códigos fónico-rítmicos, métricos, estilísticos, técnico-compositivos, por um lado, e de códigos semântico-pragmáticos, por outra parte, sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literária e no âmbito de certas coordenadas socioculturais (Aguar e Silva, 1984: 390-391).

A divisão dos géneros em subgéneros ocorre em função da relevância de determinados factores semântico-pragmáticos e estilístico-formais no respectivo subcódigo. Integram o género do romance os subgéneros romance picaresco, romance pastoril, romance de educação, romance epistolar (399). Na ausência de referência ao romance de cidade, consideramos que este, à semelhança do romance pastoril que se configura como o seu oposto temático, se enquadra no tipo de romance de espaço, bem como no conceito definido em relação ao subgénero literário. Acresce que a duração do subgénero é mais limitada do que a de género (400), o que podemos associar à relação do romance de cidade com a emergência de condições específicas de uma dada época; além disso, «a friabilidade histórica dos subgéneros (...) funciona como um dos mecanismos relevantes da modificação do próprio sistema literário, provocando sempre alterações nas normas e convenções dos respectivos géneros e dos géneros afins» (400). Com efeito, a obliteração de normas convencionais do romance que se verifica quer em *Manhattan Transfer*, quer noutros romances de cidade, embora se deva também à inscrição na estética modernista, corrobora esta ideia, porquanto várias estratégias narrativas se associam ao tema urbano. Deste modo, o que temos vindo a expor justifica a referência ao romance de cidade como subgénero literário.

Tadié relaciona o romance sobre a cidade com o modelo da cidade real, ligando-o à expansão dos grandes aglomerados urbanos no século XX. Justificando esta ideia, refere múltiplos exemplos da literatura mundial que se centram no espaço citadino, entre os quais *Manhattan Transfer* em relação a Nova Iorque, *La Condition Humaine* (1933), de André Malraux, com Xangai, *À la Recherche du Temps Perdu*

(1913-1927¹¹), de Proust, com Paris, *Berlim-Alexanderplatz* (1927), de Alfred Döblin, entre outros. Tomando como referência essa diversidade de romances, menciona um conjunto de características que, agrupadas ou de modo avulso, se lhes aplicam, tais como: a cidade funciona como cenário ou constitui a personagem principal do romance; é representada como totalidade ou como uma parte do todo¹² (por exemplo, um bairro); descreve o percurso dos indivíduos e das massas; pode ser o horizonte de acção, mas participa desta. O eixo comum a estes aspectos é a centralidade que assume no romance e que, para além das opções narrativas, lhe confere uma autonomia e uma vida próprias (Tadié, 1992: 125-127).

A relevância do elemento urbano no romance tem raízes europeias anteriores à expressão modernista que o viria a intensificar. O realismo já havia acolhido a ascensão da nova cidade como referência, preocupado com o destino da nova população urbana. Lehan agrupa realismo e naturalismo no objectivo, que reputa de comum, de mostrar como um novo processo comercial e industrial quebrou o antigo ritmo agrário e natural. Esse modelo, herdeiro de características aristocratas e feudais, fundava-se nos princípios da propriedade, do direito por nascimento, da riqueza de origem agrária, em que a terra assumia valor dominante (Lehan, 1999: 51). A industrialização viria, naturalmente, dirimir a hegemonia agrária, em termos populacionais, económicos e sociais, catalisando o desenvolvimento dos grandes centros urbanos, nos quais se concentravam a actividade industrial e, como consequência, grandes aglomerados populacionais de origem diversa (Tindall, Shi, 1997: 631-632). A nova dinâmica social resultante deste fenómeno assumiria um padrão cada vez mais destrutivo, sob o ponto de vista cultural. Por esse motivo, o crescimento da grande cidade constitui uma relevante fonte de significação para o realismo moderno (Pizer, 1999: 52, 61). Exemplificam esse fenómeno o francês Eugène Sue, com o romance *Les Mystères de Paris* (1842-1843), centrado na cidade como cenário de opostos, o bem e o mal; Victor Hugo, com *Les Misérables* (1862),

¹¹ Este período de tempo refere-se à publicação da totalidade da obra, que, no entanto, terá sido escrita entre 1908 e 1909.

¹² Neste caso, corresponde ao conceito de «ecological novel», que será explicitado em fase posterior deste capítulo.

ao incluir uma panóplia de personagens diversas, unidas pelo espaço atrofiador de um subúrbio pobre parisiense, em que as contradições da realidade histórica se reflectem nas dos protagonistas; Balzac, com *Illusions Perdues* (1837-1843) e *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1847) (que integram *La Comédie Humaine*), nos quais os protagonistas abandonam o espaço provinciano para perseguir a sua realização na grande cidade. Balzac antecipa características dos romances naturalistas e modernistas, pois distingue-se de Sue e de Hugo ao substituir o axioma bem-mal por visões distintas, quiçá complementares, de viver a experiência da cidade (52-56). Por seu turno, Zola, em *La Curée* (1872), recupera o motivo da chegada do protagonista à cidade, que encara como um desafio, algo a conquistar, à semelhança das personagens de Balzac. Os vários romances de Zola, na senda naturalista, elegem a cidade como agente de corrupção, na qual se desenrola a luta darwinista pela sobrevivência. Tal como em Balzac, o egoísmo, a avareza e a ambição minam as relações humanas. O tema da natureza é muito importante em Zola, porque se constitui como uma força antagónica à nova realidade urbana, que afecta igualmente aquele que seria o ritmo vivificador associado aos ciclos da natureza (60-61).

Stoltzfus isola como elemento estruturante do romance de cidade a intenção original de a representar como unidade física e fenómeno sociológico colectivo, inovação que situa a partir de 1830, com os trabalhos de Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, 1831) ou de Jules Romain (*Le Bourg Regénérée*, 1906). Zola também é referido como exemplo deste sub-género, devido ao facto de os elementos constitutivos e significativos do espaço urbano – a rua, a loja, a fábrica, a mina, o teatro – viverem uma existência colectiva capaz de absorver os indivíduos (Stoltzfus, 1971: 204). Além disso, a descrição do espaço nos romances de Zola, incluindo naturalmente o da cidade, estabelece um paralelismo com o universo interior das personagens, por exemplo, com os seus estados de espírito, os seus sentimentos, as etapas das suas transformações interiores – característica que, como acima se referiu, participa do modelo naturalista (Bourneuf, Ouellet, 1976: 150-152).

Relativamente às características do romance de cidade, que neste momento nos ocupa, importa reter que tanto Balzac como Zola aplicaram a este género de narrativa a predominância do espaço e, em particular, a sua influência sobre as personagens, tornando-o um processo de caracterização destas. De facto, o naturalismo foi fundamental no incremento da valorização desse elemento diegético como estratégia narrativa global, sobrepondo-se progressivamente à centralidade da personagem humana (152) e, por isso, representa um antecedente de extrema relevância em relação ao romance modernista da grande cidade, no qual se inclui *Manhattan Transfer*.

Outros escritores franceses deram um contributo pertinente para a representação da cidade na literatura, também no plano dos géneros lírico e dramático. Baudelaire constituirá o exemplo mais significativo do primeiro, com *Les Fleurs du Mal* (1857), que refere a cidade como um cenário privilegiado ao olhar do poeta. Precursor do simbolismo, Baudelaire associou a modernidade à experiência urbana, contribuindo para a escolha da cidade como tema do artista moderno (Harding, 2003: 11). Será relevante evocar também um poeta português, Cesário Verde, cujo poema «O Sentimento de Um Ocidental» (1880) reflecte uma imagem multifacetada da Lisboa coetânea, apreendida pelo olhar do homem comum. A sua representação da cidade evoca a «retórica de catálogo» de Whitman, a qual também associamos a vários passos descritivos de Nova Iorque, em *Manhattan Transfer*. A pertinência de Cesário decorre ainda do facto de o seu estilo antecipar aspectos que viriam a ser identificados, no século XX, com características modernistas.

Flaubert, Vigny, Rimbaud e Laforgue terão respondido ao apelo de Baudelaire a uma nova arte urbana, consciente dos efeitos desumanizantes da metrópole sobre o sujeito (14). *L'Éducation Sentimentale* (1869), de Flaubert, faria da cidade o mito central que inauguraria a técnica da paisagem descontínua, que posteriormente domina *Manhattan Transfer*. A banalidade de Paris é permanentemente equiparada à imbecilidade da educação do protagonista (McLuhan, 1974: 156). A semelhança entre as duas obras é reconhecida por Morel: «*L'Éducation sentimentale* sans personnage central, voilà *Manhattan Transfer*, en première approximation» (Morel,

1990, 12). Mas outros escritores se seguiram, como Verhaeren (*Les Villes Tentaculaires*, 1895), Léon-Paul Fargue (poemas em prosa «Mon Quartier» e «Saint-Germain-des-Prés»); e Claudel, com o texto dramático *La Ville* (1897) (Stoltzfus, 1971: 204).

Apesar da estreita correlação que o tema da cidade estabelece com a estética modernista, e além da presença que já se assinala em textos de características realistas e naturalistas, devem ser ainda registados antecedentes de natureza dispersa que, de modos distintos, se inscrevem nas representações da cidade. Com efeito, ao reflectir acerca dos textos modernistas, Harding defende que a crítica não deve ignorar Wordsworth, Dickens, Thomson ou Engels, cujas perspectivas concorrem para o conceito de história urbana, por constituírem uma reacção às consequências, que avaliavam como negativas, do industrialismo vitoriano. *Our Mutual Friend* (1864-1865), de Dickens, evoca uma Londres escura, pobre, suja. Por seu turno, a poesia de Wordsworth segue a tradição pré-romântica de Thomson, na entrega ao paisagismo descritivo representativo de um estado de alma (Iañez, 2002, VI: 16). O socialismo científico de Marx e de Engels centra-se na desigualdade social e económica gerada pela industrialização e pelo desenvolvimento urbano a ela associado – diferentes contributos, provindos de épocas e quadrantes do saber distintos, participam da construção da reflexão sobre a cidade, facultando leituras sincrónicas e diacrónicas de que o romance de cidade é, de algum modo, tributário.

Também na literatura americana a cidade conhece representações que antecederam a sua expressão magna no modernismo e terão contribuído para a afirmação de uma tradição de romance urbano, importando ou recriando elementos da experiência literária anterior.

Os romances de cidade americanos, no final do século XIX e início do século XX, reflectiam o novo mundo americano emergente das grandes alterações da sociedade e do impacto da industrialização. Dominava-os, por isso, uma nova atitude, refractária a uma visão *genteel*. De facto, a cidade constituía um novo tema, mas oferecia também novas formas de representação, e a ligação entre ambos não se satisfazia com a expressão literária anterior, nomeadamente, Twain, Howells ou

James. Com efeito, *Washington Square* (1880) e *The Bostonians* (1886), deste último, haviam já retratado a cidade americana (Bradbury, Ruland, 1991: 215). Agora, a nova experiência reclamava uma nova expressão, habilitada a devassar a crueza das leis determinantes da existência, desde as biológicas às sociais. Plasmada na literatura, a visão das cidades americanas – Chicago, São Francisco, Nova Iorque – integrava, necessariamente, uma realidade que nada tinha de idílico (224).

Frank Norris, que acima referimos a propósito do naturalismo, escolheu São Francisco para situar a história de *McTeague* (também título do romance, publicado em 1899). Na esteira de Zola, *McTeague* representa a vida pobre dos imigrantes na cidade, no contexto do tema da degeneração do indivíduo, e da coexistência dos instintos «elevados» e «inferiores» da natureza humana. Na teia dos acontecimentos está a ambição da riqueza e da posse do ouro, ligado à Califórnia (230-231).

Em *The Jungle*, de Upton Sinclair, já mencionado, a acção decorre em Chicago, centrando-se nas dificuldades de uma família de imigrantes no tecido urbano e industrial, com uma forte componente de crítica social e objectivo interventor (High, 1997: 104-105). Como o título sugere, *The Jungle* representa uma selva urbana, imoral e ilógica, na qual a natureza e o instinto animal têm uma força destrutiva, enquadrada na poderosa máquina industrial. Contudo, a dimensão política do romance, considerado realista, absorve a sua tendência naturalista, afastando-o definitivamente de Zola (Tavernier-Courbin, 1999: 250-260). A relevância de *The Jungle*, no contexto do desenvolvimento do romance urbano, advém da relação que estabelece entre o fenómeno industrial e o crescimento das cidades, bem como da representação disfórica da cidade que o domina, transversal a este género de narrativa.

Em *Winesburg Ohio*¹³ (1919), de Sherwood Anderson, a pequena cidade é o tema unificador de uma série de histórias cujas personagens partilham este espaço e têm como traço comum a solidão e a incapacidade de comunicação que domina as suas vidas (High, 1997: 121-123). Os temas da dissociação do indivíduo, do fracasso do

¹³ Eis um exemplo que não se enquadra na designação de «romance da grande cidade», a que aludimos nas notas 9-10 deste capítulo.

amor, recorrentes na moderna ficção urbana, estão presentes neste romance, mas também em *Poor White* (1920) e em *Dark Laughter* (1925), associados, no primeiro, a forças sociais e económicas e ao poder do advento industrial e do fenómeno da urbanização. O confronto entre presente e passado é relevante, nomeadamente no processo de transformação moral que acompanha o processo de evolução da pequena cidade para grande centro urbano.

Sinclair Lewis, com *Main Street* (1920) e *Babitt* (1922), utilizou também a pequena cidade como espaço de oposição à afirmação individual, que em ambos é derrotada. O espírito tradicional e conformista da cidade, limitado aos hábitos e convenções, é responsável pela frustração da personagem e determina a sua anulação final. O tom satírico dos dois romances relaciona-se com a cultura americana, criticando precisamente a tradição, a passividade e a mecanização em todas as esferas da vida, o que torna a cidade sinédoque da América. Relativamente a Lewis, importa ainda mencionar a técnica narrativa utilizada, frequentemente baseada em listagens de detalhes descritivos dos ambientes (121-123), numa aproximação à catalogação retórica de Whitman, uma vez que os processos de escrita de Dos Passos participam desta característica.

A mudança do antigo modelo de vida para um novo, decorrente da industrialização – que será, também, uma alteração no plano epistemológico –, ocupa os romances de Edith Wharton sobre a cidade de Nova Iorque. A divisão interna do indivíduo e o drama dos seus conflitos interiores integram os textos desta autora, situados, porém, no plano das classes sociais mais elevadas (Gelfant, 1970: 96-97).

Sister Carrie (1900), de Dreiser, é considerado por vários críticos o marco fundamental no desenvolvimento do romance da grande cidade. Exemplo de «portrait study», na classificação de Blanche Gelfant que adiante desenvolveremos, nele a cidade é revelada através do impacto que exerce sobre o protagonista, cuja resposta a essa influência e cujo destino exprimem um juízo de valor sobre o modo de vida urbano (Gelfant, 1970: 65). *Sister Carrie* desenvolve-se a partir da experiência da chegada da personagem principal, Carrie Meeber, a Chicago, facto

determinante para o seu futuro e que acentua a diferença entre o universo de origem e o de chegada. Neste sentido, retoma-se a tradição de Balzac e Zola, acima mencionada. Dreiser atribui, todavia, a Henry Blake Fuller, autor de *The Cliff-Dwellers* (1893), a fundação do romance moderno americano sobre a cidade, reconhecendo a sua influência na criação de *Sister Carrie*. *The Cliff-Dwellers* representa Chicago como uma metrópole na qual os indivíduos apenas têm por objectivo ganhar dinheiro. Dreiser expande esta ideia, atribuindo-lhe um magnetismo de âmbito materialista – a força centrípeta da cidade que acima referimos a propósito do romance urbano de recorte modernista –, que é simultaneamente centrífugo em relação ao valor artístico e à moralidade tradicional (Bradbury, Ruland, 1991: 223).

Segundo Gelfant, a importância de *Sister Carrie* deve-se ao seu carácter aglutinador relativamente a todos os elementos e perspectivas da vida urbana dispersas por romances anteriores, analisando a realidade social, questionando os pressupostos da tradição moral e social e, implicitamente, da convenção literária do século XIX. Dreiser focou a sua atenção em toda a estrutura urbana – as personagens, o ambiente, o modo de vida – desvendando as implicações do materialismo, da desigualdade económica, da indiferença social, que definiriam a cidade. Desenvolveu, deste modo, o tema moderno da fragmentação pessoal e da vitimação, como padrão de derrota no meio urbano (Gelfant, 1970: 64). Na análise de *Manhattan Transfer* teremos oportunidade de constatar a pertinência da afirmação de Gelfant: «In a way, all the assumptions and motifs of modern urban fiction were implicit in *Sister Carrie*. It was the generic novel of twentieth-century city fiction, just as Dreiser was its generic novelist» (64).

Embora o nosso estudo se centre na ficção narrativa, importa evocar aqueles que poderão ser considerados contributos fundamentais em termos da cidade moderna, no plano da poesia americana: Walt Whitman, com *Leaves of Grass*, e Hart Crane, com *The Bridge* (1930), em relação a Nova Iorque; e Carl Sandburg, com «Chicago» (1914), em relação a esta cidade. Whitman, em particular, será referido em momento ulterior deste estudo, devido à dimensão épica presente na sua obra.

Dos exemplos referidos convém assinalar que o tema da cidade se enquadrou em narrativas de recorte realista e naturalista, e que a diversidade das suas abordagens é inalienável de um conjunto de aspectos comuns que são transportados até aos textos modernistas que a consagram, a saber: a relação do indivíduo com o espaço e a influência que o segundo exerce sobre o primeiro; a ligação da grande metrópole ao fenómeno capitalista e industrial; e a qualidade da vida – física e interior – e das relações humanas que a cidade pode determinar.

Na expressão modernista, a cidade mantém os laços com a dimensão histórica e tradicional, mas, ancorado na inovação técnica narrativa, o romance modernista sublinha o seu carácter centrípeto, a configuração caleidoscópica e dinâmica, geradora de novas marcas de descontinuidade e de dissociação, frequentemente associada à partição entre passado e presente (Harding, 2003: 11,15). A experiência na metrópole moderna constituiu um campo privilegiado de exploração na literatura, abarcando contextos relacionados com género, classe e raça, e exarando novas leituras da identidade nacional, totalmente diversas do entendimento convencional, e atentas à multiplicidade, mobilidade e diversidade de intercâmbio social entre pessoas, máquinas e informação, que permeava o tecido urbano (Kalaidjian, 2005: 9-10).

É pertinente assinalar a forma como Paula Rabinowitz se refere à moderna cidade americana, enquanto espaço de convergência de experiências sociais e culturais diversas, capaz de alterar aquilo que designa como geografia social e étnica da América (Rabinowitz, 2005: 262). O excerto do seu ensaio, que de seguida transcrevemos, é sugestivamente próximo, no seu conteúdo, de passos descritivos da atmosfera urbana em *Manhattan Transfer*: «... throngs moved throughout it, under its streets and above them on trains, subways, trolleys, and along their sidewalks on foot. Maids and deliverymen left one sector for another, sales girls and shoppers spread from residential neighborhoods to commercial areas» (262). A densidade e a mobilidade, quer material, quer humana, iriam forjar um novo olhar sobre a cultura humana, que irá integrar componentes como a violência ou a anarquia (262).

Esta referência converge com a perspectiva de Gelfant, em particular no que diz respeito à função do metropolitano, que considera representativo do modo de vida característico da cidade, apontando os seguintes aspectos: a discrepância entre a proximidade física e a pobreza dos contactos sociais; o anonimato como gerador de indiferença, reserva e hostilidade; a competitividade – motivada pela desproporção entre o elevado número de pessoas e a exiguidade do espaço – como causa de agressividade; e a consciência do mundo envolvente como criação humana, e não divina. Em suma, o metropolitano ilustra como as condições físicas determinam um padrão de comportamento colectivo característico da cidade (Gelfant, 1970: 26-27). Uma tal perspectiva participa de um enquadramento social e cultural ligado à expansão urbana do início do século XX, que mereceu a atenção de alguma expressão artística – por exemplo, na pintura de Reginald Marsh: a imagem da multidão, da densidade de corpos físicos preenchendo os espaços públicos da cidade (Rabinowitz, 2005: 262).

Será neste contexto que Gelfant enumera, em termos gerais, os temas do romance de cidade: centrados no impacto da mecanização, no materialismo, na solidão e alienação do indivíduo, na esterilidade do amor e da religião, na quebra da tradição, no conflito entre o artista e a sociedade – isotopias que, como aponta esta ensaísta, constituirão também o património da arte moderna em geral, agudizados pela cidade (Gelfant, 1970: 21). Estudos da raiz disciplinar diversa sublinham igualmente os traços menos positivos da caracterização urbana: o individualismo exacerbado, a desintegração da personalidade, a falta de participação social ou política, a delinquência. Num plano social, tais aspectos sobrepor-se-iam àquilo que de positivo a cidade oferece, como o nível de vida, a tecnologia ou os meios de comunicação, por exemplo (Roncaydo, 1986: 428).

A categorização temática proposta por Gelfant entronca na sua perspectiva de que o materialismo associado à vida cosmopolita, produto da sociedade industrial, seria determinante no estado de espírito característico da civilização moderna: um crescendo de desintegração espiritual, resultante de um padrão de sucesso material. De acordo com esta matriz, a luta pelo êxito sustentar-se-ia em valores e

comportamentos estéreis de sentimentos e de humanismo, como a competitividade, a impessoalidade, o espírito predador, a indiferença. Este enquadramento moral inscreve-se numa perspectiva social, visto que a própria vida em comunidade se dissolve, e a proximidade física coabita, paradoxalmente, com a distância social e espiritual entre as pessoas. A alienação do indivíduo tem, assim, a sua contraparte na desorganização social da metrópole moderna (37-41). Embora esta questão aporte, de modo relevante, à exegese de *Manhattan Transfer*, a perspectiva de Gelfant afigura-se algo redutora, ao contornar a diversidade de efeitos que a cidade, nos moldes por ela definidos, opera sobre as diferentes personagens, por exemplo.

A especificidade do romance urbano é solidamente valorizada por Gelfant, que defende o seu estatuto de género literário, votado à expressão de um modo de vida distinto e ao impacto deste sobre a mente, a imaginação e o espírito. O carácter social que se lhe associa deriva do fenómeno da industrialização, de que a cidade é subsidiária. A vida urbana é apreendida e representada como um todo orgânico e coerente, assente numa unidade estética de material e forma que lhe infunde um sentido interpretativo e valorativo, baseado na crença de que a cidade pode moldar o ser humano e o seu destino. Por isso, sintetiza esta ensaísta, o romance urbano interessa-se pela cidade como lugar único e distinto, e produz prazer estético pela sua forma específica, que se impõe à desordem social e ao fracasso pessoal que geralmente também integra (6-10).

Gelfant considerou três categorias de romance de cidade: «portrait study», de que *Sister Carrie* seria exemplo, como acima se mencionou, «ecological» e «synoptic». O conceito de «ecological novel» corresponde a uma variante de romance de cidade cuja acção se centra numa parte desta, isto é, o espaço é restringido dentro da própria cidade, e as personagens são características desse espaço, tendo absorvido o mundo exterior para a sua consciência, respondendo permanentemente ao que as rodeia (188) como Tadié, acima citado, também refere. É o caso de alguns romances de James T. Farrell, como a trilogia *Young Lonigan* (1932), *The Young Manhood of*

Studs Lonigan (1934), e *Judgement Day* (1935)¹⁴, cujas personagens são oriundas de um bairro da parte sul de Chicago.

Por seu turno, o romance sinóptico assenta fortemente no uso de imagens e simbologia específicas do meio urbano, através das quais se exprime uma avaliação da vida moderna (11-12). De acordo com esta tipologia, *Manhattan Transfer* ilustra exemplarmente o terceiro caso, constituindo um texto acerca da própria arte do romance da grande cidade e fundindo o modo criativo como representa Nova Iorque e a dimensão de interpretação social e moral (133), aspectos que adiante serão retomados.

À reflexão acerca do romance de cidade deverá juntar-se a oposição entre o espaço rural e o espaço urbano, que se agrega de forma explícita ou implícita a este género de romance. Ao privilegiar a dimensão espacial e local, o romance urbano de filiação modernista associa-se também ao movimento do campo para cidade, que faz parte do processo de industrialização das sociedades. Pode basear-se no confronto inequívoco entre os dois universos, ou centrar-se exclusivamente no espaço da cidade, revelando o seu lado antagónico à realidade rural omissa. Barnard refere a persistência da imagem pastoril no romance urbano, apontando, a este respeito, um aspecto curioso: a dificuldade em manipular a linguagem real, os signos, do mundo rural, muitas vezes inserido no romance urbano por parte de autores que sempre viveram no espaço citadino e industrial. Essa marca, por vezes incongruente, do elemento pastoril na ficção da cidade reforça a ambiguidade que distingue o modernismo do naturalismo (Barnard, 2005: 50-51). O enfoque, comum a muitos romances de cidade, nos grupos desfavorecidos da sociedade, tem expressão simétrica no romance rural, ou *soil saga* (Cowie, 1948: 747).

No que diz respeito à História e cultura americanas, a dicotomia entre o mundo urbano e o rural é fundamental e evoca a oposição ideológica, cultural, política e económica entre Jefferson e Hamilton, que constitui uma importante referência cultural. Enquanto Hamilton representa uma visão mais pragmática e economicista,

¹⁴ Por ser posterior a *Manhattan Transfer*, esta obra não foi referida entre os exemplos de romance de cidade indicados, visto que estes pretendem apontar o desenvolvimento deste tipo de romance anterior a *Manhattan Transfer* e, por isso, potencialmente influentes na sua criação.

em torno de um sistema capitalista plural, Jefferson defendia os valores humanistas e o primado da liberdade. Para Hamilton, a agricultura devia ser equilibrada pelo comércio e pela indústria; por seu turno, Jefferson sustentava a ideia de uma república agrária. Politicamente, o primeiro apostava num governo central forte, economicamente poderoso e encorajador da iniciativa capitalista; o segundo pugnava pela descentralização do poder que, na sua perspectiva, devia caber também aos agricultores. Hamilton receava a anarquia, Jefferson, a tirania (Tindall, Shi, 1997: 225-226).

Estas duas concepções de sociedade disputaram a predominância ao longo das décadas seguintes, tendo acompanhado o desenvolvimento da nação e contribuído para moldar o pensamento americano. Os receios sentidos por Jefferson, no final do século XVIII, de que uma sociedade capitalista e industrializada impulsionasse o crescimento desordenado das cidades e acentuasse o fosso entre os extremos de pobreza e de riqueza, viria a ser confirmado pela História. Com efeito, a produção literária do início do século XX iria colher inspiração nas apreensões de Jefferson – designadamente a cidade do romance urbano, de características modernistas. Recorde-se, todavia, que já no século XIX também a ficção narrativa de recorte realista e naturalista havia abordado tal questão.

Ao defender a função vital da cidade no crescimento da nação americana, Laura Pires suaviza a emblemática oposição protagonizada por Jefferson e Hamilton, uma vez que Jefferson, a despeito da sua defesa do ideal rural, teria igualmente promovido o desenvolvimento urbano e tecnológico (Pires, 1993: 453). A sua formação ecléctica decerto contribuiu para essa abordagem, até porque ele próprio se dedicou ao estudo de várias ciências exactas, tendo realizado importantes obras de arquitectura cidadina¹⁵. O que se nos afigura relevante isolar, em relação a Jefferson, não será tanto a sua perspectiva quanto aos fundamentos de desenvolvimento da sociedade, visto não excluir radicalmente o lugar da indústria, mas sim a sua preocupação social quanto às consequências de um modelo que

¹⁵ Por exemplo, Monticello (a residência de Jefferson) o Capitólio de Virgínia e a Universidade de Virgínia (Tindall, Shi, 1997: 225).

tenderia inevitavelmente para a exploração dos mais desfavorecidos, no qual a cidade industrial seria o *habitat* por excelência.

Como refere a mesma autora, a cidade foi fundamental no desenvolvimento dos Estados Unidos, não só pelo fenómeno da industrialização e da imigração, como também pelo progresso no plano do conforto, da qualidade de vida e do desenvolvimento intelectual (455-6). Por conseguinte, e na mesma linha de argumentação, Laura Pires refere que Emerson, não obstante a apologia da natureza que consagrou no ensaio «Nature», isola o potencial intelectual da cidade enquanto centro artístico (453). Tal interpretação corrobora a relevância da cidade na cultura americana, que o romance urbano tem reproduzido, mas mantém viva a dicotomia entre o universo rural e o urbano que é axial a essa cultura.

A dimensão cultural que aporta ao conceito de cidade é incontornável numa reflexão acerca da sua representação na literatura. No âmbito das referências modernistas, a cidade é um espaço disfórico que entronca em teorizações de campos disciplinares diversos, que influenciaram o espírito da época. Oswald Spengler, na obra *O Declínio do Ocidente* (1918), responsabiliza a cidade pela corrupção dos seus habitantes, pelo abuso da institucionalização, pelo carácter rotineiro e vazio das relações humanas. Assim, os factores conducentes a esta caracterização – a mecanização das actividades intelectuais, o esvaziamento da vida política, o aumento das massas cosmopolitas – levariam também ao fim da cidade (Harding, 2003: 121). A perspectiva de Spengler entronca numa conceptualização mais ampla, atribuindo à cidade, berço de todas as grandes culturas, um papel central na História do mundo. Será devido a essa relevância que os desajustes que nela identifica, em termos de sociedade contemporânea, serão determinantes no declínio da civilização ocidental. Robert Park, um dos mentores da ecologia urbana, viria a retomar o pensamento de Spengler, na sua análise dos fenómenos de desintegração social na metrópole americana (Roncaydo, 1986: 422). Na América, Lewis Mumford ecoou esta leitura apocalíptica da urbe moderna (Harding, 2003: 121) – a que a arte modernista deu voz –, baseando a sua visão do espaço urbano na crença de que o

processo de desumanização da sociedade se devia ao avanço da cultura tecnológica, embora a sua leitura integre um potencial de esperança para o ser humano.

Refira-se que o desenvolvimento do movimento modernista se associa a centros urbanos de intensa actividade cultural, capitais dominantes no plano da cultura e míticas na cultura americana e europeia, como Londres, Paris, Roma, Viena, Munique, Nova Iorque, Chicago e Los Angeles (15-16).

Deve, assim, sublinhar-se a importância transdisciplinar da cidade, visto que aspectos do foro da sociologia, da História e do urbanismo, por exemplo, constituem referências fundamentais na sua expressão literária. Harding traça o panorama diacrónico da cidade enumerando marcos fundamentais ao longo da História e da cultura da humanidade, designadamente oriundos das tradições clássica e judaico-cristã. No âmbito da primeira, refere as sátiras de Juvenal (poeta relevante pela sua descrição da vida na cidade, da qual denunciou os aspectos negativos, como a ganância, a vaidade, o vício ou a corrupção), e as *Éclogas* de Virgílio (pela sua recriação de um modelo idílico pastoril) (Harding, 2003: 5-6).

No que se refere ao Antigo Testamento, a dimensão negativa da cidade manifesta-se em vários passos, indiciando-se na primeira criação de aglomerados – por exemplo, a expulsão de Adão e Eva do paraíso (idílico, campestre) dá origem à formação de uma comunidade. Além disso, Caim constrói a primeira cidade bíblica após ter morto o seu irmão Abel; Babel representa a condenação divina pela pretensão de chegar ao céu; Sodoma e Gomorra são citadas, também no Génesis, como cidades corrompidas (Gn, 18, 16). Santo Agostinho, no texto *A Cidade de Deus*, opõe Babilónia, cidade profana, à cidade sagrada de Jerusalém (Harding, 2003: 5-6).

A vertente negativa associada à cidade é retomada por uma das concepções da cidade que dominaram o pensamento ocidental desde o século XVIII, com os poetas românticos (Blake, Wordsworth, por exemplo) e os filósofos do socialismo científico (Engels e Marx), que acima mencionámos – em ambos os casos como resposta à ascensão da sociedade industrializada. Em contraste com esta visão, Voltaire, Adam Smith e Fichte proclamaram a dinâmica da civilização associada à

cidade, agora centro da virtude iluminista. O Iluminismo terá, aliás, marcado a conceptualização da cidade. Ainda no século XVIII, Rousseau defini-la-ia como espelho reflector da realidade mais ampla da sociedade (6-9).

Esta ambivalência valorativa da cidade na cultura ocidental conheceu ainda outras formulações teóricas relevantes. Tendências mais recentes continuam a assinalar a importância do tema, por exemplo, com os sociólogos franceses Durkheim, Le Bon e Tarde, que estudaram o comportamento de grupos e a psicologia da multidão, ou Auguste Comte, que proclamou o progresso baseado na ordem (Stolzfuz, 1971: 203-4). Mumford, que acima referimos, ao acreditar numa solução idealista para a cidade, considera-a o único fenómeno humano capaz de congrega unidade, coesão e coerência, a fim de manter o princípio aristotélico das leis que governam o homem enquanto sujeito individual (Harding, 2003: 5). Por outras palavras, Mumford acredita na regeneração da emoção, da sensibilidade e da ética, e na possibilidade de estas virem a ocupar o centro da ética civilizacional.

Num estudo recente, Homi Bhabha formula com exemplar precisão a importância da cidade na civilização moderna, em termos oportunamente aplicáveis ao romance urbano e, em particular, a *Manhattan Transfer*:

Se (...) o povo emerge na finitude da nação, marcando o limiar da identidade cultural, produzindo o discurso dúplice dos territórios e das temporalidades sociais, então no ocidente, e cada vez mais noutros lugares, são as cidades que proporcionam o espaço onde se jogam as identificações emergentes e os novos movimentos sociais do povo. É aí que no nosso tempo, a perplexidade do viver é experimentada de um modo mais intenso (Bhabha, 2001: 569).

Do que temos vindo a expor em relação à importância da cidade e à sua representação no romance, importa sobretudo reter os seguintes aspectos: a dimensão ambivalente que permeia o conjunto das diversas perspectivas; a transformação da sociedade urbana ocidental a partir da industrialização, de que as grandes cidades constituem amostra vital; e o potencial humano e estético que a cidade oferece, escalpelizado na ficção modernista.

Wrenn designa *Manhattan Transfer* como « ...a city novel studying American social patterns from within and in a vertical cross-section in a single characteristic area» (Wrenn, 1961: 122). O tecido social captado nesse espaço abrange um elevado número de personagens, traço eventualmente pouco habitual no romance, mas distintivo numa narrativa deste tipo (Morel, 1990: 12), como acima se referiu. Também a estratégia compositiva, cuja sequência de episódios – alguns bastante breves – escusa as transições convencionais, entronca no conceito de grande cidade, como um mosaico de pequenos mundos que se tocam sem se interpenetrarem, na definição de Robert E. Park citada por Morel (Morel, 1990: 19). A focalização heterodiegética e externa participa da especificidade deste subgénero literário, pois a ausência de intervenção explícita do narrador converge com a ideia de que o material fornecido pela cidade e a diversidade inerente a esta escapam ao seu controle (45).

Em *Manhattan Transfer*, os episódios enquadram-se com precisão em referências espaciais, na geografia de Manhattan ou no seu ambiente (37). A importância do lugar é assinalada por Tadié, que refere o detalhe na indicação precisa de moradas, nomes de ruas e outros dados geográficos, pelos quais as personagens se movem em posição acessória – no espaço, mas também no tempo, já que o percurso cronológico das suas vidas, ao longo dos capítulos, se reparte também pelos vários espaços urbanos. Por esses motivos, este ensaísta utiliza a expressão «poética da cidade» para designar a sua representação neste subgénero, em que *Manhattan Transfer* se inscreve (Tadié, 1992: 128, 153-4).

A valorização da dimensão do espaço viria a ser ampliada e aprofundada em *U.S.A.* – a magia do lugar, transmutada para a magia da pessoa ou dos acontecimentos, tanto para o bem como para o mal, que Eleanor Widmer atribui a *U.S.A.* (Widmer, 1967: 13) e que também se revela em *Manhattan Transfer*. O enfoque no meio circundante, fenómeno que Barnard designa como «location of culture», explica também a opção pela técnica narrativa anti-individualista de *Manhattan Transfer* (Barnard, 2005: 46-47).

Se recordarmos que o enquadramento temporal deste romance se baseia essencialmente em referências diversas e situações de âmbito histórico, contornando a indicação explícita de datas, o contraste entre as técnicas utilizadas para operacionalizar as categorias de tempo e de espaço é significativo; isto é, a dimensão espacial é nitidamente privilegiada ao nível da técnica, o que converge com o horizonte semântico, ou seja, a relevância da cidade. Tal relevância não deixa, contudo, de ser enquadrada pelo contexto temporal, apesar da secundarização a que, no plano da estratégia narrativa, Dos Passos o votou. Deste modo, a cidade de Nova Iorque, em *Manhattan Transfer*, apropria-se fielmente da cidade real – o que se enquadra na perspectiva de Tadié acerca do romance urbano, como acima referimos –, sendo pertinente dedicar alguma atenção a certas características de Nova Iorque, na época representada.

Harding refere a Nova Iorque do início do século XX como «... the historical gateway linking the Old World and the New World», a cidade mais importante da América, metrópole de imigrantes, uma «cidade-império», capital da História do mundo moderno e produto do capitalismo industrial americano. O arranha-céus e a ponte de Brooklyn simbolizariam, neste contexto, e no plano arquitectónico e material, a afirmação do crescente sentimento americano de hegemonia económica, industrial e cultural (Harding, 2003: 21-22). Esse dinamismo da cidade associa-se também à inserção recorrente de referentes como obras, construção de edifícios e actividade portuária (Morel, 1990: 45, 95).

Além disso, Nova Iorque constituía também o centro da consciência literária nacional e a capital do universo editorial, absorvendo em si um mundo literário e cultural, tendo, a este nível, sucedido a Boston. Nesse contexto, a par da imagem de metrópole moderna, ciente do valor do seu tempo presente e projectando-se para o futuro, a consciência de muitos dos seus escritores orientava-se, contudo, para a recuperação de um passado compatível com a sua busca de visões alternativas da cidade (Harding, 2003: 22, 27).

Malcolm Cowley, um dos escritores da *Lost Generation* que viveu na Europa durante o período da Grande Guerra, descreve assim Nova Iorque, apreendida pelo seu olhar de recém-chegado:

We returned to New York (...) – to the homeland of the uprooted, where everyone you met came from another town and tried to forget it; where nobody seemed to have parents, or a past more distant than last night's swell party, or a future beyond the swell party this evening and the disillusioned book he would write tomorrow (Cowley, 1951: 47).

Na mesma obra, Cowley refere também o carácter intenso e paradoxal da cidade:

... the city without landmarks, the home of lasting impermanence, of dynamic immobility. It is the seat of violent emotions, hate, desire, envy, contempt (...) New York, to one returning from Paris or London, seems the least human of all Babylons (...) Its people have a purely numerical function: they are counted as units that daily pass a given point. Their emotions are coefficients used in calculating the probability of trade (201-202).

A vitalidade e a força intrínseca de Nova Iorque relacionam-se com a sua vida autêntica, histórica e cultural. Nos anos vinte – *Roaring Twenties* –, ficou associada ao advento do *Jazz*, funcionando como símbolo do inconsciente colectivo americano e como força impulsionadora do desenvolvimento cultural da nação. Por esse motivo, a cidade transcende a mera designação de um lugar, passando a representar todo um estado de espírito (Casey, 1998: 99).

Esse sentimento colectivo que a cidade apura, tem, todavia, raízes na identidade global da nação, e por isso a Nova Iorque de *Manhattan Transfer*, à semelhança de outros romances de cidade que o antecederam, é sinédoque da América e dessa fase da História, sugerindo que a totalidade de uma e de outra ultrapassaram os limites da compreensão humana, escravizadas ao sistema industrial (Harding, 2003: 97-98).

O modo como essa ideia se estrutura em *Manhattan Transfer*, suportada pelo domínio inovador da imagética urbana, situa o romance na categoria de «synoptic

novel», segundo a terminologia de Gelfant a que acima aludimos. O tema da cidade é relacionado com a intenção de crítica social, que por sua vez se agrega à definição do papel do escritor, segundo o próprio Dos Passos, como «architect of history», isto é, aquele que tem um papel activo no curso da História, devido à sua capacidade de moldar o pensamento e a moral colectiva através da obra de arte. À luz desse objectivo didáctico, o enfoque na cidade, e não nas pessoas, torna Manhattan um símbolo central das tendências históricas do século vinte (Gelfant, 1970: 133-134).

No âmbito da crítica social, os aspectos a denunciar centram-se na qualidade degradante da vida urbana e das relações inter-pessoais, como consequência de todo o processo de transformação económica e social da sociedade do início do século, com o crescimento industrial e a afirmação dos monopólios capitalistas. Subjaz a esta perspectiva de Dos Passos um modelo temporal, justamente o olhar para o passado mencionado por Harding, que mencionámos, como referência moral a contrastar com a realidade do presente. Do mesmo modo, o modelo corporativista, criticado por Dos Passos, evoca o padrão antagónico, representado pela ideologia de Jefferson e ameaçado pela evolução industrial (134,143). Refira-se que Dos Passos afirmou claramente a sua identificação com tal orientação económica e política, assumindo-se como «Jeffersonian liberal», posição por si justificada com a defesa do sentido pragmático da política e do exercício local do poder, movido da periferia para o centro, de modo a proteger o cidadão. Em 1959, numa entrevista concedida a Richard Whalen para o jornal *New Leader*, mantém-se fiel a Jefferson. Reconhecendo a ausência de alternativas à doutrina da máquina, ainda assim reitera a importância da função reguladora que o conhecimento das suas ideias poderia desempenhar no processo político e industrial corrente:

Big labor and big business make big government inevitable; we can't go back to agrarian democracy. But we can read and learn from Jefferson, who would probably have considerable difficulty in keeping out of jail if he were alive today. Time doesn't kill ideas (Dos Passos, 1988: 232).

Segundo Harding, a tensão entre o campo e a cidade, com os seus fenómenos adjacentes de migração, industrialização, urbanização e modernização, contribuiu para tornar a cidade um ambiente socialmente definido que se tornou objecto de representação em termos de literatura mundial, ainda que sob ângulos distintos – além dos norte-americanos Dos Passos, Jack London, Upton Sinclair, Steinbeck, Faulkner, também Balzac, Flaubert, Maupassant, Hugo, Thackeray, Dickens, Zola, Gorki, Tchekhov e Dostoievski abordaram a questão (Harding, 2003: 86-92). A antinomia entre o mundo urbano e o rural é tanto mais significativa, por acrescer ao romance de cidade uma função de contaminação em relação àquele que se centra no espaço rural; por exemplo, como nota Tadié, os grandes romances sobre o campo – como os do francês Jean Giono ou os de Faulkner – constituiriam reacções à cidade, e, como tal, o universo explorado comportaria, ainda que de modo latente, a oposição à grande metrópole (Tadié, 1992: 125).

Será neste contexto de oposição entre dois universos distintos que Clark valoriza o tratamento da natureza nas obras iniciais de Dos Passos. Se tal abordagem se torna evidente na diegese específica de *One Man's Initiation* e de *Three Soldiers*, como se referiu em capítulo anterior a propósito da relação com o naturalismo, em *Manhattan Transfer* tal leitura é mais complexa, pois, tratando-se de um romance urbano, a natureza apenas está presente em negativo, assumindo-se implicitamente como o pólo oposto ao carácter destrutivo da urbe. É à luz desse raciocínio que Clark interpreta a partida de Jimmy de Nova Iorque, a qual reproduziria a atitude de outros heróis míticos da literatura americana, como Natty Bumppo, Huck Finn ou mesmo Ishmael, que se identificam com a natureza (Clark, 1987: 97). Fiel à sua leitura de *Three Soldiers*, Clark encontra em *Manhattan Transfer* um padrão sequencial que imita o ciclo das estações do ano e que culmina, no final da narrativa, com a decisão de Jimmy, a qual ocorre em plena Primavera. Associa-se, deste modo, o abandono da cidade ao renascimento da personagem (100). Este ensaísta fundamenta a sua perspectiva com variadas alusões à natureza, pelo que a relação de identificação com o mundo natural corresponderia à dimensão de realização da natureza humana (102).

A ênfase neste aspecto afigura-se algo desproporcionada face às questões dominantes em *Manhattan Transfer*; por exemplo, o facto de Jimmy abandonar Nova Iorque, no termo da narrativa, não implica necessariamente uma opção pelo mundo rural, uma vez que se desconhece o seu destino. Porém, parece certo que *Manhattan Transfer* é exemplo de como a natureza constitui um elemento implícito, pólo de oposição ideal à realidade que se representa, a cidade. O gesto final de Jimmy, amplamente analisado pelos críticos e que retomaremos adiante, implica a fuga da máquina e o regresso a um estado de totalidade orgânica, só possível através da natureza, como refere Nanney na sua leitura da obra segundo aquilo que considera um cânone modernista. Será também essa a razão que justifica, no episódio final, a inserção de um signo, a carroça carregada de flores (Nanney, 1998: 162), representação metonímica do mundo natural que se glorifica.

A marca do ideal Jeffersoniano, reflectida no espírito de um tempo que o rejeita, é também expressa claramente por Stan Emery, em cuja inquietação persistem vestígios de uma nostalgia colectiva do pastoril: «Gee I'd like to go swimming... Why the hell do people live in cities?» (Dos Passos, 2000: 193).

As perspectivas sobre a cidade, condicionadas ou não pelo ideal rural, entroncam na condenação do presente, exercida igualmente através da técnica narrativa utilizada. Gelfant considera mesmo que esta é o seu modo de afirmação e, como tal, o verdadeiro instrumento de comentário social. A técnica engloba a acção, a estrutura, o ritmo, o ambiente, os símbolos e as personagens. A selecção de detalhes extraídos da realidade, apresentados frequentemente sob a forma de catálogo, como em Dreiser, exprime a leitura do tempo coetâneo; a utilização que assim se rende do material urbano, transmite a visão sinóptica da cidade, isto é, abrange a sua variedade e a sua complexidade e, através dela, infunde uma interpretação da tendência histórica subjacente (Gelfant, 1970: 142-143).

Vários signos do espaço urbano foram analisados no capítulo anterior, a propósito da relação de *Manhattan Transfer* com a estética modernista. Importa, no presente contexto, aludir a outros referentes e símbolos da cidade, nomeadamente os que também são concretizados através de títulos de capítulos, ou por eles indiciados.

Notemos que, no plano sociológico, o simbolismo urbano se constrói a partir das estruturas físicas desse espaço, bem como dos modos de vida, cerimónias, rituais, imagens e discursos acerca da cidade. No entanto, também os indivíduos contribuem com a sua acção e interacção, para a construção e mudança de tais símbolos (Mela, 1999: 144-146). Desta interacção resulta uma identidade da cidade, situada num determinado contexto social e espacial, que a constitui como «entidade singular e irrepitível, dotada de uma atmosfera cultural que a contradistingue inequivocamente» (147). Tal singularidade é perspectivada por Roncaydo em função dos seguintes traços: predominância das relações secundárias face às primárias (familiares); fragmentação das diversas actividades que ocupam um mesmo indivíduo; crise da família como célula de produção; anonimato e impersonalidade dos comportamentos (Roncaydo, 1986: 428). Este ensaísta problematiza, porém, a interacção entre os planos individual e colectivo que esse género de definições convoca. Contra uma leitura de teor naturalista, conclui que a «personalidade urbana» será, antes, «...ponto de encontro de uma ecologia com trajectórias colectivas ou individuais, por sua vez de vária natureza e susceptíveis de, segundo os casos, atribuírem um sentido diverso à urbanização» (429). Esta questão é particularmente relevante para a nossa investigação que, em diversos momentos, se reporta à configuração individual e colectiva, no âmbito da obra de Dos Passos.

A visão disfórica da cidade, como espaço urbano e moderno, e em particular de Nova Iorque, tem dominado as perspectivas críticas sobre *Manhattan Transfer*. A relação das personagens com o espaço legitima tal leitura, bem como a centralidade, na obra, de questões como a ambição, o materialismo, a obliteração das relações humanas, o sucesso e o fracasso, a destruição espiritual. Além disso, a composição narrativa e a simbologia associada a signos urbanos e uma tradição mítica e cultural da representação da cidade, contribuem fortemente para tal perspectiva. A sua abordagem é, deste modo, pertinente, além de permitir a eventual abertura a leituras diversas.

Organizado em três secções distintas, *Manhattan Transfer* é constituído por dezoito capítulos, a maioria dos quais intitulados com designações do contexto urbano e/ou moderno («Ferryslip», «Metropolis», «Steamroller», «Fire Engine», «Skyscraper», entre outros). Note-se que os títulos dos cinco capítulos da primeira parte parecem caracterizar sumariamente a cidade, indiciando uma unidade premonitória da intenção subjacente à globalidade da narrativa. Assim, o título do primeiro capítulo, «Ferryslip», evoca o movimento de chegada à cidade, e o quinto e último o esmagamento a que esta sujeita os indivíduos, simbolizado pelo «steamroller» que lhe dá nome. Bud Korpenning, personagem que referimos a propósito da solidão, inicia e encerra a primeira parte. Chega à cidade no *ferryslip* (momento de esperança), e suicida-se no último capítulo desta secção. O título («Steamroller») funciona, deste modo, como metáfora da destruição de Bud, a qual é psicológica antes de ser, também, física. Este aspecto da composição narrativa reforça a perspectiva da cidade como espaço de destruição do indivíduo.

Os capítulos intermédios repartem-se por um elevado número de episódios, abrangendo situações distintas, a maioria sem ligação aparente entre si, e abarcam a quase totalidade das personagens cujos destinos se desenrolarão nas duas secções seguintes. A situação em que surgem nesta parte inicial é marcadamente diversa da que virão a protagonizar na secção final: no tempo que medeia entre ambas, atingem a vida adulta, a maturidade e/ou a meia-idade. Por exemplo, o imigrante pobre (Congo) torna-se num *bootlegger* rico e bem sucedido; o advogado sem clientela (Baldwin), num influente político; o ex-combatente (Dutch), regressado da guerra na Europa e desempregado, num assaltante; as crianças (Jimmy, Ellen, Maisie, Merivale) em adultos solitários e infelizes. Os exemplos desdobram-se, mas em termos da primeira secção importa referir a marca naturalista que este tipo de evolução indicia. Recorde-se que um dos aspectos centrais à estética de teor naturalista é a influência determinante – e determinista, como vimos – que factores exógenos ao indivíduo sobre ele exercem, como por exemplo o meio social. Deste modo, em *Manhattan Transfer* a vida inicial das personagens configura-se como uma página em branco, na qual a cidade irá gravar a sua impressão, moldando os

seus percursos. Neste sentido, cada personagem repete o processo de iniciação de Martin, o protagonista de *One Man's Initiation*, ou de Andrews, o de *Three Soldiers*, tanto mais que dela resulta a perda da inocência.

No que se refere à segunda e à terceira secções, os títulos dos capítulos são mais heterogéneos. Alguns, por exemplo «Fire Engine», «Rollercoaster» ou «Skyscraper», seguem a orientação dos da primeira parte, focando referentes da cidade. Outros relacionam-se de modo directo ou indirecto com a intriga, como «Five Statutory Questions», que corresponde às causas legais invocadas por Ellen para obter o divórcio do seu primeiro marido, Ogelthorpe, ou «Nickelodeon», simbólico em relação ao poder do dinheiro.

Vários capítulos, nestas duas partes, importaram referências bíblicas para os respectivos títulos («Longlegged Jack of the Isthmus», «One More River to Jordan», «The Burthen of Nineveth»), cujo significado é, aliás, pertinente analisar. «Longlegged Jack of the Isthmus» evoca a sobrevivência pós-diluviana, representada no refrão de uma canção incluída num capítulo anterior («Steamroller»), a propósito da viagem de comboio de Ellen e Ogelthorpe, na lua-de-mel de ambos. O refrão alusivo aos quarenta dias e quarenta noites de chuva ininterrupta que provocaram o Dilúvio, aos quais apenas a Arca de Noé sobreviveu, ecoa repetidamente no pensamento de Ellen, uma vez que também durante a sua viagem chove intensamente; deste modo, é assinalada a consciência de auto destruição que ela vislumbra no seu casamento¹⁶. No capítulo subordinado ao título «Longlegged Jack of the Isthmus» não há, todavia, qualquer referência explícita. Esta estratégia de remissão do significado de um título de capítulo para passos incorporados no texto de outros, é utilizada por Dos Passos em vários momentos da narrativa e contribui para a coerência textual.

Wrenn propõe uma leitura diferente deste título, identificando o «Isthmus» com a própria ilha de Manhattan, espaço da ligação quer à América – através das inúmeras pontes e do *ferry* –, quer à Europa, por meio do navio transatlântico (Wrenn, 1961: 122). Este ponto de vista participa da definição de Manhattan, proposta por este

¹⁶ Cf. Capítulo Um, p. 115.

crítico, como local de passagem («a place of transience»), cujo carácter transitório, efêmero, ecoa o título do romance (122).

«One More River to Jordan» evoca o rio Jordão, que marca a fronteira da Terra Prometida, à qual a sua travessia permitia chegar. É neste capítulo que o arquitecto Sandbourne propõe a Baldwin que financie o seu projecto de remodelação arquitectónica da cidade. A recusa deste último assinala a derrota de uma concepção positiva e luminosa da metrópole, que Sandbourne, na esteira do seu sócio, Specker, idealmente visionava:

... imagine this city when all the buildings instead of being dirty gray were ornamented with vivid colours. Imagine bands of scarlet round the entablatures of skyscrapers. Colored tile would revolutionize the whole life of the city (...) If there was a little color in the town all this hardshell inhibited life'd break down. ... There would be more love and less divorce... (Dos Passos, 2000: 257).

A referência à arquitectura da cidade aponta claramente para a relação intrínseca entre o espaço e os indivíduos que o habitam, reflectindo a mentalidade dominante, subordinada ao interesse económico, como ilustra a morte de Specker, defensor de uma arquitectura que poderia resgatar Nova Iorque para o conjunto das cidades memoráveis (Morel, 1990: 97). A negação de Baldwin perpetua a capacidade destrutiva da cidade e amplia o índice de sonhos frustrados que é denominador comum à maioria das personagens, convergindo com a alusão deste título de capítulo. Por outro lado, confrontam-se duas perspectivas antinómicas, a idealista e a materialista, a segunda derrotando a primeira. Esta oposição evoca a perspectiva agostiniana presente em *A Cidade de Deus*, na qual o mundo terreno é contraposto ao espiritual: a cidade de Babilónia é considerada profana, devido ao poder tirânico e ao culto da riqueza material, contrariamente à cidade sagrada de Jerusalém. O contexto judaico-cristão desta «visão bifocal», pela sua forte presença no pensamento ocidental, ter-lhe-á outorgado o estatuto de mito: a cidade corrupta e a cidade perfeita, correspondentes ao universo humano e ao divino, respectivamente

(Gomes, 2001: 13). Tal antinomia, de natureza ética, é estruturante numa ponderação diacrónica da representação e significação da cidade na literatura.

O confronto ideológico e estético acerca da cidade já havia sido introduzido em momento anterior da narrativa, ainda na primeira parte (no capítulo «Dollars»), também num diálogo entre Sandbourne e Baldwin. O primeiro refere-se a Specker desta forma: «... the only honest man in the city of New York, and he's got a head on his shoulders, too». Baldwin contrapõe a sua visão materialista: «He's never made anything much by it...» (75), sintetizando o espírito que domina a cidade e que ele próprio protagoniza – o primado do dinheiro e a constatação de que a honestidade não conduz ao sucesso. A afirmação desse princípio é reiterada num contexto diferente, no último capítulo, por uma outra personagem, que assim resume a concepção da Nova Iorque contemporânea: «... it's nothing but money in New York» (378). Embora esta afirmação aparentemente sugira um distanciamento crítico por parte da personagem que a profere, Alice Sheffield, na verdade ela participa de uma construção irónica que surge em diversos momentos da narrativa – o que Alice lamenta não é essa característica que aponta à cidade de Nova Iorque, mas antes o facto de se sentir excluída dela, como atestam o seu impulso de comprar diversas peças de vestuário, a justificação que invoca para si própria («I've been going round in rags all year» - 377), e a impossibilidade de levantar uma quantia maior da sua conta bancária, para partir com o amante para o Canada.

É também no capítulo «One More River to Jordan» que Ellen pondera a hipótese de ter o filho de Stan, acabando por se decidir pelo aborto, justamente na micronarrativa que encerra o capítulo. Alguns breves episódios descrevem o quotidiano de Ellen, baseado em compromissos sociais, saídas nocturnas, encontros, num ritmo que contrasta com a sua solidão interior. Inicialmente, a gravidez parece despertar nela um sinal de humanidade e incentivar a sua busca de sentido existencial, mas tal intenção não resiste à voragem do sistema que a aniquila. A perspectiva de Ellen acerca da cidade é explicitamente focada neste capítulo, associada à sua decisão: «If I have my child, Stan's child, it will grow up to jolt up Seventh Avenue under a sly of beaten lead that never snows watching fruitstores,

signs, buildings being built, trucks, girls, messengerboys, policemen through the jolting window» (Dos Passos, 2000: 262).

Os diferentes episódios que compõem este capítulo convergem para uma visão negativa de Nova Iorque, que a afasta da Terra Prometida evocada pelo rio bíblico do título. Como nota Morel, a esperança de a alcançar é sucessivamente adiada, a marcha tornada interminável porque aparece sempre mais um rio antes do Jordão, o caminho volve-se em desilusão e a utopia da metrópole moderna numa miragem (Morel, 1990: 98). Esta perspectiva convoca uma dimensão irónica, ao aproximar, aparentemente, Nova Iorque a um espaço mítico que, afinal, se lhe opõe.

O último capítulo de *Manhattan Transfer* intitula-se «The Burthen of Nineveth», assim reiterando a vulnerabilidade de Nova Iorque, que surge equiparada à cidade bíblica, emblema de violência e de corrupção. Esta associação torna-se particularmente relevante por se ligar ao destino final das personagens, marcado, em todas elas, pela dimensão de perda que a cidade lhes outorgou. Considerando que, no Antigo Testamento, Nínive é referida como cidade perdida, símbolo de pecado, as escolhas das personagens mais relevantes, Ellen e Jimmy, inscrevem-se no padrão destrutivo da cidade. Ellen participa da identidade de Manhattan, abdicando da busca de autenticidade a favor do universo material, mundano e estéril. À luz do que acima de referiu, a tensão, o conflito interior que dividia Ellen, é solucionado pela sua desistência. Devemos assinalar que, num passo da narrativa anterior à sua decisão de abortar, havia afirmado a Ruth a rejeição da cidade: «What wouldn't I give for a chance to get away from New York...» (Dos Passos, 2000: 261). «One More River to Jordan» repetir-se-á indefinidamente no percurso de Ellen, o que nos leva a considerar a evolução da personagem como circular e fechada. O episódio que narra o seu regresso da Europa, no início do primeiro capítulo da terceira parte, reforça esta ideia, pois Ellen marca a diferença da sua posição em relação a Jimmy: «'God, Ellie it's the greatest sight in the world. ... I never thought I'd ever come back, did you?' 'I had every intention of coming back.'» (Dos Passos, 2000: 276).

A relação de ambas as personagens com a cidade é bastante diversa. Essa diferença afigura-se tanto mais pertinente quanto contribui para as afastar uma da

outra. O regresso a Nova Iorque precipita a ruptura do seu casamento, associação claramente formulada por Jimmy, em momento posterior: «Why did we come back to this rotten town anyway?». Ellen distancia-se: «You've been burbling about how wonderful it was ever since we came back» (301).

Esta atitude de Ellen prenuncia a sua decisão final. Jimmy, pelo contrário, realiza neste último capítulo o desejo de abandono de Nova Iorque, que no seu pensamento apelida de «City of Destruction» (366). Tal pretensão havia sido repetidamente formulada ao longo da narrativa. Entre outros exemplos, acima transcritos, veja-se a sua resposta a Stan, ainda no terceiro capítulo da segunda parte: «'Why do I go on dragging out a miserable existence in this crazy epileptic town... that's what I want to know'» (193). O gesto final de Jimmy distingue-o das restantes personagens e aponta para a sua dimensão única – aspecto que será aprofundado nos próximos capítulos –, por oposição a Ellen, que suportará para sempre aquilo que, para ele, se tornou incomportável: o fardo de Nínive («The Burthen of Nineveth»), ou seja, de Nova Iorque.

O sentido sugerido pelos títulos dos capítulos é corroborado por alguns *prose poems*, cuja variedade de conteúdo, recursos e alusões inclui igualmente referências bíblicas de particular relevância. O segundo capítulo da primeira parte («Metropolis») estabelece ligação com o título e o sentido do último capítulo, «The Burthen of Nineveth», ao incluir também no seu *prose poem* a referência a Nínive. A relação entre a cidade moderna (a que corresponde o título) e cidades referenciais de antigas civilizações fica clara através do contraste entre os materiais da primeira e os das outras: Babilónia e Nínive em tijolo, Atenas em mármore e ouro, Roma em pedra. Os arranha-céus da metrópole serão construídos com vidro, aço, betão.

Este confronto parece, porém, desenhar ainda uma esperança na vitalidade e perenidade de Nova Iorque, pois se as cidades do passado referidas comungam de um destino de destruição, não obstante a sua opulência, os novos materiais poderão conferir à cidade moderna a dimensão de imortalidade. O sonho de Specker a que, como acima referimos, Sandbourne procurará dar continuidade, é o de recriar a cidade em aço e vidro, materiais que deverão substituir o tijolo dos arranha-céus.

Torna-se claro, deste modo, que a alusão do *prose poem* do capítulo «Metropolis» antecipa o sonho de Specker: «He's got a great sayin about some Roman Emperor who found Rome of brick and left it of marble¹⁷. Well he says he's found New York of brick and that he's goin to leave it of steel ... steel and glass» (75).

Contudo, para Becker, este *prose poem* revela a ambiguidade que irá enformar todo o romance, pois, por um lado, Nova Iorque é equiparada às grandes cidades da civilização, representando, como elas, a mais elevada encarnação da aspiração humana no mundo material, mas, por outro, a sua inclusão no conjunto faz prever a partilha da queda que as atingiu, a despeito da magnificência dos seus materiais (Becker, 1974: 50). Nesta perspectiva não há lugar à esperança que considerámos no parágrafo acima. De facto, ela só pode ser entendida como tal nesse momento da narrativa, pois a morte de Specker e a recusa de ajuda financeira de Baldwin a Sandbourne anulam-na.

O arranha-céus, signo relevante neste *prose poem*, exprime a mesma ambição de grandeza das cidades evocadas, agora adaptada aos tempos modernos, e convoca mitos que o situam na visão disfórica da metrópole moderna. A sua dimensão física equipara-o à Torre de Babel, referida pelo *Antigo Testamento* como produto da vaidade humana e do desejo de ascender ao poder divino, ambição que, por desmedida, é objecto de castigo divino. Os seus habitantes são separados e a emergência de várias línguas diferentes contribui para o caos e para a dificuldade de comunicação. Em *Manhattan Transfer* a ambição é, como vimos, intrínseca à natureza da cidade, e as personagens que a realizam, se consideradas à luz da construção bíblica, são condenadas à solidão e à ausência de amor e de felicidade.

Morel estabelece uma progressão entre as alusões bíblicas deste *prose poem* e aquelas que ocorrem em momentos posteriores, identificando uma inflexão pessimista, uma vez que, após a alusão à Terra Prometida, as referências se situam claramente numa visão negativa, ao evocar cidades representativas de destruição, exílio, ou apocalipse. Essa perspectiva culminaria na identificação de Nova Iorque com Nínive, que o título do último capítulo consubstancia. O fardo de Nínive

¹⁷ Specker referia-se ao Imperador romano Augusto (63 a. C. – 14 a.D.)

associa-se à profecia de Naum, no *Antigo Testamento*¹⁸, relativamente à destruição da cidade, que o vagabundo do último capítulo reformula em termos da cidade americana, referindo a corrupção de Nova Iorque e os sete segundos que Deus levaria a destruí-la, tal como havia destruído Babilónia e Nínive, estas em sete minutos (Morel, 1990: 99). Este vagabundo chama-se Jonas, tal como a figura bíblica a quem Deus terá incumbido de regenerar a cidade. A sua função em *Manhattan Transfer* permanece, todavia, inacabada e em aberto, pelo que Jonas funciona tão-somente como arauto de uma profecia dos novos tempos, deixando aos nova-iorquinos a responsabilidade de evitar o seu cumprimento.

Gelfant considera que os símbolos, além de integrarem títulos de capítulos e constituírem temas de epígrafes, funcionam também pelas propriedades físicas dos espaços que representam. No seu conjunto, sugerem a ideia de destruição e, por isso, veiculam uma crítica a Manhattan, no século XX, suportada pela seguinte correspondência: «Great Lady on a White Horse», «Nine Days' Wonder», «Nickelodeon», à superficialidade; «Dollars», ao materialismo; «Animals' Fair» e «Rollercoaster», ao divertimento fútil; «Revolving Doors», à rotina entorpecedora; «Skyscraper», à beleza moderna e assustadora; e «Steamroller», «Fire Engine», «One More River to Jordan», «Longlegged Jack of the Isthmus» e «The Burthen of Nineveh», à própria destruição (Gelfant, 1970: 153).

Esta síntese converge com a leitura de alguns títulos de capítulos que acima se propôs. Todavia, a ideia de destruição que confere unidade ao todo, merece mais alguma atenção. Imbricando-se na imagem recorrente da fragmentação, cara à estética modernista, é concretizada através da morte do indivíduo, ou da desintegração social que define as relações humanas na cidade. O suicídio de Stan ilustra ambas as situações, pois, como referimos noutra momento, é corolário da fragmentação pessoal e social que marcou o seu percurso. Acresce que a micronarrativa que antecede a da sua morte convoca o texto do *prose poem* do

¹⁸ Esta referência enquadra-se num dos Livros Proféticos do *Antigo Testamento*, «Naum. A Ruína do Opressor». O oráculo contra Nínive (capital da Assíria) alude à destruição da cidade, como castigo pela ambição do poder e o seu uso opressivo, mas também de esperança e de libertação em relação aos explorados (Na, 1,1-15).

capítulo «Metropolis», pelo que a evocação das cidades memoráveis do imaginário bíblico e/ou histórico, como Babilónia, Nínive, Roma e Constantinopla, se liga também ao destino de Stan, antecipando metaforicamente a auto-destruição deste. A declaração «Kerist, I wish I was a skyscraper» (Dos Passos, 2000: 252), revela a aceitação da sua vulnerabilidade, à luz do ideal arquitectónico de Specker e de Sandbourne a que acima aludimos.

Esta micro-narrativa é particularmente relevante, uma vez que a morte de Stan pelo fogo comporta também alguma ironia acerca do conceito de ambição, que acima referimos, ao evocar a destruição do homem, projectada na imagem do edifício em chamas; é indiciada a analogia com o mito clássico de Ícaro, cujas asas de cera derreteram por ter voado demasiado alto, aproximando-se do sol, bem como com o mito bíblico de Babel, já mencionado; neste, a ambição levou os habitantes a construir uma torre tão alta como o próprio céu, tendo sido punidos por Deus com a multiplicação das línguas e a dispersão. Pela sua dimensão de verticalidade, pela aspiração do homem em ultrapassar os seus limites, e pelo lugar de destruição que assume para Stan, o arranha-céus afigura-se o equivalente moderno das asas de Ícaro, ou do tijolo de Babel. A convocação de mitos relacionados com as consequências de uma ambição desmedida entronca, todavia, na relação entre as dimensões colectiva e individual. Com efeito, a perspectiva que sugerimos enquadra-se no âmbito colectivo, civilizacional, no qual Stan surge como produto individual. A sua morte consubstancia uma decisão pessoal, cujas causas reenviam, porém, à configuração naturalista.

Além dos aspectos mencionados, a simbologia do arranha-céus e a do fogo, que se interligam no episódio da morte de Stan – «... Skyscrapers go up like flames, in flames, flames» (Dos Passos, 2000: 252-253) –, participam de uma visão da cidade moderna, inscrita numa leitura crítica do progresso, que deste modo surge associado à vertente da ambição. Embora este último conceito radique nas origens da tradição cultural americana, designadamente com os princípios defendidos pelos *Quakers*, a metrópole moderna converte-o em instrumento de traição a valores humanistas e democráticos, igualmente estruturantes na fundação da nação. Como referimos no

capítulo anterior, a grandeza e a verticalidade do arranha-céus demonstram inequivocamente o seu estatuto de produto do progresso industrial e tecnológico. Todavia, o seu carácter identitário e simbólico face à imagem da cidade evoca a dimensão prometeica, com o carácter paradoxal que a define: por um lado, representa o espírito criador, prodigioso; por outro, o desafio divino associado ao roubo do fogo do céu, perenemente castigado. Nesta perspectiva, o suicídio de Stan, imolando-se, enquadrado por imagens de arranha-céus, outorga-lhe ainda a função trágica de exemplificar, como personagem individual, as consequências da *húbris* moderna.

Refira-se ainda que também neste episódio, e imediatamente antes da formulação desse hipotético desejo, se repete o refrão da canção que deu nome ao capítulo «Longlegged Jack of the Isthmus», aqui inserido no âmbito da corrente do pensamento. Trata-se da mesma canção, agora expandida, que já surgira no capítulo «Steamroller», a propósito da viagem de comboio de Ellen e Ogelthorpe, na sua lua-de-mel. Verifica-se, deste modo, um crescendo da ideia de auto-destruição, que no caso de Ellen começou com o seu primeiro casamento, e no de Stan culmina com a morte. Enquanto no passo da narrativa referente a Ellen apenas uma parte do refrão é enunciada – «it rained forty days...it rained forty nights...» (116) –, naquele que diz respeito a Stan ele surge completo: «And it rained forty days and it rained forty nights/And it didn't stop til Christmas/ And the only man who survived the flood/ was longlegged Jack of the Isthmus...» (252), explicitando a ideia do final diluviano, isto é, de morte, assim antecipando o intento suicida que se irá concretizar no episódio seguinte.

O processo de auto-destruição de Ellen, cujo carácter gradual integra o segmento narrativo de *Manhattan Transfer*, é disseminado por vários elementos do seu código técnico-compositivo¹⁹, no qual inserimos alusões dos títulos de capítulos e dos *prose poems*, bem como signos que, pelo seu carácter iterativo, participam da coerência

¹⁹ Este conceito refere-se à organização de macroestruturas formais do conteúdo e da expressão do texto literário (Aguilar e Silva, 1984: 104).

textual (por exemplo, o comboio, o *ferry*, a porta giratória, já mencionados²⁰). Consequentemente, e pela centralidade que o vazio crescente desta personagem assume na significação global da narrativa, será relevante apontar a sua relação com o ambiente de aridez e esterilidade que aproxima *Manhattan Transfer* de *Waste Land* (1922), de T. S. Eliot.

Não obstante corresponderem a géneros literários distintos, ambos exprimem a convicção dos seus autores na futilidade e estagnação espiritual da vida moderna, industrial e urbana. A simbologia e as imagens usadas constituem um elemento comum, através do qual se veicula a atmosfera que domina os textos (Lowry, 1974: 54-55). Em termos de imagens, a água e o fogo são particularmente importantes nesta comparação com Eliot, associando-se às mortes de Bud, que morre afogado, e de Stan, que se auto-imola. O fogo representa ainda os aspectos destrutivos da cidade (58-59), como indicia o facto de um dos capítulos de *Manhattan Transfer* se intitular «Fire Engine», signo relevante do espaço urbano. Convém recordar que a representação disfórica da cidade é catalisada pelas circunstâncias inerentes à Revolução Industrial, que transformou de modo radical a relação entre o indivíduo e o espaço. A nova cidade seria, a um tempo, lugar de apelo e de tensão, em particular no século XIX (Gomes, 2001: 22). Como referimos no primeiro capítulo deste estudo, a industrialização veio dar rosto a uma realidade social, económica, e também urbana, completamente distinta, que estaria na origem do ritmo e modo de vida cosmopolita, actual. A natureza deste tipo de cidade, no âmbito da oposição axial a que acima aludimos («cidade corrupta» *versus* «cidade perfeita»), remete-a para o conceito de «cidade perversa», por corromper a vontade individual e a própria sociedade (132). Esta perspectiva entronca numa leitura de teor naturalista, e também determinista, que temos vindo a invocar. O seu autor aduz, todavia, um aspecto que merece referência: o paradoxo inerente à relação homem-cidade, uma vez que este é, simultaneamente, seu construtor e sua vítima (132). Esta vertente sugere a analogia com o mito de Frankenstein – o objecto criado adquire vida e procura destruir o seu criador –, que, assim, aporta à dimensão específica do

²⁰ V. Capítulo Um, pp. 105-113.

indivíduo na cidade, de algum modo circunscrevendo o carácter determinista que a metrópole sobre ele exerce.

Retomando a referência a Eliot, Lowry considera também que a cidade é o deserto metropolitano correspondente à esterilidade do poema deste poeta. Como exemplos relevantes deste paralelismo, aponta a relação falhada de Ellen com os seus sucessivos parceiros e a frieza do seu temperamento – esta última, condição para o seu sucesso de actriz na peça da Broadway, *The Zinnia Girl*, nome que evoca a «Hyacinth girl» de Eliot (56). Deste modo, Ellen personalizaria a aridez e a esterilidade de *The Waste Land*. Geismar refere igualmente a presença dessa imagem na escrita da época, particularmente em *Manhattan Transfer* (Geismar, 1949: 360). O vazio da paisagem, física e espiritual, seria característico da sociedade do pós-guerra, repercutindo-se na esterilidade de sentimentos das personagens, que entronca na perspectiva apocalíptica de Eliot. O próprio tema da cidade corrobora esta concepção disfórica: em *The Waste Land*, a cultura sórdida e fragmentada da Londres contemporânea é sobreposta a cidades míticas da Antiguidade, dos primórdios cristãos e do Renascimento (Jerusalém, Atenas, Alexandria, Viena), o que pode exprimir um eventual desejo de renovação apocalíptica, convergente com alguns traços de narrativas consideradas modernistas (Harding, 2003: 129).

No âmbito deste estudo, a referência a Eliot deverá circunscrever-se à sua inscrição numa estética modernista e a aspectos que se nos afiguram importantes relativamente à representação da cidade, bem como à relação desta com um tempo determinado, que evocaremos também em momentos ulteriores. Todavia, o aprofundamento de uma análise comparativa com Dos Passos transcenderia a natureza desta investigação, ao que acresce o facto de nela nos ocuparmos de um texto do modo narrativo, e não poético.

Além de Eliot, Joyce tem sido focado por vários críticos que se debruçam sobre a obra de Dos Passos, pelos pontos de semelhança que as suas obras *Dubliners* e *Ulysses* apresentam em relação a *Manhattan Transfer*. Harding faz um estudo comparativo dos dois escritores, no que diz respeito ao romance da grande cidade, classificando Joyce como antecedente literário de Dos Passos e considerando que

em ambos a cidade é a expressão da experiência humana que incorpora. Segundo o mesmo crítico, distingue-os a perspectiva de fundo que os posiciona face a cada cidade, pois Joyce projectou as histórias individuais e colectiva de *Dubliners* em termos de paralisia, estagnação social, cultural e política, mas não afasta a possibilidade de uma melhoria ao longo do tempo, desenhando assim a possibilidade da sua reconciliação com Dublin, isto é, a história moral da cidade, vista por Joyce, constituiria um passo para a sua libertação (29).

Quanto à composição, *Dubliners* é formada por histórias separadas, consideradas partes mecânicas de um todo, cada uma narrando a história de uma personagem, sendo através delas que se procura contextualizar a decadência e a crise da cidade, convergentes com o tema da alienação urbana moderna (42-47). Porém, Harding identifica *Dubliners* com o enquadramento realista e naturalista, uma vez que convoca o tema da entropia social e moral, resultante dos detalhes que documenta e particulariza de modo realista, relacionados com a sordidez e a banalidade da experiência urbana – esse efeito de alienação metropolitana que Joyce designa como «paralysis». Segundo este escritor, a cidade seria o centro da consciência moderna, perífrase da consciência urbana; a cidade física articular-se-ia-se com a paisagem mental criada pelas personagens. Embora alguns críticos considerem *Dubliners* a concretização da «Megalopolis» de Spengler, a sua visão última da cidade é de recuperação e de regeneração (33, 55-57), enquanto Dos Passos nunca se terá reconciliado completamente com a textura destrutiva de Nova Iorque, vista como símbolo da traição à História americana (29-33). Outra diferença importante entre ambos refere-se ao envolvimento político, que se esbate em Joyce face à sua obsessão com a epistemologia do eu (*self*) apanhado no fluxo da História internacional e universal; na obra de Dos Passos, pelo contrário, o ponto de vista político impera sobre o seu alcance literário (30).

O aspecto comum que Harding isola como síntese afigura-se, todavia, de maior pertinência para o âmbito deste estudo, porquanto ambas as ficções podem ser vistas como um esforço de obliterar duas versões do processo histórico: a mitologia da Irlanda moderna e o sobrepoder dos Estados Unidos (30).

Comparando *Manhattan Transfer* a *Dubliners* (1914), Marshall McLuhan considera que o primeiro representa a cidade como estranha (*alien*) e sem sentido, isolando um conjunto de vidas adultas em Nova Iorque; a cidade é encarada apenas como um contexto fantasmagórico para as frustrações e derrotas das personagens, contrariamente a *Dubliners*, no qual as histórias são agrupadas de acordo com o desenvolvimento da consciência, desde a infância à meia-idade, e o homem é o viajante no labirinto da sua mente e do mundo exterior (McLuhan, 1974: 154). *Manhattan Transfer* é negativamente criticado pela incapacidade que evidencia de explorar a paisagem interior («the wasteland») do coração humano (152).

Em relação a *Ulysses* (1922), Harding considera-o, assim como *Manhattan Transfer*, exemplo paradigmático de filosofias estéticas urbanas e ideologias críticas, no quadro de um sistema transatlântico de duas obras que competem e apesar disso se complementam (Harding, 2003: 97). Em *Ulysses*, a cidade exprime o sentido de modernidade de Joyce, representada com tal rigor e profundidade que, como ele próprio defende, se um dia desaparecesse do mapa terrestre, seria possível reconstruí-la a partir de *Ulysses* (20). Recordemos, a este propósito, a precisão espacial e geográfica que também caracteriza *Manhattan Transfer*, como Tadié, acima referido, assinalou, e que o aproxima desta afirmação de Joyce.

Segundo a perspectiva de Harding, *Ulysses* seria a quintessência da cidade literária do modernismo, e *Manhattan Transfer* uma narrativa experimental que toma como referente a cidade material, expoente do modernismo, que seria Nova Iorque. Dublin não surge como uma capital da cultura modernista, mas como uma cidade de destituição moral, cultural e social, transformando-se assim numa visão imaginativa da cidade em termos universais (97). Por seu turno, Nova Iorque, de *Manhattan Transfer*, funciona como palimpsesto urbano, constelado de imagens industriais e atravessado pelo ritmo frenético de uma multiplicidade de vidas que se interseccionam. Por esse motivo, Harding partilha das perspectivas que consideram o romance de Dos Passos como estrutura colectiva, na qual os indivíduos são subalternizados face à centralidade da própria cidade (98). Em termos de técnica narrativa, ambos terão desafiado de modo radical as convenções do romance (106).

Referindo-se também a *Ulysses*, McLuhan considera que Joyce manipula constantemente um paralelismo entre o mundo exterior e o mundo interior, entre o passado e o presente, de modo a tornar Dublin representativo da condição humana. Por outras palavras, Joyce contempla as coisas pela sua própria essência, enquanto Dos Passos apenas mostra como elas funcionam ou se comportam (McLuhan, 1974: 152-153). McLuhan aponta ainda a Dos Passos a incapacidade de resolver a dicotomia Jefferson/Hamilton, central à sua visão da História, visto a ideologia de Jefferson parecer servir apenas para exibir a degeneração moral da sociedade americana contemporânea, enquanto bastião do centralismo de Hamilton. Acresce que, enquanto Joyce aceita o mal como intrínseco à natureza humana, Dos Passos recusa essa leitura, atribuindo, portanto, o sofrimento das suas personagens à mecanização e impessoalidade da cidade, embora acusando-as simultaneamente de infidelidade ao sonho de Jefferson (Harding, 2003: 108-109).

Apesar de Harding considerar a análise de McLuhan como um dos estudos mais bem fundamentados no que diz respeito à relação entre Joyce e Dos Passos, conclui que tal análise é redutora por basear a identificação de diferenças entre ambos, relativamente a intenção e método, no padrão realista de Joyce, que enquadraria a sua perspectiva de objectividade e de impessoalidade. Este contra-argumento, referido por Harding (2003), foi também utilizado por Belkind. Mais relevante ainda, parece-nos, será a leitura de Belkind também evocada por Harding, segundo a qual a intenção de Dos Passos, sendo claramente diferente da de Joyce, exige um diferente tratamento quer das personagens quer do ambiente (Belkind, 1971: lix; Harding, 2003: 109). Refira-se que o próprio Dos Passos menciona a importância da leitura de *Ulysses* (durante o seu regresso de Europa), mas não o designa como estruturante ou influência formal em *Manhattan Transfer*, por considerá-lo, tal como *Tristram Shandy*, subjectivo, ao passo que a sua intenção seria a de escrever objectivamente (Dos Passos, 1988: 239).

Reportando-nos a aspectos que desenvolvemos no capítulo anterior, será oportuno alargar o leque de razões que contribuirão para limitar o juízo de McLuhan acerca de *Manhattan Transfer*. Recordemos que, quer em relação aos dois primeiros

romances de Dos Passos, quer em relação a *Manhattan Transfer*, se verifica uma mistura de tendências que, não sendo equitativa, congrega em cada um deles características realistas, naturalistas e modernistas. Logo, a leitura de *Manhattan Transfer*, segundo um quadro de referência predominantemente realista, seria necessariamente redutora.

Além disso, como tivemos oportunidade de observar a propósito da análise de características modernistas em *Manhattan Transfer*, nomeadamente ao nível das técnicas narrativas, a busca de objectividade a que Dos Passos se reporta é frequentemente traída. Não obstante as diferenças que McLuhan e outros críticos apontam relativamente ao tratamento das personagens, constatámos que a aplicação de tropos metafóricos e metonímicos, juntamente com a técnica do monólogo interior – embora de modo menos apurado do que em Joyce – compensa a eventual falta de aprofundamento da vida interior das personagens, revelando, ainda que através de técnicas assaz distintas, essa interioridade malograda na grande metrópole. Regressaremos, em capítulo posterior, à análise das personagens, o que nos permitirá aprofundar este ponto de vista, mas importa lembrar que, no âmbito dos objectivos deste capítulo, o percurso destas é marcado, de modo determinista, pela força disfórica da cidade, pois as decisões que tomam sobre a sua vida parecem, à partida, contaminadas pelo seu poder opressivo. No próximo capítulo, teremos oportunidade de reflectir sobre os eventuais limites desta dimensão trágica, ponderando, no âmbito da modelação das personagens, se há lugar ao livre arbítrio.

O isolamento individual e a fragmentação psíquica, consequências que se inscrevem já em obras de cariz modernista, caracterizam várias personagens, como Ellen. Refira-se, a este propósito, que vários críticos a consideram símbolo da cidade²¹, sendo especialmente representativa de um vazio humano e personalizando valores associados à cidade (Rosen, 1981: 42-43), como a cultura materialista, o desejo de sucesso económico e social, a frivolidade do modo de vida. Esta identificação ocorre no plano da sua ascensão social: ambas crescem de modo fulgurante, mas socialmente alienado; ambas são vazias, sofisticadas e artificiais;

²¹ Colley, 1978: 61; Lowry, 1974: 57.

Manhattan representa «the centre of things», e Ellen é também o centro, em torno da qual giram várias outras personagens; ambas irradiam brilho e desgraça, de modo arbitrário (Colley, 1978: 56-57). No entanto, Colley sobrepõe a personagem à ilusão da própria cidade, acolhendo infinitas possibilidades e, ao mesmo tempo, uma armadilha fatal (55).

Janet Casey, que estudou *Manhattan Transfer* sob o ponto de vista do género (*Dos Passos and the Ideology of the Feminine*, 1998), corrobora esta ideia de identificação, alargando-a ao plano cultural. Reiterando a importância do espaço, considera Ellen produto deste e transmissora de valores culturais imbricados na psique americana, os quais, na sua perspectiva, seriam o dinheiro, o poder e o sexo, enquadrados por uma economia fulgurante e um consumismo exacerbado; por outras palavras, o poder cultural surge associado àqueles que seriam os valores supremos da sociedade americana. Nesse sentido, o sucesso e a visibilidade de Ellen, enquanto actriz e ícone feminino, representariam a dinâmica cultural que a define, sugerindo a dissonância entre a aparência e a essência, princípio igualmente aplicável à cidade (Casey, 1998: 102-4). A evolução desta personagem, que progride no domínio artificial, mas regride naquilo que é íntimo e fundamental, coloca-a no trilho de Carrie Meeber.

O sucesso material, que se associa a Ellen, encontra uma expressão mais alargada em *Manhattan Transfer*, constituindo um dos instrumentos de poder da cidade. O percurso das personagens é ditado pela sua ambição, e a perseguição deste objectivo tende a homogeneizá-las (Rosen, 1981: 44-45). Ellen e George Baldwin são personagens paradigmáticas – ela, por sobrepor o ideal económico à busca da felicidade autêntica, ele, por fundir as categorias material e afectiva, como o diálogo seguinte demonstra: «Can't you see that I'll go mad if I cant have you. You are the only thing in the world I ever wanted» «George I dont want to be had by anybody...» (Dos Passos, 2000: 224). Para Baldwin, o amor é sinónimo de posse e de poder. Ellen, que neste enunciado afirma a sua independência, acabará, ironicamente, por escolher o destino que agora recusa.

Este percurso das personagens aponta para uma crítica ao mito do sucesso americano contemporâneo (Wrenn, 1961: 125) que se inscreve na dimensão da própria cidade. Como nota Harding, Manhattan representa a traição à cidade ideal de John Winthrop (Harding, 2003: 128), enquanto expressão do sonho colonial e metáfora de uma sociedade perfeita, ao perder-se na destruição espiritual a que parece condenada. Com efeito, o conceito puritano formulado por Winthrop (*A City upon a Hill*) ancora num código ético-religioso tão mais rigoroso quanto se assume como modelo para o mundo – «The eyes of all people are on us» (Winthrop, 1989: 23). Importa lembrar que este modelo fundador envolve explicitamente uma atitude colectiva e comunitária orientada para a prossecução do progresso, como forma de garantir essa nova terra prometida (Bercovitch, 1993: 75). A relevância desta vertente, no presente contexto, advém do facto de tal noção de progresso, conquanto votada ao cumprimento de uma obrigação tomada como divina, abrir lugar à dimensão material. Refere Bercovitch que as palavras inaugurais de Winthrop definiram para a posteridade uma nova identidade dos imigrantes – na verdade, dos novos americanos. Embora de origem inglesa, tornaram-se numa comunidade designada, e considerada na sua essência, como *New English*. À ideia do povo escolhido acresce, deste modo, o aspecto nacional ou federal, que se viria a impor à perspectiva universalista da metalidade Protestante (75). Esta perspectiva relaciona implicitamente estes princípios com ideias centrais àquilo que viria a ser considerada uma identidade cultural americana.

Neste sentido, quer Ellen, quer Baldwin, se inscrevem nesta dimensão da herança puritana, ao protagonizarem a determinação e o desejo de evolução, de melhoria das suas vidas, a que Winthrop aludia. Esta perspectiva corresponde, todavia, a uma degenerescência da ética que emoldurava tais princípios, à qual não é alheia a função da cidade.

Analisando a problemática do sucesso em *Manhattan Transfer*, Rosen identifica uma intenção de crítica social, porquanto o sucesso (económico, material) se situa no extremo oposto da virtude. Esta valoração ética estará na origem de opções de composição narrativa, como a alternância entre episódios centrados em personagens

ricas e noutras pobres, acentuando-se assim o contraste entre a vida dos dois grupos. Mais relevante ainda é o tipo de ligação que se entretence entre ambos, visto que as representações do universo dos primeiros²² – através da imprensa ou da publicidade – determinam a acção dos outros, movida pela ambição. Importa mencionar a perspectiva de McLuhan acerca do impacto dos *media* sobre o homem, que considera como formas exteriores de prolongamento dos sentidos do ser humano, devido à intensidade do seu apelo. Acresce o carácter de representação social e de permanente dinâmica que caracteriza a imprensa, em particular, tornando-a simultaneamente acção e ficção (McLuhan, 2006: 228-229). As situações diegéticas que indicamos podem iluminar esta vertente: Dutch Robertson envereda por uma vida de assaltos, inspirado na notícia de um assalto a um banco, lida no jornal; um imigrante judeu corta a barba após ter visto o anúncio a uma lâmina Gillette, associado ao dinheiro e ao sucesso do seu criador, King C. Gillette. Veicula-se, deste modo, uma crítica à sociedade e à cidade capitalista (Rosen, 1981: 44-45). Este último exemplo reenvia ao poder da publicidade. Evoquemos de novo McLuhan, que a enquadrou num processo social mais complexo, no qual o anúncio assume estatura icónica – uma imagem concentrada, una, ancorada numa vasta experiência de teor colectivo que, assim, associa fabricante e consumidor (McLuhan, 2006: 247). A atitude do judeu é também compaginável com o efeito de imaginação e felicidade que Roland Barthes, com acutilante ironia, atribui à publicidade aos produtos de limpeza e higiene corporal. A linguagem hiperbólica, metafórica dos *slogans*, os nexos de aparente causalidade em que se baseia, conferem-lhe, na perspectiva deste ensaísta, uma função psicanalítica, ao libertar o seu potencial utilizador de sensações desagradáveis, como a sujidade ou as rugas, por exemplo (Barthes, s. d.: 32-33).

Se é certo que estas referências remetem para a vertente materialista e consumista da sociedade, aproximando-a à dimensão de mito²³ coetâneo, ainda assim esta

²² *The Great Gatsby* (1925), de Fitzgerald, ilustra esta representação de um universo estruturado sobre o poder e o *glamour* da riqueza material, perspectivados face ao vazio espiritual e ideológico.

²³ Sem prejuízo das reflexões sobre o conceito de mito que surgem noutros momentos deste estudo (Capítulos Três e Quatro), importa salientar, neste contexto específico, a consonância com a

afigura-se-nos subalternizada à relevância que a cidade, enquanto estrutura poderosa com identidade própria, assume na vida dos indivíduos. Neste caso concreto, a desmedida ambição parece nivelar eticamente as personagens, mesmo as que são oriundas de estratos sociais baixos e desfavorecidos, como Dutch. A natureza humana que assim se denuncia, não obstante a relação de tipo determinista que parece ter com a sociedade em que habita, transcende a causalidade política e económica, inscrevendo-se num padrão cultural que remete para a identidade e para valores estruturantes da América, desta forma questionados.

Bud Korpenning, que como se referiu é uma das personagens que comete suicídio, representa a solidão a que a cidade condena o indivíduo. A individualização da pessoa numa comunidade de milhões, converte-se em atomização, pois a desagregação da experiência dos seres humanos que compõem a cidade (Colley, 1978: 60), transmuta-se no colapso de cada indivíduo. Neste aspecto, e apesar da componente de crítica social também presente, *Dos Passos* partilha das características de Dreiser e Wolfe, que se centraram na solidão e alienação do homem. Este tema, inaugurado com *Sister Carrie*, de Dreiser, tem persistido na ficção urbana americana: a busca do homem pela sua totalidade, numa sociedade cosmopolita onde a integração e a unidade pessoais parecem impossíveis. No romance americano, a ênfase tem recaído nos elementos destrutivos da cidade (Belkind, 1971: 206).

Stan Emery representa outra vertente da face aniquiladora da cidade, configurando-se como vítima da armadura social com que esta tolhe os seus habitantes (Simon, 1950: 102). Morel inscreve o suicídio de Stan na dimensão arquitectónica, confrontando o ideal e o sonho com a realidade (Morel, 1990: 97). Como referimos, esta personagem procura a libertação através da morte, na qual envolve também o edifício (Wrenn, 1961: 124), sinédoque da cidade, ao incendiar o seu apartamento. A arquitectura, referente por excelência do contexto urbano, enquadra o logro de Stan na identidade urbana, mas o destino e a função desta

perspectiva do próprio Barthes, ao considerar a sociedade actual campo privilegiado das significações míticas. O mundo fornece ao mito um real histórico, do qual o mito nos devolve uma imagem «natural» (Barthes, s.d.: 209).

personagem tocam outros aspectos. Atendendo ao facto de Stan pertencer a um estrato social e económico elevado (o pai é sócio de uma importante firma de advocacia), o seu carácter dissidente é acentuado, expresso numa postura hedonista e imatura perante a vida, que reflecte um profundo desconforto e culminará no suicídio.

Wrenn sublinha a relevância desta personagem em *Manhattan Transfer*, por constituir o herói de Ellen (124). Esta relação amplia, assim, a sua importância na narrativa, por ser o único homem por quem ela foi capaz de sentir amor. A leviandade boémia com que assume essa relação, a despeito do amor autêntico que sente por Ellen, influencia o percurso desta. De facto, a morte de Stan catalisa as suas opções no sentido de uma crescente desumanização, rasurando qualquer hipótese de regeneração para Ellen, que acaba por representar a dimensão destrutiva da cidade, como uma condenação. Esta perspectiva converge com a interpretação de Malcolm Bradbury que, apontando o carácter ambivalente da cidade, entende ser, apesar de tudo, a sua vertente alienante aquela que assume maior relevância, tornando-se as personagens parte da sua atmosfera impessoal (Bradbury, 1978: 204), como acontece com Ellen.

O suicídio é, aliás, uma das expressões da alienação do sujeito no ambiente da cidade. Tem, por isso, constituído um tema específico do romance urbano, surgindo como último recurso para o sujeito alienado, cujo anonimato incita ao vício, à perversão, ao álcool, enquanto escape para as tensões interiores. O esquecimento temporário que a bebida proporciona, por ineficaz, conduz a uma solução mais radical, a morte (Gelfant, 1970: 39). Deste modo, o suicídio é o passo seguinte na fuga para o esquecimento definitivo. Por motivos diferentes, esta é a escolha de Bud e de Stan em *Manhattan Transfer*, e, simbolicamente, a de Ellen, ao desistir da busca de uma vida autêntica e fiel aos seus desejos, a favor de uma existência social e materialmente bem-sucedida, mas vazia e estéril.

Ao abordarem o romance urbano, vários críticos colocam no centro das suas análises o facto de a cidade assumir tal relevância que, em muitas dessas narrativas, se constitui mesmo como protagonista, sobrepondo-se à função das próprias

personagens. Outros ensaístas, como Tadié e Gelfant, que acima mencionámos, recorrem a essa característica para definir uma sub-categoria dentro do romance de cidade.

Semelhante perspectiva é importante no que se refere a *Manhattan Transfer*. Gelfant, ao inscrever esta narrativa no âmbito do tipo sinóptico, assinala a identidade e a vida autónoma da cidade, bem como a constante referência ao contexto físico, exterior, mesmo quando a acção ou a personagem são, momentaneamente, o foco de interesse – estratégia que, na sua opinião, sublinha a intenção de tornar a cidade protagonista. O registo da realidade («objects of perception») é subordinado à forma como as personagens a apreendem ou sentem, o que afecta a relação entre elas, equiparada à relação com os objectos. Esta ensaísta estabelece assim uma associação clara entre o protagonismo da cidade e um dos temas centrais a esse tipo de narrativa, e, naturalmente, a *Manhattan Transfer* – a impessoalidade da grande urbe e a solidão do indivíduo no seio da multidão (Gelfant, 1970: 5, 147).

A dimensão do vazio humano é também registada por um outro crítico, Robert Rosen, que corrobora a perspectiva de Gelfant. Apesar de reconhecer a importância de Jimmy e de Ellen, como personagens, na construção da narrativa, reitera a ideia de que a cidade será a personagem principal, que envolve as outras. Estas apresentam-se como vítimas da sua natureza desumanizante. A relação do sujeito com o universo citadino que o envolve é transmitida através da percepção visual, muitas vezes fragmentada, numa sequência de curtos segmentos, em estilo paratáctico. A ênfase na percepção sensorial determina, assim, a primazia da superficialidade que domina as relações, e exprime-se pelo recurso a imagens ligadas aos sentidos (cheiros, sons). Tal como Gelfant, Rosen considera que esta estratégia narrativa coloca as pessoas no plano de objectos, inserindo-as num universo sub-humano, automático e mecânico. O monólogo interior que se regista em relação a algumas personagens não elide este efeito do seu vazio interior, que é transportado para a natureza das relações interpessoais, às quais o sentido do tacto

parece ser subtraído: «Dos Passos's characters can only see, never truly touch each other.» (Rosen, 1981: 43-44).

O vazio das relações humanas matiza a representação de Nova Iorque em *Manhattan Transfer*:

Manhattan Transfer is full of light, grit, noise, and speed. The vortex of the metropolis is presented in terms of sunlight, car lights, arc lights, neon lights, fire engines, taxis, the rumble of the elevated, and the sound of the tugboat whistles. Motion and light destroy not only the materiality of brick and glass; they also negate significant relationships (Stoltzfus, 1971: 199).

Esta perspectiva reproduz a imagem da cidade real acima apontada por Malcolm Cowley, na qual as pessoas são reduzidas à dimensão de números.

Outros críticos corroboram a afirmação do protagonismo da cidade: Wagenknecht, que subordina à representação do ambiente a acção e o papel de personagens consideradas principais, como Jimmy e Ellen (Wagenknecht, 1952: 384); Tadié, para quem a cidade histórica e mítica constitui o cerne de *Manhattan Transfer*, conferindo-lhe o título, a estrutura e a personagem principal (a própria cidade, obviamente) (Tadié, 1992: 154); Spiller, que, referindo um grupo de habitantes de Nova Iorque e as relações que se estabelecem entre eles, ainda assim assinala a cidade como foco da intriga, e não o indivíduo, numa perspectiva de evocação da deterioração social e da decadência (Spiller, 1961: 261); Stoltzfus, partilhando a terminologia de Gelfant, identifica o conceito de «synoptic novel», que aloja *Manhattan Transfer*, com a revelação da cidade total enquanto personalidade autónoma.

Neste sentido, Dos Passos expandiria a matriz de crítica social de Dreiser, abrindo espaço às potencialidades estéticas e simbólicas dos materiais urbanos. O carácter colectivo imanente à representação da cidade aproximaria *Manhattan Transfer* do movimento representado pelo francês Jules Romains, a que acima aludimos, e por ele cunhado como «Unanimism», ao qual se deveria esta nova orientação da cidade como fonte de inspiração (Stoltzfus, 1971: 205); e Belkind, que

também inscreve *Manhattan Transfer* na dimensão do romance colectivo, definido justamente pelo facto de a cidade, mais do que qualquer outra personagem, se tornar protagonista (Belkind, 1971: xxxiv). Harding partilha desta perspectiva, referindo que a cidade, e não os indivíduos, constitui o objecto central nesta narrativa (Harding, 2003: 98).

Do que acima se expôs, torna-se clara a dimensão vital da cidade neste romance de Dos Passos. Tal importância advém da sua dimensão histórica e mítica, que aporta à narrativa, bem como da especificidade desta, em torno de uma construção diegética, signos e símbolos específicos da realidade urbana. Acresce a interacção levada a cabo por Dos Passos entre a estratégia narrativa, os materiais usados e a significação global do texto, os quais ancoram fortemente numa leitura crítica da realidade histórica coetânea. Como romance de cidade, *Manhattan Transfer* insere-se na linha de tradição deste subgénero literário, sendo tributário de algumas das suas convenções²⁴, e inaugura outras, em particular ao nível da técnica narrativa.

O protagonismo atribuído por alguns ensaístas à cidade não deverá, contudo, ser confundido com a sua importância na narrativa. Estes, aliás, parecem contornar a resposta à relação entre tal protagonismo e a relevância que algumas personagens assumem.

A dimensão das personagens, enquanto elemento estruturante da narrativa, é de extrema importância para este estudo, merecendo uma análise mais detalhada no próximo capítulo. Importa, entretanto, recordar que em momentos anteriores se exemplificou como algumas delas cumprem uma função determinante na sintaxe narrativa e na consolidação dos sentidos que esta permite descobrir. Estes cumprem-se no contexto e no plano primordial que a cidade ocupa, mas o lugar de personagem principal parece-nos disputado por outras, independentemente do tipo de abordagem e de caracterização a que Dos Passos recorre.

No que diz respeito à apropriação de referentes históricos pela narrativa ficcional, ela depende da manipulação das técnicas narrativas – a inserção de excertos de

²⁴ Recorde-se que este aspecto foi desenvolvido no presente capítulo, no início do sub-ponto «Representações da Cidade».

jornais, o monólogo interior, o diálogo, os *prose poems* que abrem os capítulos, como acima se referiu, – mas também da relação com as personagens e com o espaço, isto é, a cidade.

No Capítulo Um, considerámos alguns aspectos atinentes à relação entre literatura e História, enquadrando nessa reflexão os conceitos de «chronicle novels» e «architect of History» que Dos Passos cunhou para designar, respectivamente, o seu tipo de escrita e a sua função como escritor. Dessa reflexão importa agora recordar as dimensões de historicidade e de contemporaneidade, nas quais se inscrevem as técnicas narrativas utilizadas por Dos Passos, consideradas pela maioria dos seus críticos como inovadoras, bem como a vertente de crítica social que é frequentemente irreduzível ao conhecimento histórico da realidade. Referiu-se, a este propósito, a relação da estética realista com este último aspecto, e a interpretação da História enquanto força castradora do indivíduo que marca a estética naturalista²⁵.

Esta vertente é particularmente importante em relação a *Manhattan Transfer*, porquanto radica na representação da cidade, que assim se assume como microcosmo espacial e temporal de um segmento da História da América, não obstante, como acima notámos, a supremacia da dimensão espacial na técnica narrativa.

Clark insere a dimensão histórica de *Manhattan Transfer* numa análise mais abrangente da estética da obra, que designa como «teoria da identidade». Na sua perspectiva, integram esta teoria a utilização pragmática da linguagem, o relato de acontecimentos históricos, as referências bíblicas, os títulos dos capítulos, a recorrência de detalhes em diferentes episódios (Clark, 1987: 118-121). Dentre estes aspectos, importa assinalar a relação da linguagem com a realidade, que Clark afirma pragmática e permeada pelos campos subjectivo e objectivo. Na descrição da cidade, e corroborando a opinião de Sinclair Lewis, Clark afirma: «The soul is present, but it is evoked through the concrete reality» (118). Deste modo, a concepção da linguagem em Dos Passos assentaria na sua união à realidade (119). O

²⁵ Cf. Capítulo Um, pp. 48-52.

entrosamento criado entre factos históricos e ficcionais reforçaria a ilusão de realidade, assim outorgada aos segundos. Mas, porque Clark não perde de vista o uso da linguagem, tal paralelismo cria também a ilusão de que a linguagem ficcional é a linguagem factual da História (120).

Referimos acima de que forma as referências à Primeira Guerra Mundial cumprem um propósito temporal e cronológico, e também a função de enquadramento histórico que necessariamente se lhe agrega. Porém, outras indicações percorrem a narrativa, servindo os mesmos objectivos. É pertinente registar que tais factos reforçam a dimensão de sinédoque da América que tem sido atribuída por diversos críticos a *Manhattan Transfer*. Com efeito, a cidade constitui-se como microcosmo da nação, naquilo que se refere a características da época, plasmadas e refinadas no mundo urbano, pois as circunstâncias do fluir histórico que influenciam o destino das personagens são as mesmas, naturalmente, que afectam o destino da nação. Contudo, a relação destas com a História, como veremos de seguida, adquire matizes que partilham da identidade da cidade.

Harding considera que a vertente histórica se entrelaça com a mítica, e que tal aspecto concorre para o carácter ambivalente da cidade, cuja representação oscila entre o lado destrutivo e o lado estético:

In *Manhattan Transfer*, Dos Passos juxtaposes these historic (diachronic) and mythic (synchronic) aspects of New York as a city *in* history, setting both on an immanent collision course. As a structuring principle, this technique creates both a terrifying and fascinating vision of beauty in which the palindromic conception of New York, a city created according to the dicta of a new epoch, is inexorably linked to the fate of mythological cities of the past (Harding, 2003: 127-128).

Esta nova época é definida no início da narrativa em *Manhattan Transfer* pelos indicadores que Harding isola: «As we enter the novel, New York of the gaslight era is being transformed by the Greater New York Bill (1898), immigrants are pouring in from rural districts and from Europe, and real estate developers are carving up the city and its environs» (126).

As personagens Bud Korpenning e Congo Jack representam os dois tipos de movimento migratório identificados por Harding. O destino de ambos inscreve-se na identidade de Nova Iorque, e ainda nas circunstâncias temporais que a definem. Recorde-se que Bud, frustradas as expectativas que o trouxeram à grande cidade, acaba por se suicidar, após um trajecto de solidão, desabrigo e desemprego. Congo, pelo contrário, representa o imigrante bem sucedido que, ao longo das décadas a que a narrativa se reporta, ascende de modo fulgurante na escala económica. Poderia, assim, simbolizar a dimensão mítica do *self-made man*, a realização do *American Dream* tornado realidade pela confirmação da América como país da oportunidade, referido no *prose poem* que antecede o capítulo «Metropolis» (Dos Passos, 2000: 49). No entanto, a forma como progride, faz dele uma sátira face à igualdade de oportunidades, pois Congo vence na sociedade americana através do negócio ilegal de bebidas alcoólicas. A sua ascensão processa-se à margem da lei, enquadrada por uma situação particular da História da América, a imposição da Lei Seca, que deu azo à proliferação de «speakeasies» e «bootleggers». Na busca de ordem e moralidade, o Congresso americano cedeu às pressões de grupos como o *Anti-Saloon League* e o *Women's Temperance Union*, e em 1917 passou a décima oitava Emenda à Constituição que, após ratificação em 1918, proibia o fabrico, venda e transporte de bebidas alcoólicas (*intoxicating liquors*) (Tindall, Shi, 1997: 799-780). Esta dimensão subversiva da realização do «sonho americano», evoca aquela que Fitzgerald procurou representar em *The Great Gatsby*, no qual o sonho é enquadrado por uma sociedade igualmente caracterizada pelo materialismo, superficialidade e vazio espiritual.

É neste contexto que tem lugar o reencontro entre Jimmy e Congo, no qual o último diz: «Maybe some day you need some little ting ... I deal in nutting but prewar imported. I am the best bootleggair in NewYork» (Dos Passos, 2000: 300). É também através de Congo que se transmite a situação de conflito e violência entre *bootleggers* e *hijackers*, na disputa pela bebida ilegal, que marcou a época. Jimmy, ao acompanhar Congo, é envolvido inadvertidamente num desses confrontos. Este episódio, inserido no capítulo «Revolving Doors», articula-se com outras questões a

que acima aludimos, como a relação com a escrita e com a imprensa, pois Jimmy recria mentalmente a história, como se a fosse escrever posteriormente. Além disso, reforça o sentido de vazio e ociosidade dos indivíduos na sociedade, visto que o episódio, quando contado a Alice e Roy Hildebrand, provoca grande entusiasmo, pelo seu carácter de aventura e perigo. Esse sentido de vazio existencial, eco do *ennui* e da decadência anunciada por Spengler, é satirizado através dos comentários de Alice: «Oh Jimmy do tell us about it. ... We're so horribly bored». E, no decurso da narração: «'My this is exciting,' cooed Alice '...Roy why dont you take up bootlegging?」 (323). Por fim: «'Oh Jimmy' cooed Alice, 'you lead the most thrilling life.'». (324).

A referência a estas circunstâncias é introduzida noutros contextos; por exemplo, quando Jimmy e Ellen regressam da Europa, à chegada a Manhattan:

A plainclothesman opened the door of the cab and looked in as they went out of the gate. 'Want to smell our breaths?' asked Hildebrand. The man had a face like a block of wood. He closed the door. 'Helena doesn't know prohibition yet, does she?'
'He gave me a scare ... Look!'
'Good gracious!' From under the blanket that was wrapped round the baby she produced a brownpaper package. ...'Two quarts of our special cognac ... gout famille 'Erf ... and I've got another quart in a hotwaterbottle under my waistband. ... That's why I look as if I was going to have another baby.' (278).

Se o comércio ilegal de bebidas alcoólicas tem implicações económicas, associadas ao enriquecimento rápido de alguns grupos, também o tema do fracasso é integrado no contexto da América, nos primeiros anos da década de 1920. A criação fácil de riqueza, reflectida no seu carácter vulnerável e transitório, conduziria à crise de 1929. Desenha-se, assim, a ligação entre o ideal de sucesso material inerente ao sonho americano e a fragilidade da sua realização. Exemplificam esta situação o casal Densch que, após a ruína da firma «Blackhead and Densch» (364), se vê forçado a abandonar a América e ir para a Europa (372, 385). A mesma situação é narrada, no âmbito da focalização variável e múltipla a que aludimos em capítulo

anterior, através dos pensamentos de James Merivale, sob a forma de monólogo interior. É através do jornal, como acontece noutros momentos da diegese, que James toma conhecimento da ocorrência com a empresa de exportação e importação de Densch, episódio que sustenta uma perspectiva materialista da sociedade, orientada para a ambição e para o sucesso económico. A falência de Densch catalisa o sonho de realização de Merivale, visto que a actividade bancária com que se ocupa parece imune a esse tipo de constrangimentos: «Economic Depression. ... Ten million dollars. ... After the war slump (...) That's the thing about banking. Even in a deficit there's money to be handled, collateral» (385).

Outra situação que se inscreve no horizonte histórico dos anos vinte refere-se à deportação dos comunistas, ditada pelo Departamento de Justiça, a seguir à guerra. Integrado na especificidade da cidade e na sua geografia costeira, o exílio prende-se com a simbologia do *ferry*, já acima analisada, como expressão do movimento para dentro e para fora da América. Recorde-se que o valor simbólico deste signo é herdeiro da importância que Whitman lhe consagrou com *Crossing Brooklyn Ferry*, aspecto a que regressaremos no âmbito do Capítulo Quatro. O *ferry* incorpora a dimensão paradoxal da realidade americana, pois transporta a esperança dos que chegam, bem como a desilusão dos que partem – por outras palavras, a perseguição e a frustração do *American Dream*, que, aliás, se aplica igualmente à partida do casal Densch, mencionada no parágrafo acima. No caso da deportação dos Comunistas, acusa-se a negação dos princípios consagrados pela Constituição Americana:

A ferry was leaving the immigrant station, a murmur rustled through the crowd that packed the edges of the wharf. 'Deportees.... It's the Communists the Department of Justice is having deported... deportees ... Reds. ... It's the Reds they are deporting.' The ferry was out of the slip. In the stern a group of men stood still tiny like tin soldiers. 'They are sending the Reds back to Russia.' A handkerchief waved on the ferry, a red handkerchief. People tiptoed gently to the edge of the walk, tiptoeing, quiet like in a sick room (Dos Passos, 2000: 289).

Tais princípios seriam honrados pela Estátua da Liberdade, cuja imagem acolhe a visão de quem chega e de quem parte. Contudo, a fragilidade da sua simbologia havia já sido sugerida na primeira secção de *Manhattan Transfer*, quando Ellen, ainda em criança, passeia com o pai junto à baía: «The statue of Liberty stood up vague as a sleepwalker...» (62).

A decisão do Departamento de Justiça, em Junho de 1919, liderada por A. Mitchell Palmer, era o corolário do crescente sentimento de aversão pelo comunismo. O *Red Scare*, designação por que ficou conhecido este fenómeno, nasceu do receio de ver duplicada, na América, uma revolução como a bolchevista russa, de 1917. Esta apreensão seria agudizada pelas tensões raciais e onda de greves que vieram a marcar o ano de 1919. Muitos suspeitos, em especial russos, bem como radicais socialistas, foram detidos e deportados, frequentemente sem mandato de busca e sem serem ouvidos em tribunal. Apesar de se ter desvanecido a partir de 1920, o *Red Scare* marcou o pensamento americano no que diz respeito ao culto do americanismo e à intolerância em relação aos estrangeiros²⁶, que se viria a reflectir nas restrições à imigração, através do *Emergency Immigration Act* de 1921, que definiria quotas mais severas (Tindall, Shi: 1997: 790-795).

Como referimos, o ano de 1919 ficou marcado por tensões raciais e laborais. A ascensão do associativismo sindical e as greves laborais assinalaram esse período, nomeadamente a *steel strike* e a *Boston Police strike* (793). Ora, em *Manhattan Transfer*, a personagem Anna Cohen comporta uma dimensão social e histórica que se enquadra neste contexto. Trabalhando como costureira numa casa de alta moda de que Ellen era cliente, Anna é vítima do incêndio que deflagra nas instalações. O seu percurso encontra-se inextricavelmente ligado à condição do proletariado, à luta socialista e sindical, e ao ideal revolucionário da igualdade de classes:

‘Oh Elmer I wish this strike was over. ... It gets me crazy doin nothin all day.’

²⁶ É neste contexto que se explica o caso de Sacco e Vanzetti, os dois anarquistas italianos presos em 1920, acusados de roubo e assassinio, e executados em 1927, sem que a sua culpa tenha vindo a ser inequivocamente provada. Esta ocorrência marcou profundamente o envolvimento político de Dos Passos, que se empenhou pessoalmente na sua defesa, e é inserida em *U.S.A.*

‘ But Anna the strike is the worker’s great opportunity, the worker’s university. It gives you a chance to study and read and go the Public Library.’ (...)

‘Oh,’ said Anna looking up at the sky, ‘I’d like to have a Paris evening dress an you have a dress suit and go out to dinner at a swell restaurant an go to the theater an everything.’

‘If we lived in a decent society we might be able to ... There’d be gayety for the workers then, after the revolution’ (Dos Passos, 2000: 358).

Apesar de não se conhecerem, a ligação entre Anna e Ellen torna-se visível no final de *Manhattan Transfer*. Se é certo que ela já se verificava no plano das regras de funcionamento da economia e da sociedade capitalista, pois o consumo de Ellen dependia do trabalho de Anna, no desenlace ela matiza-se de ironia. Com efeito, a aspiração social de Anna nunca chegará a concretizar-se, devido ao acidente que a vitima; mas aquilo a que aspira, o poder material, é justamente o que Ellen possui, e que todavia não lhe proporciona realização nem felicidade. Este seria, aliás, mais um exemplo da ampliação semântica do título «One More River to Jordan», que assim se estende a outros passos e contextos da diegese.

O facto de Ellen presenciar o episódio do incêndio, desperta em si algum vestígio de solidariedade e de compaixão pelo sofrimento alheio, ditados pela consciência da arbitrariedade do destino. Porém, o momento da narrativa em que ocorre, quando se dirige para o encontro com Baldwin, que assinala a sua última intervenção, após ter decidido casar com ele, acaba por reforçar o crescendo de desumanização da personagem.

A dimensão histórica que temos vindo a mencionar, sublinha a definição de *Manhattan Transfer* como romance de cidade, no qual o espaço urbano se configura como microcosmo de um segmento temporal e, nesse sentido, acresce evidência histórica à narrativa. Por outro lado, acentua o paradoxo de objectividade que marca a escrita de Dos Passos, porquanto é através de tal evidência e do seu impacto no destino das personagens que se veicula a crítica social e a interpretação da sociedade e da cidade americanas da época, dissolvendo o ideal objectivo.

Apesar do tratamento do tema urbano em *Manhattan Transfer* se associar, como temos vindo a indicar, à recusa da própria cidade e ao efeito opressivo, por vezes

destrutivo, da metrópole sobre o indivíduo, uma tal leitura seria naturalmente redutora, porquanto emerge em *Manhattan Transfer* uma estética da cidade cujas técnicas sugerem uma perspectiva de celebração. Este carácter ambíguo, fundamental para a unidade e significação do texto, ecoa a atitude de Dos Passos relativamente à cidade, no período posterior à Grande Guerra:

New York was the first thing that struck me. It was marvelous. It was hideous. It had to be described. The lives of the men I had known so intimately in the Army, of their woman friends and mine, had to be related to the bloody panorama of history. (Dos Passos, 1988: 271/2).

A dimensão sincrética de Nova Iorque, fundindo os extremos, é vital no romance. Segundo Casey, é também evidente na aguarela do porto de Nova Iorque, pintada por Dos Passos e reproduzida na capa da primeira edição do livro, na qual representa um conjunto de arranha-céus e alguns barcos voltados para a cidade, toda a imagem entrecortada por imagens geométricas, semelhantes a peças desordenadas de um puzzle, e que ilustram a fragmentação que envolve todos os elementos deste espaço. Esta forma de representar tais signos converge com a ideia que o romance transmite, a de que Nova Iorque congrega, a um tempo, dinamismo e estímulo, aprisionamento e confusão (Casey, 1998: 100). Também na «Nota do Autor» para a edição portuguesa de *Manhattan Transfer* (1960) Dos Passos menciona o paradoxo de deslumbramento e de miséria suscitado por Nova Iorque, na década de vinte (Dos Passos, 1989).

A dupla dimensão da cidade incorpora, como reverso da sua representação negativa e disfórica, orientada no sentido da crítica social, a visão estética que lhe é imanente, e que também se encontra presente na cidade de Dublin narrada por Joyce: «... [Joyce] modifies the aesthetic functions of literary naturalism so as to poeticize his subject even as he castigates it» (Harding, 2003: 55). O mesmo se verifica em *Manhattan Transfer*, que Harding considera simultaneamente: «a massive urban palimpsest riveted by industrial imagery and criss-crossed by the multiple frenetic rhythms of intersecting lives»; e revelador de: «beauty of this

nascent megalopolis in the opening decades of the century through evanescent moments of epiphany» (98). Tal ideia é transmitida logo na abertura da narrativa, em que a visão de Manhattan é simultaneamente fantasmagórica e bela (126).

Este paradoxo assume importância vital no nosso estudo, ao abrir as leituras e representações da cidade a uma perspectiva eufórica e celebrante, que as isotopias referidas no âmbito das características do romance urbano e da afinidade com traços de influência modernista têm negligenciado. Com efeito, surge aqui uma estética integradora dos múltiplos referentes da modernidade, que converge com o conceito de «Wright blocks» proposto por Tichi, ou o de «poética da cidade» sugerido por Tadié, que mencionámos acima, no âmbito deste capítulo. Em termos de enquadramento modernista, no âmbito da literatura americana, esta dualidade evoca ainda traços que iriam surgir posteriormente na épica de Hart Crane, designadamente em *The Bridge* (1930). Importa reter esta questão, justamente pelas possibilidades de articulação com a dimensão épica na obra de Dos Passos, em que o nosso estudo se centra, e que será abordada de forma específica no quarto capítulo.

À revelia dos sentidos que a cidade mobiliza, a sua beleza é captada pelas técnicas descritivas usadas, que partilham da tradição modernista: por exemplo, no futurismo, a atribuição de movimento à cor, a refração da luz, a simultaneidade da cor, que contribuem para um efeito visual, pictórico (Stoltzfus, 1971: 202). Também Sinclair Lewis assinala a intensidade, a expressão do ângulo de Manhattan enquanto representação da vida americana, inscrita num padrão universal: «the blood and meat of eternal humanity /strength / the strong savor of very life» (Lewis, 1988: 71-72). Michael Gold evoca a dimensão estética: «... it [*Manhattan Transfer*] is nothing but a great poem of man's senses in New York city » (Gold, 1988: 73). Nas palavras de Colley, «...Manhattan is life itself – there is no escape, no regenerating alternative (...) New York is both repellent and attractive» (Colley, 1978: 61).

Esta ambivalência, também comum a escritores como Anderson, Dreiser, Farrell e Wolfe, faz da cidade, simultaneamente, lugar de fascínio e de degradação, a segunda visão entroncando na oposição ao espaço virgem representado pelo mito da fronteira (Terrier, 1979: 32). Malcolm Bradbury alarga a natureza ambígua da

cidade à filiação do tema no modernismo, em que a cidade surge como cultura e anti-cultura, fundindo a visão da mesma como massa destrutiva e determinante, com a da perspectiva da cidade enquanto foco de energia e eros colectivo, a um tempo «waste land» e «modernist wonderland» (Bradbury, 1978: 204).

No termo deste capítulo, é pertinente assinalar o carácter ambivalente e paradoxal que a representação da cidade americana descobre nesta narrativa, bem como a importância que as personagens assumem, reiterada pela sua relação com a História. Esta perspectiva exara a orientação do capítulo seguinte, no qual a análise do tratamento das personagens e a reflexão acerca dos protagonistas deverá contribuir para iluminar as tensões da escrita de Dos Passos, que este estudo considera essenciais à definição da sua matriz como escritor.

Capítulo 3. Do Perfil das Personagens

3.1. Configurando Identidades

«The business of a novelist is, in my opinion, to create characters first and foremost and then to set them in the snarl of the human currents of his time...»

«If the novelist really creates characters that are alive, the rest follows by implication.»

John Dos Passos, «The Business of a Novelist»

No primeiro capítulo deste estudo reflectimos sobre o enquadramento das três obras de Dos Passos nas correntes realista, naturalista e modernista, tendo concluído que, por um lado, cada uma denota características dominantes de uma destas estéticas, e, por outro, sugere uma tendência sincrética, combinando marcas oriundas de todas elas. Além disso, verificámos que a evolução do escritor se pauta por uma crescente tendência modernista, quer no plano temático, quer, sobretudo, no da técnica narrativa.

O segundo capítulo centrou-se na abordagem daquilo que considerámos a moldura referencial das três narrativas: a guerra, em *One Man's Initiation* e em *Three Soldiers*, a grande cidade em *Manhattan Transfer*. No entanto, indicámos a recorrência de ambas as vertentes nas três obras, numa perspectiva de unidade do conjunto. Procurámos, também, manter clara a relação entre a diegese suportada por tais referentes semânticos e a manifestação daquelas que podem ser considerados marcas realistas, naturalistas e modernistas, explorada no capítulo anterior.

Pretendemos, no presente capítulo, reflectir sobre os processos de representação e de caracterização das personagens, enquanto elemento estruturante da narrativa, equacionando a presença de um padrão comum às três obras em estudo. Afigura-se

especialmente relevante ponderar a sua função no âmbito da macroestrutura textual, da significação global, e das estratégias narrativas.

Os conceitos de romance colectivo e/ou polifónico, nos quais muitos críticos inserem a obra de Dos Passos¹ – particularmente, de entre aquelas de que nos ocupamos, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* – relegam a personagem para um plano de menor importância, posição sustentada pelas técnicas inovadoras de Dos Passos, pelo recurso a um elevado número de personagens, pela focalização variável e pela supremacia de componentes da diegese como as instituições ou a cidade.

A análise das três obras que temos vindo a desenvolver indicia, contudo, uma perspectiva diferente quanto à relevância desta categoria da narrativa, que nos propomos explorar, e que pugnará pela sua centralidade. Impõe-se, naturalmente, estruturar esta reflexão de modo a abranger os conceitos de protagonista e de herói, que se inscrevem na dimensão das personagens, e que permitirá a transição para o capítulo seguinte. Assim, e por uma questão operacional de organização do texto, a primeira parte deste capítulo centrar-se-á nas personagens que não são consideradas protagonistas, conceito que oportunamente clarificaremos.

Importa lembrar que, não obstante já terem sido abordadas algumas questões relacionadas com as personagens, elas ocorreram no contexto específico de cada capítulo. Destacamos os seguintes aspectos: a relação do indivíduo com o meio envolvente e com a sua experiência – o espaço, o tempo, as circunstâncias –, da qual resulta, regra geral, a destruição do primeiro, ancorada numa perspectiva determinista de teor naturalista; a vertente de crítica social; a dimensão das personagens em romances designados como «colectivos»; as características destas que as situam no contexto da narrativa de recorte modernista; e a ligação entre o sujeito e o espaço urbano.

O conceito de personagem cruza-se com outras categorias narrativas e com conceitos variados do domínio da narratologia, o que o torna particularmente complexo. Procuraremos limitar o seu enquadramento teórico aos que se afiguram

¹ V. Capítulo Dois.

centrais do ponto de vista da análise das personagens nas três obras de Dos Passos de que este estudo se ocupa.

Tomamos como princípios básicos a relação da personagem com a dimensão ficcional, bem como a sua importância no modo narrativo, em particular no género literário do romance, face aos outros modos e géneros. A personagem é indissociável da narrativa romanesca, porquanto só através dela as acções de uma sintagmática narrativa adquirem significado (Aguiar e Silva, 1984: 687). Além disso, é relevante no plano diegético, funcionando frequentemente como o eixo em torno do qual gira a acção, e determinando a economia da narrativa (Reis, Lopes, 2002: 314).

Alguns teóricos têm considerado que o conceito se reveste de uma dimensão extraliterária e que não é exclusivo de um sistema semiótico específico, justificando-se a definição de um conjunto de condições que o insiram, por exemplo, no sistema semiótico literário (Hamon, 1977: 88-89), cujo código é plural – linguístico, retórico, estilístico, estético, ideológico (Aguiar e Silva, 1984: 79). Deste modo, Hamon sistematiza uma semiologia da personagem que a distingue de abordagens do foro histórico, psicológico, psicanalítico ou sociológico, e que aplica à personagem a categorização do signo: personagem-referencial, remetendo para um sentido fixo e culturalmente legível; personagem-embraiadora, veiculando marcas do autor ou do leitor (por exemplo, o narrador interveniente); e personagem-anáfora, cumprindo uma função de organização e coesão textual, através do recurso a memórias, apelos, interpretação de indícios (Hamon, 1977: 95-97). Além disto, a personagem, enquanto morfema², é representada por um significante (por exemplo, o nome e os respectivos processos de substituição) e comporta um dado significado, que se vai construindo gradualmente a partir da relação com as outras personagens e das suas semelhanças e diferenças. Define ainda o conceito de personagem o conjunto de regras que limitam as suas possibilidades de combinação com outros signos, designadas como «restrições selectivas», e que se relacionam, por exemplo, com a sequência ou o lugar de aparecimento de determinadas personagens. A inclusão de códigos estereotipados, que o nome ou o apelido podem transmitir, e a redundância global do enunciado, de que a

² Termo linguístico que designa a unidade mínima de significação de uma determinada língua.

personagem é veículo privilegiado, participam do modelo semiológico proposto por Hamon (98-111).

A conceptualização de Hamon, ao clarificar o estatuto de personagem literária, convoca aspectos que se associam ao modo e ao género literários focados nesta investigação, como o significado, a coerência interna do texto (ligada a marcas de iteração), ou a relação entre as personagens, entre outros, que ancoram na dimensão ficcional da narrativa. Ora, a personagem é justamente um dos elementos estruturantes que assegura essa vertente, pois a construção do mundo possível do texto narrativo ficcional compreende categorias do plano do discurso e do plano da história, e este último, além do espaço e da acção, integra as personagens (Reis, Lopes, 2002: 246).

O romance histórico demonstra exemplarmente a definição de personagem como categoria fundamental da ficção, porque embora as acções e os factos por ela empreendidos ou vividos possam ser reais, no sentido de terem ocorrido historicamente, o processo de representação – por exemplo, o que a personagem pensava num certo momento, ou um determinado gesto ou expressão – transporta-a para o plano da ficção (Rosenfeld, 1998: 21-25). A focalização onisciente participa deste processo de construção ficcional, ao converter a pessoa histórica num sujeito com uma determinada intimidade e com a possibilidade de expressão, ou seja, uma personagem de ficção (26-27).

No ensaio «The Business of a Novelist», publicado na revista *New Republic* em 1934, Dos Passos sustenta justamente este conceito de personagem enquanto criação ficcional do escritor e elemento distintivo do romance: «It's the invention of characters, which is work of an entirely different order from the jotting down of true-to-life silhouettes and sketches of people, that sets the novelist apart from the storyteller or commentator» (Dos Passos, 1988: 160).

Na construção da personagem de ficção, que Dos Passos situa no plano do mundo possível, importa referir que esta se distingue da pessoa real pela sua maior transparência, resultado dos processos de projecção que a dão a conhecer, até mesmo quando o autor pretende dimensionar a opacidade do sujeito autêntico (Rosenfeld, 1998: 35). Todavia, e não obstante essa distinção, a individualização da personagem

participa da necessidade de tornar possível ao leitor a sua identificação com ela, o que se prende com a dimensão mimética (Magny, 1972: 11-14). Note-se, a este propósito, que o mundo ficcional mantém uma relação semântica com o mundo real, oscilando entre os pólos da representação mimética (isto é, de imitação da realidade empírica) e da transfiguração desrealizante (Reis, Lopes, 2002: 245).

Ao defender o carácter ficcional do conceito de personagem, Rosenfeld define-a globalmente como um ser humano de contornos definidos e definitivos, integrado num contexto de valores cognoscitivos, religiosos, morais e político-sociais, no quadro dos quais assume as suas atitudes e toma as suas decisões (Rosenfeld, 1998: 45). Desta definição salientamos a relação da personagem e do seu percurso na narrativa com o meio em que se insere, aspecto fundamental na obra de Dos Passos, como sugerimos nos capítulos anteriores, e que se inscreve na estética naturalista³. Contudo, a sua aplicabilidade afigura-se restritiva, devido à identificação absoluta do conceito com a dimensão do ser humano, o que exclui vários subgéneros literários.

Opinião diferente é sustentada por Aguiar e Silva, que considera o termo «personagem» aplicável a agentes narrativos de natureza diversa, como animais, objectos ou conceitos (Aguiar e Silva, 1984: 694), perspectiva que entronca nos conceitos de actante e actor, designações alternativas à de personagem, propostas por Greimas (que adiante retomaremos) e que obliteram o seu carácter antropomórfico (Reis, Lopes, 2002: 21,315).

No entanto, Aguiar e Silva corrobora a existência e a importância de um conjunto de traços psicológicos, morais e socioculturais subjacentes ao conceito e extensíveis às diferentes abordagens da personagem, assinalando a sua relevância (Aguiar e Silva, 1984: 694-695). Tais aspectos convergem com a perspectiva de afirmação ideológica que é apontada a esta categoria do processo narrativo (Reis, Lopes, 2002: 318; Aguiar e Silva, 1984: 695).

Perspectivada a natureza ficcional da personagem do romance, importa agora enquadrá-la na evolução que esse género literário sofreu. Tendo atingido a sua

³ Na sua proposta do estatuto semiológico da personagem, Hamon considera a interacção meio-ser vivo como central à «doutrina naturalista», aspecto que contribuiria para aquilo que designa como a «determinação das personagens» (Hamon: 1977: 111).

credibilidade e autonomia durante o século XVIII, o romance conheceu, com o romantismo, a sua explosão criativa, multiforme e sincrética. O romance romântico promoveu o império do herói, personagem ativa e dominadora, quer numa dimensão positiva, quer negativa. Por seu turno, o romance de teor realista, que se desenvolveu ao longo do século XIX, democratizou o conceito de personagem, englobando figuras oriundas de todos os estratos da sociedade (Aguilar e Silva, 1984: 683), na senda de uma tentativa de representação fiel e crítica da realidade. Também a estética naturalista é tributária desta noção de personagem.

O romance moderno procura ainda outros caminhos para a personagem, que a afastam das grandes figuras dos românticos e também dos realistas, com a ascensão do chamado romance psicológico, que colocaria a tónica na vida interior das personagens (Tadié, 1992: 41). Na segunda metade do século XIX, os romances de Dostoievski haviam já introduzido uma nova concepção da personagem, despojada dos seus elementos objectivos com significação única, e perspectivada, antes, como um determinado ponto de vista sobre o mundo e sobre ela própria. Convém, também, recordar a perspectiva de Henry James, visto que, muito embora a sua obra se associe à estética realista, introduz vertentes inovadoras em relação a alguns aspectos do romance, como as personagens. Este escritor afirma a importância deste género literário, bem como a apreensão da realidade a partir da impressão directa e pessoal, ou seja, da própria experiência – esta, a fonte do próprio romance. Com efeito, é neste âmbito que surge a sua rejeição face a uma tipologia deste género, ditada pela predominância dada à personagem («character») ou ao acontecimento («incident»): «What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?». Esta posição, afirmada no seu ensaio «The Art of Fiction» (James, 1957: 597), demonstra a sua defesa da unidade orgânica do romance. Além disso, James subordina essa perspectiva à representação directa da vida (591), efeito que será mais facilmente alcançado privilegiando a focalização restritiva, centrada numa determinada personagem, e um modo de representação como «showing». Estes processos narrativos exararam uma abordagem à vida interior das personagens, à representação dos seus processos mentais, que pode ser considerada precursora do

romance psicológico do século XX (Landa, 2007; Ramalho, 1999:119). Dar-se-á, assim, continuidade à tendência criada por Dostoievski ainda nas últimas décadas do século XIX, a que acima aludimos. No seu intento de devassar a interioridade humana, o romance chegará a atingir níveis de complexidade que rasam a incoerência ética e psicológica das personagens (Aguiar e Silva, 1984: 706-707).

A narrativa de recorte modernista reflecte a dimensão inovadora no tratamento da personagem, resultante, em grande parte, do desenvolvimento da psicologia, no final do século XIX, cujos estudos acerca da mente e do comportamento humanos terão levado os romancistas a pôr em causa a eficácia do seu conhecimento das pessoas e, com isso, a procurar novas formas de revelar as suas personagens. A ideia de que a verdade acerca do homem e da sua complexidade não seria apreensível através do retrato físico e psicológico de tipo balzaquiano, que o romance iria colher às teorias de Ribot, Bergson e Freud⁴, relaciona-se com a crise da personagem, correspondente a uma fase da evolução do romance moderno, e que estaria associada à crise da própria pessoa, enquanto noção filosófica. Esta teria resultado, em parte, da consciência da complexidade do ser humano e da impossibilidade de o definir como uma entidade global, racional e coerente (Aguiar e Silva, 1984: 706-708). A relação que aqui se estabelece entre essa crise da noção de pessoa, com a sua repercussão no plano da expressão literária, e a crise ideológica, ética e política que caracterizaria a sociedade contemporânea (708), é particularmente pertinente pela sua aplicação à dimensão da personagem em *Dos Passos*. Factores como o neocapitalismo, a supremacia tecnológica, o consumismo, a internacionalização dos grandes empreendimentos económicos, tendentes a favorecer o anonimato, ou a tecnoburocratização da sociedade, terão sido responsáveis pela evolução da personagem, enquanto reflexo do homem, e agora totalmente diversa daquela retratada no romance dos séculos XVIII e XIX (708-709). Com efeito, a maioria das alterações na sociedade aqui apontadas aplicam-se já ao contexto das primeiras décadas do século XX, na América, como referimos em momentos anteriores. Por esse motivo, o processo de construção das

⁴ Os contributos de Ribot, Bergson e Freud relacionam-se, respectivamente, com a psicologia experimental, a noção de tempo psicológico e o significado do inconsciente no comportamento humano, dimensões que perspectivaram o conhecimento do mundo interior da mente humana sob ângulos novos e mais complexos.

personagens nas obras iniciais de Dos Passos participa da necessidade de exprimir essa nova dimensão do homem, num tempo marcadamente diferente.

A exploração da interioridade da personagem ou, num pólo oposto, a sua representação com base na dimensão de exterioridade constituem um vector fulcral a considerar na reflexão acerca da personagem, que aporta ao romance de pendor modernista. A supremacia da exterioridade determinaria técnicas narrativas específicas, dedicadas à narração daquilo que é visível – por exemplo os comportamentos, como na abordagem behaviorista. A ausência de interpretação, no corpo da narrativa, o recurso à elipse, a selecção de detalhes significativos, ou a técnica cinematográfica, contribuem para este efeito, ao qual afluem igualmente o sentido de impessoalidade (Tadié, 1992: 61-62). Recorde-se que a focalização neutra, centrada na narrativa objectiva de factos ou diálogos, acentua essa perspectiva de representação das personagens.

Estas estratégias narrativas foram analisadas, em capítulo anterior, no âmbito da pesquisa de características do modernismo em *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*. Será lícito evocar, a este propósito, a busca de objectividade que Dos Passos reclama para a sua escrita e que converge com este corpo de técnicas narrativas. Contudo, essa dimensão de objectividade⁵ foi então questionada, tendo sido referidos exemplos de simbologia associada a determinadas personagens, bem como enunciados sob a forma de discurso indirecto livre, através dos quais é possível aceder ao seu mundo interior. Estes processos coarctam, pelo menos em parte, o efeito de representação objectiva pretendido. Constatase, deste modo, que a manipulação destas técnicas relativiza igualmente a dimensão de exterioridade em Dos Passos, no plano da projecção das personagens.

Além da relevância concedida formalmente à personagem e das estratégias de representação que lhe dão corpo no tecido narrativo, a complexidade da personagem constitui um outro aspecto muito importante a ter em conta, e que também marcou a evolução do romance. Com efeito, o romance do século XVIII consistiria numa intriga complexa e personagens simples, facilmente delimitadas pelas suas características;

⁵ Cf. Capítulo Dois.

esta tendência viria a inverter-se no romance moderno, no qual se regista, a par de uma maior simplicidade do enredo, a existência de personagens complexas, cuja interioridade se pode revelar de forma inesperada e misteriosa (Candido, 1998: 60-61).

A natureza da personagem associa-se, assim, à tipologia de romance⁶, à concepção que lhe preside e à ideologia que lhe subjaz (74). Por exemplo, a personagem-tipo relaciona-se com contextos de marcada coloração social, enquanto a personagem colectiva geralmente remete para a opressão do indivíduo (Reis, Lopes, 2002: 317) – tema que, aliás, é central a Dos Passos e que, por isso, revisitaremos neste capítulo, no âmbito da reflexão sobre a personagem. Atendendo a que o romance se baseia na inextricável ligação entre enredo e personagem, da qual resulta um determinado significado (Candido, 1998: 54), fará sentido conexionar também os subgéneros romanescos (nomeadamente, romance de guerra e romance urbano) com a natureza das personagens. De igual modo se afigura que os processos de representação e a configuração das diversas personagens são condicionados pelo tipo de narrativa.

Na perspectiva do que acabámos de expor, os três romances de Dos Passos em análise exemplificam justamente esta última relação que indicámos, e ilustram ainda, no plano específico da personagem, a sua evolução no sentido do modernismo. Com efeito, *One Man's Initiation* centra-se na experiência de uma personagem, Martin Howe, que domina a narrativa; o próprio título sugere essa centralidade. Na obra seguinte, *Three Soldiers*, a justeza do título já poderá ser questionada, como, aliás, o fizeram alguns críticos⁷, porquanto o desenvolvimento da narrativa destrói a ideia que nele é indiciada, e que os capítulos da primeira secção confirmam, ou seja, o pressuposto de que o romance incidirá equitativamente sobre as vidas e as experiências de três soldados, três personagens. No entanto, um deles (Andrews) virá a dominar a diegese de modo inequívoco, e será também através do seu percurso, das suas escolhas e do seu protagonismo, que a significação e a ideologia do romance se

⁶ Empregamos o termo «tipologia» no mesmo sentido em que é aplicado no conceito «tipologia narrativa» (que também inclui o romance), isto é, designando modalidades de relato estabelecidas em função de uma classificação de natureza temática ou técnico-literária (Reis, Lopes, 2002: 413).

⁷ Becker, 1974:25-26; Cooperman, 1978: 24; Colley, 1978: 33; Magny, 1972: 107.

configuram, o que corrobora a relevância diegética da personagem que mencionámos no início deste capítulo. Neste caso, a possibilidade de esse soldado ser considerado o herói de *Three Soldiers*, remete a reflexão em torno desta questão para momento posterior.

Por seu turno, *Manhattan Transfer* alarga o número de personagens, o que acima associámos às características do romance urbano. A vida na grande cidade é representada através da multiplicidade de experiências dos seus habitantes. Não obstante a relevância que todas elas, distribuídas ao longo de inúmeros segmentos narrativos, assumem no texto, Jimmy e Ellen conquistam supremacia diegética, quer pelas relações que se entrecruzam entre eles e muitas outras personagens, quer pela própria relação entre ambos, bem como pela dimensão simbólica e ideológica que comportam.

Este processo de ampliação do número de personagens, a par da aparente rendição ao domínio de uma ou mais personagens principais, contrariando por vezes as convenções do subgénero que integram, é de extrema importância para este estudo. Refira-se que os aspectos que de seguida desenvolveremos se reportarão a esta questão, no intuito de iluminar um modelo de concepção e de representação da personagem nestas obras de Dos Passos, no quadro do respectivo horizonte semântico e ideológico.

A funcionalidade da personagem romanesca prende-se com a sua relevância na acção, que sustenta diversas propostas teóricas. Bourneuf e Ouellet adaptam ao universo narrativo as seis categorias (forças ou funções) estabelecidas por Souriau em relação ao género dramático, assentes no pressuposto do conflito subjacente a todos os momentos de acção: o protagonista, que dá o impulso dinâmico à acção; o antagonista, que detém a função de obstáculo, de força de oposição; o objecto, ou seja, o fim visado ou o objecto de temor; o destinador, com uma intervenção de arbitragem, mais ou menos decisiva; o destinatário, que beneficia da acção; e o adjuvante, que pode ajudar qualquer uma das anteriores, à excepção do destinatário (Bourneuf, Ouellet, 1976: 214-217). Por seu turno, o modelo actancial de Greimas, de inspiração semelhante, previa seis actantes, organizados em pares: objecto-sujeito, destinador-

destinatário, adjuvante-opositor, aos quais viria, mais tarde, a acrescentar um sétimo, o traidor, derivado do destinador substituído e do antagonista (214-215). Greimas baseou o seu modelo no pressuposto da existência de estruturas narrativas profundas, universais e intemporais, nas quais toda a significação se produziria. Segundo Aguiar e Silva, este modelo, apesar do seu valor do ponto de vista da semiótica narrativa, torna-se redutor relativamente à complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens, além de elidir a temporalidade que é imanente à narrativa (Aguiar e Silva, 1984: 691-693).

Por sua vez, a terminologia de Bremond propõe as noções de agente e paciente, relativamente às quais cria diversas especificações, em função do tipo de acção realizada ou sofrida por estas (Reis, Lopes, 2002: 23). Em Aguiar e Silva encontramos uma hierarquização da relevância das personagens, em termos de protagonista ou herói, e de personagens secundárias. Entre estas, o autor distingue as de maior importância (deuteragonistas), os antagonistas (que podem ou não coincidir com os anteriores) e os comparsas, que têm uma função acessória ou episódica (Aguiar e Silva, 1984: 699-700). Terminologia semelhante, mais simplificada, é proposta por Carlos Reis, que distingue entre protagonista ou herói e personagem secundária, dentro da qual há lugar ao mero figurante (Reis, Lopes, 2002: 316).

Na distinção entre personagens principais (protagonistas) e secundárias, Hamon convoca o critério dos «eixos semânticos», que entendemos como referenciais de enquadramento à caracterização das personagens, tais como o eixo físico, a origem social ou a riqueza. O grau de relevância da personagem seria directamente proporcional ao número de eixos definidos, complementado pelo tipo de acções (funções, na terminologia de Propp a que Hamon também recorre, e a qual retomaremos no próximo sub-capítulo) que empreendem na narrativa (Hamon, 1977: 101-102).

Dos modelos teóricos apresentados é importante reter a distinção fundamental, comum a todos, entre as personagens principais e as restantes, fundada na noção do relevo que define umas e outras na estrutura narrativa. Embora privilegiemos, pela sua operacionalidade, simplicidade e abrangência, a terminologia definida por Reis, as

anteriores comportam um conjunto de termos específicos que poderão clarificar determinados contextos e funções das personagens nas narrativas de Dos Passos, podendo, por esse motivo, vir a ser evocadas.

No que diz respeito a *One Man's Initiation*, a classificação das personagens em termos da sua relevância é extremamente simples. Martin Howe corresponde a qualquer definição de protagonista acima indicada: na acção narrativa, representa «o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta» que se definem as restantes personagens (Aguiar e Silva, 1984: 699). Se tivéssemos de definir um deuteragonista, este seria Tom Randolph, por se tratar do soldado que mais frequentemente acompanha Martin e com quem ele mantém um relacionamento mais próximo. É através das conversas de ambos, ou da partilha de momentos específicos da diegese, que são representadas situações alusivas ao quotidiano, ocorrências típicas da frente de batalha ou reflexões acerca da guerra:

‘Say, Howe!’ Tom Randolph, who lay next him, was pressing his hand (...)
‘Say, fellers, that was damn near,’ came a voice from the floor of the barn.
‘We’d better go over to the quarry.’
‘Oh, hell, I was sound asleep!’
A vicious shriek overhead and a shaking snort of explosion.
‘Gee, that was in the house behind us...’
‘I smell gas.’
‘Ye, damn fool, it’s carbide.’
‘One of the Frenchmen said it was gas.’
‘All right, fellers, put on yours masks.’ (Dos Passos, 1986: 33)

Todavia, e recordando a importância das personagens na veiculação de uma ideologia, a que acima aludimos, outras personagens de *One Man's Initiation*, algumas de carácter anónimo, afiguram-se de maior pertinência face às questões que esta narrativa aborda, como o efeito devastador da guerra, o sofrimento individual causado pelas atrocidades que nela ocorrem, e a evolução do indivíduo (neste caso,

iniciação) quando sujeito a tais circunstâncias. Por outras palavras, quer o protagonista, quer as personagens secundárias, concretizam a macroestrutura desta narrativa, participando activamente da sua identidade como romance de guerra⁸.

Nesse contexto, será pertinente considerarmos a intervenção na narrativa de três tipos de personagens secundárias, todas pertencentes ao exército: o soldado comum, que partilha a experiência quotidiana e os momentos de tensão e de descontração com Martin, como o seu amigo Tom Randolph; os soldados franceses, defensores do socialismo e da anarquia, e que se distinguem do grupo anterior pelo domínio da componente ideológica que veiculam; e os sargentos e outras chefias intermédias do exército, que introduzem uma perspectiva diferente acerca da guerra.

Em relação à primeira situação, a partilha de experiências fomenta a amizade entre Martin e Tom; o desenvolvimento dessa relação ilustra o convívio e a camaradagem masculina, fortificada pela intensidade das vivências comuns e pela contiguidade com a morte, e funciona também como suporte da crítica que se vai construindo acerca do fenómeno da guerra. Será no contexto desse processo reflexivo que o protagonista irá viver a iniciação que dá título ao romance.

Atente-se no seguinte excerto:

At a plain oak table before the fireplace sat Martin Howe and Tom Randolph (...)
'A certain jolly asinine grotesqueness, though. I mean, if you were God and could look at it like that... Oh, Randy, why do they enjoy hatred so?'
'A question of taste ... as the lady said when she kissed the cow.'
'But it isn't. It isn't natural for people to hate that way, it can't be.' (Dos Passos, 1986: 38).

Este episódio, que tem lugar num café, progride num tom diferente, pois Tom conduz a conversa para o tema das mulheres francesas, dissipando-se, assim, o clima melancólico e analítico que o iniciou (38-39). Neste passo, Martin e Tom travam conhecimento com três soldados franceses, que com eles partilham o animado serão de convívio. É pertinente assinalar a intervenção de um destes soldados, que clama euforicamente: «Down with the war! Who can sing the 'Internationale?'» (41), numa

⁸ Cf. Capítulo Um, acerca das características do romance de guerra («war novel»).

alusão ao hino socialista. Além disso, uma canção popular entoada pelo soldado francês, adaptando a letra (substituindo «ma blonde» por «mon cognac») é repetida, na versão original, por Martin e Tom, quando regressam ao hospital de campanha. Transmite-se, deste modo, a ideia de unidade e comunhão multicultural, criadas pela vulnerabilidade a que a guerra sujeita os indivíduos. Esta identidade que aqui se indicia, bem como a referência ao ideal socialista, funcionam como indicadores que, em termos da coerência interna da narrativa, se associam ao conteúdo do nono capítulo, que os explora em profundidade.

Nesse capítulo, o segundo grupo de personagens secundárias que identificámos, os soldados franceses, assume particular importância. O capítulo estrutura-se a partir do reencontro de Martin e Tom com Merrier, um aspirante francês que o primeiro havia conhecido anteriormente, no sexto capítulo (72-73). Os dois americanos partilham com Merrier e os seus amigos Dubois, Lully e Chenier um longo serão de bebidas, cigarros e discussão. São abordados os temas da guerra, do confronto entre a tradição europeia e o novo mundo americano, os valores e a ideologia americana, a escravatura ideológica e a liberdade, o poder da igreja, da política e da imprensa, o interesse económico, a colonização e a supremacia racial. Recorde-se que no primeiro capítulo deste estudo, a propósito do romance de guerra, referimos este episódio para ilustrar a dimensão de escravatura subjacente à guerra, que nele é enfatizada. Contudo, para além deste aspecto, importa agora sublinhar o consenso ideológico em que esta exposição e troca de ideias resulta:

‘Oh, there is hope,’ he [Martin] said, drinking down his glass. ‘We are too young, too needed to fail. We must find a way, find the first step of a way to freedom, or life is a hollow mockery.’

‘To Revolution, to Anarchy, to the Socialist state,’ they all cried, drinking down the last of the champagne.

(...)

‘But first there must be peace,’ said the Norman... (134).

A importância deste encontro relaciona-se com o processo de iniciação do protagonista, Martin. Se, na dimensão naturalista e pragmática em que o inscrevemos, a experiência na frente de combate é determinante para o seu amadurecimento,

obliterando de modo irreversível o seu sentido inicial de heroísmo, de patriotismo e de esperança, e corrompendo a sua inocência, a intensidade desta reflexão partilhada inicia-o numa dimensão política e ideológica. Aparentemente, são restauradas a sua esperança e a sua ingenuidade iniciais: «With people like that we needn't despair of civilisation (...) We must come over and see these fellows again. It's such a relief to be able to talk» (135). No entanto, este potencial de optimismo é dirimido, uma vez que no último capítulo (décimo primeiro), Martin fica a saber, através de um soldado ferido (e moribundo) – presume-se que se trate de Chenier – que todos os seus amigos franceses haviam morrido durante um ataque.

A morte de um deles, Merrier, havia já sido ominosamente prenunciada quando Martin o conheceu: «But I'll probably be killed. This is the first time I've gone up to the front that I didn't expect to be killed. So it'll probably happen» (73). Esta afirmação leva Martin a considerar a morte segundo uma perspectiva muito concreta, individualizada, da qual resulta o conceito desta como perda da dimensão humana e da identidade:

Dead he [Merrier] would be different. Martin's mind could hardly grasp the connection between this man full of latent energies, full of thoughts and desires, this man whose shoulder he would have liked to have put his arm round from friendliness, with whom he would have liked to go for long walks, with whom he would have liked to sit long into the night drinking and talking – and those huddled, pulpy masses of blue uniform half-buried in the mud of ditches (74).

Constata-se, nesta divagação, um nítido contraste entre a força da vida e a iminência da morte, que se concretiza no final da narrativa e que assinala metaforicamente a morte do sonho de paz e de regeneração, bem como dos restantes ideais defendidos pelos radicais franceses. Este aspecto, assinalado por alguns críticos de Dos Passos (Colley, 1978: 32; Rosen, 1981: 12), é muito importante e, por esse motivo, explica a relevância que atribuímos a este conjunto de personagens secundárias. Naturalmente, tal importância advém ainda da relação que entretecem com o protagonista, e que neste caso se consubstancia num modelo ideológico de formação para Martin, complementando o seu processo de iniciação.

A referência ao terceiro grupo de personagens secundárias que identificámos, representantes do exército, justifica-se, sobretudo, pela comparação com *Three Soldiers*. Com efeito, o seu papel numa e noutra narrativa é claramente distinto, constituindo um dos factores que distinguem o horizonte semântico de ambas. Embora a crítica da guerra se encontre presente nos dois textos, em *One Man's Initiation* ela centra-se em questões relacionadas com a própria natureza do fenómeno, como o perigo, a desumanização, o sofrimento físico e psicológico, o carácter aleatório da vida e da morte, e, num outro plano, numa dimensão política ampla, a questionação das motivações e da responsabilidade das nações no envolvimento na guerra. Por conseguinte, não são acentuadas a crítica ao exército, enquanto instituição responsável pela proliferação das atrocidades de guerra, nem a destruição do ser humano, como indivíduo, que dominam *Three Soldiers*.

As intervenções dos sargentos, dos tenentes, dos médicos militares, afiguram-se inócuas sob o ponto de vista do relacionamento interpessoal no contexto da frente de batalha, participando apenas da diegese narrativa com a aparente função de alargar o leque de situações representadas, o que se prende com a coerência interna e com o efeito de verosimilhança. Através dessas personagens, concretizam-se situações diegéticas relacionadas com o desempenho dos vários níveis hierárquicos no quotidiano de batalha, bem como, no caso dos médicos, com situações de ferimentos em ataques, transporte e salvamento de feridos, morte de combatentes – contexto verosímil para enquadrar a experiência do protagonista, que, recordemos, desempenhava a função de motorista de ambulâncias do corpo médico. Tais situações podem ser consideradas sequências narrativas que convergem para a significação global, uma vez que representam e acentuam, através da sua iteração, a crueza, a crueldade e a dimensão antinatural da guerra, que se pretende representar de modo realista:

An officer strode into the enclosure of the graveyard, flicking his knees with a twig.

‘Is this Lieutenant Dupont?’ he asked of the sergeant.

‘Yes, my lieutenant.’

‘Can you see his face?’ The officer stooped and pulled apart the blankets where the head was.

‘Poor René,’ he said. ‘Thank you. Good-bye,’ and strode out of the graveyard (Dos Passos, 1986: 107).

Num outro episódio, o médico de serviço dirige-se aos soldados da seguinte forma: «‘Hello, old chap,’ said the doctor quietly. A smell of disinfectant stole through the dugout. Faint above the incessant throbbing of explosions the sound of a claxon horn. ‘Ha, gas,’ said the doctor. Put on your masks, children’» (83).

Todavia, o tom afável e paternal do médico é bruscamente quebrado quando, no mesmo episódio, recusa dar guarida a três soldados em fuga de um bombardeamento:

Suddenly, as three soldiers came in drawing the curtain aside, he shouted in a shrill, high-pitched voice:

‘Keep the curtain closed! Do you want to asphyxiate us?’

He strode up to the newcomers, his voice strident like an angry woman’s. ‘What are you doing here? This is the poste de secours. Are you wounded?’

‘But, my lieutenant, we can’t stay outside...’

‘Where’s your own cantonment? You can’t stay here; you can’t stay here,’ he shrieked.

‘But, my lieutenant, our dugout’s been hit.’

‘You can’t stay here. You can’t stay here. There’s not enough room for the wounded. Name of God!’

‘But, my lieutenant...’

‘Get the hell out of here, d’you hear?’ (85).

Não obstante esta atitude do médico denotar falta de misericórdia e de solidariedade, não consideramos, à luz da coerência global da narrativa, que ela universalize a vertente desumana dos membros do exército, devido ao seu carácter singulativo. Se lembrarmos que o conceito de coerência textual envolve, entre outros, o factor repetição (Reis, Lopes, 2002: 66), a ausência de situações afins levamos a interpretar esta intervenção à luz da tensão provocada pelas condições que o próprio texto enuncia – o facto de se tratar de um posto de socorro sobrelotado de feridos, com carência de máscaras de gás e em pleno bombardeamento.

Uma outra situação da diegese – essa com carácter iterativo – transmite efectivamente uma atitude de frio distanciamento em relação à morte em contexto de guerra: referimo-nos à preocupação de um sargento pelo desperdício das botas dos cadáveres dos soldados, a que aludimos no primeiro capítulo, e que então relacionámos com a vertente pragmática, de enquadramento naturalista⁹.

Os dois exemplos mencionados não bastam para conferir ao exército relevância semântica. Esta centra-se, na nossa opinião, na temática da guerra, verdadeiramente fulcral em *One Man's Initiation*, e que é articulada com uma estética de representação realista, consignada à representação fiel da realidade, mesmo nos seus detalhes sórdidos.

Three Soldiers comunga de vários aspectos presentes na obra anterior e que legitimam a inserção de ambas na categoria de «war novel», mas difere bastante no que diz respeito à abordagem das personagens. O exército, enquanto instituição, funciona como personagem colectiva, ocupando posição de destaque na diegese. Recordando o confronto que representa face ao ser individual, poderíamos considerá-lo, no âmbito das personagens secundárias, como antagonista, segundo a terminologia proposta pelos ensaístas acima indicados. As personagens individuais que lhe dão voz, reificam, na experiência daquelas com maior destaque na narrativa, a identidade institucional e macrocéfala que a estrutura da narrativa, a acção, os títulos dos capítulos e o desenlace reforçam, num todo coerente. Apesar de o exército revelar essa identidade através da circunstância da guerra, ele ocupa em *Three Soldiers* a centralidade que a guerra assumia em *One Man's Initiation*. Desse papel resulta a aniquilação progressiva do indivíduo que, como vimos nos capítulos anteriores, se cumpre de formas distintas nas três personagens mais relevantes que justificam o título (Andrews, Chrisfield e Fuselli). Brantley sintetiza assim a relevância do exército:

...the army, a vast and powerful «machine», is ever-present; it intrudes constantly into the minutest details of the lives of the characters and absorbs most of their thoughts. The

⁹ Cf. Capítulo Um, p. 77.

army is the antagonist, the «machine» in the lives of the three men. It is the destroyer of liberty, individuality, and initiative; it operates on the lives of the men through its regulations which are as certain as the laws of nature and through its officers and non-commissioned officers who are as unbending as the regulations they must obey (Brantley, 1968: 24).

Atentemos na natureza dessa relação entre a estrutura e o sujeito individual. Quando Andrews requer autorização para se inscrever na universidade francesa de Sorbonne, os trâmites burocráticos complicam-se repetidamente:

Andrews saluted. The colonel made an impatient gesture.
‘May I speak to you, colonel, about the school scheme?’
‘I suppose you’ve got permission from somebody to come to me.’
‘No, sir.’ Andrews’s mind was struggling to find something to say.
‘Well, you’d better go and get it.’
‘But, Colonel, there isn’t time; the travel orders are being made out at this minute. I’ve heard there’s been a name crossed out on the list.’
‘Too late’ (Dos Passos, 1997: 270).

Com alguma insistência submissa, Andrews consegue o parecer positivo do Coronel, que, no entanto, o faz depender da aceitação do sargento-mor, encarregue da documentação. Ao dirigir-se a este, Andrews obtém idêntica resposta: «Too late» (271). A autorização acaba por ser dada, mas devido à intervenção do seu amigo Walters. Este capítulo, intitulado «Rust», termina com a reacção de Andrews, da qual destacamos o seguinte excerto: «... disgust surged up within him, bitterer than before. The fury of his humiliation made tears start in his eyes» (271). Esta reacção é central em Andrews e domina todo o percurso que o envolve. À luz de uma visão determinista, eco do naturalismo, a humilhação é a raiz de todos os passos dados pela personagem.

O mesmo desenvolvimento, o mesmo sentimento dominante aplica-se a Fuselli e Chrisfield, personagens que Colley considera representativas, no plano social e cultural. A dimensão de vitimação manifesta-se, em Fuselli, através do

individualismo que se revela impotente face a forças exteriores (Colley, 1978: 41, 43):

Outside the door he [Fuselli] stopped and bit off a cigarette in a leisurely fashion. His blood boiled sullenly. How the hell should he know where the top sergeant was? They didn't expect him to be a mind-reader, did they? And all the flood of bitterness that had been collecting in his spirit seethed to the surface. They had not treated him right. He felt full of hopeless anger against this vast treadmill to which he was bound (113-114).

Apesar de se ter humilhado por diversas vezes para conseguir ser promovido a cabo, o percurso de Fuselli parece destinado ao fracasso. A revolta expressa neste episódio, causada pelo tom prepotente com que um tenente se dirigiu a ele, irá conhecer outros fundamentos e, na última intervenção de Fuselli na narrativa, surge já matizada de tristeza e conformismo. No plano da estrutura da narrativa, ela ocorre na quinta parte, quando reencontra Andrews e conversam acerca do que aconteceu a cada um desde a última vez em que se haviam visto. É deste modo que o desfecho em relação a Fuselli é revelado: «'... I'll be goddamned ... they was goin' to make me a corporal once.' (...) 'I got sick, ' said Fuselli grinning. 'I guess I am yet. It's a hell of a note the way they treat a feller... like he was lower than the dirt'» (314).

Vejamos agora como Chrisfield experimenta esse mesmo sentimento, num diálogo com Anderson:

'We'll see about that when Sergeant Higgins comes in. Is this place tidy?'
'You say Ah'm a goddamned liar, do ye?' Chrisfield felt suddenly cool and joyous. He felt anger taking possession of him. He seemed to be standing somewhere away from himself watching himself get angry (161).

Este episódio enquadra-se no crescendo de conflito entre Chrisfield e Anderson que desde o início domina toda a experiência do primeiro. Tendo conhecido Anderson ainda no campo de treino, Chrisfield cria em relação a este uma animosidade que terá resultado de um primeiro confronto humilhante, e que alastra quando o avista, durante

a viagem de comboio, já em França, e constata que ele já é sargento. A obsessão face a Anderson inscreve-se no padrão de revolta e de vexame que caracteriza os sentimentos dos soldados, como peças de uma máquina accionada pelas estruturas superiores do exército, acentuando a prepotência destas últimas. No entanto, a revolta de Chrisfield assume proporções e consequências mais graves, na sequência do conhecimento da promoção de Anderson, que assim funciona como catalisador do seu comportamento. Após o episódio que acima transcrevemos, Chrisfield é preso. Mais tarde acabará por matar Anderson, intenção que já vinha formulando há muito.

O comportamento desta personagem participa de uma perspectiva behaviorista que se estende à estratégia narrativa. Dos Passos define essa técnica nos seguintes termos: «By behavioristic method I mean the method of generating the insides of the characters by external description» (citado por Becker, 1974: 116). Com efeito, contrariamente a Andrews, cujos pensamentos são revelados, em Chrisfield a vida interior é parcamente representada, e as suas atitudes em relação à guerra são frequentemente de carácter fisiológico, concretizando-se mediante actos de violência física, por vezes gratuitos, como quando agride o cadáver de um soldado alemão. O direccionamento da sua violência para Anderson significa que este simboliza para Andrews a desumanização do exército (Lee, 1971: 204). Por outro lado, é pertinente assinalar a correspondência que assim se verifica no plano da coerência interna textual e no da exegese, visto que a visão de Chrisfield em relação a Anderson, ao materializar o carácter representativo das chefias militares a que aludimos, o torna sinédoque do exército, também para esta personagem.

Numa relação de causa-efeito de recorte determinista, podemos afirmar que o padrão de comportamento individual resulta de características supostamente universais dos agentes do exército, enquanto operadores da instituição abstracta – o poder autoritário, a mesquinhez, a arbitrariedade e o despotismo. Uma categorização deste tipo, que se afigura coerente à luz das leituras que temos vindo a fazer, remete para o conceito de personagem-tipo, no âmbito da definição que se apresenta:

... personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética (Reis, Lopes, 2002: 411).

No conceito de «tipo» é ainda importante considerarmos outros aspectos, como a condição, definida por Lukács, de reunir e exhibir todos os elementos essenciais de um dado período histórico, numa representação extrema das suas possibilidades, ou a predominância da sua vertente social, associada ao realismo, bem como a relação entre o tipo e a incidência temática (411-412). Ao convocar o conceito de «eixos semânticos», que acima referimos, Hamon refere que as personagens-tipo se definem pelo igual número de eixos, bem como por partilharem as mesmas funções, no sentido proppiano (Hamon, 1977: 102).

Estas formulações teóricas compreendem, na nossa perspectiva, a representação das personagens ligadas à hierarquia militar, em *Three Soldiers*. A figura do sargento, por exemplo, consagra um tipo de chefia intermédia, numa instituição que é representada como burocrática e desumana, caracterizada pela discrepância entre o nível cultural e a posse fácil e repentina de poder¹⁰.

No plano das personagens com mais importância na narrativa (os três soldados), verifica-se também a intenção de os aproximar do tipo, fazendo corresponder a cada um deles um contexto geográfico e cultural específico. Referimos no primeiro capítulo que tal estratégia participa do processo de construção de uma realidade plural e abrangente, mas é relevante notar que Andrews, Chrisfield e Fuselli ilustram, através dessa diversidade, respostas à tirania militar que podem ser associadas ao estrato social e cultural que representam: «This arrangement gives both a geographic and a cultural cross-section of the United States» (Brantley, 1968: 23).

Tal representatividade advém do facto de Fuselli ser oriundo de uma classe social baixa, de São Francisco; Chisfield, um camponês de Indiana; e Andrews, pertencente a uma classe elevada, em termos intelectuais e possivelmente também económicos, de

¹⁰ V. Capítulo Um, p. 64.

Nova Iorque. O primeiro representa os soldados na fase de recrutamento, ao serem empossados do seu cargo e operando na retaguarda da linha de combate; Chrisfield, os soldados durante o treino e o combate; e Andrews participa destas duas vertentes, com os dois, mas é o único a representar a fase do pós-guerra (Brantley, 1968: 23). A perspectiva deste crítico em relação à organização da narrativa, no âmbito da abordagem das personagens, amplia a dimensão da sua representatividade, convocando os diferentes momentos e contextos de participação na guerra vividos pelos soldados americanos. A estrutura de *Three Soldiers* é também relacionada com as três personagens por um outro crítico, Brian Lee, que atribui às duas primeiras partes da narrativa a função de representar o modo como uma segunda geração, de natureza maleável e oriunda de São Francisco, é absorvida e subjugada pela organização militar (através de Fuselli); a secção intitulada «Machines» diz respeito a Chrisfield e às condições e à experiência do campo de batalha, evocando *The Red Badge of Courage*, também pelo seu estilo mais opaco; e as três partes seguintes permitem penetrar na consciência do indivíduo em revolta contra o sistema (Lee, 1971: 202). Refira-se, contudo, que a secção referente a Chrisfield também representa a relação de subalternização e revolta com o exército.

A tipicidade de cada uma destas personagens é defendida por Becker, ao considerar que cada uma fala a sua linguagem específica, e que as características que as tornam representativas se sobrepõem às individuais, corporizando estados e atitudes típicos, e não respostas individuais significativas, não obstante Andrews fugir à criação de estereótipos que teria presidido à concepção das personagens (Becker, 1974: 30). A dimensão singular de Andrews que, como já sugerimos, é extremamente relevante, será abordada na segunda parte deste capítulo.

Outros críticos corroboram esta perspectiva: Claude Magny identifica uma matriz daquilo que considera romance impessoal em Dos Passos, cujo expoente seria *U.S.A.*, mas que já se revela em obras anteriores, justamente através do processo de criação e representação das personagens. Abandonando as técnicas narrativas convencionais, Dos Passos procuraria, deste modo, abarcar uma realidade mais vasta do que o universo individual. A estratégia filmica, com os seus movimentos de aproximação e

distanciamento, contribuiria para esse efeito de anonimato, uma vez que o «Camera Eye», suporte narrativo usado por dos Passos em *U.S.A.* para integrar a subjectividade do narrador, dilui a consciência individual de cada personagem (Magny, 1972: 116). Tal intenção já subjazeria a *Three Soldiers*, logo expressa no seu título, com o intento de representar a diversidade de experiências e de identidades no seio do exército, através do trio representativo dos soldados, que viriam a ser absorvidos pelo anonimato, com a excepção de Andrews (84, 107).

Esta forma de tratamento das personagens inscreve-se num subgénero romanesco que alguns críticos designam como «impersonal novel» (Magny, 1972: 84), e outros como «collective novel», ou, na senda de Jules Romain¹¹, «unanimist novel» (Beach, 1960: 41). Segundo Magny, neste tipo de narrativa os eventos particulares, de âmbito individual, relacionam-se entre si e adquirem importância, não por si próprios ou por essa relação, mas sim pela significação global para que apontam (Magny, 1972:92), o que converge com o conceito de romance colectivo:

... these [the individual dramas of these people] are of interest only in so far as they are the cellular stuff, the protoplasmic basis, of all social structures. But it is the structure itself which interests the collectivist, the pattern made from innumerable individual cases. (...) It is the social nexus which the collectivist is seeking (Beach, 1960: 41).

A vertente representativa das personagens, que temos vindo a referir, relaciona-se naturalmente com esta dimensão social que é convocada para o conceito de romance colectivo. O corte longitudinal e a visão de uma estrutura social – seja ela o exército ou a grande cidade, como em Dos Passos – fundem os detalhes das vidas individuais numa imagem geral da sociedade, utilizando-os como amostras cuja análise determina a estrutura e caracteriza o todo (41-42).

Além da dimensão social, a função representativa das personagens também diz respeito à História e ao papel de cronista que Dos Passos aplicou a si próprio; deste modo, elas são controladas pela sua função e cerceadas na sua autonomia ficcional, isto é, não vale a pena especular acerca delas em situações diferentes ou

¹¹ V. Capítulo Dois: p. 188.

manifestações inesperadas (Becker, 1974: 115). Esta concepção de personagem conflui com a noção de previsibilidade associada à personagem-tipo.

Tal opção estética no plano das personagens constitui um dos focos de continuidade na obra de Dos Passos. Em *U.S.A.*, a concepção das personagens como casos representativos contribui, na sua especificidade, para o entendimento da vida em comunidade, bem como para a perspectiva satírica da corrupção institucionalizada pela indústria e pela política (Mizener, 1974: 164-165), tal como nos dois romances iniciais se verifica em relação à guerra e ao exército. Este será, aliás, um traço do romance de crítica social, que com Dos Passos se centrou na denúncia da grande instituição e que constitui o eixo ideológico comum a toda a sua obra: «... in all his books the institution or the aggregation is the enemy, bigness is evil, and the destruction or erosion of the individual integrity and dignity is tragic» (Millgate, 1965: 141).

Esta vertente convoca a dimensão naturalista das personagens, visto serem movidas por forças que não podem controlar. Também por esse motivo, cada uma delas tem, aparentemente, pouca importância face à visão global que se pretende veicular – no caso de *U.S.A.*, à visão da nação americana – (131) ou da cidade. Recorde-se que a insignificância do homem face à sociedade ou à natureza constitui um dos postulados naturalistas, bem como o ceticismo em relação à nobreza humana (Cowley, 1970: 149).

Uma perspectiva diferente é introduzida por outro crítico de Dos Passos. Embora Beach considere as suas personagens representativas da mentalidade dominante, refere quer a marca do individualismo, quer a do cinismo social. Nesse sentido, cada uma será importante pelo contributo que, na sua especificidade, fornece à representação do todo (Beach, 1960: 66). Atendendo à natureza das obras de Dos Passos, tal oposição merece uma breve reflexão. Com efeito, a abordagem desta categoria da narrativa inclui elementos atribuíveis ao romance colectivo ou impessoal, ao romance da crítica social, à perspectiva naturalista, que tendem a diluir a relevância individual ou a autonomia das personagens. No entanto, e ainda sem considerarmos a questão do protagonista, que ocupará a segunda parte deste capítulo,

as personagens contribuem para a construção semântica, e ideológica, em particular, da narrativa, não só pela sua diversidade e multiplicidade, mas também pelas suas componentes individuais, como refere Beach. Afigura-se, assim, que a dimensão colectiva se concretiza sem subtrair a individual, o que contribui para a apologia do indivíduo que marca a obra de Dos Passos – por exemplo, Fuselli, Chrisfield e Andrews participam do carácter colectivo do romance, mas é através da sua força individual como personagens que a instituição militar é questionada. Os processos de representação e caracterização, que teremos oportunidade de desenvolver, reforçam esta ideia. A mesma perspectiva aplica-se a *Manhattan Transfer*.

Vários críticos de Dos Passos têm atribuído à construção das suas personagens alguma fragilidade, posição que baseiam na superficialidade da sua caracterização¹². Bernard De Voto, num artigo sobre *U.S.A.* publicado em 1936, traça um padrão comum a *Three Soldiers*, *Manhattan Transfer* e *U.S.A.*, que se manteria apesar do amadurecimento progressivo que acompanha a sequência das várias obras, e que integraria o tratamento dado às personagens. A crítica de De Voto é extremamente negativa, excepcionando aos vários aspectos focados a capacidade técnica, a perfeição da composição e a excelência imagética, que ainda assim, na sua opinião, não bastam para infundir vitalidade e força à escrita de Dos Passos (De Voto, 1988: 129-130). No que se refere a *Three Soldiers*, este crítico situa a sua maior fraqueza justamente no plano das personagens: «...the characters are not sufficiently alive to engage one's sympathies» (124). Embora reconhecendo a intenção de Dos Passos de representar o homem comum, De Voto alarga a sua crítica às obras seguintes, considerando que o seu método behaviorista cerceia a vida intelectual das personagens, sumariamente revelada através do comportamento motor e verbal. Conclui, de forma radical: «A technique of fiction is only a means of presenting human beings – and human beings feel. But the automatons of Mr. Dos Passos do not feel. They have no emotions of any kind» (126).

¹² O termo «caracterização» refere-se ao processo de atribuição e revelação das características distintivas dos elementos de uma história (neste caso, as personagens), podendo concretizar-se pelas modalidades «directa» ou «indirecta», e focando áreas de incidência diversa (física, psicológica e outras) (Reis, Lopes, 2002: 51-54).

Estudos posteriores, aprofundados no plano da crítica literária, apontam igualmente esta vertente. A caracterização pobre levaria James T. Farrell a referir ironicamente que as personagens criadas por Dos Passos teriam todas os mesmos olhos e o mesmo nariz; o método de descontinuidade e a técnica behaviorista contribuiriam para uma imagem fragmentada na mente do leitor. Deste modo, a grande falha de Dos Passos, como romancista, teria sido a sua incapacidade de criar personagens memoráveis (Wagenknecht, 1952: 388-389).

Outros críticos corroboram a perspectiva da deficiente representação do mundo interior, autêntico, das personagens, em especial em *Manhattan Transfer* (Terrier, 1979: 193), referindo a ausência de profundidade psicológica como uma característica comum às várias figuras de Dos Passos (Becker, 1974: 76; Thorp, 1960: 139), designando-as como «characterless characters» (Lee, 1971: 208), ou apontando a falta de caracterização real («lifelike characterization», em relação a *One Man's Initiation*) (Colley, 1978: 32).

Todavia, leituras diversas das que apontámos têm insistido na relação entre esta forma superficial de caracterização das personagens e a intenção de crítica social subjacente à obra de Dos Passos, por sua vez aliada à dimensão determinista das mesmas. Com efeito, o trajecto das personagens, o seu sucesso e o seu fracasso surgem sempre associados a determinantes externos:

...consequently (although almost incidentally) the portrait of these beings without inner consistency constitutes the best indictment one can pronounce against the society that has produced – almost secreted – them; that has given them the false semblance of separate existence, the illusory prestige of individuality, without being able to lead them to true being (Magny, 1972: 122).

A concepção behaviorista participa desta vertente de crítica social, bem como da construção de objectividade que Dos Passos privilegiava como propósito narrativo. Esta é reconhecida por alguns críticos, sendo intensificada em *Manhattan Transfer*, visto que o comportamento da personagem veicula o seu comentário acerca da sociedade, deixando ao leitor a tarefa de o interpretar (Brantley, 1968: 54).

Consequentemente, o enquadramento social justifica, entre os defensores do método de abordagem das personagens de Dos Passos, a eventual fragilidade destas. Com efeito, se essas personagens não são memoráveis ou suficientemente interessantes, isso dever-se-á ao facto de viverem um processo de desumanização, produto das condições específicas, físicas e espirituais, criadas pelas estruturas sociais, económicas e mesmo culturais do século XX, que transformarão o homem em autómato; esta situação verificar-se-ia quer na ficção, quer no mundo real, definindo-se como a tragédia social contemporânea (Lee, 1971: 213).

Numa crítica coetânea à publicação de *1919* (o segundo volume da trilogia *U.S.A*) a eventual superficialidade das personagens é vista como estratégia para as considerar tipos representativos, cujo destino é delimitado pelos parâmetros de hereditariedade e do contexto. Se tal ausência de profundidade é notada como um aspecto frágil, particularmente em comparação com Hemingway, o ganho em termos de representação do colectivo é tido como inequívoco; na metáfora do ensaísta:

One could wish that he [Dos Passos] had Hemingway's shrewd eye for character and the special accidents thereof, with which a bullfighter is pictured as so thoroughly a bullfighter. Yet if Dos Passos had such an eye, perhaps he would not have so remarkable a bird's eye view for the collective and panoramic drama which he evokes in *1919* (Mackenzie, 1988: 109).

Esta forma de representação superficial do mundo interior das personagens pode, ainda, ser considerada como propositada e inevitável, visto que o enfoque nos aspectos representativos implicaria uma perda de profundidade da perspectiva psicológica, no plano da complexidade do ser humano. Todavia, a situação inversa seria igualmente possível, pois romancistas como Balzac ou Dostoievski, dedicados à dimensão única da personagem, podem negligenciar aquilo que cada um de nós teria, igualmente, de representativo (Hicks, 1988: 244-245). Esta perspectiva, que se afigura redutora, aponta, assim, para o carácter disjuntivo da personagem, como representativa ou individual.

Sartre defende um ponto de vista diferente, uma vez que, segundo ele, a relação entre essas duas dimensões confere às personagens de Dos Passos um carácter híbrido, em parte resultante da impossibilidade de separar completamente as duas categorias. Afirma Sartre:

... if you got caught up in collective representations, you had first to experience them as personal resignation, we are neither mechanical objects nor possessed souls, but something worse: we are free. We exist entirely within or entirely without. Dos Passos' man is a hybrid creature, an interior-exterior being. We go on living with him and within him, with his vacillating, individual consciousness, when suddenly it wavers, weakens, and is diluted in the collective consciousness (Sartre, 1974: 69).

Nesta perspectiva, a personagem seria uma extensão da própria sociedade, visto que as técnicas de representação usadas por Dos Passos aliam a interioridade da personagem e o mundo exterior (Sartre, 1974: 68).

Por seu turno, Gelfant, referindo-se a um eixo de continuidade que abarca *Manhattan Transfer* e *U.S.A.*, considera que as personagens de Dos Passos têm carácter individual, expresso através da construção das suas fantasias e das suas experiências, e que a destituição da sua individualidade, quando ocorre, se deve à intenção de reproduzir o que se passa com o homem moderno (Gelfant, 1970: 159). O ponto de vista desta ensaísta insere-se no seu estudo da representação da cidade moderna no romance, no âmbito do qual opõe a grande metrópole ao indivíduo, integrando a destruição deste na óptica da crítica social.

No âmbito das formas de representação e de caracterização das personagens, a questão que temos vindo a focar relaciona-se com a sua configuração, que importa analisar no quadro do romance colectivo, da intenção de crítica social e da qualidade representativa e /ou individual das personagens, bem como da relação com os tipos e funções.

A distinção mais comum utilizada pela teoria literária provém de E. M. Forster, a quem se deve a cunhagem da terminologia «personagem plana» e «personagem redonda». A primeira, também designada como «tipo» ou «caricatura», é, na sua

forma original, construída em torno de uma única ideia ou qualidade, caracterizando-se pela repetição de determinados comportamentos ou enunciados. Consequentemente, a personagem plana é facilmente reconhecida e lembrada. Em contraste com esta, a personagem redonda possui uma personalidade mais complexa; o seu traço verdadeiramente distintivo reside na sua capacidade de surpreender de modo convincente, ou seja, contém em si o carácter imprevisível da própria vida, configurando-se como veículo de representação mimética (Forster, 1955: 67-73, 77-78). No âmbito deste propósito de fidelidade à representação da diversidade humana e da realidade empírica, Forster sublinha que um romance complexo deverá conjugar personagens planas e redondas e revelar o efeito da interação entre elas (71). Estas características conferem à personagem plana um carácter estático, por oposição à personagem redonda, que é propensa à evolução (Reis, Lopes, 2002: 322-323). Por seu turno, Aguiar e Silva chama a atenção para o facto de as personagens redondas («modeladas», na sua terminologia) não constituírem, a despeito da sua complexidade, riqueza e densidade, «casos de absoluta unicidade», visto que a esses factores aliam a dimensão universal e a significação genérica no plano humano (Aguiar e Silva, 1984: 710).

Contudo, esta distinção envolve um certo carácter de plasticidade, visto que determinadas personagens podem revelar características de ambos os tipos de configuração (322). Devemos reter esta perspectiva, porquanto se poderá relacionar com a abordagem das dimensões colectiva e individual nas obras de Dos Passos, a que aludimos em momentos anteriores. Além disso, a vertente de representatividade social que aporta a essa reflexão e que a personagem plana poderá comportar, assume particular importância no âmbito da nossa reflexão.

Retomando as personagens secundárias de *Three Soldiers*, verificamos que aquelas que considerámos tipos em relação à função (como por exemplo o sargento Anderson e outros representantes da hierarquia militar), também se inscrevem no conceito de personagens planas. A sua representação enquadra-se no modelo behaviorista, visto que aquilo que é dado a conhecer acerca delas, é veiculado através das suas palavras e do tom apenso aos seus enunciados por verbos introdutórios ou remissivos do

discurso directo, pelos seus gestos e pelas suas atitudes. Estes recursos representativos participam da significação global do texto, no plano da vertente de desumanização da estrutura do exército, através das partes que o compõem.

Numa dimensão muito mais esbatida, os sargentos de *One Man's Initiation* serão também tipos e personagens planas, mas a sua intervenção diegética é menos relevante e, como referimos acima, não denunciam a instituição militar em si mesma, mas sim a crueldade do fenómeno da guerra.

Já no que se refere a Fuselli e Chrisfield, a configuração é mais complexa. Com efeito, embora ambos comportem a dimensão de representatividade social que habitualmente se aplica às personagens planas, a sua caracterização não é absolutamente behaviorista, transcendendo os comportamentos, apesar da importância destes. Parte do seu mundo interior é revelado através de técnicas como o discurso indirecto livre, coadjuvado por verbos que exprimem processos psíquicos, sensações, emoções, memórias, bem como advérbios, e do monólogo interior (este último embora numa forma ainda incipiente, se comparado com o que é desenvolvido em relação a Andrews, ou às personagens posteriores de *Manhattan Transfer*).

Para um crítico como Cooperman, tal indefinição não se aplica a Chrisfield, por considerar que este praticamente não existe como personagem independente, carecendo de desenvolvimento individual e cumprindo tão somente a função de compor o mosaico que Dos Passos pretende representar em *Three Soldiers*, contribuindo com a sua denúncia da organização militar como proliferação de uma burocracia anacrónica. A deserção de Chrisfield dever-se-ia, segundo este crítico, ao seu reconhecimento da discrepância entre o ideal militar construído durante o tempo de paz e a realidade do tempo de guerra, em que este é reduzido a códigos militares desajustados, e valores como a coragem, o orgulho, e a acção concreta deixam de ter importância (Cooperman, 1978: 25). Ao contrário de Fuselli, que reprime a sua revolta, Chrisfield liberta-a sob a forma de violência cega e descontrolada, atitude que, por um lado, exprime a barbaridade da guerra e, por outro, ilustra o tipo de violência que o exército pretenderia insuflar e direccionar (Rosen, 1981: 17).

Outros estudos propõem, todavia, uma análise diversa para esta personagem. Clark, que começa por referir uma progressão notável, em termos de caracterização, entre *One Man's Initiation* e *Three Soldiers*, considera que este segundo romance contém várias personagens redondas, além de vários figurantes («minor figures») muito bem concebidos (Clark, 1987: 76). Contrariando as perspectivas que atribuem superficialidade às personagens de Dos Passos, Clark afirma inequivocamente a análise psicológica detalhada que *Three Soldiers* terá consagrado. Esta leitura é sustentada pelas questões da consciência fragmentada (em relação ao potencial protagonista, Andrews), e da relação de duplo que se estabelece entre algumas personagens (Clark, 1987: 78-79). A primeira questão, por se relacionar com a problemática do protagonista ou herói, será retomada na segunda parte deste capítulo. Quanto ao duplo, Clark refere uma categoria preliminar, que designa como «reciprocal characters», isto é, personagens que detêm um enquadramento psicológico comum, mas que representam atributos distintos e por vezes contrastantes (80).

Importa referir que o recurso à estratégia do «duplo» ancora em formulações teóricas tributárias de estudos psicológicos, nomeadamente das perspectivas desenvolvidas por Otto Rank em *The Double* (1914) e por Freud na sua obra *The Uncanny* (1919). Não é propósito deste estudo enveredar por uma reflexão em torno do conceito, ademais tendo em conta a sua complexidade e natureza transdisciplinar. Devemos salientar, porém, a dimensão de dualidade e multiplicidade do «eu» que tais investigações introduziram, bem como a relação da consciência com impulsos emocionais de natureza positiva ou negativa. Na investigação freudiana, estes aspectos relacionam-se com o funcionamento da vida inconsciente e com a dimensão do superego, evidenciando a capacidade deste de projectar no duplo aquilo que reprime ou recusa.

O aspecto mais importante que devemos reter, para o nosso estudo, é o estatuto paradoxal do duplo. Com efeito, embora funcione como extensão do «eu», configurando com este uma relação de contraste, detém simultaneamente a vertente de imitação. Ao autonomizar-se do «eu» original, o duplo reprodu-lo através de uma

outra identidade, duplicando, exteriormente, aspectos de uma interioridade que muito bem conhece. Esta concepção do duplo, precisamente designada como «endógena», tem origem no próprio sujeito. Por seu turno, o duplo «exógeno» refere-se a uma entidade que, tendo-se formado algures, estabelece em relação a um determinado sujeito uma forte analogia ou identidade. Neste âmbito, a relação é recíproca, pois cada um dos sujeitos será duplo do outro (Cunha, 2005).

Neste sentido, a personagem de que nos ocupamos, Chrisfield, seria uma projecção de Andrews. Em termos de semelhanças, os dois aspectos fundamentais a assinalar são o facto de partilharem a revolta contra a subordinação ao exército e a necessidade de o destruir, bem como aos seus representantes, e terminarem ambos por desertar (84). No entanto, as suas características opõem-se, pois enquanto Andrews se sente domado, Chrisfield identifica-se como selvagem e diabólico. Chrisfield liberta de modo irracional aquilo que em Andrews se mantém no plano dos sentimentos, e por isso representa a vertente violenta, por oposição à civilizada. Esta antinomia integra a perspectiva freudiana da divisão do ego, em consequência da guerra, aliada à noção de culpa (85-86). Chrisfield configura-se, deste modo, como o superego de Andrews. Esta relação prefigura uma dimensão de alteridade que é pertinente sob vários ângulos. Com efeito, ela é complementar no plano da caracterização de Andrews, fornecendo elementos que ajudarão a explicar as suas decisões, nomeadamente a de desertar, e as subsequentes, que conduzirão à sua captura. Além disso, aduz uma nova leitura ao significado do título, transcendendo a intenção de pluralidade e de representatividade que lhe tem sido atribuída – ou seja, a complementaridade verifica-se também no plano psicológico, na interacção entre as personagens. Por fim, e na sequência deste último aspecto, a importância que o Outro assume, ao configurar-se em relação ao «eu» (neste caso, em relação a Andrews), reforça a complexidade da dimensão individual deste, que em diversos momentos temos vindo a mencionar.

Embora este e outros exemplos analisados por Clark (que transcendem a questão agora em análise) não correspondam com rigor ao conceito literário do duplo, como ele próprio refere, atestam a consciência de Dos Passos dessa convenção, que subjaz a este tipo de relação entre as personagens. Deste modo, seria convocada a percepção

do autor em relação à fragmentação da consciência (86-87). Além disso, importa salientar que a aproximação à vertente do duplo, enquanto recurso simbólico, contribui para a representação da dimensão psicológica das personagens, que muitos críticos ignoraram ou recusaram.

Vejamos como alguns passos relativos a Chrisfield ilustram simultaneamente o aspecto representativo de uma faixa da população militar, associada às suas origens rurais do estado de Indiana, e uma vertente da sua interioridade:

Then he thought of the spring on the plains of Indiana and the mocking-bird singing in the moonlight among the flowering locust trees behind the house. He could almost smell the heavy sweetness of the locust blooms, as he used to smell them sitting on the steps after supper, tired from a day's heavy plowing, while the clatter of his mother's housework came from the kitchen. He didn't wish he was back there, but it was pleasant to think of it now and then, and how the yellow farmhouse looked and the red barn his father had never been able to find time to paint the door... (Dos Passos, 1997: 130).

Este momento da narrativa fornece informação acerca do contexto familiar e socioeconómico de Chrisfield, mas a modalidade de caracterização indirecta utilizada, o discurso indirecto livre como forma de representar os seus pensamentos – neste caso, dominam as recordações – confere à personagem uma dimensão de interioridade que a situa para além das marcas da personagem plana. Este excerto tem continuidade num episódio posterior, não muito distante, no qual evoca o seu espaço de origem, numa dimensão idílica que alia as tarefas agro-pecuárias rotineiras e a serenidade e a beleza rurais (144), indiciando a sensibilidade da personagem. Além disso, ambos os passos se associam à amizade com Andrews, pois o primeiro é precedido pelo pensamento «He [Andrews]'s a damn good kid» (130), enquanto no segundo se veicula explicitamente o desejo de comunicação, no plano da dimensão íntima do eu: «He [Chrisfield] suddenly felt he could tell Andy all about his home and the wide corn-fields shimmering and rustling under the July sun...» (144).

À medida que a narrativa se desenvolve ao longo desta terceira parte, Chrisfield irá viver as experiências determinantes na construção da sua violência: a agressão ao

cadáver do soldado alemão, e o encontro com Anderson, que se encontra ferido. As referências ao que se passa no seu pensamento são agora de outra natureza. A passagem que introduz a sua visão de Anderson constrói-se em torno da narração dos seus movimentos, gestos e sensações, associados aos sentidos da audição, do tacto, da visão, do paladar. São transmitidas as sensações de medo, de desconforto físico e de solidão: «He felt numb with cold and hunger, lonely and lost away from his outfit (...) The sour flavor in his mouth made him furiously angry. He kicked at the thin trunk of the tree while tears smarted in his eyes» (189).

Depois de assassinar Anderson com uma granada, Chrisfield sente-se renovado, forte e livre. O único sentimento que turva a sua euforia é o receio de ser descoberto, que no entanto ultrapassa rapidamente neste capítulo. Aquilo que sentia antes de matar Anderson é então invertido – a fome, a humilhação e a solidão são elididas: «Chrisfield stood, feeling warm and important, filling his mouth with soft greasy potatoes and gravy (...) He did not feel lonely any more now that he was marching in ranks again» (192).

A intenção de associar o acto assassino de Chrisfield à dimensão artificial e prepotente do exército é tornada clara através da atitude de Anderson, que, estando ferido, pede água a Chrisfield, que lha dá. A resposta de Anderson é enquadrada pela carga negativa dos adjectivos utilizados: «‘Where’s Colonel Evans?’ asked Anderson in a thin petulant voice» (190). É na sequência desta atitude que Chrisfield formula, metonimicamente, a sua revolta em relação ao poder arbitrário do exército, personalizado na figura de Anderson, e que antecede o homicídio: «First you was a corporal, then you was a sergeant, and now you’re a lootenant»(191).

Note-se que deste acto de Chrisfield e das motivações que lhe subjazem sobressai a natureza do «tipo», em relação a Anderson. As suas intervenções na narrativa são escassas e, à excepção do diálogo na caserna, inofensivas. Se Chrisfield individualizou o seu ódio na figura de Anderson, ele não se constitui, paradoxalmente, como personagem individual. Como refere Brantley, o ódio de Chrisfield cresce na proporção directa das sucessivas promoções do seu inimigo: «Anderson is innocent of any offence, but as representative of the ‘machine’, he has

unwittingly become the focal point for all of Chrisfield's frustrations» (Brantley, 1968: 27-28).

Apesar da ausência de culpa ou remorso, o receio de ser descoberto e punido irá determinar o percurso posterior de Chrisfield. Por isso, ele inscreve-se no padrão de derrota que marca muitas das personagens de Dos Passos. Além disso, é criada uma matriz de dissolução da dimensão humana e moral da personagem. Iain Colley considera que o comportamento de Chrisfield resulta, em parte, da sua dificuldade em se integrar num ambiente novo, dada a sua limitação intelectual. Deste modo, a sua destruição revelaria a falta de apoio da sociedade em relação aos mais desprotegidos, àqueles que não sabem lidar com a mudança ou com a decepção (Colley, 1978: 44). Esta última vertente aplica-se igualmente, segundo este ensaísta, a Fuselli.

Para além dos aspectos referidos, a componente onírica desempenha um papel importante na revelação do mundo interior das personagens, sendo particularmente relevante no que diz respeito a Chrisfield. No capítulo «Machines», o pesadelo que a seguir se transcreve situa-se durante a experiência de batalha e, em termos do desenvolvimento da narrativa, entre dois episódios-chave — o conflito com Anderson, nos dormitórios, e o encontro na floresta, do qual resultou a sua morte:

He was being court-martialled. He stood with his hands at his sides before three officers at a table. All three had the same white faces with heavy blue jaws and eyebrows that met above the nose (...). 'Anderson, Sergeant Anderson, what's the smell?' he kept asking in a small whining voice. 'Please tell a feller what that smell is.' But the three officers at the table kept reading from their papers, and the moaning grew louder and louder in his ears until he shrieked aloud. There was a grenade in his hand. He pulled the string out and threw it, and he saw the lieutenant's trench coat stand out against a sheet of flame. Someone sprang at him. He was wrestling for his life with Anderson, who turned into a woman with huge flabby breasts. He crushed her to him and turned to defend himself against three officers who came at him, their trench coats drawn in tightly at the waist until they looked like wasps. Everything faded, he woke up (Dos Passos, 1997: 185).

Constata-se que este sonho cumpre simultaneamente duas funções, uma vez que evoca, com as distorções própria do plano onírico, uma situação presumivelmente já

ocorrida (o conselho de guerra), e descreve, de modo proléptico, o acto homicida de detonar a granada. Ao nível das técnicas narrativas, a primeira situação preenche o vazio criado pela elipse que liga a micronarrativa em que Chrisfield é preso (por ter insultado Anderson), e aquela em que relata a Andrews, de forma sucinta, qual a pena que lhe foi aplicada. Recorde-se que a estratégia elíptica assume grande relevo na narrativa de Dos Passos, vindo a ser apurada em *Manhattan Transfer*.

Este sonho corrobora a perspectiva, acima defendida, segundo a qual Anderson funciona como sinédoque do exército para o próprio Chrisfield, visto que a imagem física que projecta dos três oficiais se baseia num traço fisionómico de Anderson repetidamente utilizado em relação a este, por vezes até com a função de o identificar: o desenho quase contínuo das sobrancelhas. Este é, note-se, um dos poucos aspectos do plano da caracterização física presente em *Three Soldiers*. Por seu turno, a uniformização do aspecto físico dos oficiais, bem como a alusão à indumentária («trench coats»), sublinha a sua identificação com a estrutura que representam, retirando-lhes o carácter individual. Na descrição do tenente atingido pela granada, no sonho de Chrisfield, destaca-se precisamente a imagem do impermeável militar; este acto indicia o desejo desta personagem de destruir o exército, mas a resistência do material aponta para a impotência do indivíduo perante a instituição colectiva. Além disso, as vertentes de burocratização e de desumanização são representadas, uma vez mais, através da atitude das chefias militares, para quem a leitura dos documentos se revela mais importante do que o perigo indiciado pelo cheiro a gás.

No âmbito da coerência textual de *Three Soldiers*, este pesadelo de Chrisfield pode ser interpretado à luz da contribuição freudiana, que atribui ao conteúdo «manifesto» dos sonhos a revelação daquilo que lhes é «latente», isto é, que pertence ao domínio do inconsciente; todavia, em termos de estrutura e de semântica narrativa, como vimos, participa da dimensão de redundância que aporta à categoria da personagem e à coesão do texto.

Os aspectos assinalados situam Chrisfield num plano híbrido; devedor de características naturalistas, ele é produto das circunstâncias e, nessa dimensão, veicula um comportamento representativo. Porém, a evolução sofrida ao longo da narrativa

confere-lhe traços de personagem redonda e as técnicas narrativas acedem a uma dimensão de interioridade que transcende a do tipo.

Clark considerou que a dimensão de «reciprocal character» se aplica também a Fuselli, face a Andrews, tal como mencionámos acima em relação a Chrisfield, identificando um conjunto de analogias entre ambos: a influência do cinema, o sentimento de se encontrarem numa posição de inferioridade, a dimensão de desejo sexual, e a associação entre este e o sucesso (ou fracasso) na carreira. Não obstante estes atributos comuns, Fuselli e Andrews são bastante diferentes, em termos de personalidade. A comparação entre ambos tem, aliás, evidenciado os aspectos considerados negativos no primeiro, por contraste com Andrews (Clark, 1987: 82-84).

Rosen questiona a representação individual de Fuselli, considerando-o uma amálgama de perspectivas, ambições e expressões oriundas da cultura popular. A sua consciência representa justamente a consciência popular, com referências a canções idílicas sobre a guerra e o patriotismo. O carácter representativo de Fuselli ilustra duas perspectivas críticas de Dos Passos, a denúncia do exército, já amplamente referida, e a aspiração de ascensão social inerente ao *American Dream*, disforicamente ilustrada pelo seu trajecto na narrativa. Recorde-se que aquilo que o move em termos de envolvimento na guerra não é o patriotismo que evoca, mas sim o seu desejo de promoção. Apesar de, tal como os outros soldados, odiar uma humilhante disciplina militar, Fuselli tenta esquecer o seu orgulho a fim de obsequiar os seus superiores (Rosen, 1981: 17). Segundo Cooperman, o seu objectivo situa a sua perspectiva do exército à margem da guerra, da violência e da ideologia, às quais parece indiferente. Este ensaísta aponta uma diferença fundamental entre esta personagem e Chrisfield, considerando as condições que determinam o percurso do primeiro de natureza socioeconómica, enquanto as do segundo ancoram numa raiz cultural (a tradição da virilidade e orgulho individual), que o insere no contexto da guerra e do combate. O percurso de Fuselli é marcadamente irónico, uma vez que o final pouco digno que lhe está reservado, na esfera mais baixa da estrutura militar, parodia o sonho americano (Cooperman, 1976: 27-28). A ironia relativa a Fuselli manifesta-se também no plano da sua relação com as mulheres, visto a sua natureza

bajuladora o levar a apresentar a sua recente conquista, Yvonne, ao seu superior, com quem esta se vem a envolver.

A revelação dos pensamentos de Fuselli é feita de modo económico, através do discurso indirecto livre, mediante o qual se veicula a evolução da personagem, num enquadramento determinista, como acima se referiu. No início é formulada a sua ambição, ainda eivada de ingénua esperança: «It'd be so swell to if he could write back to Mabe and tell her to address her letters Corporal Fuselli» (Dos Passos, 1997:11). No quarto capítulo, essa ambição já é racionalizada em termos de estratégias: «He'd have to bring Sarge to see Yvonne. (...) 'It would help me to stay in good with him'» (101). Contudo, ao ser repreendido por um tenente, sente-se revoltado e irado: «They had not treated him right... He felt full of hopeless anger against this vast treadmill to which he was bound» (114). Por fim, a última intervenção de Fuselli ocorre no segundo capítulo da quinta parte («The World Outside»), sem que haja, todavia, qualquer referência aos seus pensamentos. A actualização do seu percurso na narrativa é feita unicamente através do discurso directo, no diálogo com Andrews. A mudança de focalização, que passa a ser externa, contribui para acentuar a exterioridade que se lega à personagem, e, no contexto da coerência textual, ela aponta para o esvaziamento da interioridade enquanto dimensão humana, tal como havia sucedido com Chrisfield.

O facto de Fuselli sofrer uma marcada evolução ao longo da narrativa afasta-o dos conceitos estanques de «personagem plana» e de «tipo», mas a escassez de referências ao seu universo interior, quando comparado com Andrews ou até mesmo com Chrisfield, também não permite o reconhecimento de características de personagem redonda.

Quer em capítulos anteriores, quer neste, temos referido a dimensão naturalista que, embora integrada numa evidência ecléctica, se reconhece das obras de Dos Passos e da qual faz parte a configuração das personagens. No entanto, os aspectos que temos vindo a mencionar e a ilustrar, nesse âmbito, relacionados com o determinismo e o behaviorismo, bem como os tipos, funções e configuração das personagens, convocam uma questão muito importante neste estudo, subliminarmente

sugerida em passos anteriores, e que sugere um ponto de ruptura face ao postulado naturalista: os limites do determinismo e do livre arbítrio.

Brantley, cujo estudo da obra de Dos Passos é cotado, por estudiosos de gerações posteriores, como um dos mais marcantes, considera Chrisfield e Fuselli típicos da generalidade das suas personagens, por ilustrarem o padrão do homem enquanto vítima da sua natureza e da «máquina» a que pertence. Ao referir-se a Fuselli, associa o seu percurso a uma escolha, porém limitada ao padrão da derrota:

Fuselli must choose between standing up for his rights against the representative of the 'machine' and submitting to the dictates of the machine in hopes of receiving a reward. In either case, the man faced with such a choice is, in the mind of Dos Passos, doomed. It is a matter of choosing how one will be defeated (Brantley, 1968: 26).

Importa mencionar que este ensaísta acentua a importância do episódio em que Fuselli tem conhecimento de que o seu superior se encontra com a rapariga que ele lhe apresentou, e com quem ponderava até a hipótese de casar. De acordo com esta perspectiva, a escolha de Fuselli recai na desistência dessa relação, que troca pela segurança e pela esperança de ser promovido em definitivo a cabo. Esta opção inscrever-se-ia numa matriz de rendição aos efeitos destrutivos do exército, reiterada pela tomada de conhecimento, nessa mesma noite, de que o soldado-cabo que Fuselli estava temporariamente a substituir havia regressado do hospital, e por isso este voltaria à sua antiga função (26).

Na perspectiva de Brantley, o poder de escolha de personagens como Fuselli ou Chrisfield é coarctado pela dimensão determinista, e identificado com a função representativa que atribui a ambos. Todavia, a margem de escolha de que dispõem na diegese é mais ampla, e participa justamente da componente individual que, como personagens, lhes permanece inalienável. Com efeito, as decisões de Fuselli também são determinadas pela cobardia que o caracteriza e que o leva a recorrer a estratégias para evitar combater na frente de batalha; quanto a Chrisfield, o ódio que vota a Anderson não se inscreve unicamente no facto de o considerar, ainda que inconscientemente, representante do exército, até porque a raiz desse ódio afigura-se

gratuita e aparentemente infundada, num momento inicial da narrativa em que Anderson ainda não havia tido qualquer promoção. Aos actos de Chrisfield associa-se uma característica individual, que formula por mais do que uma vez: «Guess Ah got a bit of the devil in me» (155, 160). Este traço terá influenciado a sua decisão, no momento de fazer explodir a granada, em vez de optar por outras possibilidades: fazer o que Anderson lhe pedia (chamar o Coronel Evans), ou desobedecer passivamente e sofrer as consequências da justiça militar, como já sucedera na sequência do episódio nos dormitórios. Se é certo que a primeira hipótese seria menos verosímil, aplicando-se com maior rigor ao carácter de Fuselli, já a segunda atitude se afigura sustentada pela coerência interna do texto.

A situação de ambas as personagens participarem, como referimos, de um desfecho disfórico, corrobora a perspectiva do poder de escolha individual e levanta a seguinte questão: o facto de não terem sido recompensadas deve-se aos aspectos negativos do sistema que os estrangulou, ou, pelo contrário, à natureza das decisões que, na posse do livre arbítrio, e ainda que influenciados por factores exógenos, tomaram? Serão verdadeiramente vítimas do sistema, ou, em parte, também deles próprios?

A dimensão ecléctica que reconhecemos nestas obras iniciais de Dos Passos em relação a outras componentes, como a expressão de determinadas marcas estético-literárias, aplica-se também ao tratamento das personagens. Lembremos que *Three Soldiers*, como vários críticos referiram, de algum modo antecede *Manhattan Transfer* no que diz respeito à pluralidade de personagens, às técnicas narrativas (como por exemplo a focalização variável e o monólogo interior) e à tendência para o romance colectivo. Deste modo, no plano das personagens consideradas secundárias, verifica-se uma ambivalência entre o poder determinante de estruturas exógenas e o livre-arbítrio, a escolha individual. Esta questão é fundamental relativamente à obra de Dos Passos e será retomada, em momento posterior, no plano da personagem principal.

As técnicas de representação da personagem relacionam-se de modo directo com o seu tipo, função e configuração. A propósito da «descaracterização» que alguns

críticos apontam às personagens de Dos Passos, devemos contrapor que a configuração do retrato da personagem se inscreve na tipologia do romance. Com efeito, se tomarmos como referencial o conceito de «retrato da personagem» proposto por Aguiar e Silva, facilmente verificamos como as personagens de Dos Passos, quer os protagonistas, quer as secundárias, o contornam. Com maior ou menor minúcia, o retrato da personagem comporta dados semânticos como a fisionomia, o vestuário, o temperamento, o modo de vida, a sua história genealógica e a relação com o meio sociológico (Aguiar e Silva, 1984: 703-704). O retrato minucioso normalmente aponta para o significado que a personagem virá a ter ao longo da narrativa, enquanto que a sua inexistência ou escassez remete para a construção da significação da personagem através das suas palavras, dos seus actos e das suas semelhanças e diferenças relativamente às outras¹³ (706). Esta segunda situação será a que se aplica às personagens de Dos Passos e reflecte a inspiração behaviorista que acima referimos.

Tendo, acima, questionado os contornos dessa vertente nas personagens secundárias, particularmente em *Three Soldiers*, importa agora reflectir acerca da existência de outros processos de manifestação da personagem, eventualmente compensadores das lacunas apontadas, em termos do retrato tradicional. A par da caracterização, o nome próprio e o discurso da personagem permitem criar uma semântica desta, isto é, a indissociabilidade entre as personagens e o plano temático e ideológico (Reis, Lopes, 2002: 316).

O discurso da personagem é o aspecto mais importante para esta reflexão. Nele se englobam questões que referimos noutros momentos e contextos, e que agora importa retomar sob a perspectiva das personagens. Este conceito designa «os diferentes modos de (re)produção dos discursos supostamente pronunciados pelas personagens e dos pensamentos que configuram a sua vida interior» (319). Genette enquadra a tipologia do discurso das personagens no conceito de «distância narrativa». Este remonta à noção platónica dos modos narrativos, que poderiam ser a «narrativa pura»,

¹³ Recorde-se que mencionámos acima este último aspecto, segundo a perspectiva de Hamon, em relação à distinção entre personagens principais e secundárias.

isto é, quando o poeta fala em seu nome, ou «narrativa mimética», que consistiria na imitação através das falas directas das personagens. A primeira seria mais «distante» (Genette, 1995: 160-161). Deste modo, tipifica três estados do discurso (pronunciado ou interior) das personagens: o discurso narrativizado, ou contado; o discurso transposto, em estilo indirecto; e o discurso relatado (reportado). O discurso narrativizado, que é o mais distante, compreende os enunciados das personagens ou a narrativa dos seus pensamentos, modalidade esta designada como discurso interior narrativizado. Por seu turno, o discurso transposto, considerado mais mimético em relação ao anterior, revela a presença subtil do narrador, ao integrar as falas das personagens no seu próprio. Este tipo inclui a variante do «estilo indirecto livre», no qual as fronteiras entre o discurso pronunciado e o discurso interior, e entre estes e o do narrador, tendem a esbater-se. Finalmente, o discurso relatado, por excelência o mais mimético, concretiza-se pelo diálogo e pelo monólogo (169-171).

No âmbito desta categorização, Reis e Lopes sublinham a importância da oposição linguística entre discurso directo e discurso indirecto. No primeiro, a voz da personagem autonomiza-se, dirimindo a presença do narrador. Manifesta-se no diálogo ou no monólogo, incluindo o monólogo interior, em afastamento temporário do narrador, ao passo que o discurso indirecto é registado através do narrador como sujeito de enunciação, configurando-se, deste modo, como fortemente mediatizado (319-320).

O diálogo, com efeito, permite o conhecimento directo da personagem, atendendo sobretudo à sua natureza interactiva, pois concede às personagens a expressão da espontaneidade, que não é possível noutras técnicas (Bourneuf, Ouellet, 1976: 261-262). Além disso, veicula características de índole idiolectal, sociolectal e dialectal que participam da construção da caracterização das personagens (Reis, Lopes, 2002: 320). Recorde-se que em *Three Soldiers* é através do discurso directo registado em diálogo que é revelada a distinção de nível geográfico, social e cultural entre Andrews, Fuselli e Chrisfield, quer através da linguagem por eles utilizada, quer do conteúdo dos respectivos enunciados:

‘It’s swell over there’, said Fuselli, ‘everything’s awful pretty-like. Picturesque, they call it. And the people wears peasant costumes. ... I had an uncle who used to tell me about it. He came from near Torino.’
‘Where’s that?’
‘I dunno. He’s an Eyetalian’ (Dos Passos, 1997: 22).

Neste diálogo, em que os três soldados travam conhecimento, ficamos a saber que Fuselli, tal como o seu apelido indica, é de origem italiana e pouco culto, algo indiciado através das incorrecções gramaticais («people wears...»), do registo popular («dunno») e da ignorância em relação à localização de Torino.

Nesse episódio é igualmente revelada a origem de Chrisfield (Indiana) e a de Andrews (Nova Iorque). Tanto a linguagem como o conteúdo do enunciado de Chrisfield tornam clara a sua falta de instrução e a sua origem: «Andy, you got more learnin’ than I have. You ought to be able to tell what it is makes a feller go crazy like that. ... Ah guess Ah got a bit o’ the devil in me» (155).

Além da diferença referida ao nível de escolarização, nestas palavras Chrisfield formula uma aparente desculpa para as suas atitudes de violência. Neste sentido, o diálogo veicula igualmente algo acerca do temperamento de ambos, como podemos constatar neste excerto em que Andrews recrimina Chrisfield:

‘You’re a wild man, Chris. What the hell came over you to try an’ smash poor old Judkie’s jaw? He could lick you anyway. He’s twice as heavy as you are.’
Chrisfield walked on in silence.’ God, I should think you’d have had enough of that sort of thing. ... I should think you’d be sick of wanting to hurt people. You don’t like pain yourself, do you?’ (155).

Andrews ignora que esta agressão a Judkie ocorreu na sequência de Chrisfield ter avistado Anderson e de este não o ter reconhecido (154). Neste contexto tal facto afigura-se todavia secundarizado perante o carácter violento de Chrisfield, que assim se revela.

Em *One Man’s Initiation*, a função do discurso directo em diálogos contribui, essencialmente, para veicular informação diegética, parte da qual faz progredir a

narrativa, bem como para ilustrar o ambiente vivido na frente de batalha e a brutalidade da guerra, em particular no âmbito da actividade desenvolvida pelo corpo de ambulâncias. Os exemplos acima referidos, a propósito da atitude do médico no posto de socorro, ou dos sargentos que se pronunciam em relação ao desperdício de botas dos cadáveres, participam desta intenção, pelo que, no plano das personagens secundárias, o diálogo não veicula informação pertinente do ponto de vista do seu conhecimento.

A excepção verifica-se no nono capítulo, no qual o diálogo predomina. Note-se, contudo, que o seu valor não advém da mais-valia que possa fornecer em termos de caracterização, mas sim da função que cumpre na construção semântica da narrativa, na qual estas personagens – Martin, Tom e o grupo de soldados franceses – funcionam como objectos do discurso. Com efeito, é neste capítulo que se afirmam os valores ideológicos que sustentam a trama narrativa. Algumas intervenções, pela sua extensão, quase tocam a esfera do monólogo. Além disso, pelo seu conteúdo, evocam o romance de tese, devido à vertente ideológica, doutrinária e didáctica que caracteriza este subgénero¹⁴.

O discurso indirecto livre desenvolveu-se a partir do século XX e tem um carácter híbrido, uma vez que, embora operacionalizado na terceira pessoa, alia a voz da personagem ao discurso do narrador, como se tratasse de uma voz «dual» (Reis, Lopes, 2002: 320). Em relação a este tipo de discurso, destacamos dois aspectos que são de notória pertinência para o âmbito deste estudo: a possibilidade de inserir na narrativa a representação do mundo interior das personagens e a evidência da atitude do narrador face às personagens (distanciamento, ironia, empatia, etc.) (321). Contudo, por considerarmos que a relevância deste último aspecto nas três obras se prende, essencialmente, com o protagonista, ele será abordado na segunda parte do capítulo.

Ao nível das personagens secundárias, o discurso indirecto livre dispersa-se pela narração dos gestos, movimentos e sensações, intercalando com a focalização externa;

¹⁴ Note-se que este é apenas um dos aspectos que definem este subgénero de romance, não se registando outras semelhanças, no plano da estrutura textual e de função das categorias narrativas, de acordo com a definição proposta por Reis (Reis, Lopes, 2002: 364-365).

é precisamente através dessa fusão que o mundo interior da personagem é revelado, por exemplo, em termos de sentimentos, estados de espírito ou reacções emocionais a determinadas situações. Vejamos, em *Three Soldiers*, um excerto da micronarrativa em que Fuselli, ao ir ter com Yvonne, é confrontado com o facto de o sargento se ter antecipado: «Fuselli felt deliciously at ease with the world. He could almost feel Yvonne’s body in his arms and he smiled as he remembered the little faces she used to make to him» (108-109). Ao reconhecer a figura do sargento:

Fuselli stood still with his fists clenched. The blood flamed through his head, making his scalp tingle.

Still the top sergeant was the top sergeant, came the thought. It would never do to get in wrong with him. Fuselli’s legs moved him automatically back into a corner of the court, where he leaned against the damp wall (109).

O curto segmento de discurso indirecto livre incluído neste excerto, correspondente aos dois primeiros períodos, é relevante, por dizer respeito à decisão de Fuselli a que acima se aludiu. Aquilo que é revelado do seu pensamento é justamente a formulação mental em que baseia a sua escolha, enquanto a alusão aos seus sentimentos – de humilhação e revolta – é transmitida unicamente através de reacções fisiológicas ou de movimentos.

O mesmo se verifica em relação a Chrisfield:

Chrisfield glanced suddenly at Anderson, who sat in the grass at the back of the house, looking out over the wheat fields, while the smoke of a cigarette rose in spirals about his face and his fair hair. He looked peaceful, almost happy. Chrisfield clenched his fists and felt the hatred of that other man rising stingingly within him (160).

O gesto físico que exprime a fúria contida é o mesmo de Fuselli, o cerrar dos punhos, mas Chrisfield, ao contrário do colega, formula claramente a sua raiva, num breve segmento de monólogo interior no qual repete um pensamento já enunciado verbalmente a Andrews em momento anterior: «‘Guess Ah got a bit of the devil in me’, he thought» (160). Esta autoconsciência individualiza, como acima notámos, o

comportamento de Chrisfield, e exprime também o reconhecimento da desproporção dos seus sentimentos; ao mesmo tempo, transmite implicitamente uma intenção de auto-justificação, denegando parcialmente a responsabilidade individual, ao considerar-se dominado por forças diabólicas. Embora reconhecendo que esta perspectiva evoca o princípio naturalista da dimensão selvagem e incontrolável do ser humano, a análise que temos vindo a desenvolver não sustenta esta leitura, uma vez que toda a exegese aponta para a importância de determinantes exógenos ao homem, também considerados pelo naturalismo; além disso, temos vindo a apontar limites a tal abordagem.

No episódio em que Chrisfield mata Anderson, a omissão de referência aos seus pensamentos é notória. Sugere-se uma clivagem entre pensamento e acção, como se o homem fosse reduzido a um mero autómato:

Chrisfield walked away without answering. A cold hand was round the grenade in his pocket. He walked away slowly, looking at his feet.

Suddenly he found he had pressed the spring of the grenade. He struggled to pull it out of his pocket. It stuck in the narrow pocket. His arm and his cold fingers that clutched the grenade seemed paralysed. Then a warm joy went through him. He had thrown it (191).

Atente-se no sintagma nominal «a cold hand», utilizado em relação ao momento que precede o acto de detonar a granada: a utilização do artigo indefinido remete para o desfasamento a que acima aludimos, visto que, na frase seguinte, já se usa o determinante possessivo, personalizando o autor da acção: «his arm, his fingers». Além disso, os adjectivos «cold» e «warm» ilustram o contraste entre o gesto frio e calculado e a reacção de efusão que sucedeu à sua realização. Na expressão final, a dimensão emocional é recuperada – porém, tão-somente para reforçar a sua desumanização.

Dos exemplos analisados podemos concluir que a interacção dos vários processos de concretização do discurso das personagens contribui para o efeito de unidade decorrente da sua função e significado na semântica da narrativa, suprimindo a ausência

de marcas da caracterização convencional. Registemos, para análise posterior, que este aspecto se manifesta de modo diverso em relação aos protagonistas.

Não obstante esta investigação se basear na interacção entre *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* em função de traços afins, estruturantes daquilo que temos vindo a designar como a construção de uma matriz identitária da obra de Dos Passos, é imprescindível acautelar a especificidade de cada narrativa, que de igual forma contribui para a evolução dessa identidade. Deste modo, a questão das personagens, que pela sua pertinência se afirma como uma das marcas distintivas que mencionámos, configura, no que diz respeito a *Manhattan Transfer*, uma maior complexidade do que nas duas obras anteriores. Por esse motivo, e também por se tratar de uma narrativa da grande cidade, enquanto as suas antecessoras se inscrevem no domínio do romance de guerra, justifica-se a abordagem desta categoria da narrativa de modo mais autónomo. No entanto, serão referidos pontos de ligação com *One Man's initiation* e *Three Soldiers* que se afigurarem essenciais.

Procuraremos, assim, reflectir acerca dos processos de tratamento e caracterização das personagens em *Manhattan Transfer*, numa perspectiva de articulação com o subgénero literário e com a afirmação de características da narrativa modernista¹⁵. Recorde-se que o desenvolvimento dos aspectos centrais aos eventuais protagonistas integrará a segunda parte deste capítulo.

Como referimos em momentos anteriores¹⁶, a arquitectura composicional desta narrativa é sustentada, entre outros elementos, pelo elevado número de personagens que a compõem. Tal característica determina a natureza desta reflexão, que focará personagens cujo valor ilustrativo se afigura incontornável. Clarifica-se, assim, que não constitui objectivo do presente estudo desenvolver uma abordagem de todas as personagens.

O elevado número de personagens tem constituído um dos aspectos evocados pela crítica para atribuir a *Manhattan Transfer* a configuração de romance polifónico ou colectivo, reforçado pela centralidade que a cidade assume na narrativa. Importa,

¹⁵ V. Capítulo Um, acerca do romance modernista.

¹⁶ Cf. Capítulo Dois.

neste capítulo, ponderar o rigor da aplicação de tal conceito, embora recordando o pressuposto de interdependência entre o tipo de personagens e o ambiente urbano. O vasto leque de personagens secundárias que compõem *Manhattan Transfer* pretende representar o ambiente social citadino dos anos vinte em Nova Iorque, participando da construção do enfoque panorâmico da cultura cosmopolita, assim definido por um contemporâneo de Dos Passos:

In *Manhattan Transfer* he [Dos Passos] has caught the turmoil, the noise, absurdities, and cruelties – all the manifestations of sheer energy, extravagant and often irrelevant, but nevertheless energy as the prime trait of life – which mark urban society, and particularly urban society in America, the land of energy (Geismar, 1942: 102).

A quantidade de personagens torna mais complexa a identificação das figuras secundárias. Considerando que esta designação engloba todas aquelas que, numa escala de relevância na narrativa, detêm menor relevo do que os protagonistas, torna-se pertinente aceitar a distinção de «figurantes» ou «comparsas». Como acima referimos, Aguiar e Silva menciona uma categoria intermédia, os deuteragonistas, que corresponderia às personagens secundárias mais importantes. Porém, no que se refere a *Manhattan Transfer*, a diversidade de personagens e das funções que desempenham cria uma dificuldade operacional na aplicação dos conceitos, uma vez que um significativo número se situa, em termos de relevância, entre os deuteragonistas e os figurantes.

Quais os critérios que podem sustentar uma tal hierarquização? Hamon evocou o número de eixos semânticos e o tipo de funções próprias de cada personagem. Isto significa que um maior número de eixos – portadores de informação variada –, relativamente a uma dada personagem, contribui para a amplitude da sua caracterização e, naturalmente, para a asserção da sua relevância diegética. Numa perspectiva de pendor igualmente formal, e analisando especificamente *Manhattan Transfer*, Morel contabilizou o número de ocorrências das várias personagens nas três secções do livro, bem como o número de páginas que cada uma ocupa. Considerou também se essas ocorrências têm lugar apenas numa ou em duas secções ou se se

distribuem por toda a narrativa, constatando que apenas cinco das trinta e quatro personagens observadas marcam presença nas três partes. Ellen Thatcher é a que surge em mais episódios, seguida de Jimmy Herf que, por sua vez, ocupa maior extensão textual (Morel, 1990: 25).

A estratégia de inclusão das personagens associa-se à técnica narrativa global, fundada numa acção multilinear, descontínua e irregular – ou seja, seguindo simultaneamente o curso de vida de várias personagens e alternando de um modo aparentemente aleatório e imprevisível os passos em que estas surgem (18). Constatase, deste modo, a presença de um fio diacrónico, cronológico, interrompido por elipses, ao longo do qual se registam as diversas intervenções das personagens. Cada um destes momentos corresponde, assim, a um *snapshot* de instantes e experiências relevantes no seu percurso e caracterização. Morel perspectiva tal processo à luz da composição do conjunto, na qual se insere a estrutura tripartida da obra (20-22). Ressalva, todavia, que a presença de uma personagem nas três secções não lhe assegura automaticamente o estatuto de personagem principal, pois nem sempre isso corresponde a um elevado número de ocorrências na totalidade da narrativa (24). Do cruzamento destas linhas conclui este ensaísta que Ellen, Jimmy e Baldwin poderiam ser consideradas personagens de «primeira série», por cumprirem simultaneamente os três requisitos. Outras personagens que aparecem apenas numa das três secções do livro, são consideradas importantes, como por exemplo Bud Korpenning, Stan Emery e Anna Cohen. Acresce que, no caso destas três, o paralelismo que se descobre relativamente aos seus percursos (com a morte dos dois primeiros e o acidente da última) sublinha a sua pertinência (26).

Uma outra linha de leitura complementar, baseada no cálculo da frequência média de aparição das personagens das duas primeiras categorias, considerada sobre cem páginas, oferece um resultado diferente – desta vez, a par de Jimmy e Ellen, Stan é a outra personagem mais importante (26-27). Esta análise conduz Morel a uma interpretação da construção da narrativa em estreita dependência da distribuição das personagens, as quais formam, deste modo, a estrutura do romance. Das relações que entretecem, nasce a intriga propriamente dita. Temos uma construção linear, que diz

respeito às personagens tidas como principais, Jimmy e Ellen; uma construção repetitiva, assente em paralelismos, acontecimentos ou situações, que se refere a personagens completamente independentes umas das outras, como Bud, Stan, Emile, Goldweiser ou Dutch; e uma construção «em arco», que se aplica a personagens presentes em mais do que uma secção, que balizam o curso dos acontecimentos e/ou servem de ligação entre épocas diferentes – Joe Harland, Ed Thatcher, O’Keefe, entre outros (30-31).

Perspectiva semelhante à de Morel é defendida por um outro ensaísta, que agrupa as personagens de *Manhattan Transfer* em quatro categorias, cada um contendo dois níveis. Numa escala de importância, a categoria inferior incluiria as figuras anónimas e aquelas personagens que surgem apenas numa dada secção do romance (Bud Korpenning, Anna Cohen, Dutch Robertson, por exemplo). Na categoria das de maior relevância, distinguem-se duas personagens centrais, Jimmy e Ellen, em torno das quais girariam as restantes que pertencem a esta categoria (Becker, 1974: 40-41).

Se bem que no seu estudo Morel retome a análise das personagens em momento posterior, no plano das modalidades de focalização e de alguns aspectos atinentes à caracterização, neste ponto parece restringir a problemática da função a uma abordagem estritamente formal e operacional. Das perspectivas dos dois ensaístas citados, afigura-se importante reter a distinção entre vários níveis de personagens, a relação entre essas diferentes categorias e a estratégia narrativa, e ainda a constatação do protagonismo de Jimmy e de Ellen.

Na hierarquização das personagens deverá necessariamente ser observado o contributo destas para a significação global da narrativa. Neste âmbito, foram focados alguns aspectos importantes, em capítulos anteriores, no contexto da representação da cidade. À luz das características que situam *Manhattan Transfer* no domínio do romance urbano, colectivo ou sinóptico¹⁷, importa notar que, além das personagens secundárias com relevância na narrativa, vários figurantes (ou comparsas, na terminologia indicada por Aguiar e Silva) contribuem para a evocação do tecido urbano, assumindo uma função representativa que os situa na esteira de personagens-

¹⁷ V. Capítulo Dois.

tipo. As suas acções ou sentimentos inscrevem-se num padrão considerado típico, convergindo com a dimensão de crítica social que, como vimos, aporta a este subgénero literário. Alguns deles não são identificados pelo seu nome, mas sim através de signos distintivos como a profissão, a nacionalidade, o nível etário ou outras características, estratégia que reforça o sentido de anonimato e de impessoalidade que Dos Passos identifica na grande metrópole do início do século XX. Ilustram este aspecto o imigrante que corta a barba depois de ter visto o anúncio às lâminas Gillette, e que é referido como «a small bearded bandylegged man in a derby» (Dos Passos, 2000: 11), ou o vagabundo que partilha o abrigo com Bud. No que se refere ao primeiro exemplo, trata-se de um episódio isolado que, além de participar da estrutura de mosaico que caracteriza *Manhattan Transfer*, é relevante porquanto o gesto da personagem amplia a aspiração material e o desejo de sucesso. O poder da publicidade, já referido, reflecte uma sociedade materialista e de consumo e é exacerbado, transmudando-se numa busca de identidade: «He turned towards them a face smooth as the face of King Gillette, a face with a dollarbland smile»¹⁸ (11). A natureza deste processo evoca o postulado estético da vida como imitação da arte, segundo Óscar Wilde.

Por seu turno, o episódio com o vagabundo ilustra o desespero, a violência e a marginalidade dos sem-abrigo que povoam o submundo urbano. Este figurante é referido como «the bum». A ausência de nome reforça o seu anonimato na sociedade que, uma vez mais, se integra na identidade de Nova Iorque. A sua relevância advém do facto de, como interlocutor de Bud, viabilizar a situação diegética em que se toma conhecimento do passado deste último. Além disso, o mesmo diálogo aponta Nova Iorque como espaço de traição do sonho americano: «... we used to talk about how we'd come to New York City and git rich and now I'm here I cant git work na I cant git over bein sceered» (123).

À luz da teoria dos eixos semânticos definida por Hamon, ou da perspectiva de Morel de «categorias» de personagens secundárias, a função dos figurantes – que este imigrante ilustra – é puramente supérflua no que se refere à acção. No entanto, várias

¹⁸ Cf. Capítulo Dois, p. 184.

personagens deste nível devem a sua significação ao contributo que outorgam à estrutura colectiva da cidade, que deste modo é posta em evidência.

No mesmo capítulo, encontramos também dois episódios distintos, centrados em personagens que, não obstante serem identificadas pelo nome, apenas surgem uma vez em toda a narrativa. Ambos se referem à expansão urbana e à consequente especulação imobiliária, a que subjaz o incremento do poder de compra. A micronarrativa que envolve o casal Olafson associa claramente esse panorama à futilidade, ao culto das aparências e à valorização material, marcas de uma opulência emergente representadas por Mrs. Olafson: «‘Darling I’m so happy. . . . It’s really going to be worth living now.’ ‘But why did you tell him we lived at the Astor?’ ‘I couldn’t tell him we lived at the Bronx could I? He’d have thought we were Jews and wouldn’t have rented us the apartment’» (41-42).

A sátira social que se revela neste passo configura a dimensão representativa da personagem, que participa das características do romance colectivo. Todavia, afigura-se excessivo classificar este tipo de personagens como planas, dada a escassez de elementos de caracterização, bem como o facto de surgirem num único episódio, o que dirime a reincidência de gestos, comportamentos ou palavras que marca tais figuras. Com efeito, o significado da sua representatividade advém da sua atitude num contexto específico, a partir da qual será lícito especular no plano da caracterização psicológica, visto que são revelados valores da personagem (apego aos bens materiais e à visibilidade social) e traços do seu carácter (a facilidade em mentir, por exemplo). Deste modo, a sua importância em termos de significação global articula-se claramente com a estrutura sinóptica e com a dimensão colectiva da narrativa, afirmando-se na relação com a multiplicidade de situações e de personagens. Esta vertente enquadra-se na ligação entre a relevância das personagens e a estrutura narrativa a que Morel alude.

No que se refere ao outro episódio, em que um agente imobiliário tenta vender um apartamento a Mr. Perry, dois aspectos merecem referência. Por um lado, a dimensão de personagem-tipo que o vendedor comporta, veiculada pela sua verborreia ininterrupta e pelo poder de persuasão. Por outro, a informação pertinente acerca do

tempo e do espaço que o seu enunciado transmite, e que contribui para a caracterização da cidade. É importante mencionar que este aspecto da cidade, ligado ao seu crescimento, se firma na identificação de aspectos com continuidade semântica em *Manhattan Transfer*. Com efeito, são convocados para a matriz ideológica de Nova Iorque, que a narrativa vai desvendando, o primado materialista e económico, a ambição de investimento e de lucro rápido, e ainda a imagem de uma cidade conquistando de modo galopante o espaço da natureza. Esta última ideia evoca, ironicamente, a nostalgia do ideal jeffersoniano que, como referimos em passo anterior deste estudo, era cara a Dos Passos:

In six months I can virtually guarantee that these lots will have doubled in value. Now that we are part of New York, the second city in the world, sir, don't forget that. ... Why the time will come, and I firmly believe that you and I will see it, when bridge after bridge spanning the East River have made Long Island and Manhattan one, when the Borough of Queens will be as much the heart and the throbbing center of the great metropolis as is Astor Place today (Dos Passos, 2000: 15).

O tom hiperbólico destas palavras, que se enquadra na argumentação do vendedor, não dirime a ideia de expansão urbana que as sustenta.

Refira-se ainda que, no mesmo diálogo, e também no âmbito da estratégia persuasiva, o progresso industrial e tecnológico que caracteriza a época é publicitado: «A great deal is going to happen in the next few years. All these mechanical inventions – telephones, electricity, steel bridges, horseless vehicles – they are all leading somewhere. It's up to us to be on the inside, in the forefront of progress» (15). Todavia, a coerência textual da narrativa, nomeadamente em termos da significação que o progresso comporta para o indivíduo e para a sociedade, remete este enunciado para um sentido claramente irónico.

Num outro plano situam-se as personagens secundárias com particular relevo na narrativa, quer pela sua intervenção na acção, quer por aquilo que representam na macroestrutura textual. Grande número deste tipo de personagens reforça os traços de romance colectivo – romance da grande cidade – orientado aparentemente para a

representação do todo. Tichi, que estudou a obra de Dos Passos sob o ângulo da influência da mecanização, considera que as personagens de *Manhattan Transfer* se configuram como uma amostra do cidadão comum, pelo que carecem da dimensão de seres únicos, e não evocam figuras da tradição literária passada, o que se prende com a intenção crítica de Dos Passos, claramente dirigida à sua época coetânea: na era da produção de máquinas e das suas componentes, a personagem é uma figura padrão, sem identidade própria, podendo trocar o seu lugar por outra com idêntica função, como se tivessem sido subtraídas a um inventário demográfico. A angústia destas personagens, vulneráveis a forças socioculturais que as isolam, de que Bud e Ellen seriam exemplo, é igualmente representativa e aplicável a toda a América, à uniformidade da sua cultura e da sua experiência (Tichi, 1987: 202). Este aspecto, que em *Manhattan Transfer* se consubstancia na cidade, evoca a metáfora do molde rígido¹⁹, aplicável ao exército em *Three Soldiers*, e que em ambos os textos aprisiona os indivíduos. Consequentemente, os habitantes da grande cidade funcionam como meros robôs, actuando de modo automático, circulando em escadas rolantes ou portas giratórias (Snell, 1947: 253), produtos de mecanização, do ritmo e do estilo de vida metropolitano, e símbolos de monotonia, repetição e ausência de sentido²⁰.

A recorrência de imagens mecânicas participa da expressão, na senda naturalista, do efeito da sociedade sobre o indivíduo, que se traduz na redução do ser humano a uma dimensão maquinal. Esse processo articula-se com o binómio sucesso/fracasso, uma vez que a conquista do êxito acompanha uma crescente desumanização e conformismo (Becker, 1974: 46). Esta antinomia, pela sua importância na semântica da narrativa, leva Clark a agrupar as personagens de *Manhattan Transfer* de acordo com a relação que estabelecem com cada um dos conceitos (Clark, 1987: 105). Por exemplo, a perda e o fracasso dominam o curso de vida da maioria, enquanto o sucesso aparente comporta, de algum modo, uma vertente de fracasso. Importa dizer que esta curva pessimista se aplica a um grupo-padrão, situado num dado contexto

¹⁹ A primeira parte de *Three Soldiers* intitula-se precisamente «Making the Mould».

²⁰ A perspectiva de escravidão associada ao trabalho industrial, mecanizado, numa sociedade corporativista, é nuclear em filmes como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *Modern Times* (1936), de Charlie Chaplin.

espacial e temporal (Becker, 1974: 41-44). O carácter representativo das personagens manifesta-se, assim, neste plano semântico.

Parâmetros da caracterização externa, como a profissão, contribuem para a vertente representativa das personagens, em especial pela diversidade apresentada, que aspira à reprodução de um todo (Becker, 1974: 41). A centralidade da profissão advém da possibilidade de suprir outras formas de informação acerca da personagem. Segundo Mizener, a ocupação sustenta essa dimensão, contribuindo para a vida em comunidade, através do efeito formativo daquilo que ensina sobre um dado elemento do contexto social (Mizener, 1974: 165). Esse meio cumpriria ainda a intenção de crítica à corrupção institucionalizada, produzida pela política e pela indústria, e capaz de desintegrar as vidas individuais (Wagner, 1979: 57).

O modo de caracterização das personagens, que, como referimos, alguns críticos consideraram superficial, pode indiciar que no complexo mundo actual a individualidade se torna praticamente nula, e que o indivíduo apenas existe em relação com os outros. Porém, a dimensão representativa que daqui decorre não aproxima as personagens do estereotipo ou da caricatura, uma vez que ao seu carácter padrão é aduzido algo que as torna humanas e credíveis (Thorp, 1960: 139-140). Esta perspectiva de Thorp, mais flexível, pode ser reconhecida em personagens como Bud, Stan, Baldwin ou Ellen, que se configuram como marcadamente individuais, não obstante o seu carácter de representatividade.

Consideremos Baldwin. Mencionámos acima que, no termo da narrativa, Ellen aceita o seu pedido de casamento. Este enlace consubstancia a atitude das duas personagens face à cidade, entendida como microcosmo da América, e que se funda na ambição desmedida e no desejo de sucesso material e social. Nesta perspectiva, ambas são vencedoras; porém, encarnam o espírito artificial da cidade, uma vez que o seu sucesso é apenas exterior. A cidade, espaço, por excelência, de possibilidades de concretização do «sonho americano», converte-se em espaço de fracasso na perseguição da felicidade. A relevância de Baldwin, sustentada pela sua presença nas três secções da narrativa, decorre do seu trajecto e da relação que estabelece com o sucesso, assente na ausência de integridade moral – postura que abrange igualmente

as suas ligações com mulheres. Wagner considera que a crítica social subjacente a *Manhattan Transfer* recai essencialmente sobre personagens como Baldwin, cuja corrupção e imoralidade operam dentro da própria lei, uma vez que são eles que a controlam -«the prototype of the American go-getter», como o define esta ensaísta. No plano da caracterização, os seus traços dominantes são o egocentrismo, a abordagem maquiavélica da existência e uma total ausência de consideração e de respeito para com o seu semelhante (Wagner, 1979: 59-60). O casamento com Ellen reveste-se de alguma ironia, isto é, embora se prefigure como uma recompensa que se antepõe à punição legal da corrupção de Baldwin, ela própria foi educada para a conquista de dinheiro e de posição, ainda que à custa da felicidade pessoal (60). Na nossa perspectiva, tal ironia reforça uma das linhas de força desta narrativa, a desumanização do indivíduo e a consequente ausência de amor, visto que a conquista de Ellen, embora contribuindo para o sucesso de Baldwin, não lhe granjeia afecto ou bem-estar emocional.

A representatividade desta figura masculina entrosa-se naquele que Brantley considera o tema geral de *Manhattan Transfer* – o vazio da sociedade e da cultura, revelado através de vidas individuais. Este motivo reflecte-se nas marcas negativas que, na sua perspectiva, caracterizam o ser humano, produto da sociedade urbana do século XX: egocentrismo e consequente ausência de solidariedade para com o seu semelhante, materialismo, frivolidade, hipocrisia e cinismo (Brantley, 1968: 45-46).

Num polo oposto a Baldwin, Bud e Stan configuram-se como perdedores: o primeiro porque não logra combater as vicissitudes que enfrenta na grande cidade e, vítima do desemprego, do desabrigo, da fome e da solidão, acaba por cometer suicídio. No âmbito da denúncia social, o «sonho americano» é, também aqui, parodiado, pois é mais facilmente realizado numa esfera social elevada e através de cedências, interesses e corrupção – como sucede com Ellen e com Baldwin –, do que ao nível da sobrevivência, como no caso de Bud. O contraste entre o percurso e o desfecho de Bud e de Baldwin convoca ainda a influência naturalista que acolheu o conceito de darwinismo social, segundo o qual Baldwin se constitui como um dos mais aptos, um sobrevivente, contrariamente a Bud.

O facto de Bud Korpenning integrar apenas a primeira secção de *Manhattan Transfer* não lhe retira importância diegética – o que contraria um dos critérios propostos por Morel, que acima mencionámos –, visto que estabelece um padrão de relação entre o indivíduo e o espaço urbano que é central a toda a narrativa: a vulnerabilidade individual face à força opressiva da cidade. Além disso, e apesar de não criar relações com outras personagens (para além de figurantes com função acessória), a diferença e a semelhança que se desenham entre ele e outras personagens secundárias é relevante no plano da estrutura e da significação global da narrativa. Com efeito, se nos é possível criar uma linha de contraste entre Bud e Baldwin, já em relação a Stan se trata de um paralelismo assente no fracasso.

Vários críticos têm referido estas personagens como exemplos da opressão da cidade. Devemos referir, no entanto, que a origem dessa frustração é diversa em ambos, pois em Stan não se prende, de todo, com factores de ordem económica. A informação sobre ele, facultada de forma dispersa e aparentemente ocasional, revela tratar-se do filho de um advogado bem sucedido no mercado. Stan é um estudante universitário boémio, inconsequente e desajustado, votado de modo hedonista à fruição intensa do momento presente. O episódio que descreve o seu suicídio veicula justamente essa relação aparentemente superficial com a vida, a ausência de sentido e o vazio – o suicídio parece um puro acto de embriaguez. Wrenn enquadra o comportamento de Stan numa perspectiva determinista, atribuindo-o ao contexto familiar, designadamente à pressão da família para que siga uma carreira profissional de sucesso, frustrando os seus sonhos de estudar arquitectura. A cidade torna-se um espaço que o aprisiona e asfixia, pois Stan não encontra nem lugar na rígida estrutura social, nem tão-pouco espaço físico para concretizar o seu sonho, devido ao desenvolvimento da construção urbana (Wrenn, 1961: 124). Esta expansão da cidade, que ancora, como temos assinalado, em condições de natureza económica, contribui para o seu estatuto de metrópole. Em termos da coerência interna da narrativa, é pertinente notar que o episódio entre Mr. Perry e o agente imobiliário foca justamente esta nova circunstância do espaço urbano.

Consideremos agora Bud, Stan e Baldwin em relação ao tipo de personagem que configuram. A evolução que marca as suas funções resulta, em parte, de factores exógenos, o que faria delas personagens de recorte naturalista, porquanto são produtos do meio e das circunstâncias. Contudo, todos fazem uso do livre arbítrio, sendo esse poder de escolha que influencia decisivamente o seu desfecho funcional e que, além disso, os distingue entre si. A caracterização psicológica – extremamente económica – aponta para a lucidez e frieza calculista de Baldwin. Com efeito, todas as decisões que toma são no sentido de o aproximar gradualmente do topo da escala social. Quanto aos outros dois, a escolha é delimitada e final, resultando ironicamente de um percurso anterior assinalado pela escassez ou ausência de opções. As decisões de Bud e de Stan, ainda que alinhadas no fracasso e na desistência, ecoam a autenticidade de ambos, por oposição à artificialidade de Baldwin.

Wrenn defende uma perspectiva oposta, mencionando a ausência de intriga e a passividade das personagens: «Most characters are rather acted upon than acting» (Wrenn, 1961: 130). De acordo com esta opinião, o suicídio (de Bud e de Stan) não resultaria de um acto da vontade, consistindo antes num gesto de rendição inconsciente (130). Porém, a omissão do processo mental que conduz ao acto suicida de ambas as personagens inscreve-se, antes, na técnica narrativa de Dos Passos, aspecto que, apesar de importante, Wrenn parece ter negligenciado neste ponto. A elipse e os processos de caracterização, que conjugam o discurso indirecto livre com a representação behaviorista das emoções das personagens através das suas reacções físicas ou dos seus enunciados, corrobora, na nossa perspectiva, a afirmação da vontade e da decisão individual. Os pensamentos de Bud, por exemplo, são repetidamente intercalados pela frase «Dont matter where I go, can't go nowhere now» (124-125), que corresponde à formulação racional de uma causa para o gesto que se sucede, funcionando, pela sua importância, como a coda de um trecho musical.

Importa reter que o contributo destas personagens para a diegese concorre significativamente para uma inflexão entre os planos colectivo e individual, como se, em termos de estratégia narrativa, o narrador fizesse um movimento de aproximação

do grande plano da cidade – do microcosmo social que ela representa – para chegar aos seres individuais que a habitam e ao seu universo interior.

Esta questão prende-se com os processos de caracterização, que em *Manhattan Transfer* consolidam e expandem aquelas que viriam a ser as técnicas mestras de Dos Passos. Embora Jimmy e Ellen se destaquem, neste aspecto, por serem as únicas personagens acerca das quais é apresentado um contexto, um passado, uma família, um desenvolvimento emocional (Nanney, 1998: 157), relativamente à generalidade das personagens, os traços exteriores são escassos e veiculados de modo disperso, através do discurso do narrador onisciente, em focalização externa, ou, em algumas situações através dos diálogos. Relativamente aos aspectos psicológicos, constata-se que a estratégia de caracterização mais importante é aquela que exprime os pensamentos e emoções das personagens: como em *Three Soldiers*, referências de recorte behaviorista, centradas nos actos fisiológicos, conjugam-se com a corrente do pensamento, quer em monólogo interior na primeira pessoa, quer em discurso indirecto livre. O recurso à elipse, através da qual se inferem tomadas de decisão das personagens a cujo processo mental antecedente o leitor não tem acesso, como acima sugerimos, complementa estes processos.

Becker, que identifica nestas técnicas a influência de Joyce, nota que a visão do narrador impessoal é selectiva. Na ausência de um enunciado relativamente desenvolvido ou completo que esboce uma caracterização de uma personagem, os contornos do seu aspecto físico ou do seu carácter são frequentemente afirmados pela repetição de determinados traços (Becker, 1974: 48-49), estratégia que participa de um processo de caracterização indirecta; será, assim, o leitor a inferir certos aspectos da personalidade da personagem. Ilustra este aspecto a posição fetal de Ellen durante o sono, em que persistiu desde a infância à idade adulta, e que simboliza a sua fragilidade e a sua solidão (Brantley, 1968: 53).

Atentemos em alguns processos de caracterização em relação a Stan – por focalização restritiva, através do diálogo entre duas outras personagens²¹ (Jimmy e Ellen), nesta situação após a sua morte:

‘... I don’t kid myself as much as you think I do.’

‘No but it’s so.’

‘It used to be before I met Stan, before I loved him... You see I was a crazy little stagestruck kid who got launched out in a lot of things I didn’t understand (...) But Stan was so wonderful ...’

‘I know.’

‘Without ever saying anything he made me feel there were other things ... unbelievable things...’

‘God I resent his craziness though.... It’s such a waste’ (Dos Passos, 2000: 265).

A referência a Stan decorre da auto-reflexão de Ellen acerca da sua maturação, na qual insere o papel desempenhado por este. Além do sentimento de amor que lhe dedicava e que representa uma experiência singular na sua vida, as suas palavras evocam a originalidade e o fascínio da sua personalidade, enquanto a resposta de Jimmy alude à sua loucura inconsequente. Note-se que a referência a estes aspectos apenas sublinha, contudo, aquilo que já havia sido revelado em momentos anteriores da narrativa, através de outros processos de caracterização – por exemplo, de novo através das palavras de Ellen, mas desta vez dirigidas ao próprio Stan, bem como da sua resposta. Esse diálogo ocorre quando se conhecem e Ellen ainda era casada com Ogelthorpe; Stan espera por ela à saída do Hotel Brevoort e oferece-se para a conduzir:

‘I waited round to see you come out. Can I take you somewhere?’ (...)

‘That’s fine. It’s right round here.... It was awfully rude of me to butt in that way, wasn’t it? But that’s another story.... The Ford’s name is Dingo, bur that’s another story, too...

Anyway I’ve met you (...)

²¹ Bourneuf e Ouellet designam este processo como «apresentação da personagem por outrém», categoria que proporciona uma perspectiva complementar ao auto-conhecimento que decorre da apresentação da personagem por si própria (Bourneuf, Ouellet, 1976: 243, 258).

‘Still it’s nice to meet somebody humanly young. There’s nobody humanly young round New York.’

His face was scarlet when he leaned to crank the car. ‘Oh, I’m too damn young.’ (142)

Neste primeiro encontro sobressaem traços de Stan que são determinantes na atracção que ele irá exercer sobre Ellen. No contexto do romance urbano, tais características configuram-se contra a imagem da cidade reflectida na narrativa, dominada por valores como o materialismo, os jogos de poder, a obsessão do sucesso ou a artificialidade e o egoísmo nas relações humanas. Pelo contrário, Stan revela espontaneidade, frontalidade, irresponsabilidade ou incosequência, autenticidade e juventude – as duas últimas, como moldura das restantes, definem a sua excepcionalidade face ao comportamento comum das outras pessoas com quem Ellen se relacionava.

À medida que a narrativa progride, os episódios com Stan dão conta da sua crescente alcoolização e insanidade. Porém, num dos primeiros encontros com Ellen, as suas palavras ainda reflectem a sua natureza autêntica, o desconforto pela artificialidade e o desprezo irónico por uma existência com a qual jamais se identificou:

Stan stood with his legs apart buttoning his shirt. ‘Look Ellie let’s bit it out an have a drink.... God I’d hate to run into somebody now an have to talk lies to ‘em.... I bet I’d crown ‘em with a chair.’

‘We’ve got time. Nobody ever comes home here before twelve.... I’m just here myself because I’ve got a sick headache.’

‘Ellie, d’you like your sick headache?’

‘I’m crazy about it Stan.’

‘(...) Gosh.... Burglary, adultery, sneaking downfirescapes, cattreading along gutters. Judas it’s a great life’ (152).

O desprendimento das convenções, a crescente dependência do álcool e a diferença implícita em relação às opções de vida de Ellen («I don’t understand you Ellie» – 216) atingem o corolário no passo em que Stan conta a Ellen o seu casamento

com Pearline. Importa referir que não ocorre qualquer alusão intermédia a uma eventual ruptura ou a uma alteração das circunstâncias ou dos sentimentos de ambos. Por outras palavras, a estratégia elíptica, ela própria fragmentária, mais uma vez corrobora a perspectiva de desintegração do indivíduo, esculpido contra a natureza destrutiva da sociedade; neste sentido, Stan exprime a dimensão modernista do homem:

‘I’ve been on the most extraordinary spectacular trip, honestly you should have come... We went to Montreal and Quebec and came back through Niagara Falls and we never drew a sober breath from the time we left little old New York till they arrested us for speeding on the Boston Post Road, did we Pearline (...) But you don’t know the joke. ... We got so tight in Niagara Falls that when we came to we found out we were married....’ (245).

Este processo irá culminar com o seu suicídio, que é narrado por um processo eclético frequente em *Manhattan Transfer*, aliando a focalização onisciente aos pensamentos da personagem. Estabelece-se, deste modo, uma interacção entre referências externas (espaço, sons, cheiros), os gestos da personagem e a corrente do seu pensamento:

It smelled funny, Pearline’s smell, to hell with it. He picked up a chair (...) Skyscrapers go up like flames, in flames, flames. He spun back into the room. The table turned a summersault. The chinacloset jumped on the table. Oak chairs climbed on top to the gas jet. *Pour on water, Scotland’s burning*. Don’t like the smell in this place in the City of New York... (253).

Magny refere a excelência da descrição da embriaguez de Stan, que domina o episódio, apontando que esta é expressa através da imagem do buraco da fechadura que parece girar quando ele insere a chave para entrar no apartamento; os móveis e os objectos são empossados de movimento próprio, e a descrição do comportamento das coisas é mais poderosa do que qualquer descrição do estado de consciência de Stan (Magny, 1972: 46-47). O nome do capítulo, «Rollercoaster», consagra a centralidade

desse passo, metaforizando a percepção de Stan da realidade, agora conduzida a um ponto extremo. Aquilo que o seu olhar abarca, bem como a fragmentação descoordenada dos seus pensamentos, correspondem à visão real das imagens exteriores, em vórtice caleidoscópico, de um sujeito numa montanha russa. Essa apreensão estonteante da realidade reflecte a visão da existência que Stan foi progressivamente criando, e que evoca formas de representação modernistas. O gesto final de Stan glorifica o seu desprendimento pela vida, que recorrentemente formulou como no excerto transcrito: «To hell with it....» Referimos noutro momento a relação que esta atitude revela perante a cidade, plasmada nas vertentes de dissonância e de fracasso.

Importa mencionar que se, por um lado, a dimensão representativa das personagens visa enriquecer a perspectiva global da cidade, por outro lado, a individual cumpre igual função. Com efeito, se, por exemplo, os traços de Baldwin ilustram uma atitude padrão num dado segmento da sociedade cosmopolita da época, em Stan a marca de individualidade, naquilo que cada um tem de ímpar, domina e aprofunda a visão que se vai desenhando, através de muitas outras personagens, acerca de Nova Iorque.

A natureza individual que assim se reconhece às personagens, bem como a relevância que assumem face à significação global, reitera a secundarização do protagonismo da cidade em *Manhattan Transfer* e coloca-as no centro da exegese narrativa.

A crítica sobre *Manhattan Transfer* é relativamente consensual quanto à centralidade de Ellen Thatcher, que alguns equiparam ou mesmo sobrepõem à de Jimmy Herf (Tichi, 1987; Snell, 1947; Wrenn, 1961). Com efeito, a importância de Ellen decorre da sua função e do seu percurso, mas também das relações que estabelece com outras personagens relevantes na narrativa, nomeadamente Jimmy, Stan e Baldwin.

Linda Wagner destaca-se da perspectiva crítica dominante, ao defender a passividade de Ellen e a sua vitimação face aos valores morais em permanente mutação da sociedade em que vive (Wagner, 1979: 50). Enquanto críticos como

Becker (1974: 41-42) ou Nanney (1998: 158-159) registam o seu primeiro casamento, com Ogelthorpe, num padrão de conquista do sucesso no mundo teatral (uma vez que este era um actor mais velho, conhecido e bem relacionado nesse meio), para Wagner ele serviu, antes, os interesses de Ogelthorpe, por lhe permitir ocultar a homossexualidade. Outro exemplo relevante tem a ver com a infância de Ellen, uma criança exuberante, transformada futuramente pelas sucessivas perdas (50); quando o pai lhe pergunta se ela gostaria mais dele caso ele fosse rico, a sua resposta afirmativa reflectiria a intenção do próprio Ed Thatcher (53). Embora questionemos a perspectiva de teor determinista de Wagner, que alija a Ellen a responsabilidade por aquilo em que se tornou, atribuindo-a a factores puramente exógenos, é certo, porém, que a relação entre dinheiro e afecto, prefigurada pela interrogação do pai, irá ser central na sua existência.

Uma outra ensaísta, Janet Casey, que estudou a obra de Dos Passos justamente sob o ângulo de uma ideologia do feminino, partilha desta perspectiva de vitimação, não só em relação a Ellen, como também à generalidade das personagens femininas, à qual atribui uma raiz simultaneamente social e sexual. No caso de Ellen, não obstante a influência do pai, as suas atitudes resultariam mais de um fenómeno sociocultural abrangente do que propriamente de circunstâncias individuais (Casey, 1998: 109-110). Com efeito, nesta perspectiva, a crítica social de que a narrativa se reveste não é dirigida à figura de Ellen, mas sim à sua condição sociocultural. O seu estatuto de mulher-objecto, por exemplo, estrutura-se a partir do olhar masculino e capitalista (119).

Outras leituras, porém, questionam esta visão determinista, convocando para a análise desta personagem a dimensão do livre arbítrio, em articulação com o tema do sucesso. A evolução de Ellen emana da esterilidade do seu conceito de êxito, no quadro da sociedade capitalista, e consubstancia-se na desumanização gradual que a define. É também esta questão que determina a natureza vazia das suas relações emocionais: o primeiro marido assegurava-lhe influências no teatro, onde fez carreira, o segundo, segurança e estabilidade (na sequência da morte de Stan), e o último, Baldwin, como referimos, promoção social e económica. Até a sua relação fracassada

com Stan se inscreve neste padrão, devido à natureza auto-destrutiva deste. O último episódio protagonizado por Ellen revela a complexidade da evolução que sofreu ao longo da narrativa, enquadrada, como veremos, pela vertente da decisão individual:

There are lives to be lived if only you didn't care. Care for what, for what; the opinion of mankind, money, success, hotel lobbies, health, umbrellas, Uneda biscuits...? It's like a busted mechanical toy the way my mind goes brrr all the time. I hope they haven't ordered dinner. I'll make them go somewhere else if they haven't. She opens her vanity case and begins to powder her nose (Dos Passos, 2000: 400).

Este fragmento dos pensamentos de Ellen, revelado em termos de corrente da consciência, ocorre quando se dirige, de táxi, ao hotel onde se vai encontrar com Baldwin, após ter presenciado o acidente de Anna Cohen no atelier de Madame Soubrine. A relevância do episódio advém do facto de se tratar da última aparição de Ellen, a que acresce, no plano da estrutura narrativa, a circunstância dos destinos destas duas personagens se cruzarem acidentalmente. Referimos noutro momento deste estudo que o horror da situação terá despertado em Ellen sentimentos de solidariedade que sugerem o paradoxo inerente à sua desumanização. Esse lampejo de humanidade surpreende a própria Ellen: «Why should I be so excited? She keeps asking herself. Just somebody's bad luck, the sort of things that happens everyday» (399). A sequência das suas emoções e dos seus pensamentos matiza-se de diferentes motivações: o efeito catárquico face ao horror causado pela hipotética identificação com a vítima; a racionalização materialista do problema: «Probably she can get a lot of money out of old Soubrine, the beginning of a career» (400); e a reflexão sobre a arbitrariedade e a vulnerabilidade da existência humana: «Suppose I'd been... (...) Suppose I'd gone...» (400).

É justamente no âmbito dessa consciencialização que Ellen pondera brevemente a futilidade da sua própria vida face aos valores que a enquadram, e que enumera de modo assindético. Também a junção de signos de natureza diversa, abrangendo nomes abstractos («opinion», «success») e concretos («umbrellas», «biscuits») reforça a superficialidade e a insignificância dos primeiros. Este momento

introspectivo poderia determinar uma inflexão decisiva no pensamento e no trajecto da personagem, mas tal não se verifica. Pelo contrário, a transição para o futuro imediato, o jantar no Hotel *Algonquin*, esclarece a sua decisão íntima; e, ao estabelecer uma analogia entre o fluxo dos seus pensamentos e um brinquedo mecânico, admite implicitamente aquilo em que se tornou, «a busted mechanical toy» (400). Por fim, o gesto de retocar o pó-de-arroz sela a sua renúncia a uma vida interior autêntica, a negação do «ser» e a vitória do «parecer». Em termos de processo de caracterização, é pertinente lembrar que um dos eixos semânticos de Ellen, a profissão, se articula exemplarmente com este aspecto, visto que, como nota Wrenn, a actividade teatral assenta no desempenho de papéis não reais, artificialidade que se estende à sua própria vida (Wrenn, 1961: 123).

Acerca deste último episódio, Arthur Mizener considerou que, quando Ellen julga ter esquecido algo no táxi, que não consegue identificar ao rever mentalmente a lista dos seus objectos pessoais, esse eventual lapso representaria a vida que ela deixa para trás (Mizener, 1974: 167). No entanto, à luz da reflexão que temos vindo a desenvolver, afigura-se que Ellen abdicou da sua consciência, da sua capacidade de introspecção e, como consequência, da possibilidade de tomar uma decisão inversa.

Casey interpreta este episódio à luz do enquadramento de classe e de género. A solidariedade para com Anna resultaria de um sentido partilhado de desvalorização cultural em relação às mulheres, partilha todavia cerceada pela imposição da classe social a que Ellen pertence. A sua preocupação, que a leva a um sentimento de identificação com Anna, insere-se também no plano da valorização da aparência física da mulher. Contudo, a proximidade que se indiciava não se concretiza, o que envia para uma crítica do capitalismo, agora visto também no impacto a nível do género; ou seja, a convergência narrativa dos destinos de ambas enfatiza a complexidade ideológica e cultural do sistema capitalista (Casey, 1998: 112-114).

O processo mental presente no excerto que acima transcrevemos, evoca ainda a perturbação entre as dimensões da emoção e da razão, que Clark ponderou em termos de fragmentação da consciência, factor a que atribui a insustentabilidade da existência de Ellen (Clark, 1987: 107). Com efeito, a luta entre estas duas categorias domina a

sua personalidade, a qual cede progressivamente ao poder da razão. Neste sentido, a analogia com o espaço adensa-se, à medida que ela se torna fria, insensível e mecânica, como a própria cidade que acaba por simbolizar.

Nesta micronarrativa, Ellen afirma-se definitivamente como a personagem mais importante que se contrapõe a Jimmy, registrando uma oposição diametral em relação ao episódio que se sucede e que encerra a narrativa. A cidade, enquanto metrópole e emblema dos ideais de sucesso corrompidos na América, suscita nestas duas figuras respostas antitéticas, cuja significação é acentuada pelo desenlace.

A dimensão do sucesso é central a essa divergência, que se avoluma progressivamente nos percursos de Jimmy e de Ellen, através da relação que ambos estabelecem com as circunstâncias externas que os vão moldando. Os dois últimos episódios assinalam simbolicamente essa cisão – Ellen dirige-se para dentro do Hotel *Algonquin*, pelas portas giratórias, conferindo mentalmente a posse dos seus objectos pessoais («gloves, purse, vanity case, handkerchief» – 400). A última referência a Ellen, numa transição repentina dos seus pensamentos, em monólogo interior, para a focalização onisciente do narrador, destaca a vertente de exterioridade, numa construção da aparência que dirime o seu universo interior. O movimento centrípeto configura igualmente a sua identificação com uma existência de sucesso entrosada na matriz cosmopolita – nas palavras de Nanney, o compromisso de Ellen com o êxito lança-a para o centro da energia imoral da cidade (Nanney, 1998: 158-159): «But already she is advancing smiling towards two gray men in black with white shirt fronts getting to their feet, smiling, holding out their hands» (Dos Passos, 2000: 400).

O último gesto de Jimmy, pelo contrário, celebra simultaneamente a recusa de Nova Iorque e da valência material da vida que ela representa. O seu movimento é centrífugo e despojado de qualquer bem material, já que parte sem bagagem e sem dinheiro. Enquanto Ellen sabe para onde se dirige, Jimmy responde ao camionista que lhe dá boleia e lhe pergunta qual o seu destino: «I dunno. ... Pretty far» (404).

O desenlace de *Manhattan Transfer*, ao confrontar e extremar as decisões destas duas personagens, reitera a carga ideológica que ambas veiculam, confirmando o seu estatuto de protagonistas, e clarifica a perspectiva de Nova Iorque que Jimmy, ao

enunciar as últimas palavras do texto, lega ao leitor. Essa expressão congrega simbolicamente todos os elementos que integram a sua construção como personagem, a qual, na perspectiva deste estudo, o eleva à condição de protagonista universal, como tentaremos demonstrar no ponto seguinte. Por esse motivo, Ellen configura-se como contraponto de Jimmy e seu antagonista ético e ideológico. Apenas a solidão, a despeito das suas decisões opostas, permanece um traço comum.

3.2. Construindo um Herói

«Now voyager sail thou forth to seek
and find.»

Walt Whitman, «The Untold Want»

O conceito de personagem principal inscreve-se na hierarquização da relevância das personagens na diegese narrativa, sendo designado quer como protagonista quer como herói, embora este último termo se revista de maior complexidade conceptual. Na definição de Souriau, que Borneuf e Ouellet adaptaram ao género romanesco, a acção desta personagem é fulcral, consubstanciando-se na «força temática», isto é, num «primeiro impulso dinâmico», nascido de um desejo, de uma necessidade, ou de um receio (Borneuf, Ouellet, 1976: 215). A centralidade desta figura, no entanto, não se prefigura unicamente em relação à acção, mas também face às dimensões de tempo e de espaço (Reis, Lopes, 2002: 193).

Outros estudos propõem critérios mais específicos, como o de Hamon, que define o herói segundo um conjunto de constantes que o diferenciam relativamente às restantes personagens: a qualificação, ou seja, um conjunto de características ou qualidades que detém em maior número que outras figuras; a distribuição, que se refere aos momentos de aparição na narrativa; a autonomia, relacionada com o facto de o herói poder surgir frequentemente sozinho, ou em conjunto com uma outra personagem; a funcionalidade, que diz respeito aos predicados funcionais de que ele é suporte na acção, evocando as funções de Propp, que seguidamente referiremos; e a pré-designação convencional, enquadrada pelo género literário (Hamon, 1977: 92-94).

A conhecida obra do formalista russo Vladimir Propp, acerca do conto maravilhoso, que tem constituído referência noutros domínios da ficção narrativa, propõe uma categorização formal do herói, baseada no cumprimento de determinadas funções e atributos. Por funções entende Propp as acções levadas a

cabo pelas personagens, sublinhando que estas variam, enquanto as primeiras se mantêm constantes nos contos. As acções são entendidas tendo em conta o seu significado no contexto, isto é, no desenrolar da narrativa (Propp, 2003: 58, 60). Tendo definido um número limitado (trinta e uma), a maioria destas aplica-se precisamente ao herói (por exemplo, «o herói recebe uma marca») (66-109), mas a esfera de acção deste compreende três áreas: a partida para a demanda, a reacção às exigências do doador, e o casamento. A primeira refere-se ao herói que demanda, e as outras ao herói vítima (128).

O contributo de Propp para a narratologia tem sido considerado valioso, sobretudo no plano da organização global da narrativa (Reis, Lopes: 2002: 147), mas o radicalismo funcionalista em que assenta é criticado por retirar à personagem a sua dimensão humana, referencial, isto é, o seu lugar específico na relação mimética entre o texto narrativo ficcional e o mundo (Reis, 2006: 12-13).

Além destes elementos referenciais, de carácter genérico, para a definição do relevo de uma personagem, esta deve também ser entendida no quadro dos códigos sociocultural, ético e ideológico, bem como da estrutura da narrativa, frequentemente tributária de um dado subgénero literário.

A primeira questão associa implicitamente o conceito de protagonista à recepção do texto, a qual varia em função do contexto histórico ou da sociedade em que se integra, isto é, de factores extratextuais. Deste modo, um mesmo herói pode suscitar nos leitores um efeito de identificação, de simpatia, ou, pelo contrário, de distanciamento irónico ou aversão, consoante a época e o grupo social (Aguiar e Silva, 1984: 700-701), ou ainda o perfil do próprio leitor. Esta variação é de ordem diacrónica, mas no plano sincrónico é igualmente possível ocorrerem interpretações diferentes em relação a um determinado protagonista. Tal situação prende-se com a construção da personagem, a intenção do seu autor e o modo de caracterização. Por exemplo, se subjaz à narrativa um objectivo didáctico, o protagonista encarnará inequivocamente, através dos seus traços de carácter e/ou das suas acções, os valores que se pretendem realçar. Todavia, uma caracterização ambígua já pode motivar leituras bastante distintas (701).

Esta perspectiva é consentânea com a de Hamon, que, no conjunto de critérios para a identificação do herói de uma narrativa, sublinha a relevância dos códigos culturais, no âmbito dos quais o herói assume os pólos privilegiados, cultural e moralmente, pela sociedade. No entanto, essa valorização pode ser inversa, em relação ao mesmo herói, se, por exemplo, ocorrer numa outra época e contexto – fenómeno designado como «legibilidade», isto é, um texto seria «legível» para uma dada sociedade e época pela coincidência entre o herói e o espaço moral valorizado (Hamon, 1977: 90-91).

Embora o conceito de protagonista se baseie numa visão antropocêntrica da narrativa (Reis, Lopes: 2002: 193), a estrutura desta influi no tipo de herói e na sua presumível visibilidade no corpo do texto. Com efeito, enquanto os «romances do indivíduo» se centram numa determinada figura humana, que muitas vezes cede o seu nome ao título, os romances de teor colectivo podem tomar como protagonista um grupo social ou uma cidade, por exemplo (Aguar e Silva, 1984: 701-703). Os textos de John Dos Passos que são objecto deste estudo ilustram esta distinção: o título de *One Man's Initiation* sugere, desde logo, o relevo diegético de uma figura masculina; *Three Soldiers* alia a componente da personagem individual a uma aproximação à narrativa plural, aparentemente outorgando a primazia a três protagonistas; e *Manhattan Transfer*, narrativa da grande cidade, é referida por vários críticos¹ como um romance colectivo, no qual a metrópole urbana, pela sua relevância semântica, se sobrepõe às inúmeras personagens humanas, em termos de função.

Refira-se que a análise que temos vindo a desenvolver questiona a linearidade desta identificação e, no caso de *Manhattan Transfer*, problematiza o protagonismo da cidade. Porém, tal não obsta a que reconheçamos as diferenças que um e outro tipo de texto impõem às suas personagens principais, no plano da relação com outras categorias da narrativa e da respectiva macroestrutura.

Aos aspectos acima mencionados acrescem alguns outros, decorrentes da evolução do conceito de protagonista ou herói, no âmbito histórico-literário. Tadié

¹ V. Capítulo Dois, pp. 188-189.

associa a sua grande clivagem à noção de heroísmo, dilapidada pelo romance moderno, em especial a partir do século XX. O «herói heróico», forma pleonástica com que designa o protagonista da tradição greco-latina, apenas ressurge, na sua opinião, com a Primeira Guerra Mundial, mas não sobrevive à Segunda Guerra (Tadié, 1992: 69).

Perspectivas diversas invocam precisamente o conflito de 1914-1918 como o contexto, por excelência, que terá subvertido o conceito de herói, na sua acepção épica, ao fazer emergir o lado mórbido e cruel da guerra; é, assim, introduzida uma nova noção de heroísmo, que dá lugar à ambiguidade axiológica dos seres humanos e, além disso, exalta o sofrimento dos fracos e inocentes, e não daqueles que desempenham um papel central ou de poder (Hein, 1993). Deste modo, as características do herói merecem uma reflexão mais alargada, visto que a sua afirmação e a sua identidade poderão resistir à perda do heroísmo, nos moldes clássicos e neoclássicos, ou matizar-se de variantes congruentes com novas tradições literárias.

Importa, assim, recuar à Antiguidade Clássica, a fim de perspectivar a matriz primordial do herói e assinalar, ainda que breve e sucintamente, os momentos relevantes que marcaram a sua posterior evolução. Esta consideração afigura-se importante, visto que o protagonista moderno, nomeadamente nestas três obras de Dos Passos, se configura segundo um padrão complexo de continuidade e de ruptura face à tradição.

Recorde-se que o arquétipo de herói grego, ancorado na tradição mitológica, é considerado tributário de origem divina, situando-se, deste modo, num plano intermédio entre os deuses e o homem comum; detém qualidades excepcionais, quer físicas, quer de carácter, que o movem a realizar feitos igualmente prodigiosos (Moniz, 2005). O heroísmo implicaria, neste plano, uma dedicação absoluta às causas e ao confronto de forças e de valores morais opostos, acolhendo virtudes guerreiras como a coragem, o dever e a honra, consentâneas com a obediência inquestionável, a luta até à morte e a glória do herói (Hein, 1993).

Na epopeia, género narrativo primevo, o herói teria uma dimensão transindividual na qual se situava a competição entre deuses e homens, bem como a representação do destino colectivo, dimensão essa compatível com a realização de feitos extraordinários (Reis, Lopes, 2002: 129-131). A natureza específica da epopeia requer, para o estudo que estamos a desenvolver, uma reflexão mais ampla, que será objecto do próximo capítulo; nela se perspectivará a dimensão do conceito para a narrativa moderna, incluindo, naturalmente, as noções de épica e de herói, afluindo a esta última a discussão da sua natureza individual, transindividual ou colectiva.

De entre os traços do herói clássico, importa destacar o seu carácter ambivalente, isto é, um mesmo protagonista seria capaz de actos extraordinários, passíveis de serem valorados moralmente de forma positiva ou negativa, em função dos efeitos sobre outros heróis ou personagens. Este princípio aplicar-se-ia a heróis homéricos, como Ulisses, Aquiles ou Agamémnon. Não obstante esta dupla dimensão, este tipo de herói celebra a capacidade humana de lutar contra os seus próprios limites. Os mesmos traços aplicam-se também aos heróis épicos romanos, como Eneias, o herói da *Eneida*, de Virgílio, mas a dimensão épica enquadra-os numa perspectiva histórica, convocando, geralmente, uma valência axiológica (Moniz, 2005).

Embora o nosso estudo se dedique ao texto narrativo, a tragédia grega merece referência pelos referentes intemporais que os seus heróis legaram, de modo transversal, à tradição literária posterior, bem como pelo facto de as obras que constituem objecto desta investigação, convocarem, também, uma dimensão trágica. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes constituem, nesse plano, marcos incontornáveis. Assinale-se, por exemplo, em relação a Ésquilo, a noção de justiça divina e de responsabilidade humana e cívica que ela determina e que encarna no seu herói (Romilly, 1997: 52, 62); em Sófocles, a abordagem de questões éticas e a centralidade e a grandeza do homem, responsáveis pela invencibilidade dos seus heróis. Tal grandeza é frequentemente alcançada na solidão, uma vez que o herói se configura em oposição aos outros homens e aos próprios deuses, que o renegam. A solidão moral subjaz, assim, ao conceito de heroísmo em Sófocles, funcionando simultaneamente como sua condição e consequência. Os deuses contribuem para o

carácter arbitrário da existência humana, resultante da ironia da sorte, que subalterniza a capacidade de escolha dos heróis (74, 82-83, 90-91). Quanto a Eurípedes, é importante assinalar o carácter político dos seus textos, bem como a dicotomia entre a vertente patriótica, bélica, e o espírito pacifista que os enformou; a ligação da guerra aos sentimentos e às paixões; a proximidade das personagens à realidade do seu tempo; e, no que se refere ao herói, a sua colocação no plano do homem comum, vítima das fraquezas humanas, aspecto que constitui uma inovação significativa (102-103, 109-110).

A sistematização de Aristóteles, na *Poética*, relaciona o herói trágico com a dimensão catárquica² da tragédia, nomeadamente, com o efeito de piedade ou terror que as situações nela imitadas suscitem no público. Para que tal se verifique, o herói não deverá possuir qualidades excepcionais, positivas ou negativas (virtude, sentido de justiça, malvadez) que o distingam do comum dos homens, embora pertencendo a famílias ilustres ou de elevada reputação. A sua passagem da «dita» à «desdita» deve-se, antes, à ocorrência de um erro por parte de uma personagem (Aristóteles, 1986: 120).

Num estudo contemporâneo, Frye considerou o padrão do herói dramático numa perspectiva diacrónica, associando ambas as suas vertentes – trágica e cómica – à inserção, na literatura, de violência e fraude, respectivamente. O herói trágico é capaz de ser um agente de violência, mas geralmente torna-se vítima desta. O seu sucesso depende de uma corrente de energia que deriva em parte dele próprio, e em parte lhe é exógena, como os factores sorte ou predestinação (Frye, 1976: 66-67). Registe-se que este elemento distingue o herói da tragédia clássica do herói épico; genericamente, a predestinação subjacente aos seus actos marca o seu desfecho com pessimismo, enquanto o herói épico configura uma dimensão de optimismo e libertação, bem como de capacidade de êxtase (Moniz, 2005).

² Refira-se que o significado do conceito de «catarse» é geralmente associado ao efeito de purgação dessas emoções sentidas pela assistência; após o clímax, seguir-se-ão sentimentos de calma e de alívio da tensão, que comportam função terapêutica (Cuddon, 1991: 124). No entanto, o debate em torno do conceito não é consensual, designadamente no que diz respeito às consequências concretas desse efeito, no plano do subsequente comportamento do público (Shaw, 1982: 91).

Outros momentos relevantes da literatura ocidental indicam o ciclo do Rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, no século XII, cuja natureza eclética (integrando elementos celtas, cristãos, gnósticos) se centra na busca da perfeição. No final da Idade Média, o herói dantesco de *A Divina Comédia* enquadra-se no imaginário judaico-cristão e prefigura uma jornada que tem como destino final o Paraíso (Moniz, 2005). O Renascimento recupera o conceito clássico de herói na sua afirmação humana, em confronto com os deuses e os elementos (Reis, Lopes, 2002: 193). No século XVII, *Paradise Lost*, de Milton, configura-se como uma épica bíblica que representa a miséria do ser humano e a conseqüente perda do Paraíso (Iañez, 1989: 183). As dimensões da angústia humana e da queda surgem, contudo, associadas à figura de Satanás (o anjo caído, Lúcifer), o qual John Dryden, na sua crítica, consagraria como herói, indiciando o desvio de Milton face à tradição épica (Avelar, 2006: 16). Este aspecto é particularmente relevante, face à reflexão que desenvolveremos ao longo deste e do próximo capítulos. Em *Paradise Regained* (1671), Jesus Cristo já surge como herói, na sua qualidade humana, mas excepcional – o melhor de todos os homens – recuperando-se a dimensão de esperança (184).

Por seu turno, o romance coloca o herói numa esfera plenamente humana, construído nas suas valências psicológicas e sociológicas e matizando-se de diferentes características em função de épocas, correntes estético-literárias e subgéneros. De uma forma necessariamente sucinta e elíptica, destacamos as seguintes tipologias: o «herói do romance picaresco», que reflecte uma realidade histórica fundada em desigualdades e opostos; o «herói romântico», emblemático do sofrimento e vitimação individuais, eivado de intenção pedagógica; o «herói naturalista», que, reflectindo os conflitos e as crises da sua época, se projecta como produto do meio; e o «herói modernista», que ora interroga o absurdo do seu tempo, ora se empenha activamente numa luta social e política (Moniz, 2005). Também a forma da ficção se altera em função das mudanças que ocorrem na relação entre o herói e o mundo (Hassan, 1961: 9), como se pode verificar pelas diferenças entre o «herói romântico» e o «naturalista», por exemplo.

A dimensão humana do herói, que o romance terá consagrado, não constitui, no entanto, uma inovação absoluta, se recordarmos a ambiguidade já presente em protagonistas de algumas tragédias clássicas, a que acima aludimos. No que diz respeito ao herói da epopeia, afigura-se oportuno recordar o estudo de Auerbach, na sua obra *Mimesis*, pela perspectiva democratizante que acentuou na sua reflexão em torno desta questão. Este estudo procurou demonstrar como a evolução da literatura ocidental teria sido marcada por uma representação eminentemente realista, tendente a fundir os conceitos de vulgar e de sublime; a teoria da separação dos estilos é, assim, desmontada em relação aos textos matriciais que Auerbach reputa de inspiradores aos dois estilos de representação da realidade na literatura ocidental – a *Odisseia*, de Homero, e o *Antigo Testamento* (Auerbach, 1953).

O capítulo inicial de *Mimesis* dedica-se justamente à análise do episódio do regresso de Ulisses a casa; Euricleia, sua antiga ama, reconhece-o pela cicatriz na perna, quando Penélope, sem o ter identificado, pede a esta que lhe lave os pés, num gesto de hospitalidade. Este episódio sustenta a ideia de Auerbach segundo a qual o estilo homérico representa os fenómenos na sua manifestação exterior, visível e palpável, completamente integrados nos seus referentes temporais e espaciais. Por outras palavras, o elevado nível discursivo – intelectual, linguístico e sintáctico – coexiste com a representação simples dos seres humanos (3-13). Este aspecto aplica-se, naturalmente, aos heróis: «... we may see the heroes in their ordinary life, and seeing them so, may take pleasure in their manner of enjoying their savory present, a present which sends string roots down into social usages, landscape, and daily life» (13). Da análise de Auerbach importa reter, para a questão de que nos ocupamos, o carácter trivial e comum imanente ao herói, perspectivado como dimensão transversal às várias épocas literárias.

A categorização acima apresentada, que se pretende meramente ilustrativa, não deverá excluir a dimensão ecléctica que o herói do romance moderno, enquanto concretização do género narrativo, comporta. Standen, que analisou a evolução do herói a partir daquele que considera o seu arquétipo, Ulisses – aspecto em que será tributário de Auerbach – refere que este sofreu um processo de «ocidentalização». O

sentido homérico de Ulisses evoluiu da aventura exterior para a viagem como busca interior: a procura da realização pessoal, processo que Standen designa como «individuation». Deste modo, o herói dos nossos dias é, para este ensaísta, Leopold Bloom: «His may not be the face of a hero as heroes are commonly understood, but his is the face of our time – a survivor clothing himself with as much dignity as is available. Perhaps, in our time, even this much is not un-heroic» (Standen, 1987: 48).

Hein aponta, com grande pertinência, a distinção entre o conceito de «herói» e o de «heróico», considerando que o segundo configura uma valência mais abrangente e que, além disso, será um atributo dos seres humanos comuns, ainda que não possuam os poderes superiores do «herói»; é consistente com a democracia e acolhe a natureza fragmentária da nossa cultura, virtude ou poder; pode ser anónimo e colectivo (dimensão que os monumentos ao Soldado Desconhecido metaforizam); e diminui a distância entre o trágico e o cómico (Hein, 1993).

Perspectiva semelhante às anteriores é defendida por Ihab Hassan, ao considerar que é a nova forma de apreensão do «eu» (*self*), a par das alterações da sociedade, que determina o carácter do herói contemporâneo. Assim, a sua condição é específica, na medida em que a sua inocência e a sua excessiva auto-consciência o tornam um ser pós-social, mas simultaneamente pré-social nos seus sonhos e lutas míticas (Hassan, 1961: 112). Neste herói, a essência do «eu» e a do mundo são distintas. Em vez de representar os poderes divinos, ele funciona como um mero mediador das forças que o atormentam. A sua condição particular e ambivalente é assim definida por este ensaísta: «... a religious symbol without religion, a mythic image without benefit of a myth, a figure transcendent by virtue of his nakedness rather than its communal authority» (114). Note-se, todavia, que o facto de utilizar estratégias sub-humanas em vez de sobre-humanas não o torna menos heróico (114), o que se enquadra na convergência das noções de heroísmo e de herói, que Hein acima defende.

Esta formulação teórica do conceito de «heróico» reveste-se de particular importância para a reflexão que desenvolveremos em torno dos protagonistas (heróis) de *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*. Importa, deste modo,

reter a dimensão humana, fundada na combinação de vícios e virtudes, a vulnerabilidade, a ligação ao trivial e ao quotidiano:

The heroic needs neither a heroic age nor fortunate to be operative. It asks for no special trials, only the ordinary tests occasioned by our being in the world, thrown as we are, Pascal said, into a corner of the cosmos where meaning is not apparent. If the experience of the hero often includes the brutal sequence of glorification followed by public humiliation, the heroic course is more one of quiet effort, repentance, amendment of life and renewed striving (Hein, 1993).

Hassan, cujo estudo sobre o herói na ficção contemporânea americana se articula com as perspectivas acima expostas, considera este «herói moderno» como uma figura paradoxal que congrega e oblitera traços opostos e extremos, de santidade e de criminalidade, sublinhando o substrato essencial que o domina – a expressão inextinguível do seu desejo de afirmar o sentido humano da vida, a despeito de todas as vicissitudes da época (Hassan, 1961: 6). Note-se que a ambiguidade apontada ao herói moderno será, como menciona Hein no seu artigo, familiar ao universo do cristianismo, visto acolher, quer na sua instituição, quer na aceitação de cada ser individual, as dimensões de santo e de pecador, correspondendo o próprio conceito de cristão ao de pecador perdoado (Hein, 1993). Além disso, como acima se indicou, também o herói clássico comportava já tal dimensão ambivalente. O herói de Hassan é o reflexo, na ficção, do «eu» moderno, marcado pela oposição ao mundo circundante, que lhe é hostil, e ao qual, por este motivo, reage como rebelde ou como vítima. O conceito de «recoil», ou seja, de afastamento do mundo, é central nesse estudo, que o define como um recurso da consciência do sujeito, uma estratégia da sua vontade (5).

Hassan identifica cinco aspectos, que se articulam entre si, para caracterizar o herói da ficção narrativa recente, na sua relação com o mundo: o acaso e o absurdo governam as acções humanas; não existem normas aceites de sentimento ou conduta às quais o herói possa recorrer; quer seja rebelde ou vítima, o herói está sempre em dissonância com o seu ambiente ou com ele próprio; os motivos humanos

misturaram-se, e a ironia e a contradição prevalecem; num mundo dominado pelo engano («error»), nem sequer o herói possui o dom do conhecimento completo (Hassan, 1961: 115-118). Importa notar que estes aspectos são enquadrados pela dimensão humana que identifica este novo herói, e que se define, por exemplo, pela relatividade e limitação da sua percepção das situações, pela coragem do mero acto de existir, pela sua natureza ambígua («There are no pure villains in fiction, no blameless heroes» - 117) (115-118).

A distinção entre «herói» e «heróico», central para uma desmontagem do conceito de herói no romance moderno, convoca a noção de mito, inalienável ao primeiro, e que, por isso, importa analisar. O declínio do herói é, aliás, atribuído a um processo mais vasto de desencanto com o mundo, em que a nossa experiência aparece empobrecida pela ausência de aventuras e feitos extraordinários. Pelo contrário, o contexto do herói ancestral é o terreno do mito e da lenda (Hein, 1993).

O conceito de mito, clarifique-se por questões operacionais, prende-se com a expressão da experiência humana e com as suas possibilidades simbólicas (Wimsatt, Brooks, s.d.: 830, 843). Nessa perspectiva, também o significado e a função da literatura decorreriam da metáfora e do mito (Wellek, Warren, s.d.: 235-238). Com efeito, é inescusável a relação da literatura com o fundo mitológico, nacional e universal, nascido de relatos primitivos, com o intuito de explicar as origens do universo ou do homem, sentido que é corroborado pela etimologia grega da palavra, que significa «fábula» (Paz, Moniz, 2005, 1997: 140). Numa acepção afim, Frye designa mito como o conjunto de histórias mais importantes no seio da cultura verbal de uma sociedade (Frye, 1976: 7) e, por contraste com a História, o mito pode suprir aquilo que essa não esclarece. Por tal motivo, é veiculado através de formas como a lenda, o conto, a narrativa literária, o romance, a fábula e a poesia (Durand, 1996: 41). A relação do mito com a linguagem e com o símbolo, em que ancora, é assim definida por este especialista: «... o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo (...) a consciência mítica dá, para lá da linguagem, a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa a compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens» (42).

Claude Lévi-Strauss, na sua abordagem estruturalista das relações entre mito e significado, assinala que, no primeiro, o sentido impera sobre o significante, tal como acontece com a linguagem. Embora assinale o carácter estático da mitologia, baseado em elementos permanentes – por oposição à natureza dinâmica da História – esta comporta igualmente a função de transmitir elementos do passado aos tempos futuros (Lévi-Strauss, 1978: 61-75). Roland Barthes, no seu conhecido ensaio «O Mito, Hoje», considera o mito um sistema semiológico que interage com o da linguagem. O signo, elemento fundamental do mito, reifica-se nos planos do significado e no do significante, dimensões que também integram o sistema semiológico da linguagem. Deste modo, o conceito bartiano de mito funda-se na sua ligação à linguagem (*speech*), à comunicação e ainda aos contextos histórico e da sociedade (Barthes, s. d.: 181).

Estas referências, provindas de áreas distintas das ciências humanas, convergem no que diz respeito à dimensão ficcional, simbólica e arquetípica do mito, bem como ao carácter de narratividade que lhe é imanente. Northrop Frye, que legou um valioso contributo no domínio da crítica literária, perspectivou a sua análise dos géneros e modos literários em função de uma teoria dos modos, dos símbolos, dos mitos e dos géneros. A complexidade desse estudo excede o foco da nossa investigação, mas é essencial um olhar atento para a função e variações do herói, que tal construção teórica estabelece. Opondo-se à perspectiva aristotélica que tende a classificar as personagens segundo padrões morais (o bom e o mau), Frye propõe uma classificação dos «modos ficcionais» baseada no nível de poder de acção do herói, como a seguir se resume: se o herói for superior em espécie («kind») quer face aos outros homens, quer face ao ambiente, trata-se de um ser divino, e nesse caso a história acerca dele é «mito», no sentido comum de uma história sobre um deus; se lhes for superior em espécie (*degree*), é o herói típico do «romance»³, que detém carácter humano, não obstante as suas acções maravilhosas e a suspensão ligeira das leis da natureza – e, aqui, verifica-se algum afastamento do mito em direcção à lenda,

³ Palavra transcrita em língua inglesa, não correspondendo, portanto, ao vocábulo português «romance».

conto popular e afins; se tal superioridade se verificar em relação aos homens, mas não em relação ao ambiente, o herói é um líder, cujas paixões, autoridade e poder de expressão são maiores do que o comum, mas aquilo que ele faz decorre tanto da crítica social como da ordem natural. Este seria o tipo de herói aristotélico, da épica e da tragédia (que Frye classifica como «high mimetic mode»); quando o herói não é superior nem aos outros homens nem ao seu ambiente, ele é um de nós, responde ao nosso sentido de humanidade comum, e espera-se os mesmos padrões de probabilidade que existem na nossa própria experiência. Temos, então, o herói do modo «low mimetic», que se encontra na comédia e na ficção realista. É especialmente pertinente notar que, como alerta Frye, esta categoria pode questionar a própria aplicação da palavra «herói», dado o seu carácter bem mais limitado do que os anteriores; por essa razão, aduz, teria Thackeray designado *Vanity Fair* (1847-1848) um romance sem herói, atendendo às características do protagonista (Frye, 1990: 33-40) – outros estudos sublinham igualmente a morte simbólica do herói, na sua acepção tradicional, que este texto aponta através das ambiguidades do seu protagonista burguês, inserido numa sociedade de classe média (Hassan, 1961: 22). Por fim, se o herói for inferior em poder ou inteligência, enquadra-se no modo irónico (Frye, 1990: 34,42).

Num olhar retrospectivo sobre a literatura ocidental ao longo dos últimos quinze séculos, ter-se-á verificado, de acordo com Frye, uma variação de incidência, pelo que as cinco categorias propostas correspondem, simultaneamente, a um nivelamento cronológico e diacrónico; progride-se, deste modo, desde o período pré-medieval, ligado aos mitos cristão, clássico («late classic»), celta ou teutónico, até final do século XIX, período em que a emergência de um novo tipo de cultura de classe média introduz o modo «low mimetic» (33-35). Frye aduz ainda uma distinção entre os tipos de ficção em que o herói se isola da sua sociedade, e aquelas em que nela é incorporado, e que exprime pelos termos «trágico» e «cómico» (35).

Hassan, por seu turno, defende que o padrão da ficção contemporânea é existencial, conceito que distingue do existencialismo enquanto corrente filosófica, e que exemplifica com a natureza contraditória do «herói americano» (Hassan, 1961:

115). Aludindo ao estudo de Frye para clarificar a natureza do modo irónico, salienta o facto de o herói irónico se identificar, em parte, com aquilo que Frye designa como «herói existencial», que considera arquetípico, recorrendo às figuras de Adão e de Cristo. O herói irónico daria assim origem à variante moderna do homem existencial, cristalizando a ambiguidade: a ironia integra elementos da tragédia, como a arbitrariedade, o isolamento, a visão demoníaca; e, da comédia, o motivo quixotesco do pícaro, ou do bode expiatório grotesco (120-121). Com base nesta formulação teórica, os heróis da ficção contemporânea são agrupados em três subclasses do padrão existencial, cuja terminologia Hassan importou de Frye: como vítima ou bode expiatório, dispondo de pouca ou nenhuma liberdade de acção («pharmacos»); como auto-depreciativo, detendo um limitado grau de liberdade; («eiron»); e como rebelde, usufruindo de ampla liberdade e dando a ilusão de fugir da necessidade («alazon») (Frye, 1990: 39-40; Hassan, 1961: 123).

No caso específico da ficção moderna americana, a questão do heroísmo, que é central à reflexão acerca do conceito de herói, reveste-se de características particulares, no tocante ao período compreendido entre 1920 e 1940. O idealismo de escritores como Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Caldwell, Farrell ou Steinbeck manifestou-se de formas bastante diversas, mas ainda assim subordinadas à preocupação comum com a luta do homem pela sua dignidade espiritual e com as formas sociais que deveriam reflectir o ideal de justiça democrática (Beach, 1960: 355-356). Consequentemente, o interesse central destes escritores já não seria tanto a pobreza material, mas sim a pobreza espiritual prevalecente numa sociedade de instituições. No que diz respeito às personagens, e considerando que Beach classificou a ficção deste período como o culminar de um longo movimento realista, a preocupação com o ser humano substituiu o tradicional interesse da intriga, o que motiva no leitor, não a curiosidade, mas sim o reconhecimento. Assim, a aventura e a intriga dão lugar à luta diária pela existência, e os actos heróicos das personagens são substituídos pela sua luta quotidiana por satisfações possíveis no âmbito da experiência humana (361).

Esta perspectiva articula-se com o sentido de democratização do protagonista, que Hein, por exemplo, atribui como causa para a morte do herói. Como nota, os heróis democratas sujeitam-se à vontade do povo, o que pode contrariar a noção anterior de que o herói, na sua dimensão individual, seria alguém capaz de mudar o curso da História (Hein, 1993).

Este novo enquadramento das personagens, em geral, e do protagonista, em particular, relaciona-se, naturalmente, com as circunstâncias históricas; na época em questão, a América vê proliferar as instituições de cariz burocrático em diversas esferas da sociedade – no governo, no comércio, no lazer e entretenimento, nas universidades e até em organizações filantrópicas. A crítica social, que vários textos narrativos focaram neste aspecto específico, justificou, inclusive, a designação de «institutional novels» para narrativas como, por exemplo, as de Dos Passos, que continuamente representaram o indivíduo numa relação de subjugação, vitimação ou destruição perante elas. É nesta perspectiva que há lugar ao «herói obscuro», em substituição do herói épico, o indivíduo que vive e trabalha numa organização que tolhe a sua existência, da qual é dependente e que, por esse motivo, vê restringidas a sua liberdade de acção e de escolha moral (Millgate, 1965: 143-144). A tal conceito de herói aflora uma diferença fundamental em relação ao herói épico, e que se reveste de particular interesse para esse estudo, isto é, uma forma totalmente diversa de encarar o «eu» e a conduta moral. A identidade pessoal do herói contemporâneo é inseparável do seu papel social, e essa relação estrutura-se a partir de conceitos éticos altamente valorizados, como a honra ou o dever (Hein, 1993).

Esta perspectiva converge com uma nova noção de História, já não estudada e transmitida a partir de feitos individuais, mas sim da importância que se reconhece ao homem na sua dimensão colectiva, como membro de grupos sociais específicos (por exemplo, operários, minorias de diversas índoles, imigrantes, entre outros), passando a desempenhar uma função activa no desenrolar da História (idem).

A evolução do conceito de herói abriu espaço ao reconhecimento de uma nova categoria, o anti-herói, definido como protagonista, mas sendo detentor de qualidades contrárias àquelas convencionalmente aceites como positivas: beleza, força,

determinação, sentido ético, entre outras. A introdução do romance picaresco, no Renascimento, terá inaugurado esta nova figura, cuja definição decorre, justamente, das suas características negativas: baixa ascendência, valores e comportamentos avessos às normas sociais e à moral (Moniz, 2005). Esta seria a raiz de variantes futuras do anti-herói que, nas suas diferentes manifestações e correntes estético-literárias, ancoram comumente na crítica social ou no distanciamento em relação ao contexto e sociedade coevas. São disso exemplo a crítica social presente no romance iluminista, privilegiando a ironia, nas narrativas realista e naturalista, e também na modernista (Moniz, 2005). Nesta última, a ironia configura-se ainda no plano da estratégia de construção textual.

Outras definições apontam a ausência de virtudes necessárias ao heroísmo, bem como o facto de as acções desta personagem não serem orientadas por propósitos elevados (Shaw, 1982: 40). Na formulação teórica de Hamon, o anti-herói será aquele cuja participação no espaço moral e cultural se caracteriza pela transgressão, agindo nos domínios da não prescrição, da exclusão e da interdição, relativamente à sociedade e à natureza (Hamon, 1977: 91). Este esquema referencial, em particular por também incluir o conjunto de relações do anti-herói face à natureza, reenvia ainda à sua dimensão de incapacidade, por contraste com as marcas («pólos», na conceptualização de Hamon) do herói.

Mas a emergência do conceito apela, todavia, a aspectos mais complexos que convém examinar. Hassan refere que a especificidade do termo decorre tão-somente da qualidade das acções, e não das suas paixões, que, aliás, partilha com o herói. A origem do anti-herói seria temporal, inscrevendo-se numa visão do mundo contemporâneo, dominada pelos extremos do caos niilista e pelo terror do poder estatal, na qual a mediação entre o eu (*self*) e o mundo já não é possível. As alternativas a essa condição seriam a rendição ou o afastamento (*recoil*), sendo neste último que o «eu» apoia a sua natureza insaciável – temos, assim, o processo de conversão do herói em anti-herói, sabedor de que a liberdade apenas se define em termos de rebelião. Deste modo, surge a «vítima-rebelde» (Hassan, 1961: 327). Esta argumentação é basilar à forma como Hassan resume a construção do anti-herói:

«The sad history of the anti-hero is nothing more than the history of man's changing awareness of himself. It is the record of his recoil» (23). Tal condição deriva da amargura do moderno anti-herói na busca intangível da sua identidade e da realização existencial (23, 31).

Importa notar que a ambiguidade do herói, que acima referimos, se relaciona com a construção do anti-herói, já que um mesmo protagonista pode ser visto segundo ambas as perspectivas. A subjectividade e a ideologia do leitor ou espectador podem ser factores determinantes nessa oscilação, como se verifica em heróis homéricos, como Ulisses ou Aquiles, nos quais é igualmente possível identificar facetas de anti-heroísmo (Moniz, 2005).

Do que acima se expôs, importa registar que embora o romance, como género narrativo moderno, assinale uma evolução notável no conceito de herói, ele integra, de uma ou outra forma, alguns aspectos tributários da origem ancestral deste, como a complementaridade entre o herói trágico e o épico, a dualidade estrutural do herói clássico e do herói cristão, ou a dimensão antinómica inerente à sua natureza.

Porventura mais relevante para este estudo é o próprio processo de evolução do conceito, que veio esbater a fronteira demarcada entre o herói e o anti-herói. Este novo protagonista, que alguns críticos, como acima indicámos, inscrevem na demanda de identidade que define o tempo contemporâneo, afigura-se, igualmente, uma forma híbrida em busca de identidade conceptual na narrativa. Analisaremos, seguidamente, a relação dos protagonistas das três obras em estudo com este padrão.

Alguns estudos sobre a obra inicial de Dos Passos têm referido pontos evidentes de aproximação entre as três personagens principais de *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*. Essa afinidade, no entanto, enquadra-se na linha evolutiva que as associa, o que confere a Jimmy Herf, por exemplo, maior complexidade semântica. *Manhattan Transfer* assinala um ponto de viragem consentâneo com o amadurecimento ideológico de Dos Passos, reflectido, a partir das obras seguintes, na abordagem de causas sociais, do ideal proletário, de conotação socialista.

Geismar perspectiva essa evolução do herói sob o ponto de vista da literatura de crítica social. Considera que nos protagonistas iniciais predomina a dimensão individual, o mundo interior e a visão estética, que os configura como seres amorfos, indiferentes, a quem muito pouco pode suceder (Geismar, 1942:101), e que qualifica com adjetivos como «pale», «brooding», «aloof» ou «disembodied» (108). No entanto, cada obra progride, em relação à anterior, ao nível da personagem: Andrews já revela preocupação com o progresso da sociedade, e Jimmy Herf, além do seu empenho em questões sociais, evolui também no plano da integração social, assinalando a conversão para o herói revolucionário vindouro. Todavia, ambos retêm ainda a vertente preambular de Martin Howe, o indivíduo isolado e sem acção (93, 104). Este aspecto, desvalorizado face à energia e vitalidade requeridas pela intervenção social, é, porém, revisto em termos da obra global de Dos Passos como um padrão emocional subjacente ao seu percurso – um padrão de sofrimento, de antagonismo face à sua própria sociedade, e desespero pela perda da sua fé radical (138).

A centralidade da crítica social impõe, todavia, restrições à perspectiva de Geismar, visto que a valência estruturante destas três personagens deriva de conexões de nível semântico mais complexas. Recorde-se que a especificidade do herói transcende a sua relevância no plano das restantes categorias da narrativa, pela carga significativa e ideológica que comporta.

Em pontos anteriores deste estudo focámos o relevo da relação entre as personagens e o respectivo contexto socio-cultural e histórico. A experiência da guerra e a matriz da cidade terão configurado a transversalidade de um conjunto de características, como a opressão do sujeito, a perda de liberdade, a dissolução individual face ao poder das estruturas colectivas, a mecanização e a desumanização. Não obstante os protagonistas partilharem estas vertentes com as restantes figuras das narrativas, distinguem-se delas pela singularidade das suas emoções, atitudes, palavras e decisões. Ora, é precisamente no quadro da realidade colectiva representada que a dimensão individual dos protagonistas se destaca, matizando-se de coloração ideológica.

Alfred Kazin observa, com pertinência, que Dos Passos se demarcou dos seus contemporâneos ao conjugar o fascínio pelo movimento global da sociedade com uma oposição determinada a todas as suas formas de degradação. Deste modo, não se verifica uma separação nítida entre o «eu» e a sociedade, funcionando esse «eu» como espectador e como vítima – «a conscientious intellectual self» que percorre toda a obra de Dos Passos (Kazin, 1974: 102). Esta perspectiva contraria e supre a polarização sugerida entre a dimensão individual e a social, que Geismar considerou redutora no âmbito da narrativa de protesto.

A vertente individual de Martin, Andrews e Jimmy Herf exprime justamente um dos temas considerados centrais a toda a obra de Dos Passos, isto é, o fracasso do individualismo no mundo moderno, corporizado pelo homem jovem, sensível, consciente da sua desintegração no todo social (Hoffman, 1951: 138). Embora reconheçamos a fragilidade individual que Dos Passos submete ao poder colectivo, esta perspectiva de derrota poderá ser questionada face à reflexão que iremos desenvolver.

Apesar do padrão de continuidade lançado pelo protagonista inaugural, Martin, a crítica tem sido severa para com ele. São vários os críticos que enfatizam a sua fragilidade, o seu romantismo, a sua ingenuidade, a linearidade da sua mundividência: «... the palest and most precious of young Harvard aesthetes (...) the eternal poser perpetually hypnotizing himself with the splendor of his own emotions» (Aldridge, 1959: 61); «lyrical in the worst sense of the word » (Brantley, 1968: 19); «... a pale imitation of all the pale heroes in fin-de-siècle fiction...» (Kazin, 1974: 107); «... Martin's subjective romanticism...» (Nanney, 1998: 119); «...this stirring and brooding young man seeking refuge in his amber-fringed clouds, so engaged in the throes of incipience, hardly so much frustrated (since his desires have no focus) as agitated» (Geismar, 1942: 93); «...often trapped by personal indecision, more acted upon than acting» (Wagner, 1979: 18).

As limitações apontadas a este protagonista, que reconhecemos, em particular, quando comparado com os seus sucessores, situam-se essencialmente no plano da caracterização, menos elaborada e consistente do que a de Andrews e a de Jimmy

Herf. Contudo, impõe-se lembrar que esta personagem se projecta numa dimensão de iniciação, emoldurada pela experiência da guerra, que envolve uma aprendizagem pragmática e uma consequente perda da inocência. O amadurecimento de Martin ao longo da narrativa distancia-o, portanto, dos seus traços iniciais.

Como referimos em capítulo anterior, este processo é inerente às características do romance de guerra, uma vez que a estrutura narrativa se desenvolve em torno das atrocidades, do sofrimento individual e do sentido crescente da futilidade da guerra. É nesta moldura semântica que a evolução da personagem deve ser entendida. O patriotismo ingénuo com que Martin surge no início, ao invés de fundamentar o lirismo pueril e superficial que a crítica lhe aponta, reforça, na nossa perspectiva, a sua dimensão de iniciação, à qual, aliás, o título confere inegável importância.

Uma breve reflexão acerca do final de *One Man's Initiation* pode contribuir para a defesa deste aspecto, visto que o desenlace oferece uma imagem do protagonista diversa da inicial. Consideremos o conteúdo diegético dos três últimos capítulos: o nono capítulo centra-se no encontro de Martin e Tom com soldados franceses, que discutem a dimensão política e moral da guerra, sob uma perspectiva socialista e anarquista; no décimo, que é muito breve, Martin decide comprar um par de atacadores ao sapateiro que os fazia a partir do aproveitamento de botas de soldados mortos; e, no último, o diálogo entre Martin e um soldado francês moribundo revela que todos os outros companheiros haviam morrido.

Esta sequência é esclarecedora da vertente de evolução da personagem que temos vindo a acentuar, uma vez que Martin abandona o seu papel de observador para participar activa e entusiasticamente na discussão ideológica que domina o décimo capítulo. No início do romance, ao embarcar para a Europa, «...[he] is stretched on the deck in the bow of the boat with an opened book beside him. He has never been so happy in his life» (Dos Passos, 1969: 11). A dimensão individual de esperança, de optimismo e de empenho, participa do ambiente colectivo de euforia que abre a narrativa, escassos parágrafos acima: «... people are dancing in

and out among the piles of trunks and boxes. There is a scattering of khaki uniforms, and many young men stand in groups laughing and talking in voices pitched shrill with excitement» (9). Registemos, acerca deste passo, que o sentimento de plenitude vivido por Martin se distingue do padrão colectivo, pois frui-o em recolhimento e reflexão solitários, e numa vertente de comunhão com a natureza: «There are porpoises about, lazily tumbling in the swell, and flying-fish skim from one grey wave to another, and the bow rises and falls gently in rhythm with the surging sing-song of the broken water» (11). Além dos elementos físicos do campo semântico da natureza («porpoises», «flying-fish», «wave», «water»), os verbos empregues («tumble», «skim», «rise», «fall») e os advérbios («lazily», «gently») sugerem o movimento harmónico e o equilíbrio da natureza.

Em termos de caracterização, este recurso é pertinente. Hamon, inserindo-o nos processos de caracterização indirectos definidos pelos formalistas russos, designa como «metonímia narrativa», isto é, a correspondência do cenário à personagem. A descrição entrecruza-se assim com a narração e produz, de modo indirecto e metafórico, informação sobre a personagem – estratégia que, como assinalámos em momento anterior deste estudo, era central à corrente naturalista (Hamon, 1977: 110-111).

A condição inicial da inocência de Martin, que em capítulo prévio foi registada no âmbito da perspectiva pragmática⁴, como permeabilidade à nova experiência, é indicadora da sua excepcionalidade face às restantes personagens. Na elaboração teórica de Hamon, a que acima aludimos, esta característica corresponderia a certas «qualificações diferenciais» que definem o protagonista, como por exemplo a motivação psicológica ou a autonomia (isto é, a circunstância de aparecer frequentemente sozinho ou em conjunto com outra personagem) (Hamon, 1977: 92-93).

No plano do desenvolvimento do protagonista, que neste momento nos ocupa, importa reter os contornos de individualidade que se definem desde o início, e que contrastam com aquilo que é possível inferir da parte final. Com efeito, ao

⁴ Cf. Capítulo Um, p. 27.

conversar com os seus amigos franceses, Martin verbaliza aquela que terá sido a sua lição da guerra, a consciência da intangibilidade da liberdade enquanto valor universal. Além disso, o momento adquire relevância adicional pela valorização da expressão que nele é reflectida: «'It's funny...' Martin suddenly felt himself filled with a desire to talk. 'All my life I've struggled for my own liberty in my small way. Now I hardly know if the thing exists'» (124). A esta intervenção sucederam-se outras, marcadas por um tom de exaltação revolucionária: «We must find a way, find the first step of a way to freedom» (134). Nessa discussão é tacitamente selada a intenção comum de prosseguir a luta pela liberdade, para além da guerra. Merrier afirma: «In all the minds the seed is sprouting» (134). O capítulo termina com a referência à imagem dos franceses, na mente de Martin, ao adormecer: «...men with eager brown faces and eyes gleaming with hope...» (136).

O passo seguinte, todavia, foca cruamente a vertente da morte no contexto da frente de batalha. O gesto de Martin, ao comprar um par de atacadores, significa, segundo Rosen, que ele assume a sua parte de culpa pela desumanidade do mundo e, ao mesmo tempo, a responsabilidade de lutar por um mundo melhor (Rosen, 1981: 13). Segundo Brantley, esse acto representa a continuidade da vida e consubstancia a dimensão participante de Martin (Brantley, 1968: 20); ou, nas palavras de Clark, a reconstituição do tecido humano destruído pela guerra (Clark, 1987: 67).

A colocação deste episódio, entre o do debate político e o último, não é accidental. A morte dos radicais franceses é entendida por Rosen como a destruição do optimismo de Martin, que havia sido enfatizado no decurso da conversa com estes, assinalando a condenação da guerra e da sociedade que a criou (Rosen, 1981: 12). À luz do estudo do pragmatismo de um outro crítico, este final representaria a complexidade da realidade objectiva, bem como o seu poder absorvente face às intenções e aos ideais dos homens, interpretados de forma irónica, já que as suas mortes enfatizam o carácter efémero dos seus ideais (Clark, 1987: 71-72).

As palavras do último francês, antes de morrer, são, todavia, de esperança: «It's not for long. Tomorrow, the next day...» (Brantley, 1968: 20). Neste sentido, há

uma dupla passagem de testemunho, pois a simbologia dos atacadores sugere o sentimento de comunhão de Martin para com os colegas mortos, uma consciência mais ampla de identificação com o destino colectivo que ele, desse modo, abraça. Porém, a sua dimensão individual destaca-se no final, pois, como sobrevivente, o seu papel de ouvinte privilegiado faz dele repositório do ideal comum de liberdade. No final de *One Man's Initiation*, Martin transporta um duplo legado: a consciência da morte e da sua arbitrariedade – que é também o acaso da sua sobrevivência, que lhe permite comprar os atacadores, em vez de serem os seus próprios vendidos; e a esperança e o ideal, que através dele deverão sobreviver e difundir-se. Esse é o sentido último da sua iniciação. A sua dimensão adâmica, associada ao recomeço, por um lado, e a sua perda de inocência, por outro, são, assim, resgatadas para esta missão bárdica. Recorde-se que este aspecto é particularmente relevante na cultura e na tradição literária americanas. O estudo de R. W. B. Lewis (1959) acentua o carácter de inocência, de iniciação, de ausência de um passado, bem como a vertente de alegria, esperança e optimismo, que a figura bíblica de Adão, antes da queda, legou ao Homem americano, explicando assim o título da referida obra, *The American Adam*. Esta figura seria consagrada, em particular, com Whitman. Já em Melville, todavia, a perda da inocência e a traição da esperança configuram-se como desafio supremo para a compreensão e para a própria arte (Lewis, 1959: 28-29,41,129-130).

A perspectiva que o desenlace de *One Man's Initiation* descobre, evoca, ainda que circunscrita à dimensão ideológica, a concepção emersoniana de poeta, como alguém que se distingue do seu semelhante pela capacidade interpretativa do real, pela proximidade da verdade e pelo dom da expressão. Tais atributos outorgam-lhe, ainda, a função de arauto, de transmissor de uma verdade por ele apreendida – papel que é endossado ao protagonista de *One Man's Initiation* pelo último dos radicais franceses.

Note-se que esse final é corolário de um processo marcado por um progressivo envolvimento. Enquanto, no início, Martin se configura como observador, a presença em sucessivos episódios leva-o a identificar-se com os soldados comuns e,

por fim, à expressão e à adesão a uma perspectiva mais radical (Rosen, 1981: 11-13). À medida que a narrativa evolui, o seu estatuto de observador externo dilui-se⁵, e a perda de distanciamento acompanha a perda das suas ilusões iniciais (Aldridge, 1959: 63-64). Tal percurso tem sido objecto de críticas negativas. O próprio Rosen classifica esta transformação como repentina e, por isso, algo inverosímil (13); Brantley, acerca das posições assumidas por Martin no debate com os franceses, frisa que estas se mantêm no plano teórico, da esperança, mas à margem da qualquer envolvimento concreto. A sua postura é considerada passiva: «... all he can do is cry out in the name of humanity as he helplessly views the destruction» (Brantley, 1968: 20). Com efeito, ao regressar à caserna, após o serão com os radicais, Martin diz a Tom: «With people like that we needn't despair of civilisation» (Dos Passos, 1969: 135) – palavras que acima interpretámos como portadoras de esperança, mas que veiculam igualmente alguma passividade.

Perspectiva diversa é defendida por Clark, que distingue as ideias de Martin das dos restantes participantes no debate. Assim, este não exprime afinidade com os pontos de vista de teocracia católica de Chenier, da revolução armada e do estado socialista de Dubois, ou do anarquismo extremista de Lully. As posições que assumem partem da sua experiência individual e centram-se na defesa suprema da liberdade, da energia, e da fé (Clark, 1987: 72-73).

Este ponto de vista reveste-se de particular importância, porque individualiza o ideal defendido por Martin, contornando a dimensão política e retirando, da mensagem dos outros, aquilo que é essencial. A sua ideologia é de natureza humanista, e nesse sentido aspira à universalidade. Provavelmente, é essa vertente que faz dele um sobrevivente – como refere Wrenn, *One Man's Initiation* encerra com a afirmação da esperança individual: «... the hope of one dedicated individual, Martin Howe, left alive» (Wrenn, 1961: 120). Clark observa que tal sobrevivência é simultaneamente literal e metafórica (73), o que, à luz desta leitura, se afigura consentâneo com a solidez e a amplitude do ideal de liberdade do protagonista.

⁵ O episódio em que Martin assiste à passagem de camiões com soldados, quando se encontra a tomar uma bebida num jardim com um mestre-escola francês e sua mulher, é, segundo Aldridge, exemplo desta atitude (Aldridge, 1959: 63). Cf. Capítulo Um, p. 75.

Notemos, também, que se o facto de Martin sobreviver à experiência da guerra e aos outros amigos se prende, simbolicamente, com as marcas diferenciais que fazem dele protagonista, é igualmente reconhecível uma sobrevivência da sua individualidade. Nesse sentido, o indivíduo é capaz de vencer as forças exógenas que o limitam.

Discordamos, por esse motivo, da perspectiva de Aldridge, que considera Martin – à semelhança dos restantes protagonistas de *Dos Passos* – um derrotado, incapaz de tornar eficiente o protesto da sua sensibilidade estética, ultrajada por um mundo demasiado caótico e poderoso para poder ser entendido (Aldridge, 1959: 65). Já Kazin tipifica o herói de *Dos Passos* deste modo: «... the young man who fails and is broken by society, but is never taken in. Whatever else he loses (...) if they have ever possessed, almost everything that is life to most people – he is not taken in» (Kazin, 1974: 103). Esta observação é particularmente relevante, se tivermos em conta que é a percepção da realidade, a consciência, a clarividência e a capacidade interpretativa que distinguem os protagonistas das restantes personagens. O aparente fracasso que conhecem, particularmente em *Three Soldiers* e em *Manhattan Transfer*, será produto justamente desse maior conhecimento. Essa vertente epicurista configura-se, assim, como a «hamartia» grega em versão modernista – a fraqueza do herói, que o conduz à tragédia final. No entanto, o desenvolvimento da nossa reflexão tende a questionar a natureza e os limites desse malogro final, razão pela qual utilizámos a expressão «aparente fracasso».

A singularidade de Martin decorre de uma outra vertente, tanto mais importante quanto é transversal aos protagonistas das três obras em estudo: referimo-nos à dimensão estética, que em *One Man's Initiation* se centra, essencialmente, na fruição da natureza. Se bem que, no plano da significação global de uma narrativa de guerra, a natureza cumpra linearmente a sua função antinómica face à civilização, ao mundo criado – e destruído – pelo Homem, na sua relação com o protagonista ela reforça a sensibilidade individual na vivência do belo. Os episódios na catedral em ruínas são disso exemplo:

In an open valley that sloped between hills covered with beech-woods, stood the tall abbey, a Gothic nave and apse with beautifully traced windows (...) the first time that Martin saw the abbey, it towered in ghostly perfection above a low veil of mist (...) They wandered up and down the road a long time, silently, looking at the tall apse of the abbey, breathing the cool night air... (Dos Passos, 1986: 45).

Refira-se, no entanto, que este tipo de situações diegéticas ilustra igualmente a passividade amorfa que alguns críticos, como acima notámos, apontaram a Martin. Geismar, por exemplo, refere que a catedral gótica se configura como o centro dos pensamentos de Martin, o lugar por ele eleito para meditar acerca de um passado medieval, porventura melhor (Geismar, 1942: 92-93). Alfred Kazin é ainda mais contundente na forma como define Martin: «... the very boyish and arty memoir of a young architect-poet whose chief grievance against the war, in a way, seems to have been that he could not admire the Gothic cathedrals in France for the clamor of the guns in his ears ...» (Kazin, 1974: 106). Notemos, todavia, que o sentimento de revolta perante a destruição da catedral, durante um bombardeamento, é exteriorizado veementemente por Tom Randolph, e não por Martin: «God, I hate them for that! (...) I want to see; damn it. ... I'm going to stay and see it out, Howe. That place meant a hell of a lot to me» (Dos Passos, 1986: 50). Esta afinidade com Martin reforça a dimensão de Tom como deuteragonista.

Alguns críticos mencionam também o facto de Martin, durante a noite de licença que passou em Paris, ter rejeitado a companhia de mulheres, preferindo ficar sozinho a apreciar a beleza da noite e da cidade, no relvado junto à «Notre Dame» – Aldridge, por exemplo, chega a questionar, com ironia, a sua masculinidade (Aldridge, 1959: 60). Este episódio expande o sentido de um passo antecedente, na catedral abandonada, na frente de batalha; a analogia, aliás, é explícita: «Martin sat on the rail of the bridge and looked. Before him, with nothing distinct yet to be seen, were two square towers (...) and, barely visible, the dark, slender spire soaring above the crossing. So had the abbey in the forest gleamed tall in the misty moonlight...» (Dos Passos, 1986: 66). Nanney atribui a esta visão uma

correspondência com a pintura de Monet da catedral de Rouen (Nanney, 1998: 123), observação que corrobora a vertente estética e artística do protagonista.

Mais adiante, no sétimo capítulo, a fruição harmónica e eufórica da natureza persiste, através de Martin e de Tom, contra o cenário destrutivo da guerra:

Of the house, a little pale salmon-coloured villa, only a shell remained, but the garden was quite untouched; fall roses and bunches of white and pink and violet phlox bloomed there among the long grass and the intruding nettles (...) Martin Howe and Tom Randolph would spend there the quiet afternoons where they were off duty, sleeping in the languid sunlight, or chatting lazily, pointing out to each other tiny things, the pattern of snail-shells, the glitter of insects' wings, colours, fragrances that made vivid for them suddenly beauty and life... (Dos Passos, 1969: 107-108).

O facto de esta descrição se situar após o sexto capítulo, cuja diegese se ocupa do contexto de combate, é significativo, pois, além de sublinhar o contraste entre as duas condições, aponta a continuidade do ideal estético e também de comunhão com a natureza, que resiste a todas as ameaças de destruição. Clark considera que este passo simboliza aquilo que é verdadeiramente valorizado, por oposição à inestética moral da guerra. A comunhão com o espaço resultaria da aprendizagem de Martin, visto que o seu confronto directo com a guerra o teria levado a uma apreciação profunda da vida (Clark, 1987: 66). É importante lembrar que este ensaísta defende que a evolução desta personagem assenta na progressão de uma perspectiva idealista para uma perspectiva pragmática. Contudo, essa dimensão pragmática não faz dele um agente activo, pois, como citámos em momento anterior, não é a acção em si que importa, mas sim a visão mobilizadora de acção. Deste modo, Martin vê a questão moral em termos de um referencial estético, o que constituiria igualmente razão para tornar os protagonistas de Dos Passos incapazes de sucesso (74-75). Esta perspectiva é particularmente pertinente, pois Clark atribui a Martin qualidades que outros críticos desprezaram, utilizando uma argumentação diversa.

Não obstante o carácter algo ingénuo que decorre de episódios como os que ocorrem na catedral, afigura-se de extrema pertinência que eles veiculem uma dimensão do protagonista que o distingue das restantes personagens, isto é, que uma das suas marcas de individualidade constitua, justamente, a sua visão estética do mundo, o seu culto da natureza, do belo e do sublime, que assim se constituem instrumentos de dissonância, relevantes na semântica global de *One Man's Initiation*. A fruição do espaço natural, nomeadamente o jardim, e a identificação do protagonista com esse espaço, evocam o mito edénico («the garden was quite untouched»), apontando a já mencionada dimensão adâmica de Martin.

Ponderando os elementos analisados – a aprendizagem, as marcas de individualidade, a triagem e consolidação do ideal de liberdade, a compreensão estética da experiência empírica e sensorial, como produto consolidado do seu percurso, podemos concluir que Martin prefigura alguns dos traços fundamentais dos protagonistas de Dos Passos.

A dimensão estética é significativamente ampliada com o protagonista de *Three Soldiers*, e a sua relevância decorre da afirmação de individualidade e da luta incondicional pela liberdade individual que assinalam o desenvolvimento desta personagem.

Andrews configura as características de um presumível herói típico de Dos Passos, como a revolta romântica contra a disciplina militar e a sensibilidade do jovem artista, enquanto opositor a qualquer forma de opressão (Bluefarb, 1972: 66). Porventura mais relevante na construção deste protagonista é a sua percepção da realidade, que transcende o domínio da experiência imediata e compreende a própria vida como uma extensão da civilização industrial, cuja força fragiliza e atomiza o homem. O relevo diegético de Andrews forma-se gradualmente, pois a sua sensibilidade faz dele a personagem com um ponto de vista mais abrangente, tornando-se, conseqüentemente, a figura principal – «a pivotal character» (68). Ou seja, ao distinguir-se por essa capacidade interpretativa, Andrews exprime aquele que seria o tema central da narrativa (Brantley, 1968: 28-29). A acção corrobora o seu protagonismo, o qual assenta, justamente, nos seus gestos individuais. Apesar

da intenção inclusiva subjacente a *Three Soldiers*, e parcialmente concretizada através da representação das experiências dos soldados, Andrews impõe-se ao desígnio inicial de tornar protagonistas a figura-tipo, ou as massas (Kazin, 1974: 107). Esta perspectiva é partilhada por outros críticos, como por exemplo: Cooperman, que o refere como o foco de sensibilidade em *Three Soldiers*, apesar da sua pretensão aparentemente colectiva (Cooperman, 1978, 29); Magny, que a par de Martin Howe em *One Man's Initiation*, o designa como «herói» (Magny, 1972: 107); Clark, que inequivocamente o designa como «central character», divergindo explicitamente das leituras «unanimistas» (isto é, como romance colectivo) apontadas a *Three Soldiers* por outros críticos, não só pelo seu índice de ocupação do texto⁶, como também por se configurar como a personagem cujos valores e problemas merecem a simpatia do autor⁷ (Clark, 1987: 79); Nanney, que o considera a consciência do romance, expressa através das suas acções, como indivíduo, à ameaça do pensamento colectivo (Nanney, 1998: 146); ou Gelfant, que por seu turno o distingue como a única personagem através de cuja sensibilidade o mundo exterior adquire sentido estético (Gelfant, 1970: 140). Nanney, todavia, questiona o carácter redutor da afirmação de Gelfant, já que em *Three Soldiers* seriam reflectidos sentidos estéticos distintos daqueles que prevaleceram na obra anterior, e que Nanney qualifica de «fine art aesthetics» (Nanney, 1998: 147).

A caracterização de Andrews, mais detalhada do que a de Martin, revela a sua origem, o seu nível social e cultural, os quais, no plano da coerência textual, justificam os seus conhecimentos musicais e o seu perfil de artista. A arte prefigura-se, antes de mais, como uma estratégia de sobrevivência, pois o desejo de exprimir, através da música, o sofrimento e o aprisionamento do indivíduo pela disciplina militar será o único paliativo para a sua experiência (Beach, 1960: 31). Estes traços de caracterização externa são apontados como típicos dos protagonistas das obras iniciais de Dos Passos: «...the upper-class background, the impulse to

⁶ Recorde-se a reflexão de Morel, no ponto anterior deste capítulo, acerca dos níveis de incidência das personagens na totalidade do corpo narrativo.

⁷ Note-se que este aspecto evoca a configuração do herói aos códigos sociais coevos, a «legibilidade» do texto, no sentido proposto por Hamon, que acima mencionámos.

escape the stifling bell glass of his education and upbringing, and the ambition to express himself in some lasting way» (Nanney, 1998: 143). A necessidade de expressão aqui mencionada é agudizada pelo contexto específico que molda a personagem. Com efeito, a sua luta, como refere McLuhan, é a do indivíduo em busca de alguma forma de inteligibilidade num universo dominado pelo poder burocrático (McLuhan, 1974: 149); nas palavras de Aldridge, «... a man who held in himself the absolute certainty of failure and yet who still retained the power to make one last gesture of rebellion in the name of his beliefs» (Aldridge, 1959: 67). Se a crença na liberdade individual impulsiona a luta de Andrews, já a expressão que encontra é a da arte, nomeadamente a música.

Apesar da construção de Andrews, como personagem, se revelar mais elaborada do que a de Martin, a crítica divide-se em relação a aspectos atinentes à sua coesão e à interpretação do seu gesto final de abandono da estrutura militar, já após o termo da guerra. A própria coerência interna é afectada pela natureza da personagem, pois o desequilíbrio entre o seu peso diegético e o das outras duas personagens (Fuselli e Chrisfield) – contrariando, como acima referimos, a sugestão do título –, faz inflectir as características da narrativa. Assim, o relato objectivo da situação de homens envolvidos e fragmentados pela máquina da guerra, é absorvido pelo relato convencional do infortúnio de um indivíduo, o tema banal de um espírito sensível destruído por um mundo insensível (Becker, 1974: 26). Becker é severo na avaliação de Andrews: «... a fool, something of a neurotic, lacking in any common sense with which to protect himself, and therefore doomed to disaster in any kind of social situation» (27). Este ponto de vista baseia-se no argumento de que Andrews, durante a sua estada em Paris, não sabe usar convenientemente a relativa liberdade a que tem direito e, nesse sentido, parece procurar um destino de vítima. Andrews é caracterizado em termos de pensamento e emoção, e não de acção. Além disso, quando age, as suas acções não são convincentes. Neste sentido, a responsabilidade recairia mais no indivíduo do que no exército (26-27). Beach, comparando-o a Martin Howe, classifica-o como

«nearly as fastidious» (Beach, 1960: 29); e Allen considera a sua dimensão estética cansativa (Allen, 1964: 143).

Também Wrenn refere que a verdadeira fraqueza («a fatal weakness») apontada em *Three Soldiers* não é tanto a do próprio exército, mas sim a de Andrews, ao alistar-se nele voluntariamente (Wrenn, 1961: 121). Note-se que a expressão utilizada por Wrenn se afigura evocativa da noção de «hamartia», como acima referimos. Todavia, a atitude de protesto contra a repressão institucional, e a destruição da individualidade, ocupam o centro de toda a escrita de Dos Passos, isto é, a crítica constitui o seu método artístico (121).

Outros críticos apresentam leituras diferentes. Iain Colley, por exemplo, associa o plano estético à dimensão de protagonista que atribui a Andrews, relação que perspectiva como matricial ao herói das primeiras obras de Dos Passos, isto é, o homem que falha mas que cria a sua identidade a partir desse fracasso. A arte constitui para Andrews a realização existencial (Colley, 1978: 34). É também no âmbito desta vertente que se enquadra o conceito de «art novel», no qual Malcolm Cowley inseriu *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*. O conceito opõe o poeta ao mundo, o primeiro tentando afirmar a sua individualidade, apesar dos aspectos negativos do segundo, e um deles sai triunfante. No que se refere a *Three Soldiers*, Andrews será o poeta, o jovem músico ultrajado na sua sensibilidade e nas suas aspirações pela sociedade, representada pelo exército americano (Cowley, 1974: 77-78).

Esta perspectiva é fundamental para a linha de análise que enforma este estudo, em particular porque configura um dos eixos comuns aos protagonistas das três obras. Atentemos, deste modo, na fundamentação de Colley: Andrews representa o intelectual ocidental, que descobre, através da sua experiência, lenta e dolorosa, que tem de lutar contra a autoridade, para atingir a liberdade para trabalhar e criar como deseja (Colley, 1978: 34). Poder-se-ia pensar, assim, que a revolta contra o exército é determinada, essencialmente, pelo seu impulso artístico. A liberdade que Andrews proclama, e pela qual luta até um ponto extremo, radicaria mais numa concepção estética da existência, e de alguma forma personalizada, do que numa

ideologia política ou social. Todavia, o processo de construção artística requer uma reflexão mais atenta, que poderá questionar o que acabámos de expor, atendendo à simbologia que nele se descobre. Inicialmente, Andrews persegue o sonho de compor *Queen of Sheba*, tema de raiz exótica, algo irreal, cuja escolha reforça a dominante idealista que o caracteriza. Porém, à medida que a narrativa progride, ele irá descobrir o mundo real (35). Este tema havia sido inspirado pela obra de Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, em que, num episódio, a rainha de Sheba visita o santo para pôr à prova a virtude deste. A utilização desta referência pelo protagonista evocaria o pendor simbolista da obra de arte, além de constituir um tributo à obra de orientação simbolista de Debussy, que Andrews por várias vezes menciona (Nanney, 1998: 144). A leitura desta obra contribui, aliás, para a caracterização de Andrews, reiterando a sua natureza intelectual, e funcionando, além disso, como forma de evasão à realidade, o que se enquadra no seu perfil sonhador e idealista (Bluefarb, 1972: 67).

No entanto, a evolução da personagem é marcada pela busca de um objecto artístico distinto: Andrews abandona *Queen of Sheba* e dedica-se à criação de uma sinfonia intitulada *The Body and Soul of John Brown*, inflectindo para um tema de raiz política, no contexto americano, a morte do abolicionista John Brown (Nanney, 1998: 145). Considerando a escravatura a expressão absoluta da negação da liberdade individual, a escolha e a dedicação a esse tema veiculam, naturalmente, uma carga ideológica, tanto mais intensificada quanto Andrews para ela canaliza toda a sua energia e acção. É nesse sentido que deve ser entendida a supremacia da capacidade reflexiva de Andrews em relação à capacidade de acção, isto é, a utilização da arte como veículo ideológico, e o artista como construtor desse instrumento. Generalizando acerca dos protagonistas de Dos Passos, Clark corrobora esta leitura, ao referir que estes procuram soluções estéticas para problemas de ordem moral, económica e social (Clark, 1987: 87). Tal é também a natureza da obra de Dos Passos. Nesse sentido, a centralidade da arte nas suas narrativas, em particular em *Three Soldiers*, assume a função de uma poética do texto narrativo ficcional.

Essa característica dos protagonistas, o recurso à intervenção estética, é analisada por Clark em termos do conceito de «gesto», que define nos seguintes moldes: «... a significant event that unites the internal state with external action, which embodies in a transitory moment a hypostatic bonding of the physical and the spiritual (...) a crucial element in defining his [Dos Passos's] aesthetics» (91). A utilização deste signo é identificada em diversos exemplos da diegese para demonstrar como Andrews busca um gesto de expressão, gesto esse que, correspondendo a uma visão estética e a uma entrega ao sublime, libertaria os seus colegas de exército (91-92). Tal expressão seria a sua sinfonia. Embora esta perspectiva se afigure consentânea com a natureza de Andrews, por fazer confluir o seu perfil de artista com a necessidade de exprimir uma convicção de alcance social mais amplo, a opinião expressa por Clark em como Andrews falha no seu gesto – já que não conclui a sua sinfonia – já merece ser questionada. O próprio Clark conclui que tal fracasso se situa apenas num plano individual, valorizando o processo de composição, a despeito do seu resultado, devido ao carácter holístico que lhe atribui e que o título exprime («soul and body»). Sugere-se a busca de uma harmonia total, de um ideal estético que a arte pode consignar contra a transitoriedade da vida. Será pertinente, ao equacionar a natureza do fracasso do protagonista, tomar a reflexão de Magny acerca das personagens de Dos Passos: «The individual is completely reabsorbed into the collective; only failure will make him stand out again. The sole reality of Dos Passos's characters derives from their suffering, their unsatisfied desires, their consciousness of pain ...» (Magny, 1972: 119). Esta consideração, tecida em relação a *U.S.A.*, aplica-se com propriedade aos protagonistas das três narrativas que analisamos. No caso de Andrews, corrobora a consciência da falibilidade do seu gesto e do seu pendor auto-destrutivo, os quais se explicam, no entanto, pela afirmação individual que o opõe e afasta do colectivo.

Também Cooperman acentua a vertente de fracasso, já que Andrews teria sacrificado o amor à arte, e posteriormente a própria arte, o valor último, em prol de um gesto nobre, supremo (Cooperman, 1978: 29). Este crítico diverge da maioria ao situar a motivação de Andrews no plano do auto-sacrifício – primeiro, o

alistamento voluntário corresponderia a uma busca de sentido; depois, como ele afirma a Geneviève, esse terá sido um gesto, ainda que modesto, em defesa da liberdade; e, por fim, a sua prisão consagra o seu estatuto de herói sacrificado, crucificado (30) – na classificação de Hassan, Andrews configuraria o herói-vítima. Cooperman considera mesmo que a maior motivação de Andrews, em relação ao desenlace, não terá sido a busca de liberdade, mas sim o desejo de executar um gesto nobre. Esta atitude articula-se com o seu orgulho desmedido na sua própria individualidade (31). Até o progresso social é visto por Andrews em termos de rebeldes, anarquistas e mártires individuais (Geismar, 1942: 95).

O «gesto» de Andrews é retomado num estudo importante e muito mais recente sobre Dos Passos. A sua autora, partindo, neste aspecto, do contributo de Clark, corrobora o carácter estético desse gesto, como uma busca de sentido que transcende as palavras (Nanney, 1998: 148). Esta perspectiva confere a Andrews o estatuto de herói moderno, na acepção de Hassan, como o sujeito em busca de identidade. Nanney refere que essa procura de sentido se processa através da arte, como meio de atingir uma existência mais autêntica do que aquela que o rodeia. Protagonista dessa necessidade de expressão, Andrews procura-a através da música, numa tentativa de abarcar um sentido mais abrangente da vida, limitado pelas circunstâncias do século XX. Deste modo, a sua composição representaria as suas convicções, e a partir dessa sua nova condição propõe-se exprimir e divulgar o sentido do seu acto individual. A escolha do novo tema, reiterada pelo conteúdo do título, *The Soul and Body of John Brown*, agrega, na perspectiva desta ensaísta, a compreensão de que os gestos verdadeiramente significativos deverão integrar e fundir simultaneamente a ideia e a acção pragmática (148-150). Se, como refere Nanney, o alcance do gesto da figura inspiradora de Andrews (John Brown) teve um efeito permanente e duradouro, isto é, se a ideia sobreviveu ao homem (que deu a vida pelo seu ideal) (150), então afigura-se lícito inferir que o gesto final de Andrews, consciente da sua condenação ao fracasso, procura imitar o destino daquilo que quer representar artisticamente. Andrews remete-se, assim, para uma concepção estética da literatura ancorada na dimensão mimética, procurando

reificar o conteúdo do refrão «...his [John Brown's] soul goes marching on». Tal intenção de identidade é corroborada pelo facto de Andrews, ao hospedar-se na estalagem onde posteriormente seria capturado, cometer dois lapsos no registo: dá o seu número de identificação militar em vez do número do passaporte, e o nome de John Brown como se fosse o seu próprio. Este último engano, talvez demasiado óbvio, torna explícita essa identidade ao nível mais primário, o nome, e leva-o a mudar o título da composição, inicialmente «Arbeit und Rhythmus» – ideia que nascera na fase inicial – para *The Soul and Body of John Brown*. A criação do nome catalisa a sua criatividade: «He sat down at the table again and forgot everything in the music that possessed him» (Dos Passos, 1997: 435).

Importa lembrar que a opção de Andrews por este tema afirma a circularidade da narrativa, em termos estruturais, e reitera o seu sentido magno, já que Andrews retoma a sua ideia original, o tema inspirador que lhe surgiu na fase inicial, durante o seu trabalho rotineiro no exército, a lavar janelas. A expressão estética fica, assim, definitivamente associada à realidade circunstancial que lhe serviu de inspiração, e o tema base da composição funciona como *leitmotif* que acompanha toda a construção da personagem. O amadurecimento desse projecto corresponde à afirmação progressiva das suas convicções e à determinação da expressão dos seus ideais. A sua consciência reflexiva de protagonista leva-o a formular isso mesmo em conversa com alguns convidados em casa de Geneviève:

‘You are doing something new, aren't you?’

Andrews nodded.

‘What's its name?’

‘The Soul and Body of John Brown.’

‘Who's John Brown?’

‘He was a madman who wanted to free people. There's a song about him.’

‘Is it based on popular themes?’

‘Not that I know of.... I only thought of the name yesterday. It came to me by a very curious accident’ (Dos Passos, 1997: 444).

A dimensão de individualidade, central aos protagonistas de Dos Passos, contraria as deficiências que a crítica tem apontado a este desenlace, em termos de semântica global e até de coerência textual, como o facto de a sua renúncia se tornar demasiado «artística» e melodramática (Cooperman, 1978: 30). Lee considera que o seu pendor sentimentalista constitui uma falha em *Three Soldiers*, devido à incapacidade de situar as forças negativas subjacentes à guerra (Lee, 1971: 202). Aldridge, que compara o lirismo de *Three Soldiers* a *A Farewell to Arms*, de Hemingway, atribui tal qualidade à fragilidade da emoção romântica perante uma força destrutiva que triunfa. Andrews corporiza o protesto através da sensibilidade individual, sofredora. A sua força, enquanto abstracção lírica, advém do equilíbrio entre o protesto contra a guerra e o sentido da futilidade desse protesto, mas é também esse equilíbrio que o torna fraco enquanto personagem, pois a teimosia inflexível que atribui aos seus actos nem sempre se revela consentânea com a natureza dos factos (Aldridge, 1959: 67-68).

Brantley perspectiva a decisão final de Andrews à luz de circunstâncias específicas da diegese que outros estudos têm negligenciado, e que se enquadra num padrão de autodestruição perante a consciência da futilidade dos seus gestos. Com efeito, é pertinente assinalar que o comportamento de Andrews parece provocar as condições exteriores que acabam por levar à sua captura, rejeitando todas as oportunidades de sair das complicações que lhe vão surgindo (por exemplo, recusa utilizar o dinheiro que os amigos lhe dão para atravessar a fronteira para um país neutral). O exército que Andrews tão veementemente condena é também a instituição que lhe concedeu um estatuto privilegiado, ao permitir-lhe inscrever-se numa universidade de Paris, para prosseguir os seus estudos de música e habitar um quarto alugado, em vez de permanecer nas casernas militares. Há nesta situação uma ironia que promana do contraste entre a revolta de Andrews pela falta de liberdade e o facto de usufruir do grau máximo de liberdade que as circunstâncias lhe permitiam (Brantley, 1968: 31-32). Com efeito, o que ressalta deste pertinente comentário é o facto de Andrews ter sobrevalorizado o processo inerente à sua relação com a estrutura militar, face aos resultados dele

provenientes, ainda que estes coincidissem com as suas aspirações. Afigura-se, assim, que prevalece a dimensão do orgulho e da dignidade individual sobre a vertente pragmática, concreta. A ampliação semântica deste dado subalterniza o contexto diegético, isto é, desloca o foco para a condição da individualidade, que assim extravasa a situação de vítima da máquina militar para se configurar num espaço metafísico, em que a reflexão sobre a existência humana, sobre aquilo que lhe conferirá sentido, impera sobre a mera reacção do indivíduo às circunstâncias concretas. Deste modo, a leitura de Iain Colley afigura-se de particular lucidez, ao afirmar que as condições da vida militar constituem uma metáfora para aquilo que seria a fatalidade da experiência moderna: o sentimento de monotonia e amargura e a dificuldade em formar convicções positivas. Por esse motivo, a deserção de Andrews mais não é do que a expressão da sua recusa em relação a forças que, por sua vez, o haviam sonogado. Ainda que se trate de um acto anti-social, o seu valor é ténue. Colley considera que Andrews é apático e resignado, e que a sua «consciência de artista» se revela incapaz de restaurar a harmonia, após ser destruído pela experiência. De facto, o argumento da personagem tende para a autocomiseração, não obstante a autenticidade da dor e da humilhação por ele sentidas; por seu turno, a futilidade da sua deserção corresponde à futilidade da «máquina» da qual se evade (Colley, 1978: 45). Afigura-se que Andrews cumpre, no plano ficcional, a exortação do seu criador: «We have heard a great deal in these last years of the duty of the individual to his government; it is time something were said of the duty of the individual to his own integrity, to his conscience, in the good round eighteenth century term» (Dos Passos, 1988: 56).

Será oportuno referir que uma análise de pendor socio-político da obra de Dos Passos, como a de David Sanders, situa a perspectiva de *self-government*, por ele defendida ao longo da sua carreira, no plano da luta individual, opondo o indivíduo ao sistema. A supremacia do indivíduo é considerada o valor supremo e, como tal, imune às diferenças de cariz político ou ideológico. Este fundamento é apresentado para justificar a alteração do pensamento político de Dos Passos, visto que o seu percurso no sentido do conservadorismo teria resultado da constatação de que

também o liberalismo, pactuando com os grandes governos, tendia a anular o indivíduo. Reduzindo a aproximação ideológica anarquista de Dos Passos à emblemática apologia do indivíduo, no âmbito da sociedade e cultura americanas, e embora outorgando-lhe uma dimensão política que noutros estudos é ignorada ou secundarizada, Sanders considera que os episódios com directa alusão ao anarquismo, que surgem, quer em *One Man's Initiation*, quer em *Three Soldiers*, não assumem particular relevância. Na sua opinião, a militância dos soldados franceses com os quais Martin contacta⁸, ou a intervenção do marinheiro anarquista que resgata Andrews do Sena, durante a sua fuga, apenas indicam situações ocasionais de solidariedade para com estes protagonistas, jovens estetas, em situação de dificuldade, uma vez que de tais ocorrências não resulta qualquer acção concreta por parte quer de Martin, quer de Andrews (Sanders, 1971: 122,128). Este aspecto, aliás, converge com uma certa simpatia face à rebeldia absoluta do anarquismo, reconhecível na tradição americana.

Se é certo que destes episódios se pode retirar algum sentido de identificação com o ideal anarquista, também se afigura que Sanders justifica com clareza a irrelevância dessa atitude no contexto semântico global das narrativas. Todavia, a implicação dessa referência afigura-se transcender a leitura deste ensaísta, já que àquele terá sido expurgado o valor ideológico supremo que, à revelia de categorizações políticas mais ou menos estanques, nortearia o rumo dos protagonistas, isto é, a defesa da liberdade individual. Nesse sentido, as duas micronarrativas referidas como exemplo poderão configurar um significado algo mais complexo.

Em relação a Martin Howe, referimos noutros momentos que tal reflexão contribuiu para a evolução do seu pensamento, para a afirmação das suas convicções e para a verbalização dos seus ideais, que ganharam reforço simbólico com a sua sobrevivência, no final da narrativa. Quanto a Andrews, não deverá ser desprezado o facto de a sua sobrevivência ter sido assegurada justamente por um anarquista; primeiro, em termos de coerência diegética, situação diversa não teria

⁸ Trata-se de uma referência ao Capítulo Nove de *One Man's Initiation*, a que acima aludimos.

viabilizado a sua fuga; segundo, a solidariedade a que Sanders se refere, transcende a boa vontade e o auxílio desinteressado ao próximo, matizando-se inequivocamente de um cariz político, de uma atitude frontal em relação à sociedade – isto é, por parte do marinheiro, a acção concreta que nem Martin, nem Andrews, como heróis artistas e estetas, são capazes de empreender. A utilização deste recurso configura ainda uma outra dimensão simbólica, o contraste entre as duas situações, que assim se apresentam como extremos: o exército enquanto entidade de aprisionamento do indivíduo, e o modo de vida anarquista, livre, à margem de todas as instituições.

A ligação entres esses dois extremos processa-se através da fuga de Andrews pelo rio, aspecto que tem merecido a atenção de alguns críticos, pela simbologia atribuída à água. Na sua análise de *Three Soldiers*, Clark sublinha que essa fuga se concretiza pelo mar e depois pelo rio, após Andrews ter sido capturado por um elemento da Polícia Militar e enviado para um campo de trabalho. O valor simbólico decorre da associação do mar a imagens de liberdade, de harmonia e ritmo, aspectos centrais à arte de Andrews. Deste modo, os conceitos de arte e liberdade confluem, e o facto de essa fusão ser viabilizada pelo rio confere-lhe, na perspectiva de Clark, uma dimensão de rejuvenescimento, de renovação, compaginável com a tradição cristã do baptismo (Clark, 1987: 89).

Este passo é relevante na diegese, por assinalar o momento de passagem à condição de liberdade, ainda que esta seja artificial. A simbologia oriunda da tradição judaico-cristã, que lhe é aposta, ganha contornos mais definidos, uma vez que viabiliza uma vida nova, de entrega absoluta ao ideal. À luz do tema da viagem e da busca, Andrews aproxima-se, assim, do herói dantesco, na travessia do rio Letes, apagando da memória a sua existência prévia, antes da entrada no Paraíso. Tal analogia comporta, no entanto, uma dimensão irónica, já assinalada em relação a outros momentos da diegese, uma vez que essa conquista de liberdade, ao invés de se revelar metáfora paradisíaca, será transitória, devido à prisão de Andrews, no desfecho da narrativa.

A identificação da defesa da liberdade com os protagonistas, que assume centralidade nestas obras de Dos Passos, outorga-lhe o valor de eixo semântico⁹, se retomarmos a terminologia de Hamon. Kallich considera a necessidade de liberdade o elemento unificador a toda a produção criativa de Dos Passos e, por esse motivo, as personagens que merecem por parte do seu autor um tratamento de respeito e de simpatia solidária e as que suscitam a identificação do leitor, são justamente aquelas que amam a liberdade, e nas quais se incluem, entre outras, Martin, Andrews e Jimmy Herf. Para este ensaísta, aliás, tal como para Sanders, que acima mencionámos, o ideal de liberdade é transversal à alteração do pensamento político de Dos Passos (Kallich, 1971: 147).

O motivo da fuga (*escape*), que equacionámos, naturalmente, no plano semântico da liberdade, relaciona-se com o desenlace de *Three Soldiers*. Bluefarb recorda que este tema ancora na identidade cultural americana, remontando a circunstâncias como a conquista do espaço natural ou a imigração, e configurando sempre uma manifestação individual, mesmo quando inserida em movimentos colectivos. Nesta perspectiva, o gesto de Andrews representa a fuga do indivíduo (o artista) como um acto de revolta contra a lei militar, que em si mesmo comportaria uma carga heróica. O resultado anularia, todavia, essa intenção, uma vez que o indivíduo acaba por ser derrotado pela estrutura colectiva (Bluefarb, 1972: 8, 62). A deserção é vista como um acto de revolta, mas também como afirmação inequívoca dessa atitude, fundada na recusa de todos os valores atinentes à vida militar (62); note-se ainda que o momento de libertação se deve à natureza de artista de Andrews, a qual se sobrepõe à condição de soldado (67). O tema da fuga é ponderado num contexto mais amplo, considerando que Andrews, ao alistar-se no exército, procurava uma saída de uma civilização que tolhia a sua individualidade, acabando por encontrar, na sua escolha, algo de muito pior, o que é indicativo da sua inocência e prenuncia uma iniciação na realidade do exército (63). Neste sentido, regista-se o paralelismo com o processo de iniciação e com a vertente

⁹ Cf. p. 210 do presente capítulo.

adâmica que marcam o percurso diegético de Martin Howe em *One Man's Initiation*, acima referido.

Cooperman identifica no desenlace de *Three Soldiers* uma componente de comentário ao ambiente moral contemporâneo, o que justificaria a dimensão dramática («self-dramatic») que outros críticos terão apontado aos protagonistas, uma vez que o leitor dos anos vinte poderia considerar o gesto de renúncia de Andrews corajoso e comovedor, precisamente pelo sacrifício estético nele implícito (Cooperman, 1978: 30). Mais relevante, no entanto, afigura-se a evolução que assinala todo o percurso de Andrews e que se extrema no seu acto final, o qual acentua a luta incondicional e até mesmo inconsequente pela dimensão individual, integrando o ideal de liberdade (no plano individual, note-se) e o plano estético, este último como veículo de expressão dos anteriores.

No âmbito de narrativa de guerra, a abordagem da componente individual recai na desilusão e subsequente degradação que o protagonista experimenta na sua rejeição de responsabilidade perante uma sociedade que promove a perpetração da guerra¹⁰ (Waldeimer, 1971: 42). Este ensaísta inscreve a apologia do indivíduo no contexto ideológico dos anos vinte e, em particular, da produção literária dos escritores da *Lost Generation*. A sua vertente de crítica social, marcada por uma visão pessimista e destrutiva, outorgaria ao indivíduo o estatuto único de ser merecedor de confiança, capaz de reagir e de falar por si próprio, não obstante o controle de forças externas (42). Segundo Mizener, Andrews partilha com outros heróis de Dos Passos o estatuto de vítima predestinada, subjugada por todas as formas de compromisso e de corrupção na sociedade (Mizener, 1974: 168). Neste sentido, corresponde ao estatuto do herói-vítima («pharmacos») do padrão existencial apresentado por Hassan, configurando também a dimensão do herói trágico, condicionado à vontade arbitrária dos deuses.

Mizener sublinha que a condição de vítima se manifesta, em Andrews, sob a forma de resistência estética, no âmbito da perspectiva crítica da «art novel»

¹⁰ Esta característica é considerada comum a outros heróis de narrativas de guerra, como Frederic Henry (em *A Farewell to Arms*, de Hemingway) e «The Unknown Soldier», em *Company K*, de William March (Waldeimer, 1971: 42)

proposta por Malcolm Cowley. Nesse contexto, trata-se da história de um jovem demasiado sensível e com uma consciência estética excessivamente apurada para suportar a dureza do mundo, sendo, nesta perspectiva, por ele derrotado – opinião que também Bluefarb defende, como acima referimos. É através do herói que se enfatizam características da sociedade americana que contestam as virtudes pelas quais tal sociedade supostamente se regeria. Este aspecto confere ao protagonista uma vertente de inocência e de pureza atinentes ao idealista (Mizener, 1974: 162, 168), a qual, na nossa perspectiva, se inscreve simultaneamente no padrão naturalista – o indivíduo irreversivelmente marcado pelas circunstâncias exteriores, da natureza e da sociedade – e no mito adâmico, estrutural na cultura americana, que adiante retomaremos.

A dimensão artística de Andrews é sintetizada por um dos primeiros críticos de Dos Passos, Wrenn, para quem Andrews, enquanto artista, com uma personalidade livre, se deixa escravizar: o primeiro acto simbólico da sua escravidão é o de lavar as janelas das casernas, que evocou continuamente até encontrar uma forma de libertação, isto é, exprimindo essa condição de escravatura através da sua arte ao piano. Este aspecto mecânico, repetitivo, é, aliás, associado à sociedade capitalista contemporânea, designadamente à produção em série, como muito bem ilustra o filme *Modern Times*, de Chaplin. O desígnio de Andrews é quase atingido, com o seu trabalho sobre a composição *The Soul and Body of John Brown*, mas não chega a completar-se porque, de novo, a tirania do mundo moderno, representada pela polícia militar, o impede (Wrenn, 1961: 102-103).

Linda Wagner considera Andrews o protótipo dos protagonistas de Dos Passos, alguém que frui a sua própria cultura, mas à qual associa, a par de uma certa ingenuidade, alguma sofisticação e superioridade, ao mesmo tempo que dela se ressentente. Esse sentido de superioridade isola-o da realidade, pelo menos em termos da vida física, concreta. Prefigura-se, assim, uma associação entre o nível cultural mais elevado e a falta de acção e de capacidade interventora, processo no qual a identificação entre o herói sofisticado e o amigo simples e inculto adquire

significação (como é o caso da amizade inicial entre Andrews e Chrisfield) (Wagner, 1979: 18-19).

Wagner, que classifica Andrews como a primeira personagem plausível e bem construída de Dos Passos, configurando-se como porta-voz do pensamento do seu autor, partilha da perspectiva pessimista, ao assumir o carácter de continuidade da obra de Dos Passos, relativamente àquela que seria a sua temática central: o facto de os indivíduos raramente vencerem estruturas sociais organizadas, desumanas, quer se trate do exército, do governo ou dos sindicatos (Wagner, 1979: 18). Referindo-se ao desenlace, Wagner reitera o comentário de outros críticos que focam a inutilidade do gesto final de Andrews, representativo da destruição final do indivíduo sob a destruição das rodas («wheels») – Wagner recupera a metáfora do próprio texto – de uma sociedade em movimento contínuo.

Como vimos, diversas leituras de *Three Soldiers* sugerem que o seu desenlace situa a narrativa num padrão de derrota individual e de fracasso, de rendição do indivíduo ao poder de um oponente consideravelmente mais forte (o exército, ou a sociedade em geral). Todavia, perspectivas diversas são passíveis de consistência com a coesão interna do texto. Recordemos alguns detalhes do desenlace: no final de *Three Soldiers*, amplamente citado em estudos críticos, Andrews é preso pela polícia militar e, quando lhe sugerem que reúna os seus objectos pessoais, responde: «I have nothing» (Dos Passos, 1997: 454). Esta situação estabelece um paralelismo com o final de *Manhattan Transfer*, pois tal afirmação poderia ser proferida por Jimmy, ao abandonar Nova Iorque sem nenhum bem material. A analogia entre ambos reforça o primado espiritual e o desprezo pelo domínio material. Em *Three Soldiers* essa valoração enquadra-se, todavia, com maior nitidez na dimensão estética, já que abarca a perda do trabalho e, ao mesmo tempo, a frustração pela impossibilidade da sua conclusão. Nesse sentido, quando Andrews afirma nada possuir, refere-se não apenas aos bens materiais, mas também, metaforicamente, a esse bem espiritual e artístico. Este desenlace é corroborado, de forma proléptica, poucos parágrafos acima, pelo pensamento de Andrews, quando, pela última vez, se encontra a trabalhar na sua sinfonia e o refrão da canção entoa

na sua mente: «If one could only find freedom by marching for it...» (Dos Passos, 1997: 453). Além da constatação da imensidade da luta por tal ideal, o desejo hipotético expresso por Andrews evoca ainda a futilidade do seu gesto, a que acima nos referimos, e de que terá consciência. O idealismo que se associa à ineficiência do gesto estará representado, segundo Clark, na referência aos moinhos, no jardim da casa onde Andrews se refugiou e onde acaba por ser capturado, sugerindo a sua dimensão quixotesca (Clark, 1987: 96). Esta dimensão é também exposta por Wagner, que associa o idealismo quixotesco e o sonho de liberdade de Andrews a uma longa tradição de heróis pícaros e românticos (Wagner, 1979: 22).

Granville Hicks, num ensaio sobre a dimensão política na obra de Dos Passos, sublinha o carácter optimista de *Three Soldiers*, não obstante o seu tom amargo (Hicks, 1974: 18). Enquadra, todavia, essa interpretação não na exegese que o texto permite, mas sim nas características da época, eivada de esperança revolucionária, aludindo a um texto posterior de Dos Passos em que este refere a revolução russa, o espírito revolucionário operário, a explosão artística, com o futurismo, e a popularização do cinema mudo (18). Conclui, do seguinte modo: «... the sufferings and defeats (...) in *Three Soldiers* were made doubtly black because they were silhouetted against the flaming hopes of the spring of 1919» (18). Esta perspectiva afigura-se, no entanto, algo superficial, porquanto esse carácter de optimismo, euforia e esperança não transparece na globalidade da narrativa. Nesse sentido, o contraste, por mais intenso, apenas acentuaria a dimensão negativa e pessimista de *Three Soldiers* (como, aliás, alguns críticos têm vindo a defender). Porém, devido ao carácter aberto do desenlace, a vertente de esperança poderá estar presente.

Atentemos no último parágrafo de *Three Soldiers*: «On John Andrews's writing table the brisk wind rustled among the broad sheets of paper. First one sheet, then another, blew off the table, until the floor was littered with them» (454). Cowley e Allen contam-se entre os ensaístas que ironizam acerca da destruição das folhas (a perda da sinfonia) que, nas suas perspectivas, surge como a verdadeira tragédia da guerra (Cowley, 1974: 79; Allen, 1964: 142). Para Magny, por seu turno, trata-se da destruição do artista, vencido pela máquina social (Magny, 1972: 110).

Contudo, a forma aberta como a narrativa encerra exara igualmente a possibilidade de as folhas, levadas pelo vento, configurarem uma dimensão metafórica de continuidade, de transmissão, de legado e, nesse sentido, o «gesto» de Andrews possuirá algum alcance, podendo chegar a alguém, ao invés de se perder. À luz desta interpretação, constitui uma passagem de testemunho do ideal de liberdade e da vitória da afirmação individual, análoga ao final de *One Man's Initiation*. O instrumento não seria agora a palavra, mas sim a música. O indivíduo é preso, mas a sua obra, ainda que inacabada, não é destruída, simbolizando e perpetuando o ideal de liberdade.

No que se refere ao protagonista de *Manhattan Transfer*, é pertinente referir que Wrenn reduz a sua importância, ao considerar a história de Jimmy tangencial à acção, devido ao papel de observador que lhe atribui. Refere, porém, que este simboliza aquilo que designa como uma experiência mais ampla, americana, ou seja, a busca de individualidade numa sociedade em mutação, na qual os eixos de referência se alteram permanentemente, podendo moldar o indivíduo a uma forma pré-determinada ou, pelo contrário, torná-lo indistinto na massa humana (Wrenn, 1961: 130-131).

A perspectiva de Wrenn não deixa de comportar uma dimensão paradoxal, pois a identificação de Jimmy com uma questão semântica que constitui o cerne da narrativa – a busca de individualidade, que acima referimos –, confere-lhe, justamente, a dimensão de protagonista, a despeito dos processos de caracterização utilizados. Além disso, a vertente de observador que lhe é apontada, longe de o afastar da centralidade da acção, concede-lhe um maior poder de interpretação da realidade (tal como assinalámos em relação a Martin e a Andrews), visão essa que se enquadra no código ético-cultural de enquadramento da narrativa. A sua qualidade reflexiva inscreve-se na qualificação e na funcionalidade diferenciais imanentes ao protagonista, na terminologia da Hamon, que acima mencionámos. Por exemplo, e considerando Jimmy, na primeira destacaríamos a associação do protagonista ao *leitmotif* e a detenção de motivação psicológica, e, na segunda, a sua condição de sujeito real, glorificado.

Embora não questione a centralidade diegética de Jimmy, Wagner aponta alguns aspectos que se aproximam da perspectiva de Wrenn, e que merecem alguma reflexão. Considera esta ensaísta que Jimmy funciona como uma personagem que surge regularmente na narrativa como embraiadora para as reacções solidárias de outras personagens. É através dele que se representa a insatisfação doentia, a melancolia («world-weariness»), que progressivamente o conduzirão à decisão de abandonar Nova Iorque. Não obstante reconhecer a clara intenção de fazer de Jimmy o protagonista de *Manhattan Transfer*, considera-o «reactor», e não «actor»; como tal, ele absorve a acção, e resiste, por exemplo, a deixar que o tio determine a sua carreira, ou a seguir o exemplo do primo, ou ainda a aceitar os valores por que se regem tantas outras personagens, como Baldwin, O'Keefe, Blackhead, Ellen. Significa isto que Jimmy partilha com Martin e com Andrews aquilo que, segundo Wagner, seria a fraqueza do homem urbano, moderno: a capacidade de compreensão e de complacência, a sensibilidade, a consciência. Tais características, tomadas no conjunto global da narrativa, fragilizariam Jimmy no seu papel de protagonista, já que só os aspectos negativos e frustrados da sua vida são enfatizados (Wagner, 1979: 61). A preponderância do pensamento sobre a acção, que se aplica a Martin, Andrews e Jimmy, evoca Hamlet¹¹.

Esta ensaísta contorna uma questão fundamental na relação entre a personagem e eixo semântico, pois aquilo que ela designa como passividade e inércia do protagonista afigura-se central à representação da cidade e ao seu efeito sobre as vidas individuais. Logo, as características e as atitudes de Jimmy, à margem, por exemplo, da intervenção social ou política activa, ilustram justamente o seu carácter dissonante face à matriz humana da cidade. Note-se que as personagens marcadas por um maior dinamismo (como por exemplo Baldwin ou James Merivale) representam tudo aquilo que ele rejeita. Assim, ao invés de o enfraquecer, o comportamento padrão de Jimmy, orientado para uma reflexão

¹¹ Wrenn refere este aspecto, não em relação a estes protagonistas, mas sim na análise de Wenny, uma das personagens de *Streets of Night* (1923) (Wrenn, 1961: 118).

introspectiva da existência, reforça as suas qualidades de protagonista, isto é, de alguém que ocupa o lugar primordial na construção semântica do texto.

Para Clark, todavia, o protagonismo de Jimmy é inequívoco, devendo-se aos valores humanistas que ele representa. A sua ética humanista outorga-lhe o estatuto de herói e de veiculador desses mesmos valores de Dos Passos (Clark, 1987: 108). Desse modo, Jimmy identifica a esterilidade de Nova Iorque e a ameaça que esta constitui à sua própria moral, razão pela qual a sua decisão de abandonar a cidade seria eminentemente ética (110). Tal dimensão projecta-se, como temos vindo a referir, contra o conjunto de valores que a cidade corporiza, mas é pertinente lembrar o destaque que, de entre eles, o sucesso detém. Com efeito, na escolha de Jimmy está implícita a ideia de que alcançar o sucesso, nos termos da cidade, é incompatível com a manutenção da sua integridade e dos seus valores (Nanney, 1998: 159). Recorde-se que esta é também a marca de oposição fundamental entre ele e Ellen.

Segundo Brantley, a centralidade diegética de Jimmy decorre precisamente dessa ligação entre tema e personagem que caracterizaria as primeiras obras de Dos Passos e que ainda persistiria em *Manhattan Transfer*. Nesta perspectiva, esta personagem funcionaria como o idealista individual e porta-voz do pensamento do seu autor (Brantley, 1968: 53). Ao reconhecer a Jimmy a função de comentador («the most prolific commentator on the city and the culture it represents»), aproxima-o da função do coro na tragédia grega (Brantley, 1968: 50), sugerindo, assim, a importância fundamental que Wrenn questionou: recordemos o papel preponderante do coro, comentando as acções das personagens e interpretando os acontecimentos, de forma a torná-los compreensíveis para o público (Shaw, 1982: 124).

Aspectos como a representatividade social e o universo interior das personagens, que invocámos no capítulo anterior, ganham novos contornos no que ao protagonista diz respeito, em particular no caso de *Manhattan Transfer*, pelo facto de esta obra consagrar alguns dos aspectos mais relevantes da obra posterior de Dos Passos. Nela se configura a técnica que viria a ser considerada característica de Dos

Passos, e na qual ele funde, precisamente, as vertentes pessoal e social (Colley, 1978: 48). Impondo limites a uma perspectiva colectiva («unanimist») deste texto, Colley define a valência do protagonista do seguinte modo: «The individual protagonist is viewed in a context of modern urban institutions and representative types, but he is not extinct as a focus of sympathetic attention – indeed, he gains in significance from the author’s supervision of the relative distances at which characters are seen» (48-49).

Na generalidade das obras de Dos Passos, o final das narrativas amplia semanticamente, de forma particular, aquilo que o desenrolar da acção sugere. Com efeito, o desfecho de *Manhattan Transfer* é especialmente relevante, permitindo estabelecer pontos de contacto com Martin Howe e com John Andrews.

Alguns críticos interpretam esse desenlace como indicador da fraqueza de Jimmy, enquanto personagem. A sua luta, tal como a de John Andrews, é marcada pelo individualismo e, por esse motivo, pode ser considerada algo romântica, ineficaz e mesmo errática (Magny, 1972: 110). A sua existência, marcada pelo vazio, sem jamais encontrar sentido ou perspectiva de sentido, é, por seu turno, conduzida ao desenlace de modo distinto do que marca Andrews, por exemplo, associado a um sonho interrompido e a uma perda significativa: «There is only the dead and empty silence of a life that has been doomed to silence from the start» (Aldridge, 1959: 70). Jimmy seria uma personagem desprovida de ilusões, ambições ou ódios, incapaz de acção, mais passivo ainda do que o seu antecessor, Andrews (69-70).

Casey considera a partida de Jimmy uma consciencialização do seu fracasso na relação com Ellen e a determinação em repudiar aquilo que ela representa. Porém, ancorada numa leitura feminista da narrativa e na defesa do protagonismo de Ellen, esta ensaísta revê a saída de Jimmy como um privilégio exclusivamente masculino, visto que, contrariamente às mulheres, os homens teriam alternativas e poder de escolha e de decisão – no caso de Jimmy, a opção por outros lugares, outras possibilidades sociais e ideológicas, diversas do egoísmo e da ganância de Nova Iorque (Casey, 1998: 128). Lee aponta a saída de Jimmy como um gesto de anarquia que alguns poderão considerar romântica, e que lhe permite escapar ao seu próprio

destino. Comportaria, assim, uma dimensão de oposição ao pessimismo que o final da narrativa encerraria, no que diz respeito a Ellen (Lee, 1971: 209).

No entanto, a última decisão de Jimmy requer um olhar abrangente que a contextualize face às suas características e ao seu desenvolvimento ao longo de toda a narrativa. Os traços da sua existência que sobressaem, numa listagem meramente indicativa e cronológica, são a infância marcada pela morte da mãe, a adolescência solitária, a relação distante e formal com os poucos membros restantes da família, o início da idade adulta, assinalado pela entrada no mundo do jornalismo, numa carreira mediana, a amizade com Stan, a relação com Ellen, o divórcio, e o abandono de Nova Iorque. A construção de Jimmy, à medida que estes eventos se inscrevem na sua vida, incorpora o seu olhar sobre a cidade, onde se instala a sua especificidade de personagem, a singularidade da sua reflexão e, por fim, a dimensão contraditória da sua última opção.

Referimos acima como a saída de Jimmy de Nova Iorque sublinha a oposição em relação a Ellen, que nela permanece. Ora, em termos de evolução global, ela é igualmente reforçada no plano da coesão interna, se recordarmos que a primeira aparição de Jimmy na narrativa corresponde à sua chegada à América. A entrada em Nova Iorque aponta, porém, desde logo, para a transitoriedade da sua vida nela e para o augúrio da impossibilidade de realização, que se virá a definir nos planos pessoal e profissional. O trajecto de Jimmy desenha-se contra o recorte da cidade, aspecto que, na senda naturalista, o aproxima das restantes personagens; contudo, o seu enquadramento relativamente a factores como o conceito de sucesso, o progresso, o materialismo, o valor da dimensão individual no universo colectivo, define a individualidade do protagonista. Atentemos em alguns detalhes alusivos à sua chegada, ainda criança: «‘Why it’s going to be a fine day after all. I think the sun will burn through the mist... think of it dear; home at last. This is where you were born deary.’ ‘And it’s the Fourth of July.’ ‘Worst luck...’» (Dos Passos, 2000: 67)

Este primeiro diálogo convoca metaforicamente a dimensão paradoxal que a identidade da cidade irá revelando e na qual a do protagonista se entretece. É uma imagem de esperança, a expectativa do sol rompendo o nevoeiro, iluminando a

visibilidade do lugar de nascimento, outorgando uma aura de promessa a este movimento de aproximação e de regresso às origens, mas simultaneamente marcado por uma indicação ominosa, ainda que irrelevante, justificada tão-somente por pequenas contrariedades de ordem prática (na perspectiva da mãe de Jimmy, que afirma: «... A holiday is a dreadful time to arrive» - 66).

Deixado sozinho por momentos, Jimmy procura saciar a sua curiosidade:

‘Please sir what’s that?’

‘That’s New York.... You see New York is on Manhattan island.’

‘Is it really on an island?’

‘Well what do you think of a boy who dont know that his home town is on an island?’

(...) Jimmy walks on round the deck, kicking his heels, all foamy inside; New York’s on an island’. (68)

Esta constatação de ordem geográfica, que entusiasmou Jimmy, viria a converter-se numa outra, de teor metafórico, que assume contornos de ironia trágica, já que esse carácter insular marcaria todas as fases da sua vida na cidade. A solidão que o define como personagem, é projectada pela marca distintiva dos seus valores e mundividência, manifestados desde a infância. Por exemplo, no episódio em casa dos tios, Jimmy e a prima, Maisie, zangam-se durante uma brincadeira que simulava os investimentos na bolsa. É óbvio o enquadramento sociocultural da época, bem como a importância que o plano económico e monetário desempenharia na vida dos Merivale, reiterado diegeticamente pelo perfil de James Merivale, já em adulto. Além disso, a discussão entre os dois reflecte atitudes opostas, isto é, a seriedade e honestidade de Jimmy contra a leviandade de Maisie (107).

Porventura mais significativo é o diálogo entre Jimmy e o tio, Jeff Merivale, que assinala uma nova fase da vida de Jimmy, aos dezasseis anos. O tio analisa as possibilidades académicas e profissionais de Jimmy, enquadradas pela aspiração de sucesso material que norteia a sua própria vida, intensificada pelo uso de superlativos: «The wealthiest and most successful men in the country eat lunch up here. Look at the round table in the corner» (118). Concluindo a sua exposição, Jeff

Merivale associa, de forma metonímica, a noção de sucesso ao poder e à natureza da cidade de Nova Iorque, aconselhando Jimmy: «And don't forget this, if a man's a success in New York, he's a success!» (119).

Este episódio é fulcral em relação ao percurso de Jimmy, uma vez que é esta decisão que configura todo o seu desenvolvimento. A excepcionalidade dessa resolução, quando entendida naquele que será o *ethos* marcante da cultura novaiorquina, confere-lhe, pela diferença, as dimensões de individualidade e de protagonismo. Apesar de reagir passivamente à argumentação do tio, concordando com tudo o que este diz, à saída do clube Jimmy já tomou uma decisão diversa. A descrição desse processo mental evoca formas de reacção e expressão de sentimentos de personagens de *Three Soldiers*, em particular de Chrisfield e Andrews, quando sujeitos a humilhação e revolta:

Jimmy fed in a tape in and out the revolving doors, noon and night and morning, the revolving doors grinding out his years like sausage meat. All of a sudden his muscles stiffen. Uncle Jeff and his office can go plumb to hell. The words are so loud inside him he glances to one side and the other to see if anyone heard him say them (120).

A percepção do custo desumano da ética de sucesso que o tio preconiza, e que representa o *ethos* da ética de sucesso da própria América, colide com os seus sentimentos naturais de honestidade e humanidade, nos quais radicam as suas escolhas (Nanney, 1998: 158). A força da sua decisão nasce de um poderoso sentimento de rejeição perante tal imposição, e é intensificada pela reacção física; este recurso psicossomático é tributário do postulado behaviorista, e intercalado por um fragmento de corrente do pensamento, repetido mais duas vezes até ao final do episódio («... go plumb to hell»). Tal iteração dá-lhe o carácter de refrão, reiterando, assim, a sua importância, uma vez que essa frase veicula um modo mais abrangente de encarar todo um modo de vida.

No passo transcrito regista-se outro elemento de vincada pertinência simbólica, pois a resolução de Jimmy, verbalizada explicitamente nos seus pensamentos, é antecedida pelo movimento de saída do clube através das portas giratórias, e também

pela observação das pessoas que as transpõem constantemente. As portas giratórias¹² ficam claramente associadas à massificação, à rotina destrutiva (atente-se no verbo «grind»), ao desperdício e inutilidade. Simbolizam, assim, a própria cidade e a vida humana, quotidiana, nela inscrita, da qual ele inequivocamente se quer dissociar. Clark situa a carga simbólica deste signo da vida moderna num padrão mais abrangente que identifica em *Manhattan Transfer*, o vórtice, movimento que representaria a circularidade, sem evolução, da cultura americana, e no qual inclui o mundo dos negócios que Jimmy recusa, identificado pelas portas giratórias (Clark, 1987: 104). O carácter repetitivo e mecânico deste signo comporta, assim, uma vertente irónica, uma vez que o movimento contínuo da porta giratória significa, afinal, a impossibilidade de mudança, configurando-se, antes, como cristalização.

À luz de um enquadramento naturalista, e retomando uma questão que acima focámos no plano da análise das personagens em geral, esta micronarrativa introduz uma componente de cisão face às leituras deterministas de *Manhattan Transfer*, uma vez que através dela é afirmada a possibilidade do livre arbítrio da personagem, fulcral em termos de estrutura narrativa. Tal relevância contradiz ainda a perspectiva, acima mencionada, veiculada por alguns críticos (Wrenn, Wagner), que classificaram Jimmy como uma personagem fraca e indecisa.

A simbologia da porta giratória reveste-se ainda de maior relevância, se considerarmos que este momento corresponde à entrada de Jimmy na vida adulta, que a sua determinação adquire carácter irreversível, e que antecipa, de modo circular na estrutura narrativa, a oposição fundamental entre ele e Ellen, culminando próximo do desenlace, justamente com Ellen a entrar no hotel *Algonquin* pelas suas portas giratórias. No plano da reflexão em torno do protagonista, é consignada a sua dimensão individual, que atingirá o seu corolário com a saída de Nova Iorque. Com efeito, trata-se de um crescendo de afirmação individual, dissidente do tecido social e cultural da cidade, e que, segundo Beach, Jimmy já havia revelado em momentos anteriores, precisamente ao recusar trabalhar na empresa do tio, Jeff Merivale, ou ao

¹² A plurissignificação deste signo foi abordada no Capítulo Dois, no âmbito das características do romance urbano.

deixar o seu emprego de jornalista: «Such is the protest of the self-determining individual against a world that would make of him a sensual automaton» (Beach, 1971: 60-61). Este desenlace desloca Jimmy do plano do herói-vítima para a função própria do «herói que demanda», estágio que terá atingido após um dado percurso diegético, diferindo, neste aspecto, dos heróis do conto maravilhoso russo estudados por Propp.

Na segunda secção de *Manhattan Transfer*, a situação de Jimmy é revelada de modo aparentemente casual, através de um diálogo com Stan, confirmando as consequências práticas da decisão tomada poucos anos antes: assim, o leitor fica a saber que Jimmy partilha o quarto com Stan e que vive com um baixo rendimento mensal: «Now Stan how's a poor wageslave like myself going to have a cellar on thirty dollars a week» (173); além disso, formou-se em Columbia, como pretendia, contrariando os desígnios dos tios, que haviam sugerido Yale ou Princeton. O prestígio de Columbia, em comparação com o destas universidades, transparece também nas palavras de Stan: «'You're damn lucky Herfy, never to have gone to college'. 'Didn't I graduate from Columbia you big cheese, that's more than you could do?' (...) That doesn't count'» (174). Este tom jocoso transforma-se em reflexões mais sérias, que fundamentam teoricamente os modos de vida acima indiciados:

'...Herfy I think you're the only sensible person in this town. You have no ambitions.'
'How do you know I haven't?'
'But what can you do with success when you get it? You cant eat it or drink it. Of course I understand that people who haven't enough money to feed their faces and all that should scurry round and get it. But success...'
'The trouble with me is I cant decide what I want most, so my motion is circular, helpless and confoundedly discouraging' (175-176).

Este diálogo coloca em perspectiva os conceitos de ambição e de sucesso, que Stan identifica, mas que para Jimmy correspondem a horizontes claramente distintos. Por outras palavras, quando Stan afirma que Jimmy não tem ambições, refere-se ao

seu desprendimento dos valores materiais e ao desprezo pela ascensão económica e social; no entanto, a resposta de Jimmy alude à busca de um sentido para a sua existência, isto é, a sua ambição será a de se encontrar a si próprio, o que prefigura o perfil do herói moderno caracterizado por Hassan – o sujeito em situação de afastamento do mundo, numa permanente e incessante busca da sua identidade. A circularidade do movimento a que Jimmy alude no excerto acima transcrito exprime os constrangimentos dessa demanda, e reforça o sentido simbólico já acima referido em relação às portas giratórias. Note-se que a procura de sentido existencial, como Jimmy adianta na intervenção seguinte, depende da sua saída de Nova Iorque («I imagine what I want most is to get out of this town...» – 176).

Este desejo será corroborado, de forma indirecta e num contexto diverso, à chegada à América, já casado com Ellen, após o período que passaram na Europa: «‘D’you know it?’ said Jimmy as they crossed the gangplank, ‘I kinder wish we were just going on board. ... I hate getting home’» (277). Este momento, que repete o motivo do regresso a casa que marcou a primeira aparição de Jimmy na narrativa, ainda em criança, acentua a disforia associada à vida em Nova Iorque, e que a breve trecho se intensificará, antecipando a vertente de fracasso – sentimental, profissional, económico – atinente à vida de Jimmy:

The door of their apartment closed behind them. Chairs, tables, books, windowcurtains crowded about them bitter with the dust of yesterday, the day before, the day before that. Smells of diapers and coffeepots and typewriter oil and Dutch Cleanser oppressed them. Ellen put out the empty milkbottle and went to bed. Jimmy kept walking nervously about the front room. His drunkenness ebbed away leaving him icily sober. In the empty chamber of his brain a doublefaced word clinked like a coin: Success Failure, Success Failure (302-303).

Num passo posterior, esta antinomia é esclarecida, e o fracasso tornado visível, visto que, em conversa com alguns amigos (Roy, Martin, Alice), a sua situação de desempregado e a sua ruptura com Ellen são evidenciados: «‘Everybody says you’ve given up newspaper work and are going to write’ (...) He turned his head away; there

was a catch in his throat; he coughed» (359); em relação a Ellen, acrescenta um pouco adiante: «I just found out there was nothing in it for me» (360). Também o tema da busca, que, ainda jovem, havia discutido com Stan, é agora reanalisado à luz da experiência, registrando com nitidez a aprendizagem realizada: «‘I’m beginning to learn a few of the things I dont want,’ said Herf quietly. ‘At least I’m beginning to have the nerve to admit to myself how much I dislike all the things I dont want’» (360). Tal consciência aproxima Jimmy de Martin, uma vez que, de novo, se revela a corrupção da inocência adâmica e a marca da experiência, esta última inscrita numa vertente pragmática.

Importa perspectivar esta atitude de Jimmy lembrando um traço da sua caracterização que o diferencia das restantes personagens, mas que partilha com os protagonistas das duas obras anteriores. Referimo-nos à sua dimensão estética, que se relaciona com o seu desprendimento e a sua rejeição pelo lado material da existência. Embora Jimmy não se configure como um artista, como por exemplo Andrews, a sua visão do mundo aproxima-o deste, por distanciamento em relação à sociedade que o envolve. Morel, lembrando Bakhtine, enquadra-o no conceito de «personagem literária», isto é, desenha-se uma vocação literária, pois a personagem evoca a literatura por defeito, em vez de a ela se consagrar (Morel, 1990: 114). A relação de Jimmy com o trabalho de jornalista assenta num tédio pelo seu carácter rotineiro e, essencialmente, pela falta de criatividade que, por ironia, é inerente a uma actividade como a escrita, se exercida nesses moldes. Veja-se uma referência de Jimmy à sua profissão: « ...rooting into other people’s affairs until you’re nothing but a goddam traveling dictograph» (Dos Passos, 2000: 344). Alguns exemplos de caracterização externa, através de referências de outras personagens, sugerem o seu potencial criativo, jamais concretizado, como no enunciado acima transcrito, em que Alice menciona a possibilidade de Jimmy se dedicar à actividade de escritor (359). Ele próprio alude ao poder da arte e lamenta a sua ausência, que refere como uma característica da América: «Well, perhaps you can tell me why in this country nobody ever does anything. Nobody ever writes any music or starts any revolutions or falls in love» (193). Este comentário surge na sequência de um passo da narrativa

no qual Jimmy lê *Jean Christophe* (1912), de Romain Rolland, e resulta, aparentemente, do contraste entre o imaginário criado pela leitura e a realidade da chegada de Stan, que o interrompe e a cujo estilo de vida Jimmy alude como uma generalização. A fruição do universo ficcional dessa obra é tanto mais significativa quanto a natureza do seu herói assenta na sua independência moral e intelectual face ao quadro da época, ao papel da música, de Beethoven em particular, e ao tom militante do texto. A leitura de *Jean Christophe* é intensa. Além disso, fomenta a evasão, repetindo a função da leitura de um volume da *American Cyclopedi*, em momento anterior, no episódio que antecede a morte da mãe de Jimmy (Dos Passos, 2000: 87).

A inclusão deste tipo de situação diegética estabelece ligações com Andrews, em *Three Soldiers*. Neste, como referimos, *La Tentation de St. Antoine*, de Flaubert, desempenhou também um papel importante, já que, além de ser indicado como um momento de leitura de Andrews, durante a sua permanência no hospital, funcionou, como mencionámos, enquanto fonte de inspiração para a composição do seu tema musical. Assim, o paralelismo entre as duas narrativas, no que se refere a este aspecto, assenta na identificação do protagonista com a obra lida, no plano ideológico, e ao nível dos pontos de contacto com o protagonista respectivo. Forma-se, assim, uma dimensão de intertextualidade que, em ambos os casos, reforça a vertente estética e artística de Andrews e de Jimmy. Acresce que as duas obras remetem para o papel da arte musical, sugerindo uma visão holística da arte. A plasticidade entre a literatura e a música, por exemplo, que ambos os protagonistas filtram, é sintomática da sua percepção estética e aponta para uma poética implícita que vinca a relação entre arte e ideologia.

A associação do protagonista à figura do artista, potencial ou efectivo, fundada no pressuposto da sua sensibilidade estética como característica fundamental que o distingue das outras personagens, confere a Jimmy a dimensão de «poeta», na argumentação de Malcolm Cowley a que acima aludimos acerca da «art novel»; neste caso, o conflito entre este e o mundo situa-se no âmbito das questões sociais (Cowley, 1974: 79).

A sensibilidade estética, na qual a teoria da «art novel» se funda, evoca a vertente da solidão do protagonista, que importa analisar, e que ademais é comum a Jimmy, Andrews e Martin. A sua individualidade é, com efeito, indissociável de tal condição. A solidão do protagonista decorre do seu carácter distintivo face às outras personagens, mas também da sua natureza auto-reflexiva. Em *One Man's Initiation* os momentos de fruição do espaço, em Paris ou no campo, na catedral abandonada, exemplificam essa dimensão em Martin. O episódio da noite passada junto à Notre Dame constitui, talvez, a situação mais paradigmática. Contudo, as duas narrativas seguintes exploram este aspecto com mais profundidade. Quer em *Three Soldiers*, quer em *Manhattan Transfer*, os protagonistas são marcados pela solidão, psicológica e física. Porém, essa experiência, com carácter voluntário ou involuntário, não é associada, de forma significativa, à fruição estética, como acontece com Martin. O afastamento de Andrews para um lugar isolado, a fim de compor *The Soul and Body of John Brown*, decorre de razões práticas, por um lado, a necessidade de se esconder da polícia militar, e, por outro, de se refugiar num local propício à inspiração e à concentração.

Andrews e Jimmy são figuras solitárias, mesmo quando se encontram na presença de outras personagens, porque carecem de identificação com elas. Num processo gradual, essa singularidade remete-os para uma dimensão mais ampla de solidão, que se configura como uma das suas características. No que se refere a Andrews, a experiência intensa da liberdade, no início da quinta secção («The World Outside»), enquadra essa condição de solidão num contexto de euforia: «Andrews darted down a side street. He could hardly keep from shouting aloud when he found himself alone, free. With days and days ahead of him to work and think...» (Dos Passos, 1997: 287). A associação ao sentimento de libertação é óbvia, decorrendo da experiência anterior e da atitude de Andrews em relação a ela, pois a companhia de outras pessoas surge no contexto militar, que profundamente rejeita. No último capítulo, porém, a solidão surge inequivocamente como um estado de isolamento e desamparo: «And he swore to himself that he would throw the idea that flamed within him into shape on paper, whatever happened. He racked his brains to think of someone in

America he could write to for money. A ghastly sense of solitude possessed him» (437).

Em *Manhattan Transfer*, esta vertente surge associada à corrente do pensamento, uma vez que, como acima notámos, se prende igualmente com a capacidade introspectiva e reflexiva do protagonista. A cidade, com o seu carácter frio, desumano, metálico, funciona, paradoxalmente, como a companhia de Jimmy. A sua natureza estéril e solitária, com os seus signos de civilização e progresso cosmopolita, catalisa as suas reflexões: «A black moonless night; Jimmy Herf is walking alone up South Street. Behind the wharfhouses ships raise shadowy skeletons against the night. 'By Jesus I admit that I'm stumped', he says aloud» (Dos Passos, 2000: 365).

A dimensão meditativa de Jimmy, nomeadamente acerca do sentido da sua vida, está patente no diálogo que tem com Congo, já na parte final de *Manhattan Transfer*, no qual associa a relação de Ellen com Baldwin ao poder que ele representa. Mas este enunciado constitui, essencialmente, uma retrospectiva que admite o fracasso da sua existência, equacionando alternativas hipotéticas, irreais – note-se o uso do terceiro condicional, com os tempos verbais do pretérito-mais-que-perfeito e do perfeito condicional – ao que esta poderia ter sido. Tal ponderação revela também a consciência do sujeito face a uma etapa da sua vida que chega ao fim, e a necessidade de iniciar um novo ciclo, desenhando simultaneamente o desejo do recomeço, no prosseguimento da busca de identidade:

The delusion of power, that's what's biting him. Women fall for it like hell. If I thought it'd be any good to me I swear I've got the energy to sit up and make a million dollars. But I get no organic sensation out of that stuff any more. I've got to have something new, different. ... Your sons'll be like that Congo.... If I'd had a decent education and started soon enough I might have been a great scientist. If I'd been a little more highly sexed I might have been an artist or gone in for religion. ... But here I am by Jesus Christ almost thirty years old and very anxious to live.... If I were sufficiently romantic I suppose I'd have killed myself long ago just to make people talk about me. I haven't even got the conviction to make a successful drunkard (384).

O curso destes pensamentos entretece elementos que se relacionam com as características psicológicas da personagem, e com as consequências das decisões por si tomadas. O conjunto enfatiza a disforia dos resultados obtidos, o que problematiza a busca do indivíduo, isto é, neste momento da sua evolução ele configura-se ainda como um sujeito à deriva, o mesmo que, em episódio anterior, declarou apenas saber o que não queria.

Esta micronarrativa inclui um exemplo de caracterização indirecta, em diálogo, através do discurso de uma outra personagem¹³ (Congo), que importa identificar, porquanto corrobora um dos traços relevantes de Jimmy. Tal como Martin Howe e John Andrews, a diferença da sua percepção do mundo ancora numa perspectiva crítica da realidade, à qual se configura como opositor, e na qual radicam o seu sofrimento e a sua exclusão. Esta é uma dimensão que a sabedoria de Congo reconhece: «Meester ‘Erf you tink too much» (384). Ainda no plano da dicotomia sucesso-fracasso, que é crucial à construção de Jimmy, a sua capacidade de pensamento e de conhecimento são uma vez mais associadas à inutilidade de tais atributos numa sociedade orientada para o materialismo, já que Congo acrescenta a essa observação a seguinte oferta de ajuda: «Well when you need a little money remember Armand Duval» (384).

Este episódio é o penúltimo que envolve Jimmy, sendo relevante pelo contraste com a sua postura no desfecho, a de alguém que decidiu o que fazer e que frui a euforia da decisão. O discurso deste último excerto é significativamente diversificado, recorrendo frequentemente a adjectivos e advérbios que exprimem uma atmosfera de bem-estar interior, de harmonia e de contentamento:

He sits a long time waiting for a ferry in the seedy ruddy-lighted waiting room. He sits smoking happily. He cant seem to remember anything, there is no future but the foggy river and the ferry looming big with its lights in a row like a darky’s smile (...) He

¹³ Note-se que este tipo de caracterização também pode ser designado por heterocaracterização (Reis, Lopes, 2002: 53).

laughs aloud so that the old man who came to open the gates gave him a sudden sidelong look (...) He keeps trying to explain his gayety to himself (403).

A transição entre as atitudes de Jimmy subjacentes aos dois episódios referidos relaciona-se, pelo menos em parte, com a referência à história do homem assassinado em Filadélfia por se ter recusado a tirar o seu chapéu de palha, tendo sido agredido e acabado por morrer; a moral da história é assim referida na conversa entre Jimmy e o seu amigo Bob Hildebrand: «Talk about the Unknown Soldier... That's a real hero for you; the golden legend of the man who would wear a straw hat out of season» (401); Jimmy expande a ideia quando alguém interrompe e pergunta, em tom de brincadeira: «Cant I bring you fellers a shot of gin....Whose funeral is it being celebrated anyway?». Jimmy responde: «It's the funeral of Saint Aloysius of Philadelphia, virgin and martyr, the man who would wear a straw hat out of season» (401). A atitude do homem de Filadélfia evoca o hábito *Quaker* que consistia, justamente, na recusa em tirar o chapéu, perante os superiores. Esta analogia será explicada, em parte, pelo facto de essa cidade ser a mais importante do estado de Pensilvânia, o qual deve o seu nome ao *Quaker* inglês William Penn; este *Founding Father* esteve na origem da sua fundação, tendo também planeado a cidade de Filadélfia, onde mais tarde, em 1776, viria a ser assinada a Declaração da Independência. Ora, estas referências de carácter histórico reforçam a ironia da alusão, uma vez que um gesto de afirmação individual, ademais legitimado por uma tradição cultural associada aos protagonistas da fundação americana, não tem espaço na cidade onde o direito à liberdade foi consagrado. Além disso, a identificação com a tradição *Quaker* é relevante neste contexto, devido ao carácter de dissidência (religiosa) que deu origem ao movimento, bem como pela afirmação dos seus princípios ideológicos (como a liberdade, a simplicidade ou a fraternidade), e também políticos, uma vez que esse gesto da cultura *Quaker* indiciava uma recusa de submissão face à autoridade.

Clark concede bastante atenção a este episódio, assinalando que a decisão de Jimmy homenageia Santo Aloísio, ao repetir o seu gesto (no seu caso, abandonando a

cidade). Mas a originalidade do seu contributo advém da extrapolação que tece a partir da relevância que Dos Passos confere à pintura, e que está patente em *U.S.A.*, na secção «Biographies» («the saints») e que aplica ao desejo manifestado por Herf de pintar um quadro com o tema de Santo Aloísio. Na sua perspectiva, a projecção do protagonista na figura de um santo, também presente em Martin Howe e em John Andrews, consigna a dimensão superior dos protagonistas, que deste modo encarnariam aquilo que Clark designa pelo oxímoro «santidade secular», assente no corpo de valores estéticos e éticos que seriam os do próprio Dos Passos e que os magnifica face à pequenez das restantes personagens (Clark, 1987: 110-111). Note-se que tal perspectiva evoca a qualidade do herói clássico, numa posição entre os homens e os deuses. Neste sentido, e ainda que não identifique a fonte, Clark alarga a estes três protagonistas uma das reflexões fundamentais de Andrews em *Three Soldiers*, e que resume a aspiração suprema de todos eles: «... more than life can give» (110-111). Na sua fundamentação, Clark recorre ao estudo de William James em *The Varieties of Religious Experience* (1902), na sua vertente de análise da crise moral e dos padrões de resolução da psique humana. Identifica, deste modo, uma analogia entre o processo de desenvolvimento de Jimmy e o processo de conversão do santo, focado na obra de James. Com efeito, o protagonista de *Manhattan Transfer* passa pela conversão do eu dividido para um que vive no seu centro religioso de energia moral, detendo os cinco elementos que, no estudo de James, descrevem a nova condição de santo: a perda da preocupação; a percepção de novas verdades; a mudança objectiva que o próprio mundo sofre; automatismos (isto é, inconsciência, visões, enunciados vocais involuntários, entre outros); e o êxtase da felicidade. A presença de todos estes elementos, ainda que de modo disperso, terá conduzido Jimmy à sua decisão final de abandonar a cidade (111-113). A ideia de aproximação à dimensão de santidade é extremada por Clark, ao valorizar as referências – ainda que escassas – a Jesus e ao paralelismo entre a idade de ambos, naquelas que terão sido as fases mais importantes das vidas respectivas. O ensaísta ilustra essa ideia com uma afirmação de Jimmy, na conversa que tem com Congo, pouco antes do desenlace: «But here I am by Jesus Christ almost thirty years old and

very anxious to live» (Dos Passos, 2000: 384). Nesta identificação estaria patente o renascimento espiritual e a redenção (Clark, 1987: 115). Importa ainda referir que esse renascimento, se motivado por uma crise de conversão, seria consentâneo com um tipo de personalidade orientado para a discordância, para a heterogeneidade, para a fragmentação da construção intelectual e moral. Esta característica aplicar-se-ia com propriedade à generalidade dos protagonistas de Dos Passos, incluindo Jimmy (114-115).

A perspectiva de Clark, definida pelo enquadramento pragmático em que se funda, afigura-se algo excessiva no que diz respeito à vertente de santidade da «conversão» de Jimmy. Atentemos nos enunciados e respectivos contextos: quando Bob conta a Jimmy a notícia acerca do homem de Filadélfia, este reage do seguinte modo: «By God if I was starting a new religion he'd be made a saint»; é este enunciado que dá origem à referência a Santo Aloísio, no excerto transcrito e que importa repetir: «It's the funeral of Saint Aloysius of Philadelphia, virgin and martyr, the man who would wear a straw hat out of season» (Dos Passos, 2000: 401). A primeira intervenção alija à segunda o peso que Clark lhe atribuiu, já que o que está em causa é a diferença e o auto-sacrifício do gesto. Será tão-somente essa dimensão de heroísmo individual e martírio que leva Jimmy a evocar a santificação.

Wagner interpreta a importância desta figura, que ocupa os pensamentos de Jimmy quando abandona Nova Iorque, como um recurso narrativo que acentua a sua fraqueza, revelada na sua atitude insatisfeita; o seu dilema seria, deste modo, a incapacidade de romper com as convenções. Por esse motivo, a saída de Jimmy surge como um acto de afirmação. Esta ensaísta considera ainda superficiais as anteriores tentativas de Jimmy de culpar a cidade pela sua infelicidade e pela de Ellen, já que os poucos exemplos da sua força independente desacreditam a ideia de que teria sido uma vítima da cidade (Wagner, 1979: 62).

A perspectiva de Wagner contorna, no entanto, alguns aspectos de *Manhattan Transfer* que adquirem pertinência em função da coesão narrativa. Por exemplo, afigura-se inegável a importância que a cidade assume e a sua força oponente em relação a grande número de personagens, entre as quais Jimmy. A atitude deste, em

particular, manifesta alguma ambiguidade, como teremos oportunidade de analisar. Todavia, isso não torna superficial, como pretende Wagner, a relação que ele vai tecendo entre a cidade e a sua vida com Ellen; na verdade, o seu processo de crescente distanciamento dos valores que a metrópole representa, acompanha, cronológica e simbolicamente, a degradação da sua relação com Ellen. Atendendo à influência, de natureza bem diversa, que a cidade exerce sobre esta e que, aliás, faz dela antagonista, a dimensão de vitimação continua a fazer sentido em relação a Jimmy, tal como a de rebelião, que se lhe sucede, com a decisão de deixar aquele espaço. Será lícito concluir, à luz da formulação teórica de Hassan, que Jimmy progride no sentido do herói-rebelde, no pleno usufruto da sua liberdade, mas não se emancipa totalmente da sua outra vertente. Acresce que esta subcategoria do padrão existencial, também inserida no modo irónico, tende a aproximar-se da comédia, aspecto que não se aplica a Jimmy.

No plano da dimensão de rebeldia, a simbologia do uso do chapéu de palha é inequivocamente associada à defesa da liberdade individual, que de modo metonímico é representada sob a forma de anacronismo face à convenção, e à força e determinação imanentes à crença num ideal. Tal relação simbólica é afirmada através dos pensamentos de Jimmy, sob a forma de corrente da consciência, quando se dirige para o cais de embarque: «Jimmy Herf is walking west along Twenty-third Street, laughing to himself. Give me liberty, said Patrick Henry, putting on his straw hat on the first of May, or give me death. And he got it» (402). A referência ao discurso de Patrick Henry, em 1775, em prol da liberdade e do nacionalismo, cria uma analogia com a outra figura, posterior e anónima, que reforça a continuidade da luta pela liberdade, assim enquadrada pela História. Esta referência funciona como inspiração e fundamento para a decisão final de Jimmy, e marca a diferença em relação a passos anteriores da narrativa, já que clarifica o sentido da sua busca, que é a da liberdade enquanto valor individual e supremo, físico e espiritual. A paz e a euforia que pela primeira vez vive corroboram a dimensão íntima desse espírito de liberdade.

Além dos aspectos acima focados, a alegoria do homem do chapéu convoca a dimensão de heroísmo, que é fundamental nesta reflexão. A afirmação do seu acto

individual e a coragem que o moveu afiguram-se desproporcionadas face à situação concreta que o motivou, o que realça o valor da liberdade individual e metaforiza a futilidade das forças gerais que a tolhem. A atitude do homem configura assim a dimensão do herói individual, aparentemente derrotado pela sociedade, mas vencedor na defesa dos seus ideais.

A decisão de Jimmy, por sua vez, e a importância que este facto merece nas suas reflexões, coloca-o num plano de identificação com essa figura, assumindo também ele, deste modo, a função de herói. Todavia, o seu gesto subverte a vertente de derrota que a morte do outro configura, e, por esse motivo, ele recupera para o futuro a dimensão de esperança na liberdade e de optimismo. Esta leitura integra uma vertente da análise de Clark a que acima aludimos e que se afigura de extrema pertinência, isto é, a descoberta da libertação, e o renascimento espiritual que sustentam a fruição da sua felicidade final (Clark, 1987: 114). Tal como Martin Howe e Andrews, a sua função é hipotecada a uma exigência humanista e universal, que transcende os limites das suas buscas individuais, já que lhes é confiada a continuidade do ideal.

O conceito de heroísmo, que este episódio evoca de modo explícito, conduz-nos a uma outra vertente da dimensão do protagonista, que importa explorar, e que remete para a noção de herói que começámos por tentar definir. Em Jimmy, tal como em Andrews, o heroísmo arrega-se à condição de vitimação inerente ao acto heróico – dele são exemplo os modelos que seguem, como John Brown ou o homem do chapéu. A procura de identificação com tais modelos, prefigurando a noção do duplo – cara à leitura de Clark, por exemplo – transcende assim a identificação no plano ideológico e humano, para configurar igualmente a busca de heroísmo, que se inscreve na dimensão da defesa do primado do indivíduo.

A busca do eu, paradigma de manifestação individual, convoca a dimensão da fuga e da viagem, que poderão completar a reflexão sobre o protagonista que temos vindo a desenvolver, e que o desenlace de *Manhattan Transfer*, e também de *Three Soldiers*, corroboram. A fuga («escape») inscreve-se no romance americano

moderno, como alternativa ou proposta de solução (Bluefarb, 1972: 60-61), pelo que se aplicará, como tal, quer aos heróis, quer aos anti-heróis.

A partida de Jimmy suscita ainda outras leituras. Para Clark, que atribui à Natureza um papel fundamental na obra de Dos Passos, a decisão de Jimmy representa a procura de um mundo natural, no qual o homem possa criar e apreciar a sua própria natureza humana estabelecendo uma relação harmoniosa com o universo envolvente (Clark, 1987: 122). Esse gesto representaria também a opção pela vida na sua aceção mais ampla, e, embora tratando-se de um gesto simples, simboliza um conjunto complexo de valores humanos (110). Van Doren enquadra essa atitude no perfil de «poeta» que atribui a Jimmy, considerando o seu abandono de Nova Iorque como uma busca incerta pela realidade e pela liberdade, que Dos Passos terá posteriormente expandido, isto é, já não lhe interessaria somente a angústia dos seus heróis-artistas – arquitecto, músico, poeta – mas sim a de todos aqueles que, numa época de prosperidade, são vítimas do carácter perturbado e controverso dos tempos (Van Doren, 1955: 336). Outras perspectivas frisam a singularidade do gesto de Jimmy, que o define como a única personagem de *Manhattan Transfer* refractária ao poder absorvente e destrutivo da máquina (naturalmente, enquanto signo que metaforiza a metrópole moderna) e resistente ao deus do dinheiro, Mammon. Numa analogia bíblica, a sua partida reproduz o acto de virar as costas à cidade da destruição, como «the one good man of Sodom»¹⁴. Trata-se, assim, do protesto do indivíduo, autodeterminado, contra um mundo que faria dele um mero autómato sensual (Beach, 1960: 40-41).

Estes dois aspectos, a conquista de um estado de liberdade interior e a função de arauto desse ideal, rasuram o espírito de pessimismo e de derrota que predomina ao longo da narrativa e que vários críticos alargam ao seu desfecho. No conjunto, o desenvolvimento dos três protagonistas, como vimos, prefigura um padrão comum que coloca em evidência a sobrevivência do indivíduo e dos seus ideais, recuperando a vertente de esperança e de continuidade que a acção narrativa e o comportamento

¹⁴ Trata-se, claramente, de uma alusão a Lot, figura do Antigo Testamento que terá sido o único habitante de Sodoma a sobreviver à destruição da cidade (Gn, 19).

dos próprios protagonistas aparentemente recusavam. Contudo, esse padrão resulta também da dimensão de divergência e de singularidade que todos eles comportam, em particular se considerarmos a identificação do protagonista com os códigos sócio-culturais dominantes, critério que, como sobejamente apontámos, nenhum deles cumpre.

No que se refere a Andrews, foi acima ponderada a eficiência ou utilidade do seu gesto final, tendo sido referidas perspectivas opostas. À luz desse confronto, e considerando a coerência textual e a significação global que a partir dela se constrói, impõe-se a leitura do desenlace como uma vitória do indivíduo, na afirmação incondicional das suas convicções e dos seus ideais, sobre o universo exógeno que condicionou o seu percurso. Deste modo, o facto de Andrews ser capturado, no final, não dirime a coragem ou grandeza da sua decisão, aliás perpetuada pela sua criação artística. Esse acto de heroísmo, considerado, contudo, no plano da narrativa de guerra, perfila-se no âmbito do conceito de anti-herói, ironizando o paradigma do heroísmo militar, tanto mais se tivermos em conta a associação do romance heróico ao universo militar (Tadié, 1990: 71). *Three Soldiers* enfatiza justamente o facto de esses três soldados não serem heróis (no sentido militar, arquetípico). Além disso, aqueles que, como Fuselli e Chrisfield, perseguem um ideal heróico, são confrontados com a decepção e o fracasso. O gesto final de Andrews, a sua deserção, sobretudo por ser implementado após o termo da guerra, parece fútil e inútil: de facto, é corolário do limite de exasperação e de desespero que ele atingiu. Nessa medida, é um acto de desespero que procura reflectir o sentimento do homem comum sobre a guerra, sendo essa a figura que merece a solidariedade do autor, independentemente de denotar ou não heroísmo (Van Doren, 1955: 335). Colley nota que o heroísmo de Andrews é desajustado face ao contexto, uma vez que, apesar da brutalidade e opressão presentes no exército, a sua falta de sentido e ineficiência são mais prementes. Não há assim lugar ao heroísmo, no sentido transcendente, pois nada há a transcender. Para Dos Passos, o mundo não surgiria como um campo de prova à honra e à coragem, pois essa visão contraria o sofrimento individual e banal, o lugar comum que integra a representação realista (Colley, 1978: 40-41).

O anti-heroísmo de Andrews define-se, na análise de Cooperman, pela acção negativa. Ao deparar-se com a vulgaridade e mecanização do exército, a luta de Andrews deverá prosseguir até encontrar um sentido para o seu sacrifício. Por esse motivo, mais do que a procura de liberdade, a sua busca seria no sentido de executar um acto nobre. O fracasso, a inutilidade desse gesto (ter-se alistado), exerce um efeito mais nocivo sobre ele do que a escravatura que condenou durante toda a narrativa; o seu último gesto representa a sua vontade negativa. Cooperman, no entanto, reduz o impacto estético desse acto àquilo que considera uma expressão exagerada e barroca, criticando a linguagem rebuscada, prolixa, exagerada no recurso a alusões literárias e musicais (Klein, 1978: 30-31).

Neste plano, *Three Soldiers* expande os sinais de anti-heroísmo já presentes na obra anterior, *One Man's Initiation*. Embora a caracterização do protagonista, Martin, seja mais superficial e a própria narrativa menos complexa, do ponto de vista semântico, ele centraliza a experiência da guerra na sua vertente de sofrimento individual. Não há lugar, nessa narrativa, à glorificação do acto heróico, no sentido militar ou bélico, mas sim à expressão de sentimentos que pugnam justamente pela sua negação: o desconforto, o contacto com os ferimentos, o horror pelas situações de batalha, o medo da morte. O sofrimento físico e psicológico é representado na sua vertente crua e realista¹⁵, rasurando todo e qualquer gesto de estoicismo. Tais sentimentos, aliás, concorrem de modo decisivo para a construção da atitude tanto ética como ideológica do protagonista – bem como de outras personagens – em relação à guerra. Refira-se, ainda, que em situações de tensão em pleno combate, a dimensão humana e solidária, por parte do soldado comum (como Martin), ganha relevo.

Além destes aspectos, dever-se-á notar que a própria diegese questiona o conceito de heroísmo, quando, no sétimo capítulo, um companheiro de Martin lhe relata como o respectivo tenente havia obtido a Cruz de Guerra. O tom irónico está claramente patente na forma como o assunto é introduzido: «But talking about playing soldier, Howe, I must tell you about how our lieutenant got the Croix de Guerre. ...

¹⁵ Cf. Capítulo Um, acerca das características de teor realista presentes em *One Man's Initiation*.

Somebody ought to write a book called *Heroisms of the Great War...*» (Dos Passos, 1986: 94). O oficial teria simulado um ferimento e, apesar disso, cumprido todas as suas funções sem se deixar observar pelo médico de serviço: «Well, he got his Croix de Guerre all right – cited for assuring the evacuation of the wounded under fire and all the rest of it» (95). Este episódio veicula, assim, um comentário à dimensão heróica, que claramente satiriza, apontando a sua artificialidade e futilidade.

Recorde-se que, não obstante as variações que as diferentes épocas e movimentos literários lhe imprimiram, e que acima desenvolvemos, o traço invariável do conceito de anti-herói se funda na sua dissonância relativamente aos códigos de natureza cultural e social dominantes. Embora a recepção do leitor e a sua própria ideologia desempenhem um papel decisivo na atribuição da nomenclatura de anti-herói a um dado protagonista (Moniz, 2005), este estatuto define-se pela ruptura com os paradigmas sociais dominantes, veiculando, em qualquer caso, a afirmação de dissidência (Aguar e Silva, 1984: 700).

Essa é também a atitude que caracteriza Jimmy, em *Manhattan Transfer*, primeiro no plano do pensamento, e por fim, com o desenlace, ao nível da acção concreta, com a decisão de deixar Nova Iorque. Num contexto claramente distinto das duas obras anteriores, o anti-heróismo de Jimmy define-se no quadro dos parâmetros valorizados pela cultura dominante da cidade. Nesse sentido, e porque as dimensões do sucesso económico e social e da riqueza material encimam essa escala, os vencedores, aqueles que se configuram segundo esse referencial de heroísmo, seriam, por exemplo, Ellen, Baldwin, Gus McNiel, ou Congo Jack. A construção de Jimmy assenta no reverso de tal mundividência, que, conscientemente, sempre recusou. A sua dimensão de anti-herói circunscreve-se a este plano, no âmbito do qual assume algumas das características já referidas em relação a este tipo de personagem: dissonância e distanciamento face aos padrões convencionalmente aceites pela sociedade, inserção numa dimensão de crítica social, e angústia face à procura de identidade.

Da reflexão que temos vindo a desenvolver em torno dos protagonistas *de One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*, será lícito apurar um padrão

comum que se sobrepõe às diferenças entre eles e que adquire a sua manifestação mais completa nas duas últimas narrativas.

Considerando os protagonistas destas três obras, Aldridge identifica uma linha de continuidade e de evolução que será matricial a *U.S.A.* O tom amargo que lhes subjaz manifesta-se de diferentes modos. Em *One Man's Initiation* surge como um registo do seu desencanto inicial, face aos ideais de guerra e da sua emergente solidariedade para com as vítimas da guerra. Em *Three Soldiers*, manifesta-se num protesto aberto contra os males da guerra, embora sugerindo também a futilidade da revolta individual contra o sistema capaz de produzir guerras. Por fim, em *Manhattan Transfer*, a sua consciência social expande-se, sendo capaz de exprimir a futilidade e o vazio no plano da experiência de diversas personagens. *U.S.A.* configurará a maturidade resultante deste processo, exprimindo que as verdadeiras vítimas do sistema são as classes trabalhadoras e que os verdadeiros males do sistema são oriundos na riqueza e no poder. Isto significaria a expressão, na sua escrita, de dois pólos opostos, mas agora com uma dimensão mais significativa: «two nations», a expressão que utilizou em *U.S.A.* para referir a ambiguidade social da América (Aldridge, 1959: 71-72).

Alfred Kazin situa a continuidade e o padrão dos heróis de Dos Passos no seu martírio individual na sociedade. O grito de Martin Howe, em *One Man's Initiation* («Oh the lies, the lies, the lies, the lies that life is smothered in! We must strike once more for freedom, for the sake of the dignity of man...»), persiste na luta de todos os heróis posteriores, a despeito da variação dos contextos (Kazin, 1974: 103).

Na perspectiva de outra ensaísta, Blanche Gelfant, uma das características mais relevantes que une os protagonistas de Dos Passos é a sua busca de identidade. Em relação a Andrews, esta começa por configurar-se através do paradoxo entre os seus ideais pacifistas e a decisão de se alistar no exército, acto que representa a sua fuga a um mundo fastidioso (Gelfant, 1971: 176-177). A decisão de alistamento sugere, deste modo, um complexo conjunto de emoções que constituem a síndrome típica do herói de Dos Passos: auto-recriminação e culpa, tédio, e desejo de renascimento (177). A supressão da sua individualidade representa uma tirania insuportável e o

exército nega-lhe a possibilidade de alcançar a própria identidade. Com o desenlace, seria reafirmada a conversão dessa busca de identidade na destruição espiritual do homem (179). Por seu turno, Jimmy Herf, ao deixar a cidade, não tem um destino escolhido. Este gesto configura a rejeição de uma identidade pré-formada, de um papel social pré-estabelecido, rejeição essa que deixa o herói sozinho e em busca de identidade (184).

Esta demanda relaciona-se com uma condição comum aos heróis de Dos Passos, e que Gelfant designa como «homelessness», isto é, um estado emocional que se transmuta na busca de identidade, de estabilidade, de raízes. Por seu turno, o movimento contínuo parece ser antídoto para esse estado de «homelessness»; daí o desejo obsessivo de viajar («wander»), por parte do herói (159). Recorde-se o sentimento de estranheza, senão mesmo de desagrado, manifestado por Jimmy ao chegar, com Ellen, à América – a que, paradoxalmente, se refere como «home» –, (Dos Passos, 2000: 277). A condição do herói de Dos Passos é assim resumida: «At the radial point of Dos Passos's art stands a hero obsessed by the elusiveness of his identity, a young man dislocated in his society, self-questioning, uncertain, unnerved, and estranged» (Gelfant, 1971: 157). Este herói enquadra-se, porém, no contexto da ficção contemporânea, que acolhe esta perseguição da identidade (156).

À luz dos aspectos que tomámos como fundamentais para esta reflexão em torno do protagonista, será lícito concluir que, ao padrão comum que identificámos em relação a Martin, Andrews e Jimmy, afluem as dimensões de individualidade e de solidão, de sensibilidade estética e da capacidade reflexiva, de condição adâmica e de aprendizagem. Nesse processo, considerámos a condição dissidente do sujeito face à entidade colectiva, bem como a manifestação de vitimação e/ou de rebeldia, enformadas pelos ideais de defesa do indivíduo e da sua liberdade, como valor supremo e universal. É também nesse enquadramento semântico que os motivos da busca e da viagem adquirem sentido, pois a luta pela liberdade assume igualmente a forma de uma demanda interior, na senda da realização do «eu».

Do desenlace das três narrativas, e perante a sua coesão interna e significação global, inferimos que os actos finais dos protagonistas comportam uma dimensão de

optimismo e de crença no futuro, traço que recupera a dimensão épica do herói, por oposição à condição do herói da tragédia grega. No plano de uma tradição especificamente americana, esta perspectiva evoca ainda a concepção de herói adâmico presente em Melville, a qual, segundo Lewis, terá adquirido o estatuto de mito. O contributo de Melville para a definição do *American Adam* afigura-se, aliás, incontornável: «as symbol of a possible individual condition, as type of hero for fiction» (Lewis, 1959: 130).

A construção destes protagonistas comporta uma dimensão ambivalente, uma vez que corresponde a traços significativos da definição do herói, obliterando, simultaneamente, alguns daqueles que os remetem para a condição de anti-heróis. Mencionámos acima a plasticidade inerente ao herói moderno, que tende, justamente, a esbater as fronteiras que o separam do anti-herói. É nesta área difusa, complexa, em alguns aspectos paradoxal, que se inscrevem os protagonistas das narrativas em análise. A ambiguidade que revelam enquadra-se no conflito entre os valores que transportam e que são tributários dos princípios fundadores americanos, e aqueles que o *ethos* coevo reifica.

A especificidade dos protagonistas de Dos Passos nestas obras, requer, assim, uma reflexão em torno da dimensão épica que eventualmente lhes subjaz. Nesse sentido, Martin Howe, John Andrews e Jimmy Herf poderão configurar uma nova valência na sua qualidade de protagonistas – o próximo capítulo tentará clarificar o seu estatuto, ponderando a sua classificação como heróis épicos, no quadro de uma reflexão mais ampla sobre a manifestação da dimensão épica em *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*.

Capítulo 4. O Texto Épico: Da Questionação à Reinvenção

«Then turn, and be not alarm'd O Libertad –
turn your undying face,
To where the future, greater than all the
past,
Is swiftly, surely preparing for you»

Walt Whitman, «Turn o Libertad»

Martin Howe, John Andrews e Jimmy Herf configuram-se como heróis modernos, em ruptura face às condições históricas, sociais e ideológicas em que se movem, estando habilitados, pela experiência vivida, a escolher uma solução compatível com a sua demanda pessoal – a busca do eu, a afirmação da identidade individual sobre o domínio exógeno, colectivo.

No âmbito da reflexão que desenvolvemos no capítulo anterior, a dimensão do protagonista, apurada no desfecho de cada uma das narrativas, inscreve-se num padrão de recomeço e de optimismo latente, contrariando, como então referimos, as diversas perspectivas críticas que insistem numa leitura disfórica das três obras. Não obstante a ambivalência deste herói inicial de Dos Passos, bem como o sincretismo que deve à tradição literária ancestral, importa realçar o facto de a sua vertente afirmativa ancorar nos traços do herói épico. Contudo, um tal vector não pode ser tomado de modo isolado, porquanto o enquadramento do protagonista na dimensão épica requer uma reflexão mais aprofundada.

Impõe-se, antes de mais, uma breve referência à aplicação de que o termo tem sido objecto, por um considerável número de ensaístas, em relação à obra de Dos Passos. Nos textos críticos em que nos baseamos, a maioria dos seus autores utiliza o vocábulo «epic», quer como nome, quer como adjectivo, referindo-se, conquanto em termos genéricos, a *U. S. A.* Escassamente fundamentado, ou por vezes tão somente enunciado, o termo faz supor o seu sentido lato e convencional, carecendo

do rigor do discurso crítico que permitiria precisar o âmbito do seu uso. Atentemos nos seguintes exemplos: Magny refere-se às biografias como «Whitman-like poetic (...) attaining an epic grandeur...» (Magny, 1972: 113); Allen, atendo-se à amplitude do seu âmbito e ao carácter histórico («... the whole of USA and its history from the beginning of the century»), considera-o como ... «an attempt at an American epic of the twentieth century» (Allen, 1964: 143); Terrier alude também à estatura heróica das figuras biográficas e à imensidade geográfica e social presente na trilogia (Terrier, 1979: 210), fundamentos igualmente mencionados por Bradbury, que lhes acrescenta a diversidade de categorias de personagens (Klein, 1978: 205); referindo aquela que considera ser a originalidade de *U.S.A.*, Kenneth Lynn questiona justamente a sua classificação, ponderando as hipóteses de «épico», «romance», ou a designação de «contemporary chronicles», cunhada pelo próprio Dos Passos, enfatizando a representação daquilo que apelida de experiência americana do século XX (Dos Passos, 1966: x). Perspectiva diversa desta última é proposta num estudo sobre a evolução do género épico americano, entre os finais do século XVIII e meados do século XIX, que enuncia a obra magna de Dos Passos entre os vários exemplos de continuidade do impulso épico, no plano da prosa (McWilliams, 1989: 242). De modo porventura mais assertivo, Kazin caracteriza *U.S.A.* nos seguintes termos:

U.S.A. is a national epic, the first great national epic of this kind in the modern American novel; and its triumph is not the pyrotechnical display that the shuttling between the various devices seems to suggest, but Dos Passos's power to weave so many different lives together in the narrative (Kazin, 1974: 113).

Se o vector comum a estas referências se apresenta como a ampla representação histórica e social da nação americana, num dado período, outras alusões convocam uma dimensão aparentemente paradoxal, expressa em definições como «epic of failure» (Kazin, 1974: 104), «epic of desintegration» (Geismar, 1942: 124) «epic of desintegration and frustration» (Whipple, 1974: 92), «success-failure epic»

(Stoltzfus, 1971: 214). A conotação disfórica, de teor pessimista, destas expressões, em si mesmas contraditórias, reforça a complexidade do conceito.

Muito embora o objectivo deste estudo não seja, naturalmente, a análise da relação de *U.S.A.* com um eventual enquadramento épico, a natureza das referências acima indicadas assume particular pertinência, não só por evidenciar a necessidade de delimitar o conceito de «épica», como também pela especificidade que indiciam em relação à obra de Dos Passos, no que a este aspecto diz respeito, e ainda porque tal especificidade se projecta nas três obras em foco neste estudo. Refira-se, aliás, que alguns destes ensaístas alargam igualmente a *Manhattan Transfer* expressões como «epic of desintegration» (Colley, 1978: 54; Tichi, 1987: 200). Acresce que o exemplo mencionado por Kazin, ao equacionar a derrota individual do herói, como fundamento para a expressão análoga que utiliza para *U.S.A.*, se poderia, aparentemente, referir ao desfecho de *Manhattan Transfer*: «... the last figure in *U.S.A.*, brooding like Dos Passos himself over that epic of failure, is a starving and homeless boy walking alone up the American highway» (Kazin, 1974: 104). Esta é também a imagem de Jimmy Herf ao abandonar Nova Iorque, embora a reflexão desenvolvida no capítulo anterior divirja do sentido sugerido pela expressão «epic of failure».

A imprecisão conceptual a que temos vindo a aludir poderá ser ultrapassada à luz da evolução do género épico¹, visto que a uma perspectiva diacrónica deverão aportar aspectos como a inserção no género literário, a relação com as diferentes correntes estético-literárias, a gradual amplitude do termo, e as possibilidades de reificação de tendências teóricas opostas, bem como de conciliação de tradição e inovação.

Hainsworth abre o seu estudo *The Idea of Epic* (1991) com a questão que dá título ao primeiro capítulo, «What is an Epic?», evocando as concepções de Aristóteles, Tasso e C. M. Bowra, que dizem respeito a épocas bastante

¹ O termo «género» é usado, em relação à épica ou epopeia, como género narrativo, o qual se define no âmbito das relações entre modos e géneros (Reis, Lopes, 2002: 186).

diferenciadas, a Antiguidade Clássica, o Renascimento e o século XX². Destas, o autor destaca os seguintes aspectos: em Aristóteles, o plano de representação da épica enquanto narrativa, e a sua distinção da tragédia pela extensão da composição e pela métrica; de Tasso, a identificação com o poema heróico e o carácter imitativo de acções de natureza nobre, destinadas a surtir um dado efeito, através do prazer; relativamente a C. M. Bowra, a grandiosidade de feitos activos, por vezes relacionados com guerra, proporcionando também prazer pelo facto de elevar a crença na realização humana, bem como na sua dignidade e nobreza (Hainsworth, 1991: 1-2).

Considerando que estas teorizações se construíram de modo indutivo, a partir, respectivamente, da *Ilíada*, da *Eneida* e de poemas heróicos, em particular os homéricos, Hainsworth questiona a aplicabilidade desse critério à definição global de um género, referindo a diversidade de aspectos presentes na poesia épica. Deste modo, é posto em causa o rigor de um conjunto de características atinentes aos poemas designados como «épicos»: por exemplo, o modo narrativo, a forma em verso, uma determinada escala, uma concepção de personagem que fomenta o respeito, a voz pública e uma finalidade exógena ao texto (Hainsworth, 1991: 1, 4).

Ingalls, expandindo a problemática da concepção épica à sua manifestação na narrativa em prosa, desenvolve igualmente o seu estudo da tradição épica americana a partir da necessidade de delimitar o conceito. Para tal, distingue-o de um género afim, a saga. Embora ambos se baseiem na composição narrativa, registam diferenças no motivo e na estrutura; no entanto, a intenção principal subjacente aos textos, e que se relaciona com o «motivo», deve ser o factor verdadeiramente distintivo (Ingalls, 1989: 7-10).

As definições de carácter enciclopédico da especialidade apontam, como primeira referência, o facto de se tratar de um longo poema narrativo, em grande escala, centrado nos feitos de guerreiros e heróis, de entre os quais se destaca uma dada figura, e que incorpora elementos históricos e míticos (Miller, 1981: 34; Preminger,

² A *Poética*, de Aristóteles, foi escrita no século IV a. C.; *Discourses on the Heroic Poem*, de Tasso, em 159; e o estudo de Bowra, *From Virgil to Milton*, em 1945.

Brogan, 1993: 361; Cuddon, 1991: 284; Reis, Lopes, 2001:129; Moniz, 2005). Todavia, estudos de natureza mais aprofundada, embora reiterando alguns dos elementos mais consensuais da definição de «épica», sublinham o carácter abrangente do conceito ou a dificuldade em o delimitar. Importa notar que a sua raiz e a sua evolução se firmam num processo indutivo, no épico sumério *Gilgamesh*, nos textos homéricos, e no *Génesis*, a partir dos quais o conceito evolui de modo cumulativo (Ingalls, 1989: 9; Hainsworth, 1991: 3). Refere Moniz: «... a épica confunde-se de tal maneira com as origens literárias da Humanidade e é de tal modo consensualmente tratada como totalizante e híbrida, por excelência a soma de todos os discursos, que parece esvaziar-se das características eventualmente próprias que possa possuir» (Moniz, 2005). No entanto, este estrangimento de carácter operacional não deverá obviar à reflexão em torno de questões que nela assumem centralidade, e para as quais contribuem narrativas matriciais, incontornáveis na história literária, bem como propostas de classificação referenciais no discurso crítico.

Uma dessas classificações diz respeito à distinção entre épica primária e secundária. A primeira refere-se a uma forma de enunciação e transmissão oral, porventura passada posteriormente à forma escrita, e nela se inserem textos como *Gilgamesh*, a *Ilíada*, a *Odisseia* e *Beowulf*³; na segunda, conhecida como literária, os textos são criados pela escrita, e dela constituem exemplos a *Eneida*, de Virgílio (70-19 a. C.), a *Farsália*, de Lucano (século I), *Os Lusíadas* (1572), de Camões, *Jerusalém Libertada* (1575), de Tasso, ou *Paradise Lost* (1667), de Milton. Além disso, alguns poemas épicos poderiam ser inseridos numa ou noutra das categorias (Cuddon, 1991: 284). É relevante, na distinção entre ambos, o facto de os textos da primeira categoria evidenciarem marcas do discurso oral e o tom de expressividade (como os de Homero), e os da segunda revelarem cuidado linguístico, como em Virgílio (Moniz, 2005).

³ Os textos homéricos remontam aos séculos VII-VI a. C.; a obra anglo-saxónica *Beowulf*, cujo autor é desconhecido, terá sido escrito por volta do século VIII.

Outros tipos de classificação também merecem referência, por evocarem contextos diversos e, nesse sentido, assumirem função complementar: o cantar épico e a épica culta ou erudita, que se associam, respectivamente, à era medieval e à era humanista europeias (idem), e cuja relevância neste passo atribuímos ao contributo de elementos provenientes de níveis culturais distintos; a diferença entre epopeia alexandrina e encomiástica (de teor elogioso), assente, sobretudo, em características do plano formal e linguístico; ou a distinção entre epopeia e outros géneros literários (idem) – em que destacaremos, naturalmente, o romance –, que retomaremos noutro passo deste estudo.

Lutwack, que se propõe simplificar a definição de épica, apresenta duas categorias, em termos de tema e de forma: a épica de batalha («battle epic») e a de demanda («quest epic»). A primeira engloba as narrativas nas quais os protagonistas se envolvem numa acção de grande vulto, e de que a *Ilíada* e *Guerra e Paz* (1869), de Tolstoi, constituem paradigmas, respectivamente, da era antiga e da moderna. A forma é orientada pelo princípio da antítese, do conflito ou de interesses opostos. Na segunda, os feitos ou proezas de um herói individual constituem o tema, como se verificaria na *Odisseia* e, na literatura moderna, em *Ulysses* (1922), de Joyce. A forma baseia-se na série ou sequência de aventuras através das quais o herói progride (Lutwack, 1971: 14).

Este estudo propõe ainda um outro critério de classificação, baseado na presença daquilo que designa como «agrandizement», isto é, engrandecimento ou enaltecimento, que consiste na atribuição de consequência e gravidade à acção, às personagens e ao tema. Os métodos de engrandecimento são definidos como: transcendência, ou a dotação de maravilha e mistério à actividade humana, aspirando ao sublime; e o didactismo, ou seja, a exemplificação de acções e pensamentos louváveis (14).

Por seu turno, Ingalls distingue entre épica de primeira e de segunda categorias. A primeira, que é considerada dominante e procede desde *Gilgamesh* até ao século XX, é marcada por um padrão de renascimento e de regresso; na sua acção épica, a vontade transforma-se em envolvimento; o protagonista surge como servidor, aberto

à sabedoria; a segunda, assim designada por ser menos frequente, caracteriza-se por um padrão de desenlace («dénouement») marcado pela separação e pela absorção por elementos sobre-humanos ou não humanos. Nesta categoria, o protagonista separa-se do envolvimento na História temporal (Ingalls, 1989: 100,132).

De entre as várias classificações apresentadas, a primeira (épica primária e secundária) afigura-se de particular relevo, por se centrar num dos eixos permanentes na evolução do conceito de épica, isto é, a dimensão narrativa e a ligação desta a uma tradição de oralidade, que perpetua a vertente mítica – uma simbiose que também Dos Passos identificou, ainda que à revelia da reflexão em torno da épica: «Storytelling is the creation of myths⁴» (Dos Passos, 1988: 253).

A perspectiva de Frye corrobora os aspectos acerca do mito a que aludimos no capítulo anterior. Refere este ensaísta que qualquer sociedade humana é possuidora de uma cultura verbal, na qual as ficções ou histórias ocupam um lugar relevante, em particular aquelas que aludem a preocupações da sociedade em que se inserem, e que contribuem para esclarecer determinados traços na religião, leis, estrutura social, ambiente, história, ou cosmovisão dessa sociedade. As histórias mais importantes são também as mais imaginativas, mas pretendem transmitir algo mais para além do puro entretenimento, um conhecimento especial (Frye, 1976: 6). Serão essas histórias que constituem os mitos, os quais comportam duas características extremamente importantes: por um lado, ao agruparem-se, os mitos dão origem a uma mitologia, um amplo corpo de narrativas interligadas, abrangendo a totalidade da revelação histórica e religiosa que preocupa a sociedade; por outro lado, e como parte deste processo, os mitos radicam numa dada cultura, assumindo, assim, a função de esclarecer como esta surgiu e o que a define. Deste modo, transmitem um legado de alusão partilhada a essa cultura (9). Na literatura grega, a área mítica central é definida, sobretudo, pela épica homérica e pelos poetas trágicos (7).

Na metáfora de Hainsworth, a semente épica é lançada por formas narrativas ancestrais, como os mitos e as histórias populares, através das quais se procurava

⁴ Este texto de Dos Passos, publicado na revista *National Review*, 14 (15 Jan. 1963), p. 11, é um tributo a Faulkner, falecido em 6 de Julho de 1962.

uma explicação do mundo ou a evasão ao sofrimento. A fusão desses e a adição de elementos formais, como uma dada forma métrica e a adaptação ao modo narrativo do poema heróico, estaria na origem do género épico (Hainsworth, 1991: 5).

Num estudo anterior (*Anatomy of Criticism*, de 1957), Frye havia já traçado uma inequívoca associação entre mito e épica. Numa das secções do ensaio *Theory of Genres*, evoca a Bíblia como estrutura mítica arquetípica, desenvolvendo-se desde a criação até ao apocalipse (Frye, 1990: 315). A figura messiânica, já presente no *Antigo Testamento* e reificada em Jesus, no *Novo Testamento*, configura o herói em busca, desde a encarnação até à apoteose; essa vertente desdobra-se noutros movimentos cíclicos: o movimento individual, do nascimento à salvação; o movimento sexual, desde Adão e Eva até ao casamento apocalíptico; e o movimento social, desde a produção da lei até ao reino estabelecido da lei. Em todos estes se verifica um movimento inicialmente descendente e depois ascendente, até à redenção. Além destes, existe o ciclo meramente humano da existência, desde o nascimento até à morte, caracterizado por factores disfóricos, como a escravidão, o exílio, a guerra permanente, a destruição pelo fogo ou pela água (314-316).

A importância destes aspectos deve-se ao facto de se aliarem, na perspectiva de Frye, às duas estruturas épicas que o seu estudo sistematiza, e que constituem um inegável contributo para a reflexão em torno da problemática de definição do conceito. Inserindo a épica nacional no modo *high mimetic*, a par da tragédia (Frye, 1990: 34), Frye aduz uma diferente proposta de classificação àquelas acima referidas: a épica do regresso («return»), e a épica da fúria («wrath»). A *Odisseia* é indicada como exemplo da primeira, enquadrada pela aceitação comum da natureza, da sociedade e da lei, que legitima o regresso do dono à sua casa, para reclamar o que é seu. Na *Eneida*, por seu turno, o tema do regresso assume a forma de renascimento, em que o fim da nova Tróia é o ponto de partida para uma renovada busca do herói. Quanto ao segundo tipo, («epic of wrath»), os textos considerados tipicamente épicos, como os de Homero, de Virgílio, e, em época posterior, de Milton, assentam nos ciclos rítmicos da vida, morte, e morte individual, e do ritmo social, mais lento, que a queda de impérios e cidades ilustraria (317-318). A *Ilíada*

seria, assim, uma épica de fúria («a song of wrath»), na qual a queda do inimigo é trágica e a natureza vista como uma ordem impessoal. Frye considera ainda que o ciclo da vida, morte e renascimento, comporta um simbolismo análogo ao ciclo messiânico da preexistência, vida na morte e ressurreição, que forma um terceiro tipo de épica de analogia («analogical»). Por fim, uma última categoria, a de contraste («contrast-epic»), resulta da polarização entre a situação humana, irónica, e a origem ou continuação de uma sociedade divina (317-318).

Frye, que divisa uma linha de continuidade entre a épica Clássica e a Cristã, considera que a Bíblia congrega, segundo esta perspectiva, os temas das três obras épicas referenciais: a destruição e captura da cidade, da *Ilíada*; o regresso a casa, presente na *Odisseia*; e a construção de uma nova cidade, na *Eneida* (319).

Uma referência à evolução do género épico, na literatura ocidental, deverá incluir a alusão a momentos e obras que, tal como os paradigmas clássicos, constituem um incontornável marco de referência para a literatura subsequente. Por conseguinte, importa destacar, na Idade Média, a incidência numa épica de inspiração cristã, desde Juvencus, Marius Victor e Avita, que conjugam as técnicas narrativas do *Génese* e do *Êxodo* com a épica histórica romana, centrando-se na salvação divina. Nos séculos IV e V, Prudêncio e Dracôncio substituem a batalha da alma contra o diabo pelo combate tradicional; no entanto, o facto de o herói de fé substituir o guerreiro combatente coloca os santos no lugar de herói épico. A Idade Média produz ainda narrativas épicas documentadas por acontecimentos históricos, como *Beowulf*, *Chanson de Roland* (anónimo, século VIII), ou *Nibelungenlied* (poemas de origem germânica, que se crê remontarem ao século XIII). Nestes exemplos é acentuada a dimensão da honra, que os heróis, tendo cometido erros trágicos de avaliação («hamartia», na terminologia da tragédia grega), antepõem à vida. Estão igualmente presentes características como o poder sobrenatural dos heróis. Esta forma épica medieval, designada como «romance»⁵, inclui três ciclos, dedicados, respectivamente, a temas franceses (Carlos Magno e Roland), ingleses (Rei Artur e Cavaleiros da Távola Redonda) e italianos (recuperando materiais da Antiguidade,

⁵ Uma vez mais utilizamos o signo da língua inglesa.

particularmente o ciclo de Tróia). Na Alta Idade Média, a Divina Comédia, de Dante, procura conciliar elementos do «romance» com elementos de origem clássica e cristã. Petrarca e Bocaccio, em Itália, e Chaucer, em Inglaterra, prosseguem a linha épica, inflectindo no sentido da narrativa de cavalaria. Petrarca assinala o despontar do «humanismo» renascentista, recuperando a dimensão histórica, política e ética da épica. Constituem referências importantes do Renascimento Ariosto, de pendor satírico, além de Camões, que celebrou a história nacional recorrendo a um suporte mitológico tributário da *Eneida*, e de Tasso, com *Jerusalém Libertada*, de cariz nacional e cristão, que já havíamos mencionado. Como vimos no início deste capítulo, Tasso produziu também textos teóricos sobre a epopeia, e promoveu uma fusão importante entre elementos de origem diversa, como a narrativa de guerra, de viagem, o amor cavalheiresco, a ideia do herói perfeito, e a unidade de acção preconizada por Aristóteles. Este é também o contexto de *Fairie Queene* (1569), de Spenser. No século XVII, Milton legou à tradição épica *Paradise Lost* e *Paradise Regained*, a que nos referimos no capítulo anterior, no âmbito da reflexão sobre o herói (Preminger, Brogan, 1993: 364-368; Moniz, 2005).

A dimensão narrativa será, do que acima se expôs, um dos traços dos textos épicos refractário a mutações no âmbito do género literário e da evolução diacrónica do conceito. «Narrative is the formal root of the epic», refere Hainsworth (Hainsworth, 1991: 5); ou, na linguagem sincrética de Kayser: «Se nos é contada alguma coisa, trata-se da Épica» (Kayser, 1970: 214). Porém, distingue-se de outros géneros do modo narrativo pela sua amplitude temática e pela cobertura de uma enorme massa de conhecimento tradicional (Frye, 1990: 318). Por esse motivo é decerto associada, como referimos, à dimensão de grandiosidade, e que a crítica se lhe refere frequentemente de modo superlativo – «the best, the highest, and the most comprehensive of literary artifacts» (McWilliams, 1989: 3).

A vertente narrativa associa-se ao traço distintivo da épica, segundo a perspectiva de Ingalls, a que acima brevemente aludimos, e que consiste no «motivo épico». A definição deste termo foi construída indutivamente a partir de um factor determinante comum, presente em textos referenciais já designados como épicos,

como *Gilgamesh*, a *Iliada*, a *Odisseia*, *Mahabharata* (cuja criação se atribui a uma data incerta, entre os séculos IV e V), a *Divina Comédia*, *Paradise Lost*, *Paradise Regained* e *Jerusalém Libertada*. Assim, o termo «epic motive» é definido do seguinte modo: «composer's intent to narrate dramatically, as pertinent upon a world stage and in a context of world history, a route through which human spirit regenerates to durable spiritual enlightenment». Numa outra definição, Ingalls parafraseia-o como: «...the narration of a route through and beyond temporal achievements and humiliations...» (Ingalls, 1989: 11, 16).

Ao analisar as diferentes componentes desta asserção, o seu autor sublinha a proeminência daquilo que designa como «psychomachia» em relação a outros elementos, como o centro do mundo e a sequência da acção, termo que se refere à presença de conflitos do domínio da alma (12). A utilização deste conceito afigura-se, naturalmente, devedora do texto medieval de Prudêncio, assim intitulado, e que de modo alegórico dramatiza precisamente os conflitos internos do espírito, em particular no plano do vício e da virtude. Na perspectiva de Ingalls, e contrariamente à saga, o tema épico envolve, assim, uma dimensão metafísica, não se esgotando na recriação de acontecimentos temporais. Estes simbolizam, antes, dilemas amplos da alma humana. Por exemplo, o motivo homérico diria respeito ao potencial de destruição e regeneração desta, motivo que também estaria presente em textos anteriores, como o *Gilgamesh* ou o *Génesis* (12-13). O motivo da regeneração relaciona-se com a componente de esperança e optimismo que abordámos acima em relação à épica, na reflexão sobre o protagonista/herói. O desfecho das três narrativas que ocupam este estudo, que então abordámos, afigura-se consentâneo com esta perspectiva, que será retomada no presente capítulo, agora à luz da épica.

O carácter magnífico da épica, que acima referimos, resulta justamente da natureza do seu motivo e da sua interrogação, da sua dúvida. Nesta perspectiva, a épica inclui a dúvida característica da tragédia, a função da *húbris*, isto é, da falha maior do herói, que o afecta a ele e àqueles que, de modo imprudente, com ele privam. Importa, todavia, salientar as diferenças que Ingalls de seguida enuncia, por exemplo, o facto de a acção épica transcender a crise trágica, narrando a forma como

os seres humanos, com as suas fraquezas perdoáveis e trágicas, poderem ainda descobrir a sua máxima humanidade e, através dela, se regenerarem. Por outras palavras, a acção épica explora quer a vulnerabilidade, quer o potencial regenerativo da natureza humana (13). Note-se que a distinção entre epopeia e tragédia remonta a Aristóteles, que identifica, como aspecto comum a ambas, o facto de imitarem «homens superiores», em verso. Segundo ele, a epopeia difere, todavia, da tragédia pelo metro único, pela forma narrativa e pela extensão temporal ilimitada (Aristóteles, 1986: 109).

A análise de Ingalls, que reputamos de pertinente, associa a dimensão humana e a crise épica a um outro factor, a evolução de um estado de conhecimento para um de sabedoria (respectivamente, «knowledge» e «wisdom»). O motivo épico, orientado para o nível da sabedoria, diz respeito a um destino espiritual potencialmente durável, relevante para todos os seres humanos (Ingalls, 1989: 14).

O motivo épico associa-se, naturalmente, à vertente narrativa, pelo que importa retomar a perspectiva de Hainsworth, por sublinhar a distinção entre épica e ficção narrativa («storytelling»), assente na profundidade temática da primeira, por vezes indiciada pelos próprios títulos (Hainsworth, 1991: 7-8). Seria, aliás, o tema (por exemplo, o heroísmo na *Ilíada* e o império na *Eneida*) que distinguiria os melhores poemas épicos, envolvendo uma apreciação do mundo neles descrito (146). O legado homérico é visto como fundamental por este ensaísta, uma vez que alia a narração de feitos muitas vezes violentos e brutais a uma forma e a uma linguagem que fazem desses textos sofisticadas obras de arte. Os poetas épicos que se lhe seguiram teriam, deste modo, alterado os temas, mas mantido a fidelidade à forma de Homero, que assim permanece ligada à épica. A evolução desta iria, contudo, adicionar à expressão homérica da experiência acumulada da tradição, a componente da perspectiva pessoal, presente, por exemplo, na visão de Virgílio acerca de Roma. Por este motivo, os temas passam a transcender o domínio da acção heróica. Por exemplo, a proeminência do patriotismo daria origem, na terminologia de Hainsworth, a um novo subgénero, a épica histórica (9-10). Este ensaísta destaca a importância da perspectiva pessoal, propondo uma definição ecléctica para a épica:

«They [the poets of the literary epic] set out to be at once masters of narrative style, like romancers, and masters of characterization, like dramatists, and to combine these with the vision of a philosopher and the urgency of a prophet» (10).

Esta afirmação evoca a perspectiva de outros teóricos que aludiram à relação entre épica e género literário, entroncando igualmente na visão cumulativa e algo híbrida do conceito. A fusão do romance, da história, da novela, e da épica exara inúmeras possibilidades, mas contribui igualmente para a imprecisão conceptual. O romancista histórico, por exemplo, seria capaz de captar qualidades épicas, e até convenções, subvertendo as formas originais. Já Virgílio e Milton teriam contribuído para a construção da tradição épica pela introdução de transformações (McWilliams, 1989: 2) – Virgílio, por exemplo, difere de Homero, seu modelo, no plano da caracterização das personagens, que aprofunda sob o ponto de vista psicológico, ou no da convocação do tempo presente, relativo ao imperador Octávio César Augusto, que articula com o passado histórico (Iañez, 1989: 183-184); Milton, como referimos no capítulo precedente, cria uma ruptura com a tradição épica, ao acentuar o papel de Satanás⁶. Este factor é considerado crucial para a sobrevivência do género, pelo que McWilliams sugere que a épica seja definida pelo seu carácter de narrativa heróica, reificada, porém, em diferentes formas. Nesta perspectiva, a questão do género ou subgénero literário é subalternizada à defesa da inclusão da forma e da flexibilidade na concepção do género literário (McWilliams, 1989: 4).

Importa aludir à conexão que a problemática do género estabelece com a evolução do conceito de épica, em termos de história literária. A este respeito refere Hainsworth que determinadas características formais da épica seriam desajustadas e artificiais num novo panorama literário. Do mesmo modo, a hipotética supressão da forma a textos como os de Homero ou de Milton retirar-lhe-ia a natureza épica. Esta reflexão introduz, assim, um elemento de extrema pertinência para este estudo, a aceitação da prosa como veículo mais adequado à expressão de uma cosmovisão colectiva, dos mitos que suportam o espírito de um povo e justificam as suas aspirações: «What the epic once had done had now to be done, for those who still

⁶ Cf. Capítulo Três, p. 275.

required to see the world through the parables of heroic action, not by heroic poetry but by some generically unrelated equivalent» (Hainsworth, 1991: 148).

A ascensão da prosa narrativa, e, em particular, do romance, como género apto a acolher a épica, mereceu a atenção de outros estudos. McWilliams fundamenta esta perspectiva, em parte, com o facto de o romance se ter tornado uma das formas literárias dominantes na América, no século XIX, motivo pelo qual só através dessas formas a épica – neste caso, uma épica americana – chegaria a um público alargado (McWilliams, 1989: 5). Outras justificações, de carácter mais genérico, apontam que a crescente estatura do romance, durante os finais do século XIX e durante o século XX, tornou naturalmente lógica a sua utilização estética como veículo adequado à expressão do tratamento grandioso do destino individual ou nacional (Cuddon, 1991: 292). O romance comportaria a capacidade narrativa da épica e também a consciência bárdica, aspectos exemplificados com os escritores franceses Balzac e Flaubert, os britânicos Scott, Dickens, George Eliot e Thackeray, Tolstoy na Rússia, Manzoni em Itália e Melville, na América (Preminger, Brogan, 1993: 369).

Perspectiva semelhante é defendida por Lutwack, para quem o romance é o herdeiro mais fiel da épica. Tendo começado por parodiar o heroísmo épico, e dedicando grande atenção aos detalhes de natureza realista – o que contrariaria a dimensão sobrenatural da épica – o romance desenvolveu-se, autonomizando-se da novela («romance»); nesse processo, tornou-se apto a assimilar os materiais e formas de outros géneros, sem se deixar afectar pelas eventuais fraquezas destes. A épica terá sido uma das formas principais assimiladas pelo romance. O facto de assentar na prosa não afecta as convenções do seu congénere em verso. De entre as características a que foi permeável, destacam-se a estrutura narrativa simples e forte, na qual se baseia a vasta acumulação de detalhes, o padrão arquetípico do percurso do herói e a apresentação de temas sérios; no entanto, o romance insufla-lhes novo vigor, ao introduzir as componentes factuais e existenciais. Por outro lado, ao assumir o tom elevado da épica, o romance resguardar-se-ia da trivialidade dos factos (Lutwack, 1971: 11-12). Além destes aspectos, o mito também integra a manifestação épica romanesca, contribuindo para o seu tom transcendente e,

sobretudo, equipando o romance com uma série de motivos narrativos, em especial os que se referem às proezas do herói. Contudo, a prosa narrativa, até pelo seu carácter realista, limita o uso da linguagem elevada e do mito. Baseando-se em Frye, Lutwack lembra que a aceitação do mito no romance se verifica através de um processo designado como «displacement», isto é, parte da força de um mito perde-se ao ser transformada na imagética incidental, de coincidência ou acidental do romance realista (22). Este é, com efeito, um dos aspectos em que Frye suporta a sua «Teoria dos Modos», na qual classifica a ficção segundo o nível de capacidade de acção do herói, concluindo que a literatura moderna é marcada pelo facto de a ironia descer do modo *low mimetic*, isto é, tem início no realismo e na observação distanciada, mas ao mesmo tempo aproxima-se do mito, o que confere ao conjunto dos cinco modos uma natureza circular. O mito irónico está presente, segundo Frye, nas obras de escritores como Joyce ou Kafka, sendo justamente a sua leitura como mito irónico, e não apenas segundo padrões do *low mimetic*, que os torna inteligíveis (Frye: 1990: 42-43).

Dos aspectos referidos por Lutwack, importa destacar a permeabilidade do género romanesco, em especial por possibilitar a incorporação de elementos da épica – designadamente o mito – e a fusão destes com temas coetâneos do romance; afigura-se igualmente relevante a associação estabelecida entre este processo e o desenvolvimento da tradição épica; no entanto, a referência à linguagem e a alusão a correntes estético-literárias é apresentada de modo redutor. Em relação ao naturalismo, por exemplo, Lutwack refere que a tendência inevitável deste para o desespero é corrigida pela afirmação épica da nobreza do homem, afirmação que restringe a natureza da personagem de recorte naturalista. Mais relevante, todavia, é a generalização com que se refere ao nível de linguagem. Por um lado, nem todos os romances com características épicas ostentam tal marca, ou não seria possível encontrar exemplos no âmbito do realismo e do naturalismo, que frequentemente recorrem a um tom directo, cru, por vezes chocante, devido ao desígnio mimético que os orienta, fundado na intenção de aproximação à realidade empírica e factual. Por outro, textos matriciais da tradição épica, como os homéricos ou o *Antigo*

Testamento, devem a sua marca realista, detalhadamente fundamentada por Auerbach em *Mimesis*, à mistura de estilos, à convivência do sublime com o trivial e o quotidiano.

Também Ingalls refere que a originalidade do estilo homérico se funda na combinação dos discursos formal e informal, criando um novo equilíbrio em relação ao público do seu tempo. Do mesmo modo, os textos joaninos do *Novo Testamento* associam vocabulário filosófico formal e dicção comum. Estes exemplos pretendem justificar que a visão comum do estilo épico como bastante formal, distanciado dos hábitos vulgares do público, será, em grande parte, uma ilusão criada entre os leitores dos séculos recentes (Ingalls, 1989: 59-60). Virgílio e Milton são também mencionados para ilustrar aquela que se nos afigura uma leitura democratizante do discurso épico: «Their approach still recognizes the double demands of epic: to indicate in stanza movement and diction, as well as through characters and events, that the narrative has links to ritual initiation but is, at the same time, accessible to Everyman» (60).

A expressão épica no romance é fundamentada por Lukács numa obra de reconhecida importância, *The Theory of the Novel*, na qual o capítulo intitulado «The Epic and the Novel» consagra justamente as potencialidades épicas da prosa e do romance. Lukács secundariza o modo literário em relação à essência que poderá qualificar a épica, e que atribui à busca da totalidade da vida. Colocando num mesmo nível a epopeia (*epic*) e o romance, aponta como traço comum a intenção fundamental dos respectivos autores – aspecto que, como vimos, também Ingalls destacou –, e como elemento distintivo a realidade histórico-filosófica em que cada um se enquadra. Deste modo, o romance configura uma épica de uma época em que a totalidade extensiva da vida não é dada directamente, isto é, o sentido imanente da vida tornou-se problemático, ainda que projectado nessa vertente de globalidade (Lukács, 1982: 56) A lírica retiraria à épica a sua imensa totalidade, enquanto a prosa, pelo contrário, detém a liberdade formal para abranger essa amplitude:

Only prose can then encompass the suffering and the laurels, the struggle and the crown, with equal power; only its unfettered plasticity and its non-rhythmic rigour can, with equal power, embrace the fetters and the freedom, the given happiness and the conquered lightness of a world henceforth immanently radiant with found meaning (58).

A relação dos planos individual e colectivo aflui também a esta concepção, uma vez que o destino individual integra essa totalidade. Os acontecimentos épicos são dados pelo destino colectivo, do mundo, do qual o herói épico será portador, o destino da comunidade cristalizando-se nele próprio (67). Além disso, outras características da épica, referidas por oposição relativamente à tragédia, adquirem relevância pela relação que é possível divisar com o género romanesco. Com efeito, Lukács atribui à épica as vertentes mimética e histórica:

For the epic, the world at any given moment is an ultimate principle; it is empirical at its deepest, most decisive, all-determining transcendental base (...) but it can never, while remaining epic, transcend the breadth and depth, the rounded, sensual, richly ordered nature of life as historically given (46).

McWilliams afirma-se seguidor das perspectivas de Lukács e de Bakhtin, no que se refere à convicção comum de que a essência épica consistiria na expressão literária de valores culturais, num modo heróico e empírico que apresenta tais valores como imanentes ao mundo físico (McWilliams, 1989: 5). Quanto aos aspectos divergentes, este ensaísta menciona o facto de Lukács atribuir ao moderno herói o estatuto de sucessor do seu protótipo, na poesia heróica, enquanto Bakhtin encara os grandes poemas épicos como um género fechado e confinado a uma dada época, que delimita no século XVIII, precisamente com o aparecimento do romance. Por esse motivo, a enorme diferença entre um e outro género excluiria a possibilidade de o romance assimilar algo da épica antiga, sob pena de a diluir (6-7).

Importa sintetizar a posição de McWilliams em relação a estas duas fontes, pois, para além das vertentes que prossegue e que indicámos no parágrafo anterior, secunda Lukács na crença de que a ficção épica e a prosa épica já seriam prováveis,

pelo menos, na época de Balzac, e até na de Cervantes, no que se refere ao estudo da literatura heróica. Diverge de Bakhtin, porém, na visão estática que este veicula do heroísmo épico do passado, perspectiva que rebate afirmando que tal posição renega a transgressão e evolução que ocorreram no seio da própria «tradição épica» (6).

Com efeito, se atentarmos no ensaio «Epic and Novel», de Bakhtin, constatamos que a distinção fundamental traçada entre a épica e o romance reside precisamente na dimensão de temporalidade, a qual define o carácter estático e fechado da épica. Esta jamais se referiria ao tempo coevo em que é produzida, mas sim ao passado, o que implica necessariamente uma condição de inacessibilidade autoral (Bakhtin, 1981: 13). Uma vez que na época Clássica o mundo da literatura «elevada» era projectado para o passado, a contemporaneidade não poderia ser objecto de representação em tais géneros (19). A definição de género épico assenta, segundo Bakhtin, em três características estruturais: o enfoque do tema no passado épico nacional; a tradição nacional como fonte da épica; e distância absoluta entre o mundo épico da realidade contemporânea, da qual fazem parte o seu criador e o público. À noção de passado nacional afluem também as de heroísmo, de primazia e de supremacia: «... it is a world of ‘beginnings’ and ‘peak times’ in the national history, a world of fathers and of founders of families, a world of ‘firsts’ and ‘bests’» (13).

Por oposição à épica, o romance, que se configura como o género dominante na literatura moderna, caracteriza-se pela dimensão de contemporaneidade e de conformidade à época histórica em que é criado, de permanente evolução (4, 7). As três características que definem o romance em relação a outros géneros, são a consciência multilinguística, a mudança radical no plano das coordenadas temporais da imagem literária, e a nova área aberta à estruturação de imagens literárias, nomeadamente a zona de contacto máximo com o presente (11). O romance define-se ainda por um traço que Bakhtin designa como «polyglossia», referindo-se à abertura e pluralidade linguística, requerida para exprimir o novo mundo, bem como pela nova cultura e pela nova consciência criativa literária (12).

Embora reconhecendo as características que este aponta ao romance, como género moderno, baseado nas ironias coetâneas, na improvisação de novas formas, e na pluralidade linguística («polyglossia») (6), bem como as que atribui à épica, e apesar de considerarmos a dimensão temporal muito importante na reflexão e nas distinções possíveis entre épica e romance, afigura-se algo limitativo situar os dois géneros literários numa relação de contraste. A questão que importa convocar, e à qual regressaremos em momento oportuno, é se, à luz das diversas vertentes que configuram a noção de literatura épica, ambas as manifestações serão, ou não, incompatíveis.

Na nossa reflexão, estes aspectos assumem particular relevância, uma vez que a ponderação de elementos de cariz épico nas narrativas de Dos Passos participa, necessariamente, de uma visão do romance como género permeável a uma influência de tal ordem. Por outro lado, os aspectos que irão consubstanciar essa reflexão convocarão, previsivelmente, questões atinentes à origem do género, bem como formas de inovação. Por este motivo, os aspectos principais da perspectiva de Lukács e de McWilliams serão tomados como operacionais, enquanto a perspectiva de Bakhtin se afigura valiosa em termos da caracterização dos géneros épico e romanesco, mas restritiva no que diz respeito à ausência de identificação de um campo comum entre ambos.

As possibilidades e a especificidade épicas do romance assumem especial relevância neste estudo, sendo oportuna uma breve remissão para o Capítulo Um, no qual considerámos a manifestação de traços do realismo, do naturalismo e do modernismo. De entre eles, destacámos então o carácter histórico a ele imanente, o qual, por seu turno, é compaginável com a expressão de uma perspectiva crítica, de teor social e político, em relação à sociedade coetânea.

As várias formulações teóricas em torno da épica aludem, de forma mais ou menos desenvolvida, à relação desta com a História. Vertentes que acima focámos, como o mito, o conhecimento, os valores e o ideal colectivos, subjazem naturalmente à dimensão histórica. Recordemos que esta é comum às várias definições do conceito de épica a que aludimos no início deste capítulo. Na reflexão

que agora prosseguiremos, será importante considerar de que modo a vertente épica conjuga os elementos míticos e históricos, num género literário já demarcado, pelo menos no plano formal, das suas raízes ancestrais.

Segundo Ingalls, a narrativa épica é representativa, e a sua substância historicamente significativa (Ingalls, 1989: 23). Em diversos poetas épicos, de Homero a Blake, está patente a sua função auxiliar, como conservadores da experiência acumulada e do contexto histórico significativo, nos quais surgem as questões épicas e as consequentes sequências de acção (61). Na classificação de Lutwack, acima referida, o acontecimento histórico, factual, integra a «battle epic», ainda que o tema geral seja produto de ficção. Além disso, a associação à vertente histórica contribui para o efeito de engrandecimento que define a épica (Lutwack, 1971: 15). É conhecida a asserção de Ezra Pound, numa entrevista concedida em 1962, para a revista *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, na qual definiu «épica» como «um poema contendo História» (Miller, 1981:75).

Também as reflexões de Dos Passos acerca da função e da importância da História merecem alusão, porquanto a sua perspectiva se afigura portadora de alguma complexidade. Como referimos noutros momentos, vários estudos críticos associam este aspecto à presença da crítica social nas suas narrativas, assente num conhecimento e análise da realidade contemporânea. Essa perspectiva enquadra a sua muito citada asserção «the mind of a generation is its speech» (Dos Passos, 1988: 147), em relação à qual define o papel do escritor como «arquitecto da história». Wrenn integra esta visão num conjunto que designa como «a theory of Art», segundo a qual Dos Passos atribui à obra de arte um forte papel crítico, aliando os materiais obtidos a partir da realidade empírica. Quer a ficção, quer a História participam dessa função. Baseado nestes aspectos, Wrenn considera a teoria estética de Dos Passos como arte crítica (Wrenn, 1961: 150). Todavia, o artigo «A Great American», que Wrenn refere ao fundamentar a sua perspectiva acerca da teoria artística de Dos Passos, menciona o carácter colectivo da História, sugerindo uma concepção de teor épico, que por esse motivo nos interessa mencionar. A distinção entre ficção e História é formulada do seguinte modo: «It seems to me that history is

always more alive and more interesting than fiction. I suppose that is because a story is the day dream of a single man, while history is a mass-invention, the day-dream of a race» (Dos Passos, 1988: 104). Todavia, num «Statement of Belief» publicado no ano seguinte, alude à capacidade do escritor criar um mundo ficcional mais próximo da sua experiência factual do que um verdadeiro historiador ou biógrafo, o que faz do romancista um «historiador de segunda classe» (115). Também esta ideia convoca a relação entre os planos individual e colectivo, que se cruza com diversos aspectos da obra de Dos Passos. O carácter colectivo que Dos Passos apõe à História diverge, aparentemente, da concepção de Emerson, desenvolvida no seu ensaio «History», no qual este defende a convicção de que ela pode ser encarnada no ser humano, individual. O pensamento da mente humana, a que é atribuído um substracto universal («a common mind») dá origem ao registo histórico; no entanto, este forma-se a partir da experiência individual, basilar às diversas categorias da História – social, natural, artística ou literária (Emerson, 2006).

Se bem que o padrão narrativo de Dos Passos se baseie na multiplicidade de personagens e respectivas focalizações, concretizando uma dimensão mimética ampla e de teor colectivo, na verdade o indivíduo assume papel relevante em tal representação, e a sua experiência individual contribui, a um tempo, para a construção e para a leitura da História. Além disso, como tem sido referido ao longo deste estudo, a apologia do ser individual é central nas narrativas de Dos Passos. Nesse sentido, a interacção entre indivíduo e História reflecte, em parte, a perspectiva de Emerson, embora as personagens, em geral, e os protagonistas de Dos Passos, em particular, ofereçam à experiência histórica, da qual são construtores e participantes, os elementos de subjectividade que fomentam a interpretação crítica da mesma. «The day-dream of a single man», expressão com que Dos Passos, como acima citámos, se refere à ficção, adquire assim, por força do próprio género literário, uma relevância maior do que a incluída na sua formulação teórica.

Para Dos Passos, o conhecimento da História permite o enriquecimento da consciência nacional e a construção de um conjunto de valores-padrão:

That we know and feel how our fathers and grandfathers acted and thought and shouted and died does not necessarily mean that we are going to mould our lives after theirs, but it does mean that we have some sort of standard to measure ourselves by. Any agglomeration of people trying to live without a scale of values becomes a mindless and panicky mob (104-105).

A relação entre um quadro de valores éticos e a consciência nacional que neles se enforma é claramente de teor épico, se atendermos aos aspectos considerados no início deste capítulo. Por outro lado, o facto de a perspectiva histórica expressa por Dos Passos articular, na nossa perspectiva, as dimensões crítica e épica relaciona-se com a especificidade de uma possível épica na sua ficção, que procuraremos explorar ao longo desta reflexão.

A dimensão histórica invoca a identidade da nação a que essa História diz respeito. Delimitar o tempo e o espaço que enquadram os acontecimentos representados torna-se, assim, extremamente importante, porque contribui para clarificar a natureza e a significação quer dos referentes, quer dos mitos a eles associados. Como veremos, esta questão é fundamental acerca dos textos de Dos Passos, e possível apenas à luz da especificidade americana.

Homi Bhabha propõe uma reflexão sobre o conceito de «nação» baseada, essencialmente, na prevalência da categoria de temporalidade sobre a de historicismo, pressuposto que aparentemente contraria a visão de Ingalls. Este, no seu estudo da tradição épica, alude justamente à consciência daquilo que refere como «common time» para fundamentar a sua visão épica da História. Tal posição reconhece o lugar complementar da lenda e da metafísica numa nova ordem épica, uma vez que a composição de motivação épica transcende o conhecimento temporal, convocando a percepção daquilo que lhe é imanente, mas não visível (Ingalls, 1989: 30, 70). Por seu turno, Lutwack sublinha a dimensão temporal inerente à História, quando refere, a propósito dos temas das narrativas épicas bélicas, que a importância atribuída ao acontecimento histórico oscila consoante a época, fazendo, naturalmente, variar a selecção e a centralidade dos temas (Lutwack, 1971: 15).

A perspectiva de Bhabha não colide, todavia, com a possível relação entre nação e História que nos propomos focar. O seu ensaio proporciona, aliás, diversas linhas de reflexão que se afiguram de extrema relevância para os objectivos do nosso estudo. O autor explica que não recusa ao conceito a sua historicidade própria, formulando deste modo o propósito do seu texto: «... as estratégias complexas de identificação cultural e de alocação discursiva que operam em nome do ‘povo’ ou da ‘nação’ e fazem destes os sujeitos e os objectos imanentes de uma multiplicidade de narrativas sociais e literárias» (Bhabha, 2001: 534). A relação da esfera individual com a colectiva, a que aludimos noutros momentos, é aqui enquadrada pelos contornos políticos da nação moderna, reflectindo a noção da expressão espacial de um povo unitário. No entanto, o texto literário, bem como a crítica literária, desempenham neste processo uma função particularmente relevante. Com efeito, a abrangência da ideia de nação é expressa na revelação da vida quotidiana, nos detalhes que se configuram como metáforas da vida nacional. A narrativa realista de Goethe é apontada como exemplo dessa relação (537).

Este aspecto remete para algumas das questões consideradas no primeiro capítulo deste estudo, no âmbito da reflexão sobre as marcas do realismo, do naturalismo e do modernismo nas obras iniciais de Dos Passos. Reconhecemos, nesse passo, a plasticidade e intersecção da manifestação desses traços nas três narrativas em análise. Se, para além disso, ousarmos buscar um traço dominante comum a essas correntes estético-literárias, como operacionalização significativa nos referidos textos de Dos Passos, ele será, decerto, a expressão do detalhe, dos elementos triviais do quotidiano – no dia a dia da frente de batalha, na rotina militar, ou da vida numa grande cidade. À luz de reflexão em torno da épica, que neste momento nos ocupa, será oportuno retomar a perspectiva de Auerbach, a que por diversas vezes aludimos, devido ao postulado que enforma o seu estudo: a convivência dos estilos sublime e informal, a representação de esferas elevadas e do mundo das camadas sociais inferiores, a conjugação do excepcional com o banal, como traços comuns à representação da realidade na literatura ocidental, desde Homero até Virginia Woolf (Auerbach, 1991). O facto de esta perspectiva englobar narrativas épicas é,

naturalmente, fundamental para o nosso estudo. Em termos de evolução de uma linha épica que englobe a narrativa em prosa, *Ulysses*, de Joyce, representa porventura o marco mais significativo na literatura do século XX, aliando o tema homérico ao romance psicológico, de enquadramento modernista (Preminger, Brogan, 1993: 369).

Aquela que poderá ser considerada uma evolução democrática de representação ficcional é corroborada por McWilliams, em relação à construção épica americana, que desenvolveremos noutro momento deste capítulo. Após fracassos ocorridos quer no plano da épica «séria», de carácter imitativo, quer no da épica burlesca (*mock epic*), terá sido a eventual combinação de elementos opostos, como o cómico e o sublime, o familiar e o atemorizador, o ridículo e o heróico, que possibilitou a produção de obras matriciais de uma épica especificamente americana, como *Leaves of Grass*, de Whitman, e *Moby-Dick*, de Melville (McWilliams, 1989: 7).

O ensaio de Bhabha leva-nos a mencionar a dimensão mimética subjacente à metaforização da vida nacional através da expressão dos detalhes quotidianos, a que este ensaísta alude. Com efeito, a representação da realidade empírica engloba referentes cuja descodificação semântica reenvia ao enquadramento histórico, social, cultural e mítico, vertentes que operam como um todo uno, compatível com as características invariáveis do género épico.

O estudo de Kayser, que identifica na forma épica três elementos estruturais – personagem, espaço e acontecimento – assume relevo justamente pela reflexão em torno da categoria «espaço», que importa perspectivarmos sob o ponto de vista da relação com a História (Kayser, 1970: 248). O espaço configura-se como «sector do mundo» e transcende o significado físico, não podendo ser entendido como mera paisagem; as duas outras categorias, personagens e eventos, são por ele determinados, e o seu significado constrói-se como expressão desse espaço (254). A predominância estrutural de cada um destes elementos definirá o tipo de epopeia. A *Divina Comédia* será assim exemplo de narrativa épica subordinada à substância do espaço, que marca os detalhes, os acontecimentos e as personagens, adstritos a um «valor local» (258).

Também para a reflexão que nos propomos em relação a *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*, a categoria do espaço se configura como dominante. Aludimos a ela, com mais detalhe, a propósito de *Manhattan Transfer* como romance da grande cidade⁷, mas a sua relação com a dimensão épica confere-lhe novos contornos. É pertinente evocar o potencial ideológico que a teoria literária reconhece a esta categoria narrativa. Essa condição verifica-se, como refere Reis, quando através do espaço se identificam elementos de natureza social, económica ou histórica, por exemplo, conferindo-lhe, assim, «contextura ideológica» (Reis, Lopes, 2002: 139). No plano épico, tais atributos poderão ainda convergir com a valência mítica que igualmente a caracteriza. Será nesse sentido que, em *Moby Dick*, o mar, enquanto espaço, se configura como lugar da memória colectiva, mítica, da experiência específica, épica, que nele se registou (Avelar, 1995: 4), ou que a cidade de *Manhattan Transfer* surge como microcosmo da busca utópica imanente à cultura americana, acolhendo, deste modo, a tendência épica (Avelar, 2006). No que se refere à narrativa de Dos Passos, este será, obviamente, um dos aspectos a desenvolver e a relacionar com outras vertentes que previsivelmente aportam a uma leitura da obra em função das suas marcas épicas. Esta referência prende-se com a necessidade de clarificar a importância do espaço para a dimensão épica, nas suas valências histórica e mítica.

Frisámos o modo narrativo, a incorporação das vertentes histórica e mítica, a ancoragem numa identidade cultural nacional e a ligação à dimensão temporal como factores constantes na evolução da épica, refractários às diversas alterações do seu percurso diacrónico e resistentes à maior flexibilidade que os estudos literários lhe outorgaram como género literário. Importa agora reflectir sobre os aspectos mais relevantes que configuraram esse processo evolutivo, salientando aqueles que maior pertinência apresentam para este estudo, designadamente o aspecto formal e o conceito de heroísmo.

O primeiro relaciona-se com a questão do género literário e com o alargamento da épica à prosa narrativa e, em particular, ao romance. Todavia, algumas

⁷ Cf. Capítulo Dois.

características formais atinentes aos textos épicos mais antigos merecem referência, quer pelo legado explícito que textos recentes reflectem, quer pela evolução para técnicas afins ou paralelas, ainda que no plano metafórico.

Partindo de um suporte narrativo que tem por pressuposto natural a existência de um público, a forma épica exprime-se através de um tempo verbal pretérito, indicado para o relato de eventos iniciados e completados no passado, e, portanto, imutáveis à data da sua narração. Além disso, integram esta forma a inclusão de antecipações, contrárias ao efeito de surpresa, e ainda a independência dos fragmentos que compõem os textos (Kayser, 1970: 243-244). Em relação à dimensão temporal, recorde-se a perspectiva de Bakhtin, segundo a qual a epopeia se refere a um passado absoluto (Bakhtin, 1981: 13). Este aspecto será oportunamente ponderado, em relação à manifestação da tradição épica em textos modernos, nomeadamente no romance.

Também no plano da estrutura externa a narração mantém a sua proeminência, sendo uma das três partes constitutivas da epopeia, a par da proposição e da invocação. Estas duas têm carácter vinculativo em relação ao cânone deste género narrativo. Na proposição, o narrador alude ao tema central que irá ser desenvolvido e acentua, simultaneamente, a importância cultural desse tipo de texto (Reis, Lopes, 2002: 345). Quanto à invocação, formaliza um apelo, geralmente a entidades sobre-humanas, um pedido de ajuda, por parte do poeta épico, para a realização de uma tarefa tão imensa (210).

O início «in medias res» constitui um outro recurso que importa registar. Este consiste na alteração intencional da ordem cronológica no início da narração dos acontecimentos da história; deste modo, o relato pode ter início com eventos da acção que se situam numa fase já avançada da mesma, sendo os anteriores relatados à posteriori, no plano do discurso, através de analepses. Esta técnica, explicada por Horácio na *Arte Poética*, permite evidenciar o poder do escritor, isto é, a sua legitimidade em alterar a ordem temporal dos factos; por outro lado, atendendo à dimensão histórica subjacente à epopeia, tal recurso tenderá a aliar História e texto literário, dada a imanência dos critérios cronológicos na primeira (199). Outros

ensaístas consideram que o objectivo do começo «in medias res» é o de atrair e manter vivo o interesse do público (Shaw, 1982: 256; Paz, Moniz, 1997: 115-116).

Ingalls relaciona esta convenção com o motivo épico e a sequência da acção, uma vez que o «ponto de emergência», ou «regenerador», já terá sido atingido, ou estará prestes a sê-lo, isto é, já estará ao alcance quer do poeta, quer do público. Assim, e contrariamente ao que se verifica nos contos, na saga e na tragédia, não se insta o pico de curiosidade; pelo contrário, a narrativa cumpre a função de expor e demonstrar acontecimentos relevantes em termos de eternidade. Um outro processo formal referido por este ensaísta, a que chama «helix doubling», diz respeito ao carácter circular da acção, e associa-se também ao começo «in medias res». Como explica Ingalls, o ponto de emergência final situa-se acima do ponto de entrada, na medida em que representa a descoberta de um potencial acrescido de vontade e de valores; no entanto, é também uma acção no centro das coisas, como acção representativa dentro da psique, um «locus» congregando o tempo presente, passado, e ainda uma dimensão trans-temporal («beyond-time») (Ingalls, 1989: 33-34). Trata-se, claramente, de uma perspectiva complexa, que diverge da delimitação temporal (restrita ao passado) que Bakhtin apõe à épica, como acima mencionámos.

Além destes factores, a épica recorre ainda a técnicas de projecção da «psychomachia»⁸, que podem abranger as relações entre figuras divinas e humanas, nos períodos Antigo e Clássico (35), bem como a presença de personagens com a dimensão de alter-ego. Como os anteriores, também estes recursos se relacionam com o motivo e a visão épica e configuram um método de projectar a «psychomachia». Os exemplos clássicos podem incluir pares de figuras divinas e humanas, ou conjunto de seres humanos análogos ou contrastantes. Este é também um recurso que permaneceu ao longo da evolução do género épico; na literatura americana, por exemplo, regista-se em *Moby-Dick* (1851), de Melville. A questão do alter-ego, além da abertura a inúmeras variantes, acentua o facto de a estrutura formal da épica transcender a mera convenção, envolvendo-se profundamente na natureza humana (Ingalls, 1989: 35-36).

⁸ V. p. 350 do presente capítulo, acerca deste conceito.

De entre as convenções da narrativa épica que mencionámos, torna-se plausível afirmar que aquelas que dizem respeito ao foro do género literário sofreram, necessariamente, evolução, e que a permanência de algumas delas se verifica com carácter isolado. Contudo, a degeneração ocorrida não rasurou por completo a sua influência ou manifestação em formas modernas como o romance, como teremos oportunidade de verificar. Em relação a outras características, é pertinente observar a sua continuidade na tradição épica, não obstante a maleabilidade da sua configuração ao género narrativo, e, em particular, à dimensão semântica específica de cada obra.

No que diz respeito à manifestação do conceito de heroísmo, lembramos que as definições clássicas, mais convencionais, do conceito de épica, são consensuais na referência a tal componente. No que diz respeito ao romance, tivemos oportunidade de ponderar os limites e possibilidades conotativas deste signo, na consideração do papel do protagonista, que desenvolvemos no capítulo anterior. Bakhtin define o herói do romance por oposição ao épico, explicitando que este não deve ser «heróico» no sentido épico ou trágico, isto é, ele deve reunir em si qualidades positivas e negativas, vertentes elevadas e baixas, sérias e ridículas; além disso, será alguém que evolui e se desenvolve, a partir do que aprende da vida (Bakhtin, 1981: 10). A perspectiva de heroísmo, no protagonista moderno, comunga da noção homóloga manifestada na poesia, por exemplo, de Wordsworth, bem como em Whitman, revelando-se nas percepções e não nas acções, o conflito interior ocupando o lugar da batalha exterior (McWilliams, 1989: 218).

Se bem que o sentido heróico esteja associado a feitos ou qualidades extraordinárias, importa recordar que esta ambivalência psicológica e ética do herói não é inaugurada, como Bakhtin defende, com o romance. Como referimos no capítulo anterior, ela já estaria presente no herói clássico.

Um outro aspecto mencionado por Bakhtin e que comporta alguma importância para este estudo, é a atribuição, ao herói épico, de um vazio ideológico e da sua dependência da predestinação. No romance, pelo contrário, o indivíduo – o herói – transcende o seu destino. Um dos temas internos básicos ao romance é precisamente

o da inadequação do herói ao seu destino ou à sua situação (34, 37), aspecto a que as diferentes manifestações estético-literárias, desde o romantismo ao modernismo, atribuíram significativo relevo.

De entre os diversos aspectos que considerámos relevantes para a reflexão sobre o género épico e a sua evolução, concluímos que alguns se mantiveram como traços constantes, enquanto outros registaram uma significativa alteração valorizante, com impacto nos próprios contornos do conceito. Importa sublinhar que a complexidade atinente à problemática da sua definição veio criar uma maior flexibilidade conceptual, que dá lugar, na nossa perspectiva, a uma dimensão ambivalente do conceito. Referimo-nos à emergência de textos classificados como anti-épicas, ou como épicas, mas restringidos ou problematizados, no seu significado, por atributos lexicais, adjectivantes, que os situam num plano diferente. Atente-se, por exemplo, na seguinte definição:

Durable and persuasive epics (...) may invent legends rather than transmit them, may glorify national destiny or ignore it, may end in heroic death or heroic conquest. Epics may be written or sung, may concern a past history or a present fiction. They may certainly slight the many conventions (...) that for centuries were considered essential to the epic genre (McWilliams, 1989: 217).

As ideias de celebração e de vitória são aqui apresentadas por presença ou por ausência, num e noutro caso sem afectar a aplicabilidade do termo. Além disso, também a dimensão temporal é significativamente mais flexível, contrariando a perspectiva aristotélica⁹, secundada por inúmeros estudos, a que acima aludimos.

Estas vertentes sugerem a ideia de uma «nova épica», cuja especificidade no caso da literatura americana importa evocar. Afigura-se pertinente aludir a alguns aspectos reiterados como verdadeiramente cruciais na expressão épica, a despeito das suas diversas variantes, e que acolhem com justeza essa nova épica:

Tolstoy achieved (...) an artistic expression of the survival myth of a nation.

⁹ Cf. p. 351 do presente capítulo.

Let those words stand as a succinct description of epic quality in literature. Whatever the outer form in which that quality is found, we should not bestow the title or something that is merely grandiose or ostentatious or astounding. We look for something like that which the old verse epic of Homer distilled from the fragments of its ancestral heroic poetry ideas that stood at the centre of its audience's view of themselves and the world (Hainsworth, 1991: 150).

A busca de expressão para essa ideia central de um povo, de uma nação, de uma cultura, que Hainsworth isola e subtrai à prolixidade de considerações em torno da épica, constitui também uma procura estética que diversos críticos reputam de especificamente americana, e que algumas referências da história literária corroboram. Deste modo, impõe-se, antes de mais, evocar o carácter de intencionalidade pelo qual a épica, pelo menos nas suas amostras consideradas canónicas, afluiu à literatura americana.

A demanda de uma expressão literária consentânea com a identidade nacional associa-se às características da História do país, marcada pela sua juventude face ao Velho Mundo e, como tal, por uma carência de raízes de ordem diversa, uma ausência de ancestralidade que enformassem a sua distinção, cumulativamente, ao longo de séculos. Por isso, a prossecução de uma épica americana é, em si mesma, uma característica dessa épica, aspecto no qual também se firma a sua eventual originalidade.

Hubbel situa a formulação dessa aspiração num plano histórico e cronológico, associando-a à Revolução Americana que concedeu a independência política às treze colónias iniciais. Todavia, a nação recém-formada teria dificuldade em definir a natureza da literatura pretendida: algo que correspondesse à magnitude do continente e exaltasse o destino de um grande país. Tal constrangimento situava-se, todavia, num plano anterior, o do próprio sentimento de unidade nacional, dada a heterogeneidade geográfica e cultural dos seus habitantes, bem como o sentimento, ainda enraizado, de colonialismo. Um outro óbice era a ausência de referências, em termos formais, de técnica literária, oriundas no solo americano, não obstante a riqueza temática que o novo país oferecia. A par destas, verificava-se ainda a lacuna

de uma tradição de cultura e teoria literárias. A busca de uma literatura de cariz nacional entroncava, assim, na procura de um «usable past»¹⁰. Também o passado histórico da América se esgotava, até pela sua delimitação temporal, num reduzido número de temas, que Van Doren agrupou em termos da Revolução, da colonização e da fronteira. Todas estas dificuldades não obstaram, porém, à construção de um sentimento de nacionalismo (Hubbel, 1972: 4-15).

À medida que a América se afirmava no cenário internacional, devido a factores como a participação na Primeira Guerra Mundial e a afirmação na Liga das Nações, a noção de nacionalismo e o entendimento da relação entre arte e identidade nacional conheceram algumas cambiantes, relacionadas com diferentes movimentos intelectuais e políticos. Segundo Morrisson, muitas formas de nacionalismo cultural derivaram não apenas da História americana, mas também da sua imensa variedade (Morrisson, 2005: 12-13).

A problemática da definição da cultura americana tem suscitado reflexões em vários períodos, a que as correntes de vínculo modernista não são alheias, convocando questões como as raízes anglo-saxónicas, e a composição étnica e cultural pluralista. O próprio sentimento da dimensão especial da América terá fomentado amplas formulações teóricas em torno da definição de uma cultura e de uma identidade americanas, desde o tempo da colonização (13). Essa problemática transcende, naturalmente, o âmbito deste estudo, quer pelo seu cariz específico, no plano dos estudos culturais, quer pela própria amplitude de perspectivas que exara. No entanto, é pertinente aludir à presença dessa preocupação e a essa especificidade, a fim de enquadrar a aspiração de muitos escritores à produção de uma literatura nacional que, em parte, relacionamos com a questão épica. Morrisson, cujo ensaio se ocupa da formação de um cânone modernista, refere escritores como William Carlos Williams, Hart Crane, John Dos Passos, Marianne Moore, e William Faulkner, como escritores particularmente preocupados com a identidade nacional americana, ou então com identidades regionais do país (15). Whitman é já mencionado por este ensaísta como central na formação de um cânone

¹⁰ Expressão utilizada por Van Wick Brooks: Cf. Capítulo Um, p. 88.

de natureza modernista, pela quebra que veiculou em relação à «genteel tradition» dominante no século XIX. A sua importância adviria também da capacidade que muitos lhe reconheceram de captar características consideradas nacionais, como o vigor, o ritmo, a ingenuidade, a democracia e a exuberância (15).

Embora Morrisson esteja particularmente interessado no impacto de Whitman em termos da expressão modernista, para a reflexão que temos em curso interessamos, em particular, os aspectos por ele mencionados que se prendem com a função de Whitman em relação à criação de uma literatura tida como verdadeiramente americana. É nesse âmbito que este ensaísta alude ao artigo de Ezra Pound, escrito em Londres em 1909, com o título «What I feel about Walt Whitman», já que este é claro na identificação que traça entre Whitman e a cultura americana, não obstante algumas críticas que lhe tece (Morrisson, 2005: 16). Atentemos em algumas das afirmações de Pound, tanto mais pertinentes quanto nelas o estatuto de Whitman é definido face às vertentes de tempo e de espaço, categorias que são fundamentais numa reflexão acerca da expressão épica: «He *is* America. His crudity is an exceeding great stench, but it *is* America. He is the hollow place in the rock that echoes his time. He *does* ‘chant the crucial stage’ and he is the ‘voice triumphant’... (...) he is his time and his people» (Pound, 1973: 115).

Além de Whitman, Emerson terá sido uma das vozes fundadoras de uma tradição intelectual e estética com raízes americanas, inclusive na esfera da teorização literária. Ambos são assim citados por Hubbell: «... the most notable champions of what may be called literary Americanism» (Hubbell, 1972: 10).

É especialmente relevante recordar o contributo catalisador que Emerson legou à produção literária americana, bem como à definição dos seus contornos. Porventura mais importante será, ainda, a continuidade que os seus apelos lograram instalar, nos séculos subsequentes, no plano da criação e da teoria literárias. Sinclair Lewis, por exemplo, havia afirmado, em 1922, a necessidade de independência da literatura americana em relação à inglesa, recusando a Inglaterra o papel de «mother-country», quer no plano da política e da vida americana em geral, quer no da literatura (Hubbell, 1972: 164). A década de vinte constitui, aliás, uma época

marcante na história da literatura americana; Hutchens considera precisamente que ela assinalou o fim do estatuto da América enquanto colônia literária, o que se prende com o uso triunfante que os escritores da época souberam dar à sua nova liberdade (Hutchens, 1952: 34), como Lewis reclamava. O ano de 1922, em particular, terá constituído um ano de viragem na literatura americana, com a publicação de obras de Sinclair Lewis, de Fitzgerald, e de T. S. Eliot, a par da divulgação de reflexões teóricas sobre a produção literária americana, por exemplo, *Civilization in the United States: an Inquiry, by Thirty Americans*, com prefácio de Harold Stearns, e *The Literary Life in America*, de Van Wyck Brooks (160).

A expressão «usable past», notabilizada por este último, como referimos, tornou-se simbólica da necessidade e da busca de uma tradição literária com valor e aplicabilidade, fundada na visão do mundo como um vazio, bem como na exigência de criatividade, à qual Brooks associava a procura de novos ideais (Walker: 1989, 34). A particularidade que esta condição outorga à literatura americana, relacionada com a dimensão mítica, teria encontrado resposta em poetas como Pound, Crane e Williams, os quais, na perspectiva de Walker, teriam criado Histórias míticas, versões de um passado que pudesse ser evocado nas suas poesias épicas e constituir a base de uma visão ética. Por outras palavras, a História mítica do poeta seria a base para um acto de imaginação vital e construtiva, a partir da qual os novos ideais pudessem florescer (35).

Em 1939, Dos Passos foi questionado, concretamente, em relação à questão cunhada por Van Wick Brooks, na entrevista «The Situation in American Writing: Seven Questions», que a revista *Partisan Review* aplicou a um conjunto de escritores americanos considerados representativos. Partindo de uma consideração abrangente e inclusiva, Dos Passos destacou, no entanto, a influência de Mark Twain, Melville, Thoreau e Whitman (Dos Passos, 1988: 197). A importância desta referência será retomada, no âmbito da influência da tradição épica em Dos Passos. A mesma entrevista levanta a questão da tendência para um nacionalismo literário, algo que os entrevistadores parafraseiam como «a renewed emphasis, largely uncritical, on the specifically ‘American’ elements in our [American] culture»

(196). Enquadrada por uma perspectiva política, a resposta de Dos Passos assume, todavia, contornos bem mais amplos: «On the whole I'm all for the trend towards American self-consciousness in current writing» (197)

Já em 1916 Dos Passos havia sugerido apelo análogo, no seu ensaio «Against American Literature» (1916), apontando a ausência de uma expressão literária daquilo que designa como «American soul» e lamentando o carácter híbrido e repetitivo da literatura americana, produto da necessidade de recorrer a influências exteriores (Dos Passos, 1988: 36). Dos Passos reivindica igualmente a centralidade da componente mítica na afirmação de uma tradição literária nacional:

America lacks it almost completely. The earth-feeling, the jewelled accretions of the imaginations of succeeding ages, so rich and in old English writing, seem to have lost their validity in the transplanting. The undercurrent, rooted in the people, often voiceless for whole epochs, which springs from the chants of the Druids (...) has been cut off from us (37).

É por esse motivo que Dos Passos destaca a dependência do futuro, proclamada por Whitman, como o único substituto válido para suprir a ausência de uma tradição passada (37). Esta demanda de uma literatura nacional converte-se numa ambição de expressão épica que evoca o tom de Emerson no ensaio «The Poet», embora o signo não aflore ao texto de Dos Passos. Consideremos o seguinte excerto do referido artigo:

In other countries literature is the result of a long evolution, based on primitive folklore, on the first joy and terror of man in the presence of the trees and scented meadowlands and dimpled whirling rivers, interwoven with the moulding fabric of old dead civilizations, and with threads of fiery new gold from incoming races. The result is glamour, depth, real pertinence to the highest and lowest in man. It is to be found, in one form or another, beneath the temporary scum of every established literature (36-37).

Note-se que esta reflexão de Dos Passos veicula uma perspectiva abrangente e democratizante, que entronca, como veremos, em Emerson e em Whitman. A exigência de Emerson revela claramente um investimento épico. O poeta que ele busca deverá exprimir o tempo, as circunstâncias sociais, os materiais incomparáveis da América. Estes aspectos, que se referem ao conteúdo, são complementados com uma alusão ao tom celebrante da épica clássica: «If we filled the day with bravery, we should not shrink from celebrating it» (Emerson, 2006).

O apelo de Emerson, como a crítica tem amplamente acentuado, terá sido correspondido por Whitman, mas importa igualmente lembrar como o próprio Whitman difundiu, às gerações coetânea e posteriores, sugestão análoga, quer na sua produção poética, quer noutros textos:

Out of such considerations, such truths, arises for treatment in these Vistas the important question of character, of an American stock-personality, with literatures and arts for outlets and return-expressions, and, of course, to correspond, within outlines common to all. To these, the main affair, the thinkers of the United States, in general so acute, have given their feeblest attention, or have remain'd, and remain, in a state of somnolence (Whitman, 2006: 14).

A realização épica que Whitman terá cumprido é também fundadora dessa «nova épica» a que acima aludimos. Apesar da sua concretização ter ocorrido no plano da poesia, em *Leaves of Grass*, a sua influência foi marcante também no plano do texto narrativo, nomeadamente do romance, justificando-se, deste modo, menção às suas características mais importantes. James Miller, Jr. sistematizou esses aspectos, numa leitura contrastante em relação à épica tradicional. A «criação épica» de Whitman funda-se, em primeiro lugar, na rejeição do conceito tradicional de épica – que sintetizamos no início deste capítulo –, apelando à migração da Musa inspiradora para o Novo Mundo, de modo a instaurar uma nova épica, um novo homem num novo espaço. Num processo indutivo a partir de *Leaves of Grass*, Miller agrupa tais características em função da forma, da acção, da personagem, do contexto («setting»), e do tema. Deste modo, a forma é livre, aberta, num estilo

coloquial, abrangendo a globalidade da expressão americana; a acção interior é que importa, consubstanciada em meditação, contemplação, reflexão, baseada em dados à escala humana, com carácter fluido e contínuo; no que se refere ao herói, ele nasce do «eu» do poeta e é representativamente humano, como encarnação do seu tempo e do seu espaço, assente numa dimensão individual; este aspecto relaciona-se com o contexto, que privilegia o «aqui» e o «agora», em que o enfoque no presente enquadra o passado e o futuro; o tema associa-se à busca e à criação de novos mitos, havendo lugar à crítica directa ou implícita, e à possibilidade de mudança; as proezas não são de ordem física, mas sim espiritual, e instigam ao conhecimento do indivíduo, da nação e da humanidade (Miller, 1981: 34-36). Esta épica, que conhece designações alternativas como «personal epic», «anti-epic» ou «lyric-epic», remete-se também a um longo poema narrativo (36), traço que, aliás, partilha com a chamada épica tradicional.

O estudo de Miller, que inspirou outras reflexões críticas importantes, afigura-se de extrema relevância por distinguir, de modo operatório, uma nova forma de épica em relação aos aspectos mais pertinentes. Embora partindo da obra de Whitman, esse conjunto de características constitui uma importante base de fundamentação para uma leitura de outros textos poéticos – como o faz o próprio Miller em relação a Wallace Stevens, Ezra Pound, T. S. Eliot, Hart Crane, Charles Olson, John Berryman e Allen Ginsberg (Miller, 1981) –, mas também em relação à ficção narrativa.

O contributo de Pearce em relação à nova épica de Whitman afigura-se igualmente importante. Segundo este ensaísta, o objectivo de Whitman era a liberdade para a auto-realização, quer para ele próprio, quer para os outros, e esse estado seria alcançado através da poesia, num poema novo, autóctone, que celebrasse a cultura americana (Pearce, 1987: 70). Esta nova épica distingue-se, assim, da tradicional, na forma e no conceito de herói. Se aspira a juntar-se à realidade, não poderá ter a função didáctica baseada no exemplo, como se verificava na épica tradicional, que dispunha de modelos sobre-humanos e míticos. A nova épica deveria instruir através da acção, dando forma à possibilidade de

heroísmo nos leitores. Confirma-se, deste modo, a vertente de aspiração democrática imanente à épica de Whitman, envolvendo também as dimensões de criação e recriação, e de metamorfose do género (71-72). Pearce conclui, em relação a «Song of Myself»: «The new heroic poem, the specifically American epic, is one of ordering, not of order; of creation, not confirmation; of revealing, not memorialising» (83).

A dimensão temporal, que subjaz à sistematização de Miller, constitui um factor de extrema relevância na ponderação dos elementos que configuram esta nova épica, contrariando diametralmente a perspectiva de Bakhtin a que acima aludimos. Como refere Avelar num artigo sobre *The Cantos*, de Ezra Pound, nesta a vertente de contemporaneidade assume papel central, veiculando leituras do presente, necessariamente eivadas de uma percepção subjectiva (Avelar, 2006: 14).

As vertentes mencionadas acerca da nova épica, em particular aquelas desenvolvidas por Miller, serão retomadas no plano de alguns aspectos da análise textual de *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*, sendo de reter, essencialmente, a forma inovadora, a dimensão de temporalidade, o carácter reflexivo e introspectivo do eu – como protagonista-herói –, a perspectiva inclusiva, democratizante, atinente à utilização da linguagem, e a dimensão crítica. Estes aspectos foram já evocados neste estudo, embora noutra âmbito, sendo necessário enquadrá-los, agora, na perspectiva épica que procuramos aferir em relação a estas três obras.

A aspiração de representar e celebrar o carácter americano reenvia às componentes fundamentais que o definem, nas quais a mitologia desempenha uma função agregadora essencial. Tomando como operacionais as definições de mito que acima mencionámos, importa destacar a relação entre mito e nação, isto é, a sua função de memória, cultura e imaginário colectivos, como Cowley explica de modo claro:

A nation without myths would scarcely be a nation, but only a mass of separate persons living in the same territory and obeying the same laws because they were afraid of the

police. The separate persons would have no common ideals of character and conduct unless these were enforced by some sort of mythology (Cowley, 1970: 231).

Cowley, no entanto, aduz à concepção de mito uma vertente particular: segundo ele, o traço distintivo de um mito não assenta na sua veracidade histórica, que poderá não ter, mas sim no seu impacto e sobrevivência futuros, na capacidade de moldar a mente popular; nesse sentido, a verdade de um mito residirá no seu futuro (230). Trata-se da perspectiva de mito igualmente veiculada por Dos Passos: «A good acting myth doesn't have to be plausible but it had to impose its own reality on mankind» (Dos Passos, 1988: 253). A necessidade de criar os seus próprios mitos, enquanto expressão de uma determinada identidade, começou com os primeiros colonos; no entanto, devido ao facto de grande parte destes primeiros americanos já serem pessoas letradas, a tradição do folclore rapidamente se difundiu através da forma escrita e, portanto, rapidamente passou para a expressão de escritores profissionais. Segundo Cowley, estes terão desenvolvido uma prática reflexiva acerca da escrita literária e dos problemas com ela relacionados, concretizada nos seus diários e correspondência. Esses textos continham referências a conceitos como «tradição», «lenda», «mistério», «pitoresco», que indiciam a consciência da lacuna de um passado referencial e a necessidade de criar elementos nesse plano. Esta aspiração ao mito como recurso literário e como expressão nacional, relaciona-se com o novo carácter, em termos cronológicos, da América. A par do esforço em criar os seus mitos, os escritores procuravam igualmente fomentar um sentido de comunidade e de destino comum que transcendesse o plano das questões práticas (Cowley, 1970: 232-233). É neste contexto que surgem mitos que sobreviveram na cultura americana, como o da fronteira, que Cowley atribui a James Fenimore Cooper. Mas outros signos viriam a integrar aquela que este ensaísta designa como a primeira mitologia americana, que se terá formado até 1890, com os barcos do Mississipi, a cabana na pradaria, a aldeia índia, o camião de mantimentos («chuck wagon») rodeado de *cow-boys*, o *saloon*. Estes mitos tinham os seus heróis correspondentes, como, por exemplo, Daniel Boone, Natty Bumppo,

Davy Crockett, Uncle Tom ou a figura do rapaz pobre que singra na vida, criada por Horatio Alger. Nesta proposta de catalogação, Cowley identifica um conjunto de temas característicos deste primeiro ciclo, predominantemente masculinos: «the wilderness», o rio, os ranchos de gado, os campos mineiros. Homens a trabalhar, a caminhar, a caçar, a lutar, a enfrentar a adversidade, a enriquecer, a fugir da civilização – «the American classical myths» (235-237).

Estes temas e mitos distinguem-se claramente dos poemas épicos, desde a *Ilíada* a *Paradise Lost*, uma vez que não se centram na rivalidade entre países ou classes, na lealdade aos governantes ou na interrogação acerca do lugar do homem no universo. Além disso, não exprimiam, segundo a perspectiva deste ensaísta, um forte sentido de identidade local, atendendo a que os seus heróis eram frequentemente homens solitários, vagueando mais do que Ulisses, e sempre longe de casa. No entanto, é salientado o orgulho numa nova nação, a fé no indivíduo, o impulso de movimento e melhoria permanentes (237-238).

O desenvolvimento da História da América viria a incorporar novos mitos e novos heróis, como referimos no Capítulo Três, a que se associa, fundamentalmente, a evolução industrial, social e económica, com a mudança cultural da vida no campo para a realidade dos grandes centros urbanos. Importa acrescentar, no entanto, que esta evolução viria a manifestar-se de modo distinto no plano das correntes estético-literárias, opondo a perspectiva idealista às perspectivas realista e naturalista. A primeira defendia os velhos mitos, o contexto agrário e a fé optimista, enquanto os segundos proclamavam o seu abandono e procuravam criar novos mitos, que exprimissem não só as novas leis da ciência, na linha de Darwin e Spencer, mas também a própria realidade urbana e capitalista, bem como as aspirações de novos grupos raciais e das novas gerações criadas por essa sociedade¹¹ (238-239). Esta questão é importante para a reflexão deste estudo em torno da épica, visto que, no que diz respeito a Dos Passos, toda a reflexão anterior tem sugerido uma ambivalência que acolhe também estas duas tendências, aspecto que retomaremos.

¹¹ Cf Capítulo Um, acerca do Naturalismo.

Cowley classifica os valores da sociedade americana em três fases distintas: a primeira, até 1890, centrada no ideal rural e na cidade pequena; a segunda, até ao final da Segunda Guerra Mundial, quando os valores se tornaram urbanos e os padrões de conduta representados por Nova Iorque ou Chicago; e a última, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, em que ascendem os valores suburbanos e o padrão de conduta se regula pelos subúrbios sofisticados. Nas primeira e segunda fases, que nos merecem maior atenção, a ficção ocupa-se do conflito entre o indivíduo e a natureza, e entre este e a sociedade, respectivamente (242).

Este estudo de Cowley afigura-se relevante por enunciar um conjunto de referências importantes no plano da cultura e da História americanas, e também pela sua proposta de faseamento cronológico. Apesar de não se centrar na questão épica, muitos dos aspectos nele evocados entroncam nessa dimensão. Nesse plano, trata-se de uma perspectiva tendente a estereotipar os referentes mais comuns, sem aprofundar a vertente de identidade nacional. A asserção de Cowley segundo a qual os mitos americanos do primeiro ciclo não exprimem uma identificação local («locality») não se enquadra no conceito abrangente da épica como expressão ampla de uma identidade nacional, uma vez que o permanente movimento é, em si mesmo, uma característica da cultura americana, e a sua existência está especificamente ligada a um espaço; não a uma localidade no sentido restrito, mas sim ao espaço americano. No entanto, o destaque dado ao orgulho nacional e ao sentido de movimento e progresso (melhoria), como características americanas, configuram-se no quadro dos traços imanentes ao género épico.

A técnica narrativa de Dos Passos participa deste enquadramento épico. A sua representação panorâmica, recorrendo a uma multiplicidade de personagens, veicula um amplo sentido da variedade, riqueza, e complexidade possíveis em qualquer identidade nacional. Segundo Wagner, Dos Passos alcançou com sucesso esse objectivo: «Dos Passos also consistently captured the motion of America – its energy, its life, the reality of its dealings and its works...» (Wagner, 1979: xxii). A busca da identidade americana e o desejo de a representar constituem, aliás, um

traço comum entre Whitman e Dos Passos, além de ambos terem procurado conquistar novas formas de expressão literária.

Outros nomes, no entanto, contribuíram para a formação de uma tradição épica americana, que remonta à poesia de Philip Freneau (1752-1832), já referenciada como aspirante à épica (Borges, 1971: 9-10), e que inclui Henry Wadsworth Longfellow, com *Hiawatha* (1855), publicado no mesmo ano de *Leaves of Grass* (Preminger, Brogan, 1993: 369). No plano do romance, *Moby-Dick* (1851) constitui corolário de uma busca anterior, consagrando, no âmbito da «American Renaissance», uma representação épica que retoma o tema da viagem e da busca, do sentido histórico, da interrogação espiritual (Bradbury, Ruland, 1991: 103). Este aspecto do romance de Melville, que adiante retomaremos, é particularmente importante, pela sua presença nas narrativas de Dos Passos.

A questão da identidade nacional imanente à épica é perspectivada por Terrier em função do género literário, no âmbito do qual o romance americano assume, segundo este ensaísta francês, particular relevo. A «originalidade» do romance americano, expressão que lhe aplica, deriva precisamente da ligação, que o caracteriza, à questão da procura de definição da América e do americano. Definindo a aventura americana como um projecto original, fundado na vontade de realização de uma sociedade livre e igualitária, Terrier consagra ao sonho americano uma posição de centralidade nessa originalidade do seu romance (Terrier, 1979: 15). Note-se, a este propósito, e tendo em conta a vertente mítica a que acima aludimos, que Frye refere uma mitologia social inconscientemente adquirida, da qual dá, como exemplo, a crença americana na liberdade pessoal, na democracia, e na igualdade perante a lei. A referência de Frye é de extrema relevância, pela sua aplicabilidade à obra de Dos Passos, na perspectiva do nosso estudo:

Every major American writer will be found to have struck his roots deeply into this serious social mythology, even if advocates civil disobedience or makes speeches in a country with which America is at war. Genuine social mythology, whether religious or secular, is also to be transcended, but transcendence here does not mean repudiating or

getting rid of it, except in special cases. It means rather an individual recreation of the mythology, a transforming of it from accepted social values into the axioms of one's own activity (Frye, 1976: 170).

Segundo Terrier, o romance americano estará, deste modo, no centro do debate sobre a identidade nacional. Entretecido do fluir histórico, o «sonho americano» deu origem a uma temática e a uma simbologia especificamente americanas, a partir da qual derivam outros temas, como a natureza virgem e a individualidade (Terrier, 1979: 15-17). Esta última vertente, que temos enfatizado acerca das narrativas de Dos Passos, é estruturante no «sonho americano», e consiste na igualdade efectiva de oportunidades ao cidadão, tomado individualmente (41). Terrier identifica uma descrença na acção política na ficção de Dos Passos – a que exceptua *U.S.A.* –, que o leva a acentuar a fé no indivíduo isolado, tendência que inscreve numa tradição americana, na linha de Thoreau. Contudo, o eventual afastamento político de Dos Passos não elidiu a sua perspectiva ideológica, supra-política, na qual a relação entre individual e colectivo frequentemente ganha expressão.

Nathan Glazer, reflectindo acerca da especificidade da épica americana, propõe duas categorias para classificar esse género, indicando uma fronteira temporal: os textos produzidos até finais das décadas de 1930 e 1940, e os posteriores. O primeiro grupo enfatizaria a liberdade, a abertura, o espaço, o carácter novo da América, ideias fundadas em mitos inaugurais da nação americana, como o «sonho americano» ou o *Manifest Destiny*, enquanto o segundo, mais complexo e opondo-se ao primeiro, se centraria na diversidade étnica e racial, quer numa perspectiva optimista, quer pessimista (Glazer, «American Epic Then and Now»). Este ensaio de Glazer, investido de aguda consciência cultural e social, alude a um aspecto essencial para esta reflexão. Aparentemente apreensivo em relação ao crescente domínio da segunda forma da sua tipologia, refere a coexistência de ambas: «The first epic has not fully lost its power to evoke response in American consciousness, and the second is not entirely new but has been with us from the beginning, even if hardly noted» (idem). Glazer toma Whitman como excepção, ao constituir elo de

ligação entre a primeira e a segunda épica. O seu ponto de partida, em «Song of Myself», é democratizante e inclusivo, incorporando a totalidade da experiência americana da sua época e a qualidade celebratória da nação, da sua democracia, da sua variedade e juventude (idem).

A perspectiva de Glazer, de raízes socioculturais, questiona essencialmente a natureza da identidade americana, a qual, dando azo a interpretações opostas, se relaciona com os dois tipos de épica mencionados. O primeiro tipo, centrado na conquista do Oeste, na fronteira, celebra um nacionalismo que reconhece o papel e a dimensão dos imigrantes, mas que os situa num plano de exclusão quanto à questão da referida identidade americana. Glazer exemplifica com o pensamento de Theodore Roosevelt ou de Frederick Jackson Turner. Este padrão ter-se-á mantido em estudos posteriores, mas o reconhecimento dos direitos dos imigrantes deu lugar à explosão de formas de diversidade que continuam a não celebrar a integração, mas sim a perpetuar a fragmentação. Afirmar Glazer: «One great theme of epic is the founding of a nation, as in the *Aeneid*. The new fragments of nations create epics that celebrate the destruction of a domineering and false oneness by a manyness; and we wonder whether that means also the fragmenting of a nation» (idem). Ironizando, Glazer conclui que a ida à lua seria algo de mais fácil concretização do que a melhoria das relações inter-raciais; por isso, este último tema dificilmente poderia substituir o primeiro, enquanto conteúdo épico. Assim, a procura de uma épica, como forma de preservar a superioridade americana, continua, segundo este ensaísta, a nortear a busca de alguns escritores, artistas e historiadores americanos (idem).

Esta observação final afigura-se portadora de alguma ironia e, nesse sentido, aduz uma perspectiva redutora do conceito de épica. Todavia, a progressiva abrangência do conceito e a evolução para uma «nova épica» e para uma «anti-épica» restituem à busca épica a legitimidade que Glazer parece pôr em causa. O seu ponto de vista é, no entanto, pertinente para este estudo, por questionar formas de leitura de factos centrais da História americana que dizem respeito à afirmação da identidade cultural da nação, confrontando uma épica de exclusão com o ideal de

uma épica inclusiva. Esta última expressão, que derivamos da argumentação de Glazer, reveste-se de carácter pleonástico, se atendermos à dimensão ampla e global que caracteriza a narrativa épica, segundo conceptualizações a que acima aludimos, mas faz sentido à luz do processo evolutivo e das diferentes manifestações que este género tem revelado.

A obra de Dos Passos a que este estudo se dedica, e em particular a última narrativa do conjunto (*Manhattan Transfer*) situa-se, na nossa perspectiva, numa área de intersecção, ou convergência, entre duas variantes de texto épico, entre tradição e ruptura, como procuraremos demonstrar ao longo deste capítulo.

O processo de flexibilização, no plano do género literário, que aporta à evolução do género épico, assume contornos de alguma particularidade no que à tradição americana diz respeito, atendendo à dialéctica de permeabilidade entre os modos lírico e o narrativo. Como refere McWilliams, *Leaves of Grass* é considerado canónico em relação à fundação do poema épico americano, tendo sido secundado por outras produções marcantes, representativas da nova épica, como as de Ezra Pound, Hart Crane e William Carlos Williams. No entanto, a verdade é que obras anteriores, narrativas em prosa, configuram igualmente essa valência épica. São os casos quer de *Moby-Dick*, quer de textos de Cooper e Simms, que incorporaram o espírito e as convenções do poema épico (McWilliams, 1989: 2). Lutwack refere que a continuada ambição de produzir a grande epopeia americana será mesmo o tema das três narrativas a que dedica o seu estudo, e que são, justamente, textos épicos em prosa. Deste modo, *The Octopus*, de Norris, *Raintree County*, de Lockridge e *The Sod-Weed Factor*, de Barth, afirmam a fácil assimilação, pelo romance, dos materiais épicos, bem como a ironia que eles permitem, ou seja, o romance será um herdeiro mais adequado da tradição épica do que a poesia narrativa (Lutwack, 1971: 151). O processo inverso decerto se revelará no romance posterior, cuja vertente épica, como procuraremos analisar, se terá inspirado de forma simbiótica no poema e na prosa narrativa.

Na leitura de *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*, deparamo-nos com signos e referentes que permitem identificar um espaço, uma

sociedade e uma cultura. Essa é, aliás, uma das vertentes que promove a ligação com a significação global que nelas divisamos e que, à luz da formulação teórica de Hainsworth em relação à épica, constituiria o cerne, um repositório comum ao emissor e ao receptor do texto, significativo para ambos. Se evocarmos leituras desenvolvidas em capítulos anteriores, afigura-se essencial retomar as questões semânticas que, de acordo com elas, ocupam esse âmbito: a procura e a afirmação da liberdade individual, a defesa do indivíduo contra o colectivo, a capacidade de escolha, a relação do indivíduo com um espaço específico, a América.

Estas linhas de sentido, necessariamente valorizadas pelos cronótopos que as enquadram, recuperam as marcas histórica e mítica que acima relacionámos com a épica. É assinalável, todavia, o modo com as narrativas convocam dimensões celebráveis da América para configurarem, afinal, uma épica de desintegração e fracasso. Ou será, antes, a ancoragem numa nova épica, tecida a partir da tensão, do confronto e do paradoxo?

A clivagem entre os ideais estruturais da América e o processo corrosivo que sofreram, exemplificados pela acção destrutiva da guerra em *One Man's Initiation*, constitui um eixo central à ideologia de Dos Passos, conforme sistematizou no artigo «There is only one Freedom» (1947). Com efeito, este texto é fundamental na afirmação dos princípios ideológicos subjacentes à sua escrita ficcional. A coerência dos valores em que acredita é extremada na semelhança entre enunciados dos textos de reflexão teórica, como este, e os de algumas personagens. A alusão de Martin aos antepassados, a perda de fé na liberdade, são expandidas desta forma em «There is only one Freedom»: «We have forgotten the principles upon which our nation's greatness was built. We have put a tangle of meaningless words in their place» (Dos Passos, 1988: 209). E, num passo posterior:

If the free and humane civilization (...) is possible to come to life again, it will be through the wish and passionate effort of a generation of free men who insist in remaining free – men who will give themselves to the cause of freedom as wholeheartedly as our forefathers who founded this nation did (212).

Refira-se que a consciência desta dissonância entre os ideais e a experiência americana constituiu uma preocupação comum aos escritores de protesto social ou proletário, como, para além de Dos Passos, Sherwood Anderson e John Steinbeck, por exemplo, impulsionando a tendência para o romance de cariz político (Millgate, 1965: 196). Na perspectiva deste ensaísta, esse padrão seria deficitário de uma certa autenticidade, pois tais escritores teriam moldado os factos sociais à sua própria visão política. Esta crítica inclui Dos Passos, a quem é reconhecido um magnífico conhecimento da América, em âmbito e em detalhe, que todavia terá sido politicamente estilizado. A grande falha deste tipo de romance terá sido a sua obsessão com a especificidade da experiência americana, que assim subalternizou, ou mesmo a ela alienou, a universalidade da experiência humana. Impunha-se uma visão da História independente da nostalgia do passado recente ou do sonho utópico e inatingível do futuro. Na perspectiva de Millgate, apenas Edith Wharton e Scott Fitzgerald teriam atingido tais objectivos (212).

A lacuna apontada por este ensaísta afigura-se questionável no que à obra de Dos Passos diz respeito, visto que em reflexões envidadas em momentos anteriores defendemos que a coerência ideológica se impôs ao registo político. Alguns críticos de Dos Passos, como vimos, invocam esse aspecto para explicar a alteração do seu pensamento político. A despeito de variações temáticas e estilísticas, identificámos o ideal de liberdade como eixo comum e inalienável à construção das suas narrativas. Ainda que este se revista de contornos histórico-culturais imanentes à experiência americana, não é plausível subtraír-lhe o carácter de universalidade, nos termos em que supomos terá sido utilizado por Millgate. Recordemos, também, que um dos vectores refractários à pluralidade conceptual do conceito de épica é justamente, como conclui Hainsworth, a expressão de um mito sobrevivente de uma nação, de uma ideia central na mundividência de um povo. A reflexão que prosseguiremos neste capítulo permitirá avaliar se a liberdade se configura como um dos marcos míticos da experiência americana e da expressão épica na narrativa de Dos Passos. Em qualquer dos casos, transcende a dimensão de leitura política e facciosa a que Millgate reduziu a perspectiva de Dos Passos.

Será pela corrosão dos princípios de liberdade e de democracia que a obra de Dos Passos, incluindo estas três narrativas iniciais, se perspectiva como uma forma de anti-épica. A guerra terá constituído um factor de extrema importância nessa afirmação. Malcolm Bradbury, comparando *U.S.A.* com *Parade's End*, de Ford Madox Ford (1924-1928), acentua o seu impacto em termos da afirmação do romance modernista, influenciando definitivamente a mudança no estilo. A guerra acentuou a perspectiva naturalista e o sentido de desordem histórica e ironia que muitos escritores experimentais desenvolveram, constituindo, deste modo, um ponto de viragem essencial na historiografia implícita da ficção moderna; o seu registo nela terá funcionado como um meio de interpretar um estilo moderno, a especialização da forma, a imersão no simbolismo, as novas técnicas de expressão como os cortes abruptos, a mecanização das figuras humanas, a sua indiferente urbanização da paisagem. Segundo esta perspectiva, a guerra tornou desajustado o realismo e a historiografia tradicionais, requerendo novos estilos artísticos, aptos a representar um universo histórico fragmentado (Bradbury, 1978: 193-194).

A dimensão épica, no entanto, associa-se à própria guerra, razão pela qual Bradbury utiliza o termo «war epic». É neste contexto que este ensaísta se propõe reflectir acerca das duas obras mencionadas no parágrafo anterior, que designa como «épicas experimentais» (194). Importa dizer que, também neste plano, *U.S.A.* incorpora e apura tendências já implementadas nas obras anteriores de Dos Passos, de entre as quais é relevante destacar a visão da guerra enquanto ameaça ao liberalismo e à democracia, e enquanto expressão de atitudes imputáveis ao homem moderno, como o materialismo, a brutalidade e a violência, destruindo e violando a civilização herdada do passado (203). Em relação a *U.S.A.*, Bradbury considera que oscila entre duas possibilidades: a épica colectivista e expressionista, e a anti-épica modernista, na qual a soma das partes representa, não um significado colectivo, mas sim uma perda de significado (206). Esta expressão participa da atenção concedida, já durante os anos vinte, à anti-épica, enquanto construção descontínua que associa partes de uma cultura sem ser capaz de as unir (194). Bradbury não desenvolve quaisquer pressupostos de natureza teórica em relação aos conceitos de épica e de

anti-épica, mas subjaz à sua formulação o sentido de relação histórica e de perspectiva cultural de projecção e amplitude à escala da nação, e, sobretudo, a dimensão de destino e significação colectivos, numa leitura que comunga da de Terrier, ao considerar o aspecto épico em *U.S.A.*. Segundo este, esta obra reúne as duas vertentes: obtém efeito poético devido à dimensão épica, presente, por exemplo, nas «biografias», mas a sua totalidade épica opõe-se ao conceito de «bela totalidade» da epopeia, segundo Hegel¹². Deste modo, esta narrativa seria uma anti-epopeia, uma vez que o seu princípio supremo é o da fragmentação e da dissonância. A ironia é uma constante a preencher o espaço, a ruptura entre o ideal e o real. Enquanto a epopeia celebra e magnifica, *U.S.A.* «rebaixa» e delimita implacavelmente o real (Terrier, 1979: 210).

Neste sentido, a dimensão anti-épica configura-se na relação com a destruição de valores civilizacionais anteriores à cultura produzida pela guerra, como acima se referiu. Nas palavras de um outro ensaísta, trata-se de uma atitude ética e política, assente no idealismo ultrajado, que se converte na expressão do desespero e da denúncia, quer em *Three Soldiers*, quer em *U.S.A.*, isto é, uma indignação moral que sustentaria toda a vertente de crítica social de Dos Passos, perante a democracia mítica americana ameaçada (Snell, 1947: 262).

Segundo Joseph Warren Beach, o tema da guerra foi muito importante para Dos Passos, porque determinou a tendência do seu génio. A sua perspectiva da guerra constitui um ponto de partida, pois aquilo que nela denunciou mais não era do que a forma como a sociedade funcionava em tempo de paz. O seu trabalho viria a ser a representação da vida americana numa ampla escala, na qual a guerra surge como um incidente. Se bem que nas duas narrativas iniciais ela assumia centralidade semântica, como por diversas vezes afirmámos, o modo como é representada, em especial em *Three Soldiers*, inaugura uma nova forma de abordagem do tema, assente no tom de realismo e desilusão (Beach, 1971: 55). Por se tratar de narrativas

¹² Esta perspectiva entronca na concepção hegeliana de «arte bela», segundo a qual os elementos naturais serão uma expressão do espírito; deste modo, suprime-se a referência puramente finita ao objecto, constituindo sujeito e objecto um todo. Além disso, na classificação de Hegel dos tipos de arte, a arte romântica, em que integra a poesia, corresponde à beleza puramente espiritual, indiferente à do mundo sensível (Abbagnano, 1991:111-113).

nas quais a vertente bélica ocupa espaço significativo, o contraste com a épica clássica não podia ser mais acentuado. Como vimos, a epopeia homérica baseava-se no tema do heroísmo, definido nas qualidades do herói e, frequentemente, nos resultados por ele alcançados. Neste aspecto, quer *One Man's Initiation*, quer *Three Soldiers*, seriam inequívocos exemplos de anti-épica, pois nelas os protagonistas não pretendem obter vitórias importantes, nem parecem antepor os valores nacionais aos individuais. Não os distingue a coragem, mas sim o sofrimento e o medo da morte; não propagam «the chant of governments», antes põem em causa o do seu próprio.

A traição aos valores e ideias matriciais da nação americana é considerada por um outro ensaísta, John Lydenberg, em termos da carga valorizante atribuída às palavras no contexto da narrativa. Em *One Man's Initiation*, as palavras são transformadas em mentiras, ideia que é recorrente ao longo do texto. Embora Lydenberg afirme a pobreza do tratamento desta questão nesta obra, a sua perspectiva é relevante, pois remete para a origem da escolha desse signo: se são mentiras, são-no em relação a uma verdade prévia que foi adulterada na sua substância, e que na sua opinião serão as velhas palavras do sonho americano (Lydenberg, 1971: 97).

Atentemos nas palavras de Martin, em *One Man's Initiation*: «And I used to believe in liberty» (124) «Have we the courage, have we the energy, have we the power? Are we the men our ancestors were?» (134). Ambos os enunciados integram o nono capítulo, no qual ocorre a longa discussão de pontos de vista entre Martin e os seus colegas, defensores dos ideais de liberdade e anarquia. As duas intervenções de Martin acentuam o contraste entre um tempo passado e o tempo presente que ele está a viver; a experiência do segundo leva-o a questionar a sobrevivência dos valores estruturais do primeiro, mas não a sua intrínseca natureza. A sua crença individual na liberdade radica nos ideais fundadores da América, entre os quais a liberdade ocupava posição central, como corrobora a sua alusão à coragem, à energia e ao poder dos *Founding Fathers*.

Esta será a raiz de natureza mítica que transporta *One Man's Initiation* para um enquadramento épico, ainda que incipiente face às obras posteriores. A crítica social, que amplamente focámos em capítulos anteriores, é subordinada à afirmação de um ideal supremo, que determina a acção, o discurso das personagens e o desenlace. É pertinente frisar que a afirmação individual e a busca de liberdade radicam numa ideologia e numa identidade à escala do mito e da nação. O tom pessimista que sobrevém a muitos momentos da narrativa não cumpre, como alguns críticos sugerem, a função de veicular o desespero e a ausência de esperança. Pelo contrário, na nossa perspectiva ele acentua o carácter temporal e, por isso mesmo, eventualmente transitório, de um conjunto de circunstâncias disfóricas; ao fazê-lo, confere destaque às breves alusões à condição fundadora e permanente da liberdade, que importa defender e transmitir de geração em geração. É, aliás, nesse contexto que o desfecho foi interpretado: a componente de redenção e optimismo da épica vetusta, celebrada pela sobrevivência de Martin e pela sua promessa implícita aos companheiros mortos.

Three Soldiers aprofunda esta relação, uma vez que o percurso do protagonista, Andrews, é marcado pela busca obsessiva de liberdade, valor que, sendo imanente aos princípios ideológicos e políticos da nação americana, a diegese narrativa persiste em denegar, no plano dos mais ínfimos detalhes. Embora não se registre uma alusão explícita a esse património ideológico, definido enquanto tal, a sua negação é muito mais acentuada do que em *One Man's Initiation*, e por isso esse ideal, projectado em negativo, assume igualmente maior relevância na narrativa. Por esse motivo, poderia esta ser classificada como anti-épica. Com efeito, as referências à América enquadram-se num modelo estereotipado ou satírico, sendo, em grande parte dos exemplos, veiculadas por uma voz exógena, como a dos europeus. No capítulo «The Metal Cools», o diálogo entre Eisenstein e um outro soldado, francês, revela, da parte do primeiro, um sentido de escravatura tributário da perspectiva de Martin Howe em *One Man's Initiation*: «‘What would you Americans do if revolution broke out in France?’ ‘We’d do what we were ordered to,’ said Eisenstein bitterly. ‘We’re a bunch of slaves’» (Dos Passos, 1997: 90). Na

mesma conversa, o francês exprime a sua perplexidade face às afirmações de Eisenstein: «‘It’s curious!... O but you must have some feeling of civilization. I have always heard that Americans were free and independent. Will they let themselves be driven to the slaughter always?’» (91). Este olhar europeu sobre a América é também referido por Dos Passos no texto «America and the Pursuit of Happiness», publicado em 1920. Nele, o autor alude aos comentários de dois espanhóis em relação à América, respectivamente: «In America there’s liberty» e «En América no se divierte» (Dos Passos, 1988: 54). A partir da segunda observação é questionado um dos pontos da Declaração de Independência, precisamente *The Pursuit of Happiness*, que se afigura dificultado, não obstante um consenso acerca da prosperidade económica dos americanos (54). Também em *Manhattan Transfer* é veiculado o «sonho americano» a partir da perspectiva exógena, dos imigrantes pobres que chegam à cidade, como Congo e Emile, e que este último formula: «In America a fellow can get ahead. Birth dont matter, education dont matter. It’s all getting ahead» (Dos Passos, 2000: 21).

Regressando a *Three Soldiers*, embora as palavras do soldado francês sejam enquadradas pela referência da guerra – à qual também Eisenstein alude, mencionando como a tirania do exército brutaliza o homem –, a forma como o europeu se refere à questão da liberdade merece atenção. Com efeito, o imaginário colectivo de estrangeiro que ele exprime, designa uma só liberdade, um conceito e um direito que funde a vertente institucional, da legislação nacional, e o usufruto individual que dela fará cada cidadão. O tom amargo de Eisenstein, pelo contrário, resulta da experiência da negação da sua concretização no plano individual. Será por isso que afirma «We are worse than the Russians!» (Dos Passos, 1997: 91), numa implícita alusão à desonestidade de tal dissonância. No plano semântico, este diálogo corrobora a linha central da acção, uma vez que o trajecto do protagonista, Andrews, se desenha a partir desta consciência e do sentimento de permanente e crescente revolta que ela suscita.

Outros episódios exploram igualmente o estereótipo da América e do seu ideal de liberdade, representados em *Three Soldiers*, contribuindo para a transmissão de

elementos históricos. Veja-se o seguinte exemplo, que atesta o processo de alistamento voluntário, enquadrado pelo celebrizado apelo do Presidente Woodrow Wilson:

And I was going to get married to a dandy girl, and I knowed I had enough pull to get fixed up, somehow, or to get a commission even, but there I went like a sucker an' enlisted in the infantry, too... But, hell, everybody was saying that we was going to fight to make the world safe for democracy, and that, if a feller didn't go, no one 'ld trade with him anymore (208).

Note-se o reforço que a intervenção deste soldado constitui, no plano da coerência interna da narrativa: com efeito, as suas palavras, alguns capítulos após as de Eisenstein, ilustram claramente a ideia apresentada pelo primeiro, isto é, a obliteração da liberdade individual e o comportamento passivo dos indivíduos, «a bunch of slaves», como declara. Além disso, revela-se uma vertente satírica consentânea com o significado geral que a narrativa constrói, de oposição à guerra e aos motivos que levam as nações a envolverem-se nela, ao explicitar a motivação do soldado: está presente a causa ideológica, mas esta afigura-se vazia de sentido, para ele. O que o moveu foi um motivo bem mais pragmático, que exprime na condição final. A sua iliteracia ideológica acusa a futilidade da guerra, apondo à relação entre individual e colectivo uma dimensão irónica, tropo que Frye, como referimos, aplica ao romance realista.

No início da quinta parte de *Three Soldiers*, «The World Outside», a celebração do sentimento de liberdade, à chegada a Paris, mantém o padrão irónico. Na euforia geral, Andrews afirma: «'But Libertad, Libertad, allons, ma femme!' as Walt Whitman would have said,' shouted Andrews» (290). Andrews cita a palavra usada por Whitman para celebrar o termo da Guerra Civil, em «Turn O Libertad», poema que integra a secção «Drum-Taps» de *Leaves of Grass*. O início deste poema, sugerindo inegável analogia contextual, legitima a evocação de Andrews: «Turn O Libertad, for the war is over,/From it and all henceforth expanding, doubting no more, resolute,/sweeping the world...» (Whitman, 1990: 254).

A referência a Whitman participa da caracterização do protagonista, na sua dimensão intelectual, mas também no plano semântico, pela afinidade com o poeta épico americano que proclamou os ideais de liberdade e de democracia, os quais, como vimos, são igualmente retomados pela busca de Andrews. Todavia, esta óbvia identificação não exclui a matiz satírica que quer a significação global de *Three Soldiers*, quer o desenvolvimento deste episódio, revelam. Henslowe, com quem Andrews conversa, responde: «It's one grand and glorious feeling...» (290). E, após alguma troca de ideias em relação aos planos para o futuro:

‘Let's sit down on the Boulevard and think about where we'll have lunch to celebrate Miss Libertad. ... But let's not call her that, sounds like Liverpool, Andy, a horrid place.’ ‘How about Freiheit?’ said Andrews, as they sat down in basket chairs in the reddish yellow sunlight. ‘Treasonable. ... off with your head.’ (290).

O facto de a alternativa da língua para a enunciação da palavra não ser o inglês, numa conversa entre dois americanos, é indicativo do sentimento anteriormente expresso em relação à projecção da liberdade em termos da América. A rejeição da expressão «Miss Libertad» participa dessa leitura irónica, ao referir-se à Estátua da Liberdade (ícone americano, associado a uma dimensão feminina, visto ser representado por uma mulher, o que explica a utilização de «Miss»). A proposta do vocábulo alemão reforça a ironia, face ao sentido que Andrews confere ao conceito.

A última secção de *Three Soldiers* é, naturalmente, relevante para uma leitura do conceito de liberdade. Nela acentua-se o movimento declinante de Andrews, que partilha de algumas características definidas por Frye, no seu estudo do «romance», em relação aos temas que designa de «descent». Estes integram o mito adâmico da queda e da mudança de identidade (Frye, 1976: 108). O isolamento de Andrews e a situação de perigo permanente em que vive, por ter desertado, acompanha, na proporção inversa, a intensificação da sua demanda da liberdade. No início do terceiro capítulo desta parte, Andrews verbaliza a decisão que havia tomado muito antes, durante o tempo em que se encontrou hospitalizado. Nessa altura, o pensamento tomou forma: «As soon as he got out of the hospital he would desert;

the determination formed suddenly in his mind, making the excited blood surge gloriously through his body» (Dos Passos, 1997: 214). Agora, a decisão é apresentada aos amigos, Henslowe e Walters, como irreversível:

‘No, nothing can make me go back now. It’s no use talking about it.’ ‘But you’re crazy, man. You’re crazy. One man alone can’t buck the system like that, can he, Henslowe?’ (...) ‘Honestly, Andy,’ said Henslowe with tears in his voice, ‘I think you’d better do what Walters says. It’s no use being heroic about it’. ‘I’m not being heroic, Henny,’ cried Andrews (...) ‘Look. ... It’s a purely personal matter. I’ve got to a point where I don’t give a damn what happens to me. I don’t care if I’m shot, or if I live to be eighty. ... I’m sick of being ordered round’ (411).

O radicalismo da argumentação de Andrews assenta na afirmação da liberdade enquanto valor individual, que se matiza de um tom obsessivo e algo desproporcionado. A natureza hiperbólica desta atitude, central no protagonista, reveste-se de intenção crítica em relação à negação da liberdade que toda a diegese exprime, aspecto que é enfatizado pela aniquilação do indivíduo, vivida em extremo por Andrews. É por esse motivo que ele confronta os seus companheiros, quando estes o tentam demover, com vários exemplos de opressão e humilhação a que foi sujeito durante a experiência militar. Todavia, a intensidade dos seus sentimentos e da sua revolta, contra o discurso de moderação dos outros, separa-o deles e condu-lo ao caminho de solidão que irá percorrer até ao desfecho: «Good God, you don’t know what you are talking about, you two. ... I’ve got to be free, now. I don’t care at what cost. Being free’s the only thing that matters» (412).

Note-se que os enunciados de Henslowe e de Walters acentuam o carácter subversivo da decisão de Andrews, uma vez que ambos veiculam uma perspectiva racional, consentânea com o *ethos* americano, contra a argumentação emocional de Andrews. Além disso, evocam a função do coro na tragédia grega, pois exprimem um conhecimento lúcido a que Andrews permanece refractário e que, ademais, indicia o conceito de *húbris*, que ambos implicitamente reconhecem, antecipando as

consequências de forma ominosa. O argumento final de Walters é o seguinte: «Even if you want to ruin your life, you haven't a right to. There's your family, and haven't you any patriotism? ... Remember, there's such a thing as duty in the world» (413). No entanto, valores como o dever e o patriotismo, que seriam centrais numa narrativa épica tradicional, em particular na «battle epic», não fazem sentido para Andrews. Neste contexto, ele configura-se como anti-herói, dimensão que é suportada, igualmente, pela solidão a que a singularidade da sua escolha o remeteu¹³.

Nesta conversa, também as dimensões de patriotismo e de cobardia são colocadas em perspectiva. Henslowe começa por se referir ao acto de Andrews como heróico, significando, nesse contexto, coragem de transgredir e de arriscar, de defender os seus valores sem receio pelas consequências. Nesse sentido, aplicar-se-ia o signo «heróico»; ele é, porém, irónico, no contexto do cenário de guerra, pois o acto de desertar é o oposto semântico, diametral, do heroísmo guerreiro. Andrews revela uma clara consciência dessa oposição quando responde, com ironia: «You can argue anything you want to. Of course, cowardice is the best policy, necessary for survival. The man who's got the most will to live is the most cowardly... go on» (413). Apesar de ter rejeitado o atributo de «heróico» que Henslowe lhe apontou, estas suas palavras revelam que também não identifica o seu gesto com uma motivação de cobardia, embora consciente de que poderá ser interpretado como tal.

Se bem que o conceito de heroísmo veiculado por Andrews se oponha àquele correspondente ao *ethos* dominante, ele deverá ser enquadrado pela nova percepção que o horror vivido na Primeira Guerra Mundial veio criar. Como refere Carrasqueira, o regresso dos soldados, feridos e mutilados, agravou a crise de masculinidade ao demonstrar a vulnerabilidade do corpo masculino, rasurando, deste modo, as expectativas contrárias que motivaram milhares de americanos a alistar-se de modo voluntário, em 1917 (Carrasqueira, 2006: 5-6). O percurso de Andrews, ele próprio um voluntário, ilustra a decomposição da tradição heróica colectiva. Neste episódio fica clara, também, a diferença entre as vertentes «ser» e

¹³ Cf. Capítulo Três, «Construindo Um Herói», acerca do anti-herói.

«parecer», entre a percepção de si próprio e a construção e o julgamento do olhar dos outros, estes últimos associados à estereotípiã imãente ao conceito de heroísmo.

Geneviève Rod, com quem Andrews mantém uma relação, alude à mesma questão, no capítulo seguinte. Os episódios deste capítulo são de extrema relevância, adensando significações já sugeridas no anterior. Quando Andrews conta a Geneviève como fugiu do exército, ela conclui: «Of course, you have no patriotism». E Andrews clarifica a diferença: «As you mean it, no» (Dos Passos, 1997: 441); ao tentar definir a sua forma de patriotismo, alonga-se, contudo, na explicação das suas motivações:

Things reached the breaking point; that was all. I could not submit any longer to the discipline. ... Oh, those long Roman words, what millstones they are about men's necks! That was silly, too; I was quite willing to help in the killing of Germans, I had no quarrel with, out of curiosity or cowardice. ... You see, it has taken me so long to find out how the world is. There was no one to show me the way (441)

Esta reflexão de Andrews convoca o processo de descoberta e de aprendizagem que subjaz à sua evolução, e que é uma das características que, segundo a perspectiva de Bakhtin, acima mencionada, distingue o herói do romance do herói do poema épico clássico. Trata-se de um processo de iniciação, como o de Martin Howe na obra precedente. De acordo com esta procura de racionalização para o seu acto, a sua decisão final resultou, também, da gradual consciência do absurdo da guerra, da inocência violada, da inutilidade da oposição entre americanos e alemães. É pertinente notar que, uma vez mais, Andrews alude ao conceito de cobardia, que associa ao acto de matar alemães, tornando inequívoca a subversão dos conceitos de heroísmo e de cobardia, segundo a sua perspectiva. Mas este é também um processo de descoberta do «eu» e de afirmação da sua natureza autêntica, da sua verdade, quiçã aspirando ao ideal de «self-realization» de Whitman: «... I suppose I'm a fool.... But there you have me, just as I am, Geneviève» (443).

A sua teoria da sociedade, de que o exército é exemplo, resulta igualmente desse processo de aprendizagem:

‘It seems to me,’ he said very softly, ‘that human society has been always that, and perhaps will be always that: organizations growing and stifling on individuals, and individuals revolting hopelessly against them, and at last forming new societies to crush the old societies and becoming slaves again in their turn....’ (442)

Este é, note-se, um dos excertos que tem sido amplamente citado pelos críticos em relação a *Three Soldiers*, pois condensa uma ideia central também a outras narrativas de Dos Passos, a ideia de que as instituições colectivas destroem a liberdade individual, e que corresponde, de forma muito explícita, ao pensamento do próprio escritor: «In any organization a man gives up his liberty of action. That is necessary discipline. But if men give up their freedom of thought what follows is boss rule thuggery and administrative stagnation» (Dos Passos, 1988: 171). Neste aspecto, Dos Passos ataca o âmago da concepção democrática americana, nos termos descritos por Crèvecoeur, a ideia de que a igualdade de direitos do cidadão individual é garantida pelo funcionamento das instituições: «... this fair country alone is settled by freeholders, the possessors of the soil they cultivate, members of the government they obey, and the framers of their laws, by means of their representatives» (Crèvecoeur, 1996: 373).

A visão positiva de Crèvecoeur em relação à sociedade americana, designadamente no que diz respeito à sua estrutura democrática, viria a ser reiterada e expandida num texto posterior, justamente intitulado «Democracy in America» (1835-1841), de Alexis de Tocqueville. A perspectiva exógena deste europeu, formada durante os anos em que permaneceu na América, salienta, tal como Crèvecoeur, a inequívoca igualdade de condições que assegura a construção democrática. Além disso, refere *New England* como exemplo da concretização da democracia no plano do sistema político, da representatividade e da participação do povo. No entanto, Tocqueville alerta para dois aspectos pertinentes no âmbito da nossa reflexão, ao aludir aos efeitos do poder maioritário sobre a expressão de

opinião. Tal consideração condu-lo à formulação do seguinte paradoxo: «I know of no country in which there is so little independence of mind and real freedom of discussion as in America» (Tocqueville, 1996: 411). Esta constatação derivaria do facto de a maioria criar barreiras à liberdade de opinião, embora permitindo a discussão aberta até ao momento de tomada de decisões (411). Do mesmo modo, a onnipotência da maioria poderia conduzir à destruição das instituições livres americanas (415). Ora, como vimos, Dos Passos faz confluír ambas as ideias na sua afirmação de que a perda da liberdade de pensamento se traduz no poder arbitrário das instituições, pervertendo a sua formação livre e democrática.

Na perspectiva de Carrasqueira, o exército funciona como microcosmo metafórico das instituições em geral, cujo poder se configura como uma ameaça aos princípios fundadores da América, isto é, a força da consciência individual e o desenvolvimento de características essenciais americanas. O papel do indivíduo participa, segundo este ensaísta, de uma tradição distintivamente americana, que enfatiza a dimensão individual e o individualismo na construção da identidade nacional (Carrasqueira, 2006: 7-8).

Refira-se que a crença democrática de Dos Passos radica na sua identificação com os princípios fundadores da América, como se verifica em relação a Andrews, à qual alguns críticos aduzem a vertente política. Eisinger, por exemplo, dedicando particular atenção à sua ligação ao *New Liberalism*, refere alguns aspectos importantes. O esforço de Dos Passos de tentar reanimar a herança americana, no século XX, ter-se-á inspirado na concepção de Jefferson do poder e da igualdade, bem como na fé Transcendentalista nas pessoas – se é certo que estes aspectos, em particular, o afastam do *New Liberalism*, é igualmente verdade a identificação traçada pela sua busca de realização individual e política (Eisinger, 1971: 138). Os *Founding Fathers* são a referência primordial para Dos Passos – não só pelas suas palavras míticas, a que acima aludimos, mas também pela sua acção reguladora, por exemplo, ao limitarem o poder dos governadores de molde a proteger a liberdade dos cidadãos por eles governados. Jefferson teria prolongado esse acto, na sua concepção de governo como uma entidade que deve proteger a liberdade de acção

individual, no quadro de um sistema legal. O primado do *self-government*, da liberdade individual e do poder estatal limitado seriam, segundo Eisinger, os grandes pilares a que Dos Passos terá recorrido para revigorar o presente, visto como «waste land» (139).

A aspiração democrática em Dos Passos é tributária de Whitman, já que, tal como ele, Dos Passos encontra uma diversidade de pessoas e identifica-se com elas. Estas, porém, fazem parte do todo que é a República. Ambos acreditam e celebram a soberania do indivíduo auto-consciente e auto-determinado, bem como da massa que forma a nação. Dos Passos reúne, deste modo, o individualismo de Jefferson e a componente mística de Whitman, no que diz respeito ao indivíduo (142).

Um estudo que incide na vertente política de Dos Passos alude igualmente ao sentimento de traição aos princípios fundadores da América, veiculado de modo recorrente em diferentes obras ao longo da carreira do escritor. Em *The Grand Design* (1949), obra muito posterior a *Three Soldiers*, por exemplo, o último «prose poem» define claramente uma intenção: «Today we must learn to found again in freedom our republic» (Blotner, 1955: 17). Esta expressão corresponde a um padrão de personagem idealista, de que o protagonista dessa narrativa seria exemplo, e que, segundo Blotner, se enquadra numa perspectiva do romance como reflexo daquilo que apelida de «national character». Trata-se de um substrato que resiste à corrosão da esperança e do ideal político, e que se funda na persistência do impulso criador da declaração da independência. Blotner alarga ainda este modelo a heróis posteriores, de outros escritores, empenhados directamente na luta pela liberdade (53).

Os diversos momentos de interacção de Andrews com Geneviève acentuam também a crescente solidão de Andrews, já revelada na discordância expressa pelos seus dois amigos, a que aludimos. Neste sentido, Andrews perfila-se como o herói da «art novel» definido por Malcolm Cowley (Cowley, 1974: 76-86), isto é, o esteta em oposição ao mundo. À consciência da sua solidão, da singularidade do seu pensamento e das suas opções, acresce a incompreensão pela diferente percepção dos outros, que repete ao dirigir-se a Geneviève: «‘...every order shouted at me,

every new humiliation before the authorities, was as great an agony to me. Can't you understand?' His voice rose suddenly to a tone of entreaty» (Dos Passos, 1997: 442).

Com efeito, não fora a sua aparição apenas na parte final da narrativa, Geneviève poderia configurar a função de antagonista face a Andrews. A afinidade intelectual e artística que inicialmente os atraiu soçobra à divergência dos valores respectivos, nomeadamente as noções de patriotismo e heroísmo, de liberdade e de democracia. Geneviève, todavia, ainda que enquadrada por uma perspectiva elitista da sociedade, revela uma particular clarividência em relação às posições de Andrews. Apesar da sua capacidade reflexiva e do potencial que a relação com Andrews lhe confere, enquanto interlocutora do seu nível intelectual, a sua perspicácia confronta-se com a obsessão de Andrews na defesa dos seus ideais. Acerca da dedicação ao trabalho e da condição ou ausência de liberdade, ela diz: «I suppose all the men who have left their imprint on people's lives have been slaves in a sense (...) Everyone has to give up a great deal of life to live anything deeply. But it's worth it» (369). Refira-se que a consciência de que a liberdade absoluta não existe – a crença oposta, em Andrews, torna-o um idealista – viria a ser verbalizada por Henslowe, na conversa que acima mencionámos: «'As if anyone was ever free,' he muttered» (413). Por fim, ela conclui: «But can't you understand that other people haven't your notions of individual liberty?» (449).

O enfoque no isolamento de Andrews poderia levar-nos a questionar a qualidade do valor da liberdade por ele afirmado até circunstâncias extremas, ou seja, qual o alcance ideológico comportado pela defesa de um valor que insistentemente se defende e se vive como individual? Esta questão afigura-se relevante, quer em termos da consolidação da significação global que a narrativa poderá transmitir, quer no plano da relação com outros elementos. Deste modo, importa aludir, por exemplo, à forma como o conceito de democracia é abordado e desenvolvido. Como referimos, este é também um dos aspectos que fomenta o afastamento entre Andrews e Geneviève.

No início do primeiro capítulo de «The World Outside», registam-se algumas alusões aparentemente superficiais, em tom jocoso, contextualizadas pelo ambiente de euforia, de festejo e bebida entre os soldados. Num bar, um deles diz: «Have a drink with me.... You enlisted man? Nobody cares here.... Warsh over, shonny. ... Democracy is shafe for the world» (289); também Andrews participa do tom: «... that major (...) asked me to lead him to Henry's Bar and just fed me a cocktail in the memory of Democracy, late defunct...» (289). O primado da democracia, contudo, viria a revelar-se essencial em Andrews. Quando afirma a Geneviève o desejo de se libertar do exército, ela procura uma explicação estética: «Yes, I suppose you are right. ... For you, that is. The artist should be free from any sort of entanglement»; porém, Andrews não partilha desta visão exclusivista da liberdade. Embora a sua busca, como repetidamente temos afirmado, seja a da liberdade individual, é pertinente notar que ele considera esse direito universal e inclusivo, e não algo reservado ao artista: «'I don't see what difference there is between an artist and any other sort of workman', said Andrews savagely» (368). Esta opinião remete também para uma perspectiva democratizante da própria arte, vista não como algo de elevado, mas sim nivelada com as outras actividades humanas.

O entendimento da democracia que Andrews exprime, na parte final de *Three Soldiers*, participa de uma construção ideológica mais ampla que identifica o pensamento do próprio Dos Passos. É justamente a apreensão com a degeneração a que a sociedade capitalista e industrial submete a democracia que ele exprime no artigo «There is Only One Freedom» (1947): «The danger has always been that, like Americans today, the citizens of flourishing democracies will forget the principles to which they owe their well-being, and slip back into the cycle in which democracy leads to demagoguery and demagoguery to despotism» (Dos Passos, 1988: 211). Allen, aludindo às questões da liberdade individual e da democracia, refere a grande proximidade de Dos Passos em relação a Whitman, embora os distinga num aspecto essencial, isto é, o olhar optimista e a crença na fraternidade humana que este último identifica na sociedade do século XIX, metamorfoseia-se em Dos Passos, dando lugar a uma descrença que o torna, segundo este ensaísta, um Whitman caído

do seu estado de inocência (Allen, 1964: 143). No plano da épica, esta leitura faria de Dos Passos o negativo de Whitman, e, da sua ficção, anti-épica.

A diferença da perspectiva entre Andrews e Geneviève é formulada claramente num momento próximo do desenlace:

‘But in the army didn’t you have enough of that dreadful life, always thrown among uneducated people, always in dirty, foul-smelling surroundings, you, a sensitive person, an artist? (...)

‘Oh, it wasn’t that,’ said Andrews with despair in his voice. ‘I rather like the people you call low. Anyway, the differences between people are so slight ...’ (Dos Passos, 1986: 443).

Afigura-se que o desenvolvimento de Andrews abrange uma aprendizagem da democracia que, na parte final de *Three Soldiers*, matiza o seu conceito de liberdade individual. A reconstrução do ideal democrático em Andrews retoma a concepção utópica de Crèvecoeur, que mencionámos acima, e que consagra a igualdade de oportunidades à revelia de condições pré-adquiridas, definindo a América como um espaço aberto a todos, onde teriam lugar todas as raças, culturas e origens. Constatamos, assim, a identificação do protagonista de *Three Soldiers* com uma perspectiva democrática de raízes americanas, diversa da europeia.

Contudo, a noção do Outro é algo que aporta à reflexão de Andrews talvez demasiado tarde. A conquista da sua própria liberdade, ainda que precária e artificial, realiza-o, conferindo-lhe, efectivamente, um sentimento de heroísmo muito personalizado: «... now that I, by pure accident, have made a gesture, feeble as it is, towards human freedom ...» (443). No entanto, também essa conquista é posta em causa. Podemos tomar a influência de Geneviève como catalisadora da visão democrática de Andrews. A sua perspectiva elitista motivou nele a percepção de uma realidade mais ampla, na qual aprende a identificação com o seu semelhante. Por isso, muito próximo do desfecho, a reflexão de Andrews, transmitida sob a forma de corrente do pensamento, em discurso indirecto livre, constata essa tomada de consciência:

His solitude was complete, now.

And why, instead of writing music that would have been born while if he hadn't been a deserter, he kept asking himself, hadn't he tried long ago to act, to make a gesture, however feeble, however forlorn, for other people's freedom? Half by accident he had managed to free himself from the treadmill. Couldn't he have helped others? If he only had his life to live over again. No; he had not lived up to the name of John Brown (452).

Esta inflexão confere um novo sentido à demanda de Andrews. Com efeito, ele distingue-se do herói clássico pela capacidade de escolha e de decisão, mas partilha com ele a dependência da sua falha essencial, bem como, naturalmente, o desfecho trágico que ela comporta, como consequência. Esta expressão de *hamartia* do protagonista, bem como o seu reconhecimento pelos que o tentaram alertar – tal como o coro clássico – revelam-se tributárias da tragédia grega. Particularmente relevante é, ainda, a ironia que esta consciencialização de Andrews comporta, face ao seu conceito pessoal de liberdade, se evocarmos as palavras anteriores de Geneviève, em que esta afirma que aquele que deixa marcas na vida dos outros está sujeito a alguma forma de escravatura. Essa é uma opinião que viria a ser confirmada pelo percurso interior de Andrews – ele lutou pela liberdade pessoal e julga tê-la alcançado, mas, como vem a constatar, não fez nada pelos outros; na formulação de Rosen, que analisou a obra de Dos Passos sob uma perspectiva política, deixou o exército e o mundo inalterados (Rosen, 1981: 22) – quer quando se sentia aprisionado pelo sistema, quer quando se julgou livre. Atinge-se, assim, um novo plano de reflexão em torno do binómio individual-colectivo, que comporta alguma ironia. Com efeito, a supremacia do indivíduo, que se configurava como expressão sublime da liberdade, acaba por questionar o direito a essa liberdade individual, ou seja, numa perspectiva democrática, a possibilidade de coexistência de duas liberdades absolutas, a individual e a colectiva.

Rosen apresenta um ponto de vista pertinente em relação à deserção de Andrews, que classifica de complexa. Embora o protagonista encare esse seu gesto como um

acto político, deliberadamente pensado, trata-se, antes, de um acto de auto-purificação, ou de auto-destruição, como forma de expurgar o seu ódio e a sua consciência em sofrimento. Nesse sentido, a componente de crítica social é significativamente subtraída, porquanto não será apenas o exército que aprisiona Andrews, mas sim as suas próprias inibições, de que procura libertar-se, e a natureza confusa da sua luta pela liberdade. É neste contexto que Rosen interpreta a opção de Andrews pelo tema *The Soul and Body of John Brown*, em substituição de *Queen of Sheba*, uma vez que esta se associa a uma vertente sexual. A escolha da segunda composição indicaria não só um acto político para justificar a sua deserção, mas também um sintoma da sua frustração sexual (Rosen, 1981: 18-19). Este ensaísta alude ainda à riqueza psicológica que este aspecto confere à narrativa (19). No entanto, segundo a nossa perspectiva, as opções de Andrews enquadram-se na sua complexidade psicológica e reflectem um pensamento ideológico pessoal, que se sobrepõe à questão sexual a que Rosen alude. Quer a relação com Jeanne, quer com Geneviève, se revelam frustradas, disfóricas, mas tal deve-se à distância que o separa de qualquer uma delas, ainda que por razões diferentes, e que se relaciona com a natureza complexa da sua vida interior, das suas dúvidas, dos seus objectivos e do seu sofrimento, como teremos oportunidade de exemplificar, nomeadamente em relação a Geneviève.

Por outro lado, a escolha do segundo tema musical afigura-se consequência da aprendizagem de Andrews, que transfere a sua demanda e a sua luta para o plano estético, uma vez que busca na sua composição a perfeição criadora; todavia, a sua entrega a essa tarefa é também ética, pois assume-a como um dever para com os ideais e o heroísmo de John Brown, que, contrariamente a ele, deu a vida na luta pela liberdade dos outros. Esta situação encontra paralelo num episódio de *Manhattan Transfer*, em relação ao já mencionado homem do chapéu de palha, de Filadélfia, que morreu pela afirmação da sua vontade e liberdade individuais, e que

considerámos importante, por se associar à decisão de Jimmy e por configurar uma relação de identificação ideológica entre ambos¹⁴.

Nanney refere que o gesto final de Andrews não assenta na apropriação de uma cultura europeia ou nos temas convencionais da literatura e da pintura clássicas, mas sim num conceito especificamente americano: a liberdade individual prometida pelas palavras fundadoras da América, bem como num outro tema que considera americano, o individualismo radical em oposição às instituições poderosas. A composição musical de Andrews terá nascido de conteúdos e formas nacionais, inspirada na canção popular que imortalizou John Brown. Nanney salienta que, não obstante este ter perdido a vida na luta pelos seus ideais, estes teriam alcançado um efeito permanente pelo gesto através do qual foram expressos (Nanney, 1998: 150). Esta perspectiva converge com a leitura que propusemos em relação ao desenlace de *Three Soldiers*, segundo a qual entendemos a obra de arte do protagonista como uma forma de continuidade e propagação dos ideais em que acreditava. Em termos de referencial épico, importa notar que, não obstante a irregularidade do seu percurso, o protagonista é fiel a princípios fundadores do seu país, e prefigura a dimensão de arauto desses princípios, designadamente a liberdade e a democracia.

Andrews é também um herói que se situa no limbo do anti-herói, porque no desfecho aprendeu, e decidiu, que é preciso agir, e não unicamente reflectir. Recorde-se que na nova épica considerada por Miller, o heroísmo baseava-se justamente no pensamento, e não na acção, como na épica tradicional. Da sua aprendizagem destaca-se, também, o seu crescimento interior face à consciência do colectivo, pelo que será lícito afirmar que a lição da democracia conferiu um novo sentido à sua ideia de liberdade. Só após tal aprendizagem Andrews terá entendido o sentido democratizante da «Libertad», o potencial de esperança e de projecção futura enunciado por Whitman: «... O Libertad – turn your undying/ face,/ to where the future, greater than all past,/is swifty, surely preparing for you» (Whitman, 1990: 254).

¹⁴ V. Capítulo Três, pp. 328-331.

A evolução de Andrews progride em função da sua procura, dos seus conflitos, enquadrando-o no tema da busca e da viagem. A sua busca e a sua peregrinação são interiores, contrariamente às do herói épico tradicional. Esta dimensão participa, todavia, de um referencial mitológico e histórico imanente à América, bem como de uma tradição literária. *Moby-Dick*, que é considerado paradigma da épica americana, no plano da ficção narrativa, convoca precisamente o motivo plurissignificativo da viagem, enquanto movimento no espaço e no tempo: o primeiro refere-se à viagem do navio *Pequod* na sua perseguição à baleia; o segundo, à incursão pelo passado através da memória do protagonista, Ishmael (Avelar, 1995: 45). Trata-se, paralelamente, de uma viagem colectiva, a da tripulação do navio, e individual, em estreita interdependência e configuradas pela inquietação permanente que move a busca de Ahab. Esta é determinada pela ambivalência que o marca como protagonista, a coexistência de opostos como o bem e o mal, a luz e a escuridão, a humanidade e o desejo obsessivo de matar a baleia, símbolo do Deus, do destino ou da própria natureza. Como herói, Ahab prossegue uma luta que é mítica, baseada no intelecto e na fé, mas também na acção (High, 1997: 51-52; Bradbury, Ruland, 1991: 160-161). Deste modo, a viagem no espaço configura igualmente uma busca metafísica, que acaba por revelar os limites e ambiguidades do conhecimento transcendental (160). A busca de Ahab é consentânea com os traços que Lewis destaca na sua caracterização: o orgulho heróico, a determinação, o desafio a Deus, que se opõem aos valores do heroísmo cristão que a narrativa evoca, como a submissão, a obediência a salvação da humanidade (Lewis, 1959: 146).

O protagonista de *Three Soldiers*, Andrews, afigura-se devedor desta dimensão complexa do motivo da viagem. Como vimos, a sua viagem é também uma peregrinação pelas suas próprias antinomias, uma busca de conhecimento da verdade e também de auto-conhecimento. Além disso, Andrews reincarna a intensa raiva de Ahab, endereçada a uma América que se traiu a si mesma. No caso do protagonista de *Moby-Dick*, este olhar sobre o mundo outorga-lhe uma dimensão trágica, a derrota como consequência da sua húbri (Avelar, 1995: 46). O desfecho

de *Three Soldiers*, configurando-o como um herói em queda, como acima referimos, torna-o tributário de Ahab.

Bluefarb, que associa o motivo da viagem às dimensões de «escape» ou «flight», considera tratar-se de um fenómeno caracteristicamente americano, que o romance tem abordado, e que se situa nos primórdios da fundação da América, uma vez que a sua formação resultou da fuga da Europa, e prolongou-se com a sucessiva marcha para Oeste – uma herança cultural perpetrada pelo desejo de estar permanentemente em movimento, de conquistar novos espaços, na senda da tradição da fronteira: «...the restless American spirit searching for a quest». Esta é também uma característica que convoca a relação entre individual e colectivo, por diversas vezes afluída nesta reflexão, porquanto, ainda que na sua versão de movimento colectivo, a fuga se configura como uma busca do eu (Bluefarb, 1972: 7).

É pertinente assinalar o potencial semântico que o tema da fuga convoca em termos da dimensão épica e da anti-épica, que aceitamos como variante da primeira. Segundo Bluefarb, o impulso da fuga, associado, como referimos, a marcas históricas como a progressiva colonização ou, mais tarde, a Guerra Civil, resultou de um sentimento de desespero e de perda de esperança. Neste sentido, as condições históricas que moldaram o fenómeno cultural da fuga desviam-se do postulado emersoniano de esperança, de optimismo e de auto-confiança (*self-reliance*). Nesta perspectiva, Andrews será representativo do herói em fuga («escape hero»), uma vez que o seu percurso é determinado pela obsessão de evasão ao exército, mas também do «quest hero», pela busca da sua liberdade individual (7, 66). Bluefarb alude, em termos genéricos, à simbologia de signos permanentes no romance de fuga americano («escape novel»), como as estações de caminhos de ferro ou os comboios (69). A reflexão que desenvolvemos no Capítulo Dois refere a associação do comboio ao tema da viagem e da fuga, corroborando a vertente de «escape hero» atribuível a Andrews, que Bluefarb situa na identidade americana e à qual quer os estudos culturais, quer a literatura, têm dedicado significativa atenção (7). O comboio permite o acesso a Paris, que se prefigura como símbolo de liberdade, por oposição à experiência castradora da disciplina militar (70).

Esta simbologia estende-se a outros meios e vias de comunicação. No âmbito da narrativa de guerra, o transatlântico comporta a dimensão da viagem para um universo distante e desconhecido, todavia imbuído de esperança virginal. Este aspecto, comum a *One Man's Initiation* e a *Three Soldiers*, associa-se, como vimos, a características do naturalismo. Em *Three Soldiers*, a água e o barco acolhem, na progressão diegética, um sentido conotativo que reforça a procura e, mais importante ainda, a conquista da liberdade, visto que, como mencionámos, foi através da fuga pelo Sena que Andrews concretizou a sua fuga, isto é, a sua deserção.

O rio, em particular, integra uma significação ritualística que entronca na tradição judaico-cristã, como espaço de baptismo e de purificação. É também no rio que Andrews troca a sua roupa de militar por roupa de civil, mais exactamente, pela roupa de um barqueiro, o que acentua o sentido de renovação e renascimento para uma nova vida, indiciado pela simbologia da água do rio. A libertação interior, que Bluefarb considera o grande triunfo de Andrews, ainda que transitório (71-72), pode ser entendida à luz desse gesto, isto é, a substituição da sua indumentária representa os dois níveis de libertação, quer da estrutura militar, quer interior. Esta simbologia de identificação do vestuário com a singularidade da personagem afigura-se devedora de *White Jacket* (1850), de Melville (High, 1997: 53).

O mito da viagem terá persistido na literatura americana, desde Melville a Kerouac; a personagem Vag, de *U.S.A.*, prolonga essa dimensão. Trata-se, no entanto, de uma leitura optimista do tema, em que a digressão se converte em símbolo de esperança e de possibilidade de abertura para a grande estrada. O indivíduo é devolvido ao seu isolamento e à sua peregrinação, duas características da individualidade fundamentais para Dos Passos (Terrier, 1979: 207).

Este padrão é precedido por Jimmy Herf, com o desfecho de *Manhattan Transfer*, que no capítulo anterior inserimos numa perspectiva de desenlace aberto e optimista, consubstanciado na decisão do protagonista que o projectou para um recomeço e uma vida nova. Davis considera este tipo de desfecho recorrente em Dos Passos: um homem caminhando para um destino indeterminado, situação que

atribui à condição de busca de Telémaco ou D. Quixote, que podem não ter uma conclusão, em termos espaciais (Davis, 1967: 44).

Clark, tendo dedicado grande atenção ao papel da natureza na obra de Dos Passos, insere a partida de Jimmy num padrão mítico, endógeno à literatura americana, que integra a busca do espaço natural, como opção face à civilização, tal como protagonizado por Natty Bumppo, Huck Finn, ou Ishmael (Clark, 1987: 97). Todavia, a procura da natureza por Jimmy não se constitui como um fim em si mesmo; ela resulta, antes, da sua experiência individual no espaço colectivo da cidade, que é dominante na narrativa. Nesse sentido, Jimmy prefigura, tal como Andrews, a dimensão do «escape hero», mas o seu gesto não se esgota no propósito de fuga, se entendido na acepção de Bluefarb, isto é, associado a uma realidade que frustra e desilude. O desfecho corresponde a um estágio do percurso do protagonista que revela uma progressão espiritual face à experiência negativa que determinou a partida. Logo, esta matiza-se de uma vertente positiva e converte-se em busca – o final de *Manhattan Transfer* recupera o equilíbrio, a esperança e a euforia, e sela o estatuto de Jimmy como «quest hero», isto é, participando da matriz que, nas palavras de Wagner, se aplica a toda a obra de Dos Passos: «... a half century of work focused on the search for country, hero and self» (Wagner, 1979: 176).

Outros heróis, antes de Jimmy Herf, contribuíram para a formação de uma tradição literária da viagem. O espaço que conquistaram na memória e no espaço colectivos integra-os numa dimensão mítica, especificamente americana, como Natty Bumppo ou Daniel Boone, que Cowley cita como exemplos. A constatação de Jimmy quanto à incerteza do rumo a tomar, na conversa final que tem com Congo, acentua a sua vertente de viajante permanente, não só na senda do «quest–hero» da ficção, mas também da do «western pilgrim» da História americana designado por Crèvecoeur. Todavia, Jimmy transcende os seus antecessores em complexidade, pois a natureza da sua digressão é tão espacial quanto espiritual. Segundo a classificação proposta por Cowley, integraria o segundo ciclo mítico, mas a sua dimensão reflexiva, a sua capacidade de conhecimento e a sua dissonância em relação à sociedade aproximam-no de outros heróis da tradição literária americana.

O desenlace, por exemplo, evoca a sobrevivência de Ishmael, a personagem de *Moby-Dick* cuja visão harmoniosa do mundo e da natureza o terá subtraído à destruição do *Pequod*.

O estatuto de Jimmy como «quest-hero» é ainda afirmado pela própria diegese, quando os amigos, ao aperceberem-se da sua intenção de partir, lhe fazem um brinde verbalizado do seguinte modo: «Yea for the wanderer» (Dos Passos, 2000: 360). Frye situa este tipo de herói na esteira do Messias bíblico, como figura central que prossegue uma demanda, e que é associado a diversas figuras reais, no Antigo Testamento, e a Jesus, no Novo. O padrão bíblico funda-se numa sequência em que a catástrofe é seguida pela recuperação, e a humilhação pela prosperidade. Este modelo permeia outros exemplos clássicos da narrativa épica, como a busca de Dante na *Divina Comédia*, a de S. Jorge em *The Faerie Queene*, de Spenser, ou a dos cavaleiros do Graal (Frye, 1990: 316-317). Este último, aliás, é paradigma da identidade entre a busca individual e social, que Frye considera uma marca de continuidade do «romance» (Frye, 1976: 58). Como referimos noutros momentos deste estudo, a interacção entre as dimensões individual e social está presente nestas obras iniciais de Dos Passos, mas será importante notar que a demanda social apenas se afirma, enquanto tal, em obras posteriores. *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* reflectem a angústia do indivíduo face à sociedade e veiculam leituras disfóricas da mesma, mas o indivíduo acaba por sobrepor a sua procura pessoal a um possível envolvimento de cariz colectivo.

Contra a leitura do desenlace que acima propusemos, *Manhattan Transfer* contribuiu de modo significativo para o entendimento crítico da obra de Dos Passos como negativo, desesperado e pessimista. Wagner considera o carácter de paradigma cabalístico da obra, atendendo ao seu efeito de fatalidade sobre quem quer que entrasse na cidade. O poder de Nova Iorque de sufocar as relações, as pessoas e a ideia de promessa, antecipam a desilusão mais ampla em relação ao *American Dream*, que viria a ser explorada em *U.S.A.* (Wagner, 1979: 100). Com efeito, analisámos em capítulos anteriores de que forma o tema da cidade é reflectido em *Manhattan Transfer* e como se entretetece no percurso das personagens.

Referimos também, então, como a diversidade de micronarrativas e de personagens que estruturam a narrativa contribuem para lhe outorgar o estatuto de microcosmo da América.

Importa, à luz da reflexão em torno da questão épica a que este capítulo se dedica, perspectivar a relação dessas vertentes com a presença de referentes e símbolos atinentes à especificidade americana, ponderando como se relacionam com os modos de rejeição ou celebração a que podemos, linearmente, associar as expressões anti-épica e épica.

Kenneth Kynn, no prefácio a *World in a Glass*, inclui *Manhattan Transfer* no corpo de obras de Dos Passos que formam o centro do seu cânone, critério que associa à cobertura de todo o espectro social americano (Lynn, 1966: viii) – aspecto que se articula com um dos traços passíveis de caracterização da expressão épica. O enfoque no espaço de Nova Iorque situaria Dos Passos numa linha de sucessão literária subsequente a William Dean Howells e antecedente de Thomas Wolfe, embora se distinga das obras destes escritores pela originalidade da sua técnica narrativa. De entre os aspectos mencionados por Lynn, alguns já referidos noutros passos deste estudo, importa agora destacar a dimensão temporal que ele alia a vertentes específicas do plano semântico: os fragmentos de vidas humanas que formam a narrativa submetem-se ao movimento implacável do tempo, a que subjaz uma consciência histórica. O processo de montagem, que dirime quaisquer referências cronológicas explícitas, revela a evolução da vida das personagens, bem como as alterações do próprio espaço. Deste modo, Lynn conclui que a bomba de incêndio submete a sua função simbólica central à forma incisiva e héctica da narrativa, obtendo assim uma fusão entre técnica e o referente central: «The style of the novel is New York» (x). Notemos que o ritmo frenético que a categoria temporal impõe a *Manhattan Transfer* participa da perspectiva da cidade como espaço que tolhe o indivíduo. Vejamos como Lynn qualifica a Nova Iorque de *Manhattan Transfer*: «... the fast moving, exhilaratingly beautiful, and stupefyingly frightening city that owns them...» (ix). A relação entre as dimensões de tempo e de

espaço assume, assim, repercussões no plano semântico que contribuem para a originalidade narrativa de Dos Passos.

No que diz respeito à expressão épica, a maioria das perspectivas críticas, entre as quais se insere a de Lynn, aponta para uma leitura negativa e crítica do cronótopo de *Manhattan Transfer*: desilusão com o tempo coetâneo representado, bem como com o espaço que ele perverteu, que conflui com uma visão de cariz anti-épico.

Esta particular fusão das categorias de tempo e de espaço relaciona-se com a técnica narrativa de Dos Passos, designadamente a justaposição de imagens descontínuas, criando o efeito de libertar a narrativa de uma moldura cronológica afim do tempo real, e que promove o seu avanço no tempo e no espaço. Este processo seria tributário das técnicas cinematográficas de D. W. Griffith, nos filmes *Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916) (Nanney, 1998: 142). Nanney chega a evocar a importância desta influência em Dos Passos, pelo facto de também Griffith pretender, com a sua técnica, criar uma épica da nação americana (142). Nanney, no entanto, cujo estudo desenvolve uma fundamentação do modernismo na obra de Dos Passos, não explora essa analogia.

A disforia, o fracasso, a solidão que assinalam a forma de estar das personagens no espaço da cidade, prolongam a matriz de alienação já lançada pelas figuras das narrativas anteriores, mas o espaço citadino matiza-a de novas vertentes. Bud Korpenning, no capítulo inicial, convoca vários traços que remontam aos mitos fundadores, os quais entroncam naqueles que Cowley identificou, e que acima indicámos: a figura do peregrino solitário, protagonista de uma viagem física – que em momento posterior da diegese se descodifica como viagem interior; o migrante optimista que verbaliza o sonho americano, a convicção de que a oportunidade depende tão-somente da sua capacidade («I kin work all right. I'm a good worker» – Dos Passos, 2000: 5); e ainda paradigma do movimento da província para a grande cidade, ávido de penetrar no seu âmago: «Bud Korpenning sat on the rail (...), his back to the river» (3); «I want to get to the centre of things».

A morte de Bud, que encerra também a primeira parte de *Manhattan Transfer*, revela a negação das suas expectativas iniciais. Neste sentido, ele prefigura, tal

como Martin Howe e John Andrews, a perda da inocência face ao desmoronar das ilusões, tributária do mito adâmico, correspondendo a cidade ao agente corrosivo que nos romances anteriores coube, respectivamente, à guerra e ao exército. O seu suicídio representa a rejeição a que a metrópole o votou, a impossibilidade de alcançar o centro das coisas, como pretendia; a cidade devolve-o ao rio a que ele havia virado costas, justamente através do elemento que une ambos, a ponte, da qual se atira à água. Esta situação da diegese participa de uma construção mítica associada a *Brooklyn*, tributária de Whitman, e que viria a ser central num outro poema épico posterior¹⁵, de grande relevância no âmbito desta tradição, *The Bridge*, de Hart Crane. Tal como Lynn refere em relação à continuidade de uma tradição literária dedicada a Nova Iorque, também em relação a este signo Dos Passos ocupa uma posição de ligação, particularmente significativa porquanto nela se poderá rever a influência de Whitman, em especial no plano na nova épica de que foi fundador.

«Crossing Booklyn Ferry» convoca a imagem do quotidiano cosmopolita, da multidão que diariamente utiliza o *ferry* como ligação entre a casa e o trabalho, que é recuperada por Dos Passos não só no trecho inicial, com a chegada de Bud, mas também noutros momentos da narrativa. Todavia, Whitman lega a esse signo uma dimensão de intemporalidade que é específica da sua invenção épica, a centralidade do eu (*self*) no estabelecimento de uma ligação entre passado e futuro. O rio e o *ferry*, como elementos de ligação a Manhattan, adquirem o estatuto de continuidade: «Others will enter the gates of the ferry and cross from shore to shore...» (Whitman, 1990: 129). Além disso, como aponta Miller, o poema de Whitman indica uma relação particular entre a parte e o todo, entre a desintegração individual e a reunião dos fragmentos num mesmo esquema, conferindo ao texto uma dimensão de fusão e união (Miller, 1981: 52). A relevância deste aspecto para a nossa reflexão prende-se com a simbologia que o *ferry* comporta na narrativa de Dos Passos. No Capítulo Dois enquadrámo-la na dimensão de modernidade que aporta à narrativa urbana; no

¹⁵ *The Bridge* foi publicado pela primeira vez em 1930, mas, segundo Miller, terá sido produzido sete anos antes (Miller, 1979:163).

entanto, a sua função operatória de entrada e saída na cidade, a que então também aludimos, requer agora que se aduza a perspectiva de intemporalidade que eventualmente também detém, na esteira do próprio Whitman. Com efeito, o *ferry* é o elemento que transporta Jimmy para o exterior de Nova Iorque e o lança *on the road*, pelo que, ainda que de modo mais subtil, viabiliza a continuidade dos valores humanistas que ele, contra a cidade que abandona, protagoniza.

O tema do sucesso suscita também uma ponderação em termos de marcas épicas e anti-épicas. Enquanto materialização do sonho americano, conhece em *Manhattan Transfer* uma abordagem que o transfere do sonho para uma dimensão anti-épica. A centralidade semântica que lhe é atribuída na narrativa assinala em diversos planos a subversão a que o conceito foi sujeito. O culto do êxito, que identifica Nova Iorque, funciona como critério colectivo de inclusão e exclusão, mas a representação hiperbólica que lhe é dada concede-lhe uma dimensão crítica severa. O sentido democrático do sucesso, fundado na igualdade de oportunidades, é cruamente sonogado pelas experiências das diversas personagens: as que lutam por ele e não o alcançam, como Bud ou Jimmy; as que o desprezam e por isso não lutam sequer por ele, como Stan; as que a ele, e por ele, se escravizam, como Ellen, Baldwin, ou Merivale; as que o atingem à margem da lei, como Congo Jack (Armand Duval). Escalpelizado à sua dimensão materialista (económica e social), o estigma do sucesso colide com as palavras dos *Founding Fathers*, obliterando a base humanista em que foram produzidas. Converte com esta noção a perspectiva de Iain Colley, segundo a qual *Manhattan Transfer* contraria as possibilidades democráticas afirmadas por Whitman em relação a Nova Iorque. No seu estudo de Dos Passos justamente subintitulado *The Fiction of Despair*, Colley salienta os aspectos disfóricos dominantes nessa narrativa: «...an abrasive loneliness and alienation properly located in a social-historical framework, and the engrammatic pinpricks are painfully and realistically transmitted» (Colley, 1978: 65).

Além disso, a representação do sucesso em *Manhattan Transfer* participa de uma perspectiva irónica, ao prefigurar a degeneração, no sentido naturalista, das possibilidades democráticas que lhe deram forma. Tal como alguns dos

protagonistas, também os próprios ideais criadores da América foram corrompidos, sujeitos à perda de inocência. O tema da queda, central em *Paradise Lost*, transcende, assim, a dimensão individual e estende-se à esfera ideológica, de escala nacional.

A relação que o protagonista estabelece com o sucesso reforça a importância deste aspecto, convocando explicitamente o texto fundador da América. Atentemos num dos últimos trechos do capítulo «Skyscraper», no qual Jimmy vagueia, sozinho, pela cidade. A corrente dos seus pensamentos começa com a evocação de conceitos da Declaração da Independência, subitamente quebrada por indicações diegéticas que acentuam a vertente solitária, infeliz, de Jimmy: «Pursuit of happiness, unalienable pursuit... right to life liberty and...A black moonless light; Jimmy Herf is walking alone up south Street» (Dos Passos, 2000: 364). Note-se a forma como este breve episódio termina:

Young man to save your sanity you've got to do one of two things.... Please mister where's the door to this building? Round the block? Just round the block... one of two unalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. But what's the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction? What about unalienable right, Thirteen Provinces? His mind unreeling phrases, he walks on doggedly. There's nowhere in particular he wants to go. If only I still had faith in words (365-366).

Este excerto é extremamente relevante, quer em termos da coesão interna da narrativa, quer no plano da sua significação global, quer ainda ao nível simbólico, pois permite um conjunto de reflexões que se entrecruzam com as questões fundamentais que perspectivamos neste estudo, no que diz respeito, concretamente, a *Manhattan Transfer*.

Relativamente ao espaço da cidade, corrobora a sua visão asfíxiante, com as expressões «round the block», «just round the block», que evocam a ausência de destino e de objectivo, a circularidade mórbida que aprisiona os habitantes da cidade, metaforizada em enunciados de outras personagens, ao longo da narrativa,

como no de Baldwin, «like a squirrel in a cage» (220), expressão que vários críticos têm usado para exemplificar este aspecto. Estas reflexões relacionam-se com a designação de Nova Iorque como Cidade da Destruição.

No plano da sequência narrativa, este episódio antecede a decisão de Jimmy, porquanto na aparição seguinte, quando conversa com Congo, ficamos a saber que a sua partida apenas depende de formalidades (assinar os papéis do divórcio de Ellen) («That's all I was waiting in this goddam town for» - 382). Essa antecipação é formulada em termos de uma alternativa muito clara que define apenas duas possibilidades, ficar ou partir. Especialmente pertinente é o tropo que sustenta o contraste entre as duas: de forma metonímica, a partida associa-se ao traje de uma camisa suja; a permanência, ao uso de uma camisa limpa e cara, de marca *Arrow*. Este recurso simbólico convoca de novo o mito do sucesso material, que Jimmy acabará por rejeitar de modo definitivo, ao abandonar a cidade sem dinheiro nem bens, desfecho que encerra a circularidade semântica em relação ao trecho em análise. A metáfora do vestuário, como expressão de uma escolha individual e marca de identidade, convoca a relação de Andrews, em *Three Soldiers*, com o uniforme militar. Este, além da identificação com a disciplina militar e o aprisionamento a ela associado, é também perífrase, na linguagem dos soldados, do acto de deserção que, para Andrews, é sinónimo de liberdade: «He's taken off his uniform...» (Dos Passos, 1997: 415); «He's taken his uniform off» (423).

Retomando o episódio de *Manhattan Transfer*, constata-se que o sentido dos pensamentos de Jimmy é agudizado pelo contraste com as palavras do texto da Declaração da Independência que abrem o episódio, e que são convocadas através da alusão final aos princípios dos treze estados independentes. A interrogação dirigida às treze províncias, sinédoque da América coeva, funciona simultaneamente como uma pergunta retórica e acusação de traição. Por esse motivo, corresponde também à fundamentação da perda de fé no poder do discurso fundador, original, mítico. O esvaziamento e a adulteração deste constituem um dos eixos de permanência em toda a obra de Dos Passos. Um dos trechos do «Camera Eye» de *U.S.A. (The Big Money)* é frequentemente citado em estudos críticos,

precisamente devido à importância desse aspecto: «America our nation has been beaten by strangers who have turned our language inside out who have taken the clean words our fathers spoke and made them slimy and foul» (Dos Passos, 1979: 468). Refira-se, no entanto, que a palavra «strangers» não designa aqueles que não têm naturalidade americana, mas sim aqueles que, tendo-a, subverteram o modo de vida americano. Esta questão, que aflui à construção de uma identidade americana, confronta as dimensões endógena e exógena na definição do *ethos* americano. Por um lado, como frisa Davis, os *Founding Fathers* eram imigrantes que lutaram contra a opressão e fundaram a democracia (Davis, 1967: 28); por outro, o signo «strangers» aplica-se àqueles que a têm corrompido. Tal perspectiva conflui com a apreensão de Glazer, que acima referimos, acerca das relações inter-raciais. Davis conclui que o sentido deste signo não é claro; muitos dos capitalistas e detentores de poder que surgem em *U.S.A* correspondem a esse perfil, não obstante as suas raízes americanas (29). Rosen também alude a essas figuras (Morgan, Wilson, Hearst, Ford) para referir a identidade americana daqueles que moldaram o mundo que condenou Sacco e Vanzetti (Rosen, 1981: 89). Afigura-se, deste modo, que a referência de Dos Passos se situa num plano ideológico, em que o *ethos* americano, de teor democrático e humanista, se identifica com a fundação e os fundadores da América, ao passo que a sua corrupção, alvo da análise crítica de Dos Passos ao longo de toda a sua obra, se situa num plano exógeno marcado pela deterioração desses valores, independentemente da origem de quem a promove. Implicitamente, afigura-se consagrada a diversidade cultural da América, celebrada por Crèvecoeur, e a recusa da hegemonia de uma população americana de origem *WASP*, o que negaria as próprias origens da nação.

Os textos teóricos de Dos Passos corroboram amplamente esta perspectiva. No ensaio «The Writer as Technician» (1935), um texto de teor político no qual consagra o objectivo magno do escritor, politicamente, como a luta pela liberdade, apela à recuperação do valor das palavras, à reposição do seu significado básico, estrutural, que, apesar de todas as vicissitudes, elas ainda mantêm: «The words are

old and dusty (...) but underneath they are still sound. What men once meant by these words needs defenders to-day» (Dos Passos, 1988: 172).

Ainda no âmbito do tema do sucesso, importa lembrar o diálogo entre Jimmy e Congo, a que acima aludimos. Este episódio, como referimos no capítulo acerca das personagens, contribui para a ironia que se constrói em torno do *American Dream*. Para além disso, no entanto, ele ilustra o perfil de Jimmy como protagonista e arauto de uma cultura oposta àquela que permitiu a ascensão social e económica de Congo. Quando este se oferece para emprestar dinheiro a Jimmy, ele retorque: «Thanks, it's not exactly money I need, that's the hell of it» (Dos Passos, 2000: 382) – o que significa que a felicidade, a existir, se situa muito para além do plano material, sendo igualmente mais difícil de alcançar. É essa diferença no modo de estar na vida e de se integrar na sociedade que Jimmy sistematiza a Congo, reportando-se unicamente, no entanto, às consequências:

‘The difference between you and me is that you're going up in the social scale, Armand, and I'm going down. ... when you were a messboy on a steamboat I was a horrid little chalky faced kid living at the Ritz. My mother and father did all this Vermont marble blackwalnut grand Babylonian stuff... there's nothing more for me to do about it' (383).

Este episódio é extremamente importante, porque nele Jimmy interpreta o sonho americano no plano da leitura colectiva, reinventando-o à sua medida pessoal, isto é, em termos de busca de uma felicidade à margem do sucesso material. Tal demanda que, como vimos, o marca como viajante permanente, inscreve-se na busca consagrada pela própria América, *The Pursuit of Happiness*, que Jimmy equaciona no excerto acima transcrito. A decisão que ele antecipa a Congo, assinala quer a perseverança da sua procura, quer a sua fidelidade a esses traços matriciais. Nesse sentido, Jimmy corresponde ao herói americano por excelência, que resgatou à sua existência, marcada pela desilusão e pelo fracasso, a esperança original da infância, desdobrada por múltiplas referências a signos e a símbolos da cidade e da nação no episódio da sua chegada a Nova Iorque.

Consideremos estas situações. No diálogo com um outro viajante, ainda no navio, Jimmy afirma: «Oh I am [right glad], I could fall down and kiss the ground». O seu interlocutor, adulto, responde: «Well that's a fine patriotic sentiment. ... I'm glad to hear you say it» (Dos Passos, 2000: 68). Esse sentimento de patriotismo é revelado na euforia de Jimmy, no seu desejo de segurar a bandeira americana, hasteada em celebração do Dia da Independência, 4 de Julho. O diálogo entre Jimmy e a mãe, que antecede o desembarque, é marcado pela alternância entre enunciados de ordem prática, relacionados com a bagagem e com outros detalhes afins, e as informações prestadas a Jimmy pela mãe, acerca do espaço envolvente: a Estátua da Liberdade, a explicação da simbologia da tocha – «Liberty enlightening the world» –, *Brooklyn Bridge*, *Trinity Church*, o edifício *Pulitzer* (68-69). Na perspectiva de Nanney, este episódio assinala a identificação de Jimmy com os sonhos e os mitos americanos, que exemplifica precisamente com a sua visão da Estátua da Liberdade e o pedido da bandeira (Nanney, 1998: 158).

Numa ponderação de marcas anti-épicas, tais alusões poderiam decerto ser enquadradas numa perspectiva irónica. Com efeito, atendendo à representação da cidade como lugar disfórico que tolhe a auto-realização individual, a garantia da liberdade anunciada pela simbologia da estátua será denegada pelo desenvolvimento diegético. Além disso, como vimos em momentos anteriores, a ponte de Brooklyn associa-se ao suicídio de Bud Korpenning, além de possibilitar a saída de Nova Iorque.

No entanto, a natureza e a evolução do protagonista reforçam uma leitura diversa. Os signos apresentados a Jimmy como marcas de identificação da cidade – a mãe, ao designá-los, alerta-o: «Look deary you're missing things...» (Dos Passos, 2000: 69) – recuperam, no desenlace, o seu sentido original e incorrupto. Jimmy retorna a um estado de inocência edénico, que lhe permite a fruição plena da natureza, de que o desfecho fornece diversos exemplos. O retorno a essa condição adâmica revela inspiração empírica, com a alusão ao esquecimento, a mente purificada pela alienação da memória, repositório da experiência negativa anterior, e apta a acolher a nova: «Perhaps he's gone crazy, perhaps this is amnesia, some

disease with a long Greek name, perhaps they'll find him picking dewberries in the Hoboken Tube» (403). Este processo de purificação é algo que Andrews, em *Three Soldiers*, também persegue – para este, a música constitui a expurgação do sofrimento, incorporando o efeito catárquico, aristotélico, no plano do próprio criador: «If I could once manage to express all that misery in music, I could shove it far down into my memory. I should be free to live my own existence, in the midst of this carnival of summer» (Dos Passos, 1997: 430-431)

O herói de *Manhattan Transfer* participa, deste modo, de uma construção mítica de raízes americanas, reincarnando o novo homem, projectado para o espaço novo e amplo, para a conquista do desconhecido, numa incessante caminhada. É também o peregrino solitário, herdeiro da solidão mítica do homem americano, tal como Andrews, que explicitamente a reconhece como estigma da experiência humana: «... people were always alone, really; however much they loved each other, there could be no real union» (445-446).

O tema da solidão ancora na tradição literária americana, integrando, por exemplo, o poema épico *Leaves of Grass* (Lewis, 1959: 49). Central na poesia de Whitman, mas também na cultura americana e na dimensão da metrópole, a solidão caracteriza igualmente personagens da ficção como Ishmael, Huckleberry Finn ou Gatsby, que terão legado tal vertente não apenas a Jimmy Herf, como também às outras personagens de *Manhattan Transfer* (Avelar, 2006). A dimensão de solidão é associada, por ensaístas como Kazin e Wagner, à supremacia que Dos Passos atribui ao indivíduo, e que no plano das personagens se traduziria por um interesse particular na personagem solitária (Wagner, 1979: 114).

A solidão constitui um traço comum aos protagonistas das três narrativas em foco neste estudo. Embora o contexto diegético e a significação global de cada uma delas registre diferenças na forma como Martin, Andrews e Jimmy a vivem, é imprescindível salientar que a condição solitária de qualquer um deles deriva da dissonância da sua sensibilidade, mundividência e convicção ideológica, aspecto em que se afiguram tributárias da solidão moral do herói trágico de Sófocles. Além disso, essas dimensões fundam-se no quadro mais vasto da configuração nacional,

de cuja origem os protagonistas se revelam vigilantes e transmissores. Neste sentido, cumprem a dimensão histórica do indivíduo, na sua relação com o colectivo, dimensionado por Emerson; e a missão bárdica, matizada de didactismo, que Emerson e Whitman perfilaram, e que este último, ademais, concretizou. A repercussão desta continuidade na ficção narrativa, em particular na categoria do protagonista, confere carácter épico ao tratamento que Dos Passos dá aos seus heróis, pois a eles aflui um desígnio e uma busca de raízes míticas, inscritos numa tradição cultural e literária.

Acresce ainda, em relação ao aspecto desenvolvido no parágrafo acima, que a condição solitária do protagonista, designadamente no que se refere às decisões finais que conduzem ao desenlace, evoca o conceito de código de honra que marcou os heróis da épica tradicional, levando-os a optar pela morte a fim de defender os seus princípios, como, por exemplo, nos textos medievais a que acima aludimos. Afigura-se irónico, naturalmente, aplicar a noção de código de honra à deserção de Andrews; contudo, a linha de continuidade que temos vindo a explorar torna esse juízo de valor refutável, uma vez que, no plano ideológico, e também ético, quer o acto final de Andrews, quer o de Jimmy, correspondem a uma tomada de decisão correspondente à do herói clássico – isto é, uma escolha e uma resolução plenamente consentâneas com a vontade individual e o pensamento que a enforma, glorificando a sua autonomização face ao olhar colectivo e refractária às consequências. Refira-se que esta analogia é suportada pela natureza evolutiva do género épico, a que acima aludimos.

Como assinalámos, o percurso diegético de Jimmy configura uma viagem no espaço e uma viagem interior, em busca da auto-realização, tal como Whitman proclamou. No domínio da narrativa épica, a sua partida celebra a História, a ideologia fundadora e a mitologia da América, as quais ele, tendo fracassado pela palavra, protagoniza pelo seu gesto. Como Martin Howe e John Andrews, Jimmy cumpre a missão do indivíduo como repositório do ideal colectivo, na esteira de Emerson e de Whitman.

Three Soldiers corrobora este aspecto. Recordemos como o ideal de liberdade constitui o desígnio que confere significação global e coerência interna à narrativa, corrigindo as aparentes inconsistências que algumas leituras críticas lhe apontaram. O protagonista inscreve-se, assim, na construção de uma identidade da América, resgatando simbolicamente as referências que a relevância dada à crítica da instituição militar de modo aparente dilui na narrativa.

Neste sentido, será lícito afirmar que os heróis de Dos Passos, nestas três narrativas, participam da concepção que Miller propõe no âmbito da sua teoria da «nova épica»: são representativos do seu tempo e do seu espaço, com o qual se relacionam numa perspectiva predominantemente individual, e protagonizam uma acção interior, que se configura em busca, pelo que correspondem ao conceito de «quest-hero» proposto por alguns ensaístas.

Se bem que o sonho americano seja posto em causa pela sua impossibilidade de realização no percurso de Fuselli, que o patriotismo guerreiro de Chrisfield se converta em crime vingativo e pessoal, e que o sonho de liberdade de Andrews se concretize pelo seu acto de deserção, a América reflectida em *Three Soldiers* logra resistir, na nossa perspectiva, à representação anti-épica que estes aspectos indiciam. Há uma América subjacente à diegese, que aflora à superfície textual através da memória, da consciência e do sonho: a recordação de Fuselli da *Golden Gate* – porta de entrada de futuros americanos, mas também de saída, no seu caso particular, como concretização do sonho de enriquecer e conhecer a Europa (Dos Passos, 1997: 43); a nostalgia e o sentimento de pertença de Chrisfield pelo seu estado de origem, a Indiana rural, a que se refere como «...God's country» (144); o isolamento e a tranquilidade da casa familiar de Andrews, na Virgínia, herança de família, e de uma tradição de raiz anglo-saxónica, culturalmente dominante, dedicada à fruição da arte (367). Escassos e dispersos pelo tecido narrativo, estes exemplos não bastam para impor uma representação da América dominada pela sua História ou pela mitologia. No entanto, à luz de coesão interna da narrativa, eles sustentam a dimensão de diversidade que terá sido intento de Dos Passos ao escolher o título *Three Soldiers*, antecipando a sua tendência para a narrativa de

cariz plural ou colectiva que progressivamente reificou em *Manhattan Transfer* e em *U.S.A.* Deste modo, as alusões ao espaço americano adquirem uma função de complementaridade relativamente à caracterização das três personagens que, pelos seus traços e percursos, se prefiguram como extensão do espaço americano, contribuindo em definitivo para a sua identificação. Deparamo-nos, então, com a expressão de «identificação cultural» e as respectivas «alocuições discursivas», que aportam ao conceito de «nação» analisado por Bhabha, e que integram a expressão espacial de um povo¹⁶.

A pertinência desse papel complementar não deriva unicamente da relação entre os indivíduos e o espaço, mas também da inter-relação que a sua coexistência narrativa tece. O protagonismo de Andrews não dirime a representatividade que o conjunto das restantes personagens apresenta, designadamente Chrisfield e Fuselli. Expandida em *Manhattan Transfer*, esta técnica participa de um propósito democratizante, que acolhe os planos semântico e ideológico – recorde-se a lição de democracia que Andrews, na nossa perspectiva, terá extraído da sua experiência –, mas também a estratégia narrativa, com o recurso à diversidade de personagens, e uma estética literária que reflecte elementos da tradição literária europeia e americana. Em relação a este último aspecto, é importante salientar a mistura de classes sociais e de níveis culturais e linguísticos distintos, que Auerbach coloca no centro da tradição realista ocidental. Mais pertinente ainda, para a natureza deste capítulo, será a atribuição de tais características a textos matriciais do género épico, como a *Odisseia* ou a *o Antigo Testamento*.

Notemos, igualmente, como este aspecto é central ao pensamento americano, em particular a partir do Transcendentalismo. A representação lata e inclusiva, a ambição democrática, foram amplamente reivindicadas e fundamentadas por Emerson e por Whitman, à luz da exigência de uma literatura nacional e autónoma, e da sua resposta em termos épicos. Referindo-se a *U.S.A.*, Geismar nota que o mito democrático sobrevive nas obras de Dos Passos, apesar da insistência na

¹⁶ Cf. pp. 361-362, deste capítulo.

representação do seu fracasso. O modo de formulação da pergunta é, em si mesmo, pertinente:

Why is it, moreover, that despite the limitations of view, the cumulative effort in U.S.A. to make a villain out of American democracy, why is it, repressed, evasive, apparently always the chronicle of our failure, the democratic myth nevertheless remains in the work of Dos Passos? (Geismar, 1942: 129).

Na esteira de Whitman, a dimensão democrática reifica-se no âmbito das estratégias narrativas de Dos Passos. A amplitude de personagens, por exemplo, quer em *Three Soldiers*, quer em *Manhattan Transfer*, corresponde a uma expressão linguística exaustiva, que contribui para a caracterização externa das diversas figuras, para a representação ampla da nação, e ainda para o efeito de verosimilhança. Em termos de enquadramento épico, tal recurso é sustentado pela forma livre, aberta e coloquial, que Miller indica como um dos traços que definem a «nova épica». No entanto, a mistura de estilos numa mesma obra, ou seja, a coexistência de um estilo sublime com um estilo inferior, remonta a textos épicos como os homéricos ou os bíblicos. Em *Three Soldiers*, a representação linguística, além de diferenciar as personagens em termos de instrução e nível cultural, assinala igualmente a sua diversidade geográfica.

No que diz respeito a *Manhattan Transfer*, a mesma técnica é aplicada, mas a pluralidade de expressões linguísticas é incrementada em função da composição narrativa, que integra elevado número de personagens, pertencentes a diferentes estratos sociais e culturais, e oriundas, já não apenas de diferentes estados americanos, como também de múltiplos pontos do globo. Nova Iorque é representada como microcosmo da nação, e tal reprodução procura ser fiel à diversidade que a compõe. A cidade é inequivocamente o espaço do *melting pot* – da sua afirmação, através de percursos como o de Congo Jack, ou da sua impossibilidade, como deixa adivinhar o exemplo do judeu que corta a barba. É, também, um espaço marcado pela presença e pela referência a diversos signos e

símbolos associados à imigração, como a Estátua da Liberdade, o *ferry* ou o transatlântico.

A coexistência racial foi objecto da análise de Nathan Glazer a que acima aludimos, e que ele relaciona com a tradição épica americana. Na nossa perspectiva, a abordagem desta vertente em *Manhattan Transfer* situa esta narrativa na épica de excepção que Glazer confinou a Whitman. Embora considerando as várias leituras da metrópole como espaço de estrangulamento individual, afigura-se irrecusável a dimensão de pluralidade e de alteridade que subjaz à composição de *Manhattan Transfer*. Essa busca de totalidade, que respeita uma característica fundamental da identidade americana, confirmada pela sua História, ancora numa concepção épica, a da aspiração de representação global da nação. O final do penúltimo capítulo, em que Jimmy comunica com uma rapariga judia, particulariza, nesta dimensão, a possibilidade do diálogo intercultural, que participa de uma representação inclusiva e democratizante.

Outro aspecto que ilumina esta abordagem a uma leitura épica da obra de Dos Passos é a representação da cidade, enquanto sinédoque da América, na forma como a linguagem a projecta. Granville Hicks refere a atitude ambivalente de Dos Passos em relação à civilização urbana e industrial, definindo *Manhattan Transfer* com um paradoxo de inegável interesse: «*Manhattan Transfer* is a poem of hate-and-love» (Hicks, 1974: 19). Esta asserção é fundamentada por exemplos abundantemente explorados pela crítica de Dos Passos, no que se refere à ideia de «hate». Quanto ao outro pólo do binómio, aduz Hicks: «... the world Dos Passos portrays is disorderly and romantic, and the things that happen are fantastic, unexpected, and fun to write about» (19). Neste contexto, a partida de Jimmy é interpretada como um gesto adiado, só realizado muito tempo após a sua interrogação – «Why do I go on dragging out a miserable existence in this crazy epileptic town» (Dos Passos, 2000: 193) – e que se assemelharia à fuga prodigiosa de um castelo encantado num conto de fadas (20). A nossa leitura do desenlace diverge da perspectiva de Hicks, uma vez que o enquadrámos na dimensão da opção individual, da luta, conquista e fruição da liberdade, e da viagem interior e física. No entanto, reconhecemos a

visão ambivalente da cidade, que a própria linguagem, técnica narrativa e tropos fundamentais sustentam.

Outros estudos focam, também, esta ideia. A obra de Cecília Tichi, *Shifting Gears*, que referimos noutros momentos, defende que a era da máquina e do desenvolvimento das grandes estruturas de engenharia funcionou como modelo para a libertação da ficção, que delas derivou inovação estética (Tichi, 1987: 190-191). Esta estética da máquina inscreve-se na configuração da cidade moderna, mas é especialmente pertinente mencionar a ambivalência («love-hate») que Tichi atribui à relação de Dos Passos com a máquina (202).

Uma outra questão merece referência: os diferentes percursos de Fuselli, Chrisfield e Andrews são enquadrados por aspectos do *ethos* americano, presididos pela perseguição de ideais de sucesso e de liberdade. De modo implícito, e não abertamente como em *Manhattan Transfer*, são perspectivados os princípios da Declaração de Independência, que também Martin, em *One Man's Initiation*, havia insinuado, com a referência aos antecessores. O fracasso e a disforia são definidos pela negação desses princípios, que constituem a ideologia colectiva. É contra a impossibilidade da sua concretização que as vertentes de anti-herói e de anti-épica devem ser ponderadas. O discurso de Andrews, em particular, pautado por um tom amargo, por vezes irónico, e condenatório da América, é o discurso do indivíduo tocado pela traição. O desfecho, através da entrega absoluta à composição musical centrada no tema do abolicionista John Brown, é a sua resposta individual a essa traição que ele recusa, e a tentativa, o gesto, de restaurar os valores incorruptos numa dimensão colectiva (a arte como meio de comunicação, de eventual união).

Os valores ideais e institucionais da liberdade e da democracia ocupam o centro daquilo que Frye designou, como referimos, uma mitologia social, neste caso, americana, e que Dos Passos celebra como ponto de partida e de chegada da experiência individual. Neste correlato assenta uma das vertentes mais relevantes que inscrevem a sua obra inicial na tradição épica. Se retomarmos a consideração final de Hainsworth acerca do género épico, torna-se evidente a sua aplicação às obras de Dos Passos que temos vindo a analisar: «... an artistic expression of the

survival myth of a nation». A consecução dessa expressão funda-se naquilo que constitui o cerne da definição épica, invariável a despeito das suas diversas manifestações, aquilo que a criação homérica terá realizado: a expressão de ideias que se situam no centro da cosmovisão que o público elabora acerca de si próprio e do mundo (Hainsworth, 1991: 150). As linhas de leitura que temos vindo a construir, ao longo de todo este estudo, acerca de *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer* convergem na identificação dos tópicos da liberdade e da democracia como os mitos sobreviventes da nação, como o âmago da mundividência colectiva, nas palavras de Hainsworth, ou, nas do próprio Dos Passos, da «American Soul».

A constatação da supremacia épica em Dos Passos, face às dimensões de crítica social e de interrogação metafísica sobre o destino americano não dirime, todavia, a força que estes aspectos outorgam à sua narrativa. Regressamos, assim, à questão central deste capítulo, que se afigura, neste passo, passível de esclarecimento, isto é, a convergência, nas narrativas, de dimensões celebráveis da América com registos de desintegração e fracasso – ou a construção de uma épica a partir da tensão e do paradoxo.

A ambivalência que marca a percepção de Dos Passos acerca da América reflecte-se na especificidade da épica presente nas suas obras. Eleanor Widmer, referindo-se à produção do escritor como a escrita da globalidade da experiência americana ao longo das três primeiras décadas do século XX, designa deste modo a sua relação com a nação: «...his heartbreaking love affair with America» (Widmer, 1967: 11). Um outro ensaísta, Tate, utiliza uma expressão semelhante: «...his tempestuous romance with America» (Tate, 1985). Por seu turno, Linda Wagner refere que o fascínio de Dos Passos pela América – presente e passada – se intensificou à medida que se afastava do comunismo, sem que, no entanto, desistisse de criticar as estruturas de poder, sob qualquer forma, e de defender as possibilidades individuais de busca de felicidade. Para Wagner, Dos Passos é tributário de uma tradição de acção moral e intelectual legada por Jefferson,

Franklin, Monroe, Adams e Washington, modelos que ele destaca da História americana (Wagner, 1979: 116-117).

Davis abre o seu estudo sobre Dos Passos com um comentário análogo, porventura mais expressivo: «... a romantic, constantly love affair with the United States. His books, crowded with personal experiences and historic events, are at once celebrations, indictments, and pleas for reform» (Davis, 1967: 5). Este ensaísta aduz um contributo relevante a esta perspectiva, ao referir aquilo que designa como a vertente romântica dos escritores americanos, absorvidos pela experiência, relutantes em dominar a sabedoria tradicional, por vezes incapazes de encontrar novas fontes de energia na fase tardia das suas carreiras; exemplifica esta situação com escritores que se notabilizaram durante os anos vinte e trinta, como Hemingway, Lewis, Fitzgerald, Wolfe, Anderson, Steinbeck, O'Hara e Dos Passos. Em relação a este, considera o seu idealismo de raiz americana, e será precisamente, segundo ele, essa característica que o torna tão crítico em relação ao seu próprio país. O seu individualismo obstinado e a sua desconfiança da autoridade levá-lo-iam a encarar cada desenvolvimento institucional como uma ameaça ao governo popular (45). Este traço de Dos Passos tem o seu equivalente ficcional na figura de Andrews, cuja obsessão pelo ideal de liberdade, como repetidamente temos afirmado, ancora na rejeição de tudo aquilo que, no seu entender, coarctava esse princípio fundamental da sua própria nação.

Registemos a observação final de Davis, que implicitamente corrobora a inspiração épica que atribuímos à concepção narrativa de Dos Passos. Nela, reafirma-se a condição de pertença e identidade com a América que molda toda a ficção de Dos Passos, e que se sobrepõe à representação crítica que parece dominá-la:

And yet the lost republic is always there to be lost again, and the leaders he attacks so bitterly are as traditionally American as his complaints against them. In ways that Dos Passos himself does not recognise, his fiction as a whole has drawn strength from its subject, his chosen country (45).

Num estudo relevante sobre os romancistas americanos cuja produção se situa entre 1925 e 1940, Maxwell Geismar, que os designa, no seu título, como «writers in crisis», perspectiva as aparentes contradições de Dos Passos em termos de uma fusão entre a sensibilidade, inteligência e energia do jovem escritor desesperado e a sua intensidade revolucionária. Este ensaísta considera que a tendência positiva e moral de Dos Passos desafia o apelo negativo também presente nele, fenómeno que universaliza a qualquer processo de vitória, como resultado da fusão e da síntese de uma contradição interna. Em Dos Passos, tal processo alia as suas crenças pessoais à sua tradição nativa, logrando exorcizar a dimensão de exílio espiritual e de oposição. Neste sentido, Dos Passos revela-se apto a cumprir a função cultural do escritor, definitivamente inscrita na continuidade em relação à restauração do mito democrático na óptica de Whitman – Geismar transmite esta ideia concluindo o capítulo com o conhecido excerto de Dos Passos em *U.S.A.*: «...bring back (I too Walt Whitman) our storybook democracy» (Geismar, 1942: 138-139). A proposta de resolução de Geismar para esta oposição entronca claramente na nossa perspectiva do enquadramento épico da obra de Dos Passos, ao convocar a preponderância dos elementos de tradição e continuidade, em relação à nação, numa linha literária canónica, em termos de literatura americana e de inovação épica, e de hino à América.

A tensão que temos vindo a equacionar percorre não apenas a obra de ficção, como também a ensaística. Rosen considera que em «America and the Pursuit of Happiness» (1920) Dos Passos se exprime, simultaneamente, como um patriota defensor dos ideais americanos, e como uma voz que denuncia o seu próprio país; assume a linguagem da esquerda vanguardista organizada, ao mesmo tempo que evoca de modo nostálgico os pioneiros individualistas, do passado, que exemplificam as suas ideias de rebelião (Rosen, 1981: 25). Nesse texto, que parte de um olhar europeu sobre a América, Dos Passos enquadra o conceito do sonho americano numa reflexão transnacional, acolhendo a problemática da imigração e a da intervenção dos Estados Unidos nos conflitos internacionais. Escrito em 1920, o ensaio reflecte a atitude do seu autor acerca da guerra, em plena sintonia com aquela

veiculada em *One Man's Initiation* e em *Three Soldiers*. Nos exemplos de Dos Passos surge o da mulher espanhola que, não obstante ter perdido os seus três filhos na guerra, se refere ao Presidente Wilson como o guardião da democracia e da paz no mundo, também em relação ao futuro. Essa perspectiva idealista, quiçá utópica, constitui o reverso da desilusão de Dos Passos: «There was not a word I could say to her, for already the false dawn was fading. Europe had turned to America full of extravagant hopes, like a sick man that has stored all his faith in a quack doctor» (Dos Passos, 1988: 56). No entanto, a esperança na recuperação do sonho americano fica clara na conclusão do artigo:

Then, perhaps, after all this bitterness, we shall have replaced the land where the streets are paved with gold of the immigrant's dream by a land toward which the lacerated peoples of Europe can again aspire, where in a certain elemental freedom of thought and action the foundations will have been laid for a life that people (...) can enjoy, the 'liberty and pursuit of happiness' of that original too long forgotten declaration of our aims (56-57).

É importante aludir a um outro ensaio de Dos Passos, escrito três décadas mais tarde, em 1955, uma vez que nele Dos Passos reitera, de modo mais confiante, a asserção principal de «America and the Pursuit of Happiness», além de que também em «The American Cause» o ponto de partida é a questão levantada por um grupo de estudantes alemães em relação àquilo que deveria ser considerado digno de admiração nos Estados Unidos. Ainda consciente dos erros e das debilidades do sistema e da História americana, este texto transmite um tom de reconciliação com o acme do ideal americano, como se a tensão, o conflito e o paradoxo tão frequentemente assinaláveis na obra de Dos Passos tivessem, por fim, encontrado uma fórmula de equilíbrio, que reforça a primazia da fé e da identidade com a nação, vectores que se afirmaram preponderantes na manifestação épica na sua obra:

I told them to admire us for our still unstratified society, where every man has the chance, if he has the will and the wit, to invent his own thoughts and to make his own way. I told them to admire us for the hope we still have that there is enough goodness in man to use the omnipotence science has given him to ennoble his life on earth instead of degrading it. Self-government, through dangers and distortions and failures, is the American cause. Faith in self-government, when all is said and done, is faith in the eventual goodness of man (217).

Os aspectos que temos vindo a focar participam de uma construção exegética destas três narrativas de Dos Passos que evidencia uma visão crítica e disfórica da América, imanente às semânticas respectivas. A permanência deste vector, reificado em diferentes contextos diegéticos, explica a aproximação dessas obras a uma dimensão anti-épica, isto é, a uma representação subversiva da mitologia e da simbologia que a épica glorifica. No entanto, quer a complexidade conceptual do género épico, quer a evolução a que tem sido sujeito, caucionam a linearidade desta formulação. Acrescem outros elementos: a presença de elementos identificáveis com a anti-épica, nas obras em análise, radica na exploração de aspectos históricos e de mitos que fundamentam a identidade americana; a caracterização e o percurso dos protagonistas persistem em obliterar a perspectiva social e crítica associada à elaboração das categorias narrativas do tempo, espaço e acção; e o pensamento de Dos Passos acerca da História, da sociedade, da ciência, do progresso, da liberdade, por exemplo, reiterado nos inúmeros artigos e ensaios que escreveu ao longo da vida, sustenta uma visão global fundada na ambivalência.

Estas constituem as linhas de reflexão centrais, a partir das quais procurámos ponderar a construção épica em *One Man's Initiation*, *Three Soldiers* e *Manhattan Transfer*. Da análise de episódios de qualquer uma destas narrativas é possível aferir, como traço comum, a afirmação da liberdade individual, que inscrevemos nas raízes ideológicas da nação americana.

Deste modo, a reflexão que desenvolvemos neste capítulo torna lícito concluir que estas narrativas de Dos Passos configuram uma relação mimética com a América que é claramente devedora da tradição épica narrativa. Partindo de

representações e considerações que apontam, predominantemente, para uma leitura disfórica da nação e para uma acentuada vertente de crítica social, os textos desvendam um plano semântico que colhe desses elementos um limbo de fixação na ficção épica.

A desilusão com a América coeva que matiza a superfície textual comporta uma dimensão temporal incontornável, restaurando a autenticidade e o impacto dos valores supremos em que a nação americana se fundou e que continuamente são lembrados pela diegese. Na recuperação desses ideais são convocados elementos estruturantes do género épico, como os factos e as leituras históricas, a incorporação dos mitos, a asserção de uma ideologia, a inclusão de componentes oriundas da tradição milenar ocidental, bem como da breve, mas relevante, tradição americana, cultural e literária, e naturalmente, o próprio herói épico moderno, que procurámos definir.

Plasmada numa nova forma narrativa, plena de inovação técnica e marcada pela originalidade, a épica de Dos Passos acresce, no entanto, à sua expressão contributos da nova épica criada por Whitman. Herdeiro pleno da épica de democracia deste, Dos Passos cria uma épica de liberdade tributária da primeira e que, a despeito de todas as insistências anti-épicas, é firmemente defendida pelos protagonistas ao longo das narrativas e consagrada pelos seus gestos de afirmação final.

Esta é uma épica que tece a sua especificidade na tensão resultante da fidelidade e honra aos princípios e ideais da América, e no conhecimento atento e sofrido das suas fragilidades e desvios; trata-se de uma representação épica que integra a crítica e a ironia, que abarca e expõe a totalidade da nação, tanto nas suas realizações gloriosas como nos seus fracassos, e que utiliza a sua própria negação como recurso pedagógico para restaurar o acme do país e do seu povo, para honrar o destino colectivo construído pelo somatório dos indivíduos livres ou perseguindo a liberdade, para, por fim, impor a componente épica intemporal que resgata e, em definitivo, celebra.

Na perspectiva desta investigação, Dos Passos consagrou a continuidade épica na narrativa ficcional da América, reforçou a tendência moderna lançada por Whitman em relação à épica nova e pessoal, e inaugurou e filiou no cânone americano uma vertente ecléctica da narrativa épica que submete o sincretismo das suas componentes à suprema afirmação de uma estética e de uma épica da liberdade.

Conclusão

The young man walks fast by himself
through the crowd that thins into the
night streets; feet are tired from hours of
walking; eyes greedy for warmy curve of
faces, answering flicker of eyes, the seat
of a head, the lift of a shoulder, the way
hands spread and clench (...).

At night, head swimming with wants, he
walks by himself alone.

No job, no woman, no house, no city.

Dos Passos, «U.S.A.», *The 42nd Parallel*

I told them to admire us for our still
unstratified society, where every man has
the chance, if he has the will and the wit,
to invent his own thoughts and to make
his own way.

Dos Passos, «The American Cause»

A figura do homem solitário, peregrino, alienado do espaço social, que abre *The 42nd Second Parallel* (1930), o primeiro volume de *U.S.A.*, envia para as personagens centrais da ficção anterior de Dos Passos, designadamente de *Manhattan Transfer*. O leitor atento da sua ficção inicial reconhece nesta imagem iterativa, poderosa, Bud Korpenning, Dutch Robertson, Jimmy Herf, ou até John Andrews, de *Three Soldiers*.

A solidão matricial, e a incessante, por vezes desorientada viagem por um território físico e pelo espaço interior do sujeito, indiciam uma representação disfórica da América, como um país alheado dos destinos individuais, indiferente aos possíveis desvios dos princípios em que se formou, fechado à percepção das suas fragilidades.

Que traços poderão matizar esta personagem errante de Dos Passos, de modo a convertê-la, como defendemos neste estudo, em voz bárdica da nação que ele caracteriza no excerto do artigo «The American Cause»? Neste texto, escrito em

1955, a América emerge como lugar sempre reinventado às possibilidades do sonho americano e à reificação democrática que, como refere, concede a qualquer homem a liberdade criadora e a hipótese de progresso. Tratar-se-á, então, tão-somente de uma evolução no pensamento de Dos Passos, em parte explicada pelo hiato temporal que separa as duas citações em epígrafe?

A investigação que desenvolvemos sugere outras perspectivas para esta aparente contradição. Como referimos em momentos anteriores, os tropos metafórico e irônico, presentes nas três narrativas iniciais de Dos Passos, contribuem para a desconstrução de algumas leituras fortemente enraizadas nos estudos críticos sobre o seu trabalho literário, em particular aquelas que acentuam a predominância das dimensões pessimista e de crítica social que terão configurado a projecção da América nesses textos.

O confronto que fomos desvendando não rejeita esses aspectos; no entanto, procura integrá-los numa elaboração textual, estética e ideológica que conduz à sua problematização. Tal processo permitiu a redefinição dessas vertentes e a subsequente ponderação de eixos definidores de uma matriz identitária a partir das narrativas iniciais Dos Passos.

Esta formulação decorre das questões abordadas nos diferentes capítulos, que de modo sintético enumeramos: a evidência de características de determinadas correntes estético-literárias – nomeadamente, de cariz realista-naturalista e modernista; a natureza da vinculação e desvio face a subgéneros narrativos como o romance de guerra e o romance da grande cidade; a abordagem da categoria narrativa das personagens; a construção do herói; por fim, a emergência e consolidação de uma tendência épica, que incorpora elementos resgatados a todos os planos anteriores.

Na sua produção ensaística, Dos Passos invocou repetidamente duas ideias centrais ao seu pensamento e claramente reflectidas na sua obra ficcional: a pretensão de objectividade, e a defesa da liberdade, como valor ideológico absoluto. A fidelidade a estes princípios teria implicações de ordem estética e semântica. Com efeito, o envolvimento na primeira guerra mundial e a posição que assumiu em

relação a ela terão concorrido para o desenvolvimento das suas técnicas narrativas, que sempre subordinou à intenção de representar, com minúcia e rigor mimético, a realidade empírica e concreta que a experiência oferecia aos seus sentidos. Nesse plano, *One Man's Initiation* e *Three Soldiers* serão tributários de uma tradição realista, na esteira do axioma jamesiano: «... the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision (...) it is all experience» (James, 1953: 591). Dos Passos viria a reformular este postulado, imprimindo-lhe o seu cunho pessoal, ao justificar a designação de «contemporary chronicles» que criou para classificar a sua escrita ficcional em termos de (sub)género narrativo: «The basic raw material is everything you've seen and heard and felt, it's your childhood and your education and serving in the army, and travelling in odd places, and finding yourself in odd situations» (Dos Passos, 1988: 238).

Contudo, a brutalidade da experiência de guerra e o aprofundamento de uma atitude crítica, de raiz social e política, tornam tais narrativas permeáveis a influências de teor naturalista e modernista. Por um lado, a representação do indivíduo como vítima das condições naturais e sociais, produto das circunstâncias, reflecte a perspectiva determinista da qual o naturalismo nunca se autonomizou. Por outro, a intensidade do efeito da guerra teve repercussões de índole cultural, criando um clima de pessimismo, de vazio, de tendência niilista, que marcou o início dos anos vinte. A exposição da vulnerabilidade do ser humano, a consciência das proporções dos seus erros, geraram sentimentos colectivos que ficaram associados ao impacto psicológico da guerra, reformulando a paisagem ideológica e fomentando um novo olhar do sujeito sobre si mesmo – a um tempo, actor e espectador de processos como a desagregação face ao Outro, ao espaço e à História, bem como a fragmentação do próprio Eu, vertentes que iriam colher inspiração estética ao múltiplo movimento modernista.

Por este motivo, consideramos que *Manhattan Transfer* não inaugura a dimensão modernista na obra de Dos Passos, antes expandindo e aperfeiçoando estratégias que as duas narrativas precedentes já evidenciavam, ainda que de forma menos marcada. Do mesmo modo, este romance de cidade não dirime influências de pendor realista e

naturalista, que identificámos nos dois primeiros. A temática urbana parece, porém, ter encontrado na expressão modernista o seu registo mais adequado, porquanto a cidade moderna se apresenta como espaço de atomização do indivíduo, requerendo, por exemplo, novas abordagens das categorias de espaço e, essencialmente, de tempo, que encontramos em obras de ficção modernista. Podemos afirmar que a aproximação gradual ao modernismo, que assinala a evolução destas três narrativas, corresponde, afinal, à intenção de reproduzir a autenticidade da experiência – por exemplo, a psicologia ofereceu contributos importantes ao nível do conhecimento da consciência humana, que a literatura viria a integrar, nomeadamente com a corrente do pensamento. Esta influência é identificada por Dos Passos:

But since we have begun to explore the half mythical continent of consciousness, that method of telling about an event does not give us the satisfaction it once did. We want to recreate the event more immediately. Any event in relation to consciousness becomes an onion off which layer after layer can be peeled (Dos Passos, 1988: 110).

Ainda que se afigure paradoxal, a apropriação deste recurso constitui uma nova forma de reprodução da experiência da interioridade, psíquica, e das formas como ela se exprime. Neste sentido, o eclectismo de ordem estética que imputamos ao amadurecimento de Dos Passos não trai a sua coerência nem a fidelidade aos seus princípios. A alternância, a justaposição, a fusão, ou mesmo o predomínio de determinadas marcas estético-literárias mais não são do que a procura da forma de expressão mais perfeita: apreender a realidade e reproduzi-la do modo mais autêntico, verdadeiro, possível.

Esta questão não reúne consenso, porquanto alguns críticos persistem em identificar Dos Passos com uma determinada corrente estética. Em termos de histórias da literatura e de antologias, predomina a identificação com o modernismo, o que se explica pela estatura e reputação da sua obra mais emblemática, *U.S.A.*¹, de cariz modernista. Notemos, todavia, que o próprio Dos Passos, em momentos e

¹ Donald Pizer, por exemplo, designa esta obra de Dos Passos como «[a] monument of American fiction» (Pizer, 2004)

contextos distintos, aponta respostas ambíguas a este respeito: reconhece a inspiração naturalista (Dos Passos, 1988: 281), mas refere uma panóplia de influências que inclui escritores, quer europeus, quer americanos, identificados com as três correntes que temos vindo a mencionar (238-239, 244, 247); e, acerca da fronteira entre os domínios da ficção e da não ficção, que se relacionam com as estéticas de representação, aceita que a sua escrita é difícil de classificar: «My writing has a most irritating way of being difficult to classify in either category» (238).

Outros estudos reconhecem, todavia, esta mistura de influências (Knox, 1971; Bradbury, 1978; Clark, 1987; Nanney, 1998), enquanto alguns ensaístas subtraem esta questão à atitude que verdadeiramente norteará a sua escrita: «a seeker of truth», «an observer of life» (Becker, 1974: 117); «[a] seeker after Utopia» (Geismar, 1942: 138). A nossa perspectiva converge com estas últimas hipóteses, em particular considerando a dimensão identitária que tal sincretismo outorga à narrativa de Dos Passos. Além disso, esta conjugação de elementos contribui para um modo de representação mais ajustado aos seus objectivos literários e estéticos, por um lado, e socio-políticos e ideológicos, por outro. As inúmeras referências, dispersas por vários ensaios e entrevistas, interligam estes planos. Consideremos um excerto de um artigo escrito em 1935, «The Writer as Technician»:

...you will find yourself in your effort to probe deeper and deeper into men and events as you find them, less and less able to work with the minute prescriptions of doctrine; and you will find more and more that you are on the side of the men, women and children alive right now against all the contraptions and organizations, however magnificent their aims may be, that bedevil them; and that you are on the side, not with phrases or opinions, but really and truly, of liberty, fraternity, and humanity (172).

Com efeito, relevam deste passo questões de pendor semântico que preterem postulados estéticos. Nele, Dos Passos refere vários aspectos pertinentes, como a rejeição da convenção, o conhecimento imediato da experiência humana, colhido de

forma democratizante, o papel interventor e activo do escritor² e, fundamentalmente, a dimensão humanista. Esta última adquire especial relevância, por convocar referências ideológicas matriciais à fundação da nação americana.

Revejamos sumariamente os aspectos que se afiguram mais importantes nessa estética integradora e plural, que converge com as dimensões centrais no plano semântico. Embora reconhecendo a clara relação entre indivíduo, espaço e circunstâncias históricas, as personagens mais relevantes das narrativas não se configuram como predestinadas, recusando, nesse aspecto, a herança trágica e a doutrina naturalista-determinista. Como procurámos demonstrar, em particular no terceiro capítulo, quer o percurso das personagens, quer o dos protagonistas, ainda que necessariamente influenciado por condições exógenas, não lhes retira a possibilidade de livre-arbítrio. O seu uso é, aliás, determinante para o desenlace. Ilustram esta situação enunciados fundamentais de Martin, Andrews, Ellen, Stan, Bud ou Jimmy: «No, I'm alive, and you. A little courage. We must be cheerful» – esta é a última intervenção de Martin e atesta a sua esperança, a sua determinação na continuidade dos ideais (Dos Passos, 1969: 140); «... I don't want to live like a king, or a sergeant or a major-general....I want to live like John Andrews» (Dos Passos, 1997: 274) – a decisão de ser igual a si próprio domina os passos subsequentes de Andrews, até ao desfecho; «Don't matter where I go, can't go nowhere now» (Dos Passos, 2000: 124) – estas palavras antecedem o suicídio de Bud e, embora indiquem uma ausência de alternativas de recorte naturalista, assinalam a consciência da sua escolha; «Who am I? Where am I? City of New York, State of New York.... Stanwood Emery age twenttwo occupation student. Pearline Anderson twenty-one occupation actress. To hell with her» (251) – à semelhança do que registámos em relação a Bud, salvaguardadas, naturalmente, as diferenças de caracterização psicológica entre ambos, as palavras desordenadas de Stan também revelam o desprezo pela vida que o conduziu, gradualmente, à decisão suicida; «I guess I can

² Dos Passos refere no início do mesmo artigo que esta função participa de um processo de afirmação de cidadania, o qual indica como um dos requisitos fundamentais para o escritor: «to be a good citizen to-day» (205).

stand it if you can George» (375) – o enunciado em que Ellen aceita a proposta de casamento de Baldwin corresponde à resolução, ainda que no plano concreto e exterior, dos seus conflitos internos e da opção por um estilo de vida identificado com o sucesso e com o poder material (359); «I think I'll get be getting along out of here in a couple of weeks» (359) – a enunciação da decisão há muito latente em Jimmy, de abandonar Nova Iorque.

As questões da vontade individual e do poder de escolha conduzem-nos à importância concedida por Dos Passos ao indivíduo, que é igualmente central às suas reflexões. É no quadro dessa firme convicção que a diegese das três obras, contra uma larga maioria de estudos críticos, faz do indivíduo o centro de um plano colectivo, que muitos ensaístas têm considerado predominante. Releva desta conclusão, porém, que a importância do sujeito individual não advém do seu estatuto de vítima naturalista da sociedade ou das instituições, mas sim da afirmação que ousa conquistar nesse espaço colectivo. Refira-se, a esse propósito, que a relação particular que os planos individual e colectivo assumem na ficção de Dos Passos intervém na sua concepção do processo criativo, ao universalizar a experiência individual, e ao enfatizar o sentimento de afinidade e da partilha com o Outro plural: «This sort of universal experience made concrete by the individual's shaping of it, is the raw material of all the imaginative arts» (Dos Passos, 1988: 239).

Este destaque atribuído ao indivíduo questiona o carácter absoluto de aniquilação deste, perspectiva que a maioria dos críticos divisa nestas três obras, seja no contexto da guerra, do exército, ou da grande metrópole. Importa salientar que a defesa dos direitos individuais assume carácter isotópico, e que os valores institucionais ou universais são permanentemente observados sob o ângulo da experiência individual e das suas possibilidades de afirmação. No que se refere, em particular, ao romance da grande cidade, o reconhecimento da importância vital do espaço não perturba, ainda assim, a hegemonia diegética que atribuímos às personagens. Notemos, aliás, que a perspectiva da cidade também comporta uma ambivalência relevante para este estudo. Com efeito, a representação da urbe a partir do seu referente real, empírico, histórico, entrelaça o enfoque em aspectos

disfóricos, com a inclusão de passos que apontam um tom celebrante, por vezes poético. Afigura-se legítimo reconhecer, como Tadié, uma poética da cidade (Tadié, 1990) fundada, justamente, na identificação dos seus opostos e nas formas como estes se tocam.

Vários são os críticos que apontam a fragilidade das personagens, a sua natureza amorfa, a sua fraca caracterização (Wagenknecht, 1958; Thorp, 1960; Lee, 1971; Becker, 1974; Colley, 1978; Terrier, 1979; De Voto, 1988;); ou ainda, no âmbito de categorizações no plano do género e subgénero literários, a dimensão de derrota do herói na «art novel», que opõe o poeta ao mundo; a sua atomização, na «collective novel»; a sua aniquilação, na «institutional», ou «social novel» (Beach, 1960; Magny, 1972; Millgate, 1965; Cowley, 1974). Poucos atribuem às personagens de Dos Passos o estatuto memorável que têm merecido figuras criadas por outros autores. No entanto, concluímos que a especificidade da sua configuração ou caracterização não reduz a sua importância, uma vez que esta provém de outros factores, como a conjugação das dimensões colectiva, representativa, e individual, e a expressão que reificam face ao código ético e à ideologia subjacentes ao texto. Deste modo, esta perspectiva não se enquadra com aquelas de teor unanimista ou de crítica social que conferem ao exército, e sobretudo à cidade, o estatuto de protagonista da diegese.

De acordo com o que expusemos, as personagens adquirem, segundo a óptica desta investigação, um estatuto de primazia. Na sua relação com a especificidade cronotópica que as enquadra (a América do início dos anos vinte) elas configuram-se como veículos privilegiados de afirmação, negação ou interrogação do *ethos* americano. É nas relações que entretencem, na evolução que desenham, nas decisões que tomam, e na forma como interagem com as outras categorias da narrativa, que elas outorgam ao texto a sua significação predominante. Se a caracterização não é convencional, ou se a profundidade psicológica ou a coerência dos seus actos e enunciados são questionáveis, como indicam determinados ensaístas – tais hipóteses não chegam a afectar a sua força na narrativa. Esta consubstancia-se no seu contributo incontornável para aquilo que, genericamente, consideramos a sua

significação global. Por seu turno, a possibilidade dessa participação advém da relação destas com um espaço identitário: falamos, como menciona E. L. Doctorow na Introdução a *U.S.A.*, na «Americanness» das personagens: «They really do have a national specificity» (Doctorow, 1991: xi).

Neste ponto, importa alargar o âmbito das nossas conclusões à figura do herói. Referimos acima a relação diversa que as personagens estabelecem com outros elementos fundamentais da narrativa, que frequentemente são considerados mais importantes na diegese, ponto de vista que rejeitamos. Ora, as personagens a que reconhecemos centralidade diegética revelaram-se, afinal, heróis.

Esta formulação não foi, contudo, linear. Protagonistas de uma viagem interminável, como a figura de *U.S.A.* em epígrafe, os heróis transportam até ao desenlace um conjunto de tensões e de conflitos, com o mundo exterior ou com a sociedade, e também com eles próprios. Importa registar que esse conflito interior corresponde à personalização/individualização de uma visão da América, presente nestas narrativas, que se vai descobrindo como ambivalente. No desenlace, a decisão de cada protagonista cataliza a resolução, pelo menos parcial, dessa ambiguidade.

À luz desta investigação, Martin, Andrews e Jimmy configuram-se como heróis, pela sua força temática, pela diferenciação que representam face às restantes personagens, pela centralidade que a sua relação com as demais categorias narrativas lhes concede. É certo que aliam características do herói clássico, a outras do anti-herói; porém, constatámos que estas últimas não assumem preponderância, pois o seu heroísmo, não sendo de índole guerreira, é, certamente, ideológico. Consequentemente, estes heróis comportam a dimensão de expressão última, paradigmática, de identidade e pertença para com a América.

A função do herói contribui, deste modo, para a abordagem épica que procurámos desvendar em relação à matriz literária de Dos Passos. A regeneração e a continuidade que o herói, no fim, protagoniza, celebram a recuperação de uma tradição épica fundada nos valores matriciais da nação americana. Por um lado, o herói empresta à narrativa a dimensão adâmica estruturante ao mito do novo começo, que define a constituição da América; por outro, comporta a vertente

bárdica que é axial à tradição literária americana, no trilho de Emerson e Whitman – uma e outra integradoras da construção épica.

Como procurámos demonstrar no terceiro e no quarto capítulos, Martin, Andrews e Jimmy, a despeito do que terão perdido – inocência, companheiros, oportunidades, amor, liberdade física, bens materiais – protagonizam a vitória da afirmação individual, da defesa da liberdade e da aprendizagem pragmática da democracia – valores que reproduzem aqueles que o texto da Declaração da Independência, assinada em 1776, consagrou: *Life, Liberty and the Pursuit of Happiness*. A glorificação e a possibilidade de revitalização destes princípios, que acabam por ser afirmadas, designadamente através dos protagonistas, dirimem os fundamentos que levaram à formulação de conceitos como «epic of desintegration» ou «anti-epic».

Esta formulação clarifica o teor da nossa segunda epígrafe – a crença nos ideais fundadores da América e a firme defesa da sua continuidade e aplicação, nela expressas, desde sempre intervieram nas narrativas de Dos Passos, não obstante a leitura negativa que estas frequentemente sugeriam. Reitera-se, assim, uma ideologia claramente humanista, que recupera a fé na bondade natural do homem (Dos Passos, 1988: 217), e que cumpre, em definitivo, a função didáctica e reguladora que Dos Passos, como escritor, chamou a si.

Esta perspectiva ancora numa abordagem particular da categoria temporal que celebra a contemporaneidade, à luz da qual Dos Passos revitaliza a tradição épica; a natureza dos seus textos é integradora de um conhecimento e de uma atenção profundas ao tempo presente. Essa vertente filtra o seu olhar para o passado, e essa leitura contrastiva enforma a sua épica específica e confere-lhe inovação. Neste aspecto, evoca a conceptualização de Luckács, ao eleger o romance como subgénero privilegiado para a expressão épica, apto a abarcar a totalidade da vida e aberto à dimensão temporal do presente. É neste sentido que expandimos a definição de «contemporary chronicles» – porquanto, na perspectiva do nosso estudo, estas se configuram como *epic chronicles*, ao definirem uma projecção da América presente que permanentemente reenvia ao seu passado, de modo a ilustrar as suas múltiplas tensões e as possibilidades que enfrenta. Afigura-se, assim, legitimada a pretensão

de Dos Passos a «arquitecto da História», pela dialéctica particular que estabelece entre ficção e História.

Em síntese final, podemos afirmar que esta investigação nos permitiu confirmar as hipóteses de trabalho inicialmente propostas, a partir da análise textual das narrativas, de textos diversos, não-ficcionais, de Dos Passos, e dos estudos críticos seleccionados, quer de carácter geral, quer específicos sobre o autor.

Embora partilhemos das vertentes críticas mais relevantes acerca da sua obra, rejeitamos o seu carácter dominante, uma vez que ao longo deste estudo fomos constatando pontos de ambiguidade, de paradoxo, e interrogações, que nos levaram a colocar no centro da nossa perspectiva dimensões até agora subvalorizadas ou negligenciadas.

Deste modo, reconhecemos e fundamentámos, em diversos momentos e contextos do nosso estudo, os seguintes aspectos: a perspectiva de crítica social e política de Dos Passos, face à realidade sociopolítica, económica, tecnológica, ideológica, e literária, da América; a dimensão de aniquilação individual, face ao poder das instituições e entidades colectivas – em particular, o carácter destrutivo da guerra, o carácter tirânico, opressor, arbitrário, do exército, e o carácter esmagador da metrópole do início do século XX.

No entanto, como referimos, tais vertentes entroncam numa exegese condicionada por uma visão compartimentada das influências de natureza estético-literária. Nesse âmbito, uma larga representação crítica procura justificar a crítica social no plano do realismo, aliando a componente histórica e a de crítica social; as características das personagens e o seu percurso são enquadrados por uma perspectiva naturalista, em que alguns inserem a oposição poeta-mundo, que por seu turno atribui centralidade às personagens de natureza colectiva; ao modernismo é atribuída a visão fragmentada do indivíduo, a perspectiva disfórica da cidade como espaço de alienação e vazio. Na senda de tais leituras, vários estudos aludem a uma épica de negação, uma anti-épica, fundada numa representação ampla e profunda da nação, nos seus mitos e na sua história, mas defensora de uma visão claramente crítica e disfórica.

Tais aspectos, como vimos, carecem, todavia, de relativização face à complexidade dos elementos textuais e extra-textuais que viemos a analisar. É contra o conjunto destas perspectivas que a nossa investigação procurou demonstrar a subordinação do eclectismo estético à determinação de uma poética específica de Dos Passos, a que ousámos chamar «identidade» ou matriz, da qual destacamos as seguintes vertentes: em primeiro lugar, esse sincretismo afirma uma estética inovadora e plural, bem como uma ética fiel à ideologia original da América, como acima notámos; em segundo lugar, a crítica social não fomenta uma visão destrutiva, mas sim a regeneração da esperança e a revitalização dos ideais fundadores da nação; em terceiro lugar, as personagens sobrepõem-se às restantes categorias da narrativa, nomeadamente à do espaço, como veículos de significação e de ideologia; em quarto lugar, esta função é reificada nos protagonistas, cujos traços lhes outorgam, na nossa perspectiva, o estatuto de heróis; em quinto e último lugar, estes heróis recuperam e reanimam os princípios consagrados pelos *Founding Fathers*. Em suma, o herói de Dos Passos encarna os mitos da origem da América e consagra-se seu arauto, assegurando a sua permanência e difusão. É a voz épica da contemporaneidade.

A singularidade e a importância deste herói advém da sua acção e das suas palavras, que esclarecem a sua dissonância em relação aos aspectos de que é dada uma representação negativa, e ao mesmo tempo asseguram a continuidade daqueles que são celebrados. Esta dimensão ambivalente é de extrema relevância, pois torna-se metonímia de uma ambiguidade transversal à globalidade de cada narrativa. Na interpretação que demos ao desenlace de cada uma, tal duplicidade, não sendo resolvida em definitivo, clarifica aquilo que será verdadeiramente importante. Quando Jimmy Herf abandona Nova Iorque, afirmando ao camionista que lhe deu boleia «I dunno....Pretty far», ele reincarna o novo herói da ficção épica. Dos três heróis, afigura-se o mais bem sucedido, aquele que, apesar de todos os obstáculos, atingiu uma solução harmoniosa. Deste modo, ele integra as dúvidas e as decisões dos seus antecessores, Martin e Andrews, mas revela-se igualmente fiel depositário de uma identidade especificamente americana, que viria a ter contornos míticos:

«The American is a new man», tal como dois séculos antes um estrangeiro, Crèvecoeur, o havia definido – a figura adâmica que recomeça a partir do nada e impõe a sua dimensão humana, individual, ao espaço imenso e às infindas possibilidades que este lhe oferece.

No que se refere à relação desta perspectiva acerca da obra de Dos Passos com uma tradição literária americana, importa recordar que este escritor participou da intenção consciente e fundamentada de erigir uma literatura com carácter nacional, prosseguindo a demanda consignada, em particular, a partir de Emerson. Fê-lo no plano da ensaística – relembre-se, em especial, «Against American Literature» –, e também pela concretização artística, através da sua obra ficcional, à semelhança de Whitman, que sintetizou o seu postulado teórico no Prefácio a *Leaves of Grass*. Registe-se, aliás, que neste, como noutros aspectos, é possível identificar uma clara correspondência entre o pensamento de Dos Passos e a sua arte. Neste sentido, terá sido construtor daquilo que Hubbell designa como «literary Americanism», isto é, a consagração da vida americana como material literário (Hubbell, 1972: 11).

Vários ensaístas reclamaram para Dos Passos um lugar canónico na literatura americana. Não sendo objectivo deste estudo aprofundar os variados tópicos de reflexão que afluem à complexidade do conceito de «cânone», ainda assim importa reenviar a nossa referência para o enquadramento teórico de Yvancos, que concluiu a sua análise do mesmo acentuando a sua vertente histórica e temporal, a partir das quais legitima a sua natureza flexível. Como refere, «um cânone, desse modo, não é outra coisa senão a leitura do presente em direcção ao passado e a criação de um isomorfismo entre texto e código, criando, no caso dos textos criativos, novos códigos para os inscrever» (Yvancos, 2001: 452). Esta perspectiva é particularmente relevante, atendendo ao carácter inovador das técnicas narrativas de Dos Passos, em especial no panorama da ficção americana, e ainda à própria importância do eixo temporal, da relação entre passado e presente que, como acentuámos, consideramos estruturante em Dos Passos.

De entre os ensaístas que assinalaram esse estatuto de canonicidade, Hubbell, por exemplo, assinala a inovação no plano da teoria e técnica literárias que, ademais,

terão justificado o reconhecimento pela crítica francesa³, de escritores como Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Caldwell e Steinbeck (Hubbell, 1972: 168); Geismar, contemporâneo de Dos Passos, agrupa Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Thomas Wolfe e Steinbeck, considerando-os fatores da verdadeira forma do romance, aquilo que apelida de «the mainstream of our prose», e classificando-os como «the first line of native talent» (Geismar, 1949: 356). Por seu turno, Kazin refere, em relação a Dos Passos, Hemingway e Fitzgerald: «They were the orphic leaders, they had the ruling instinct, they knew what made writing *writing*. And above all, they believed in glory» (Kazin, 1973: 16). Por fim, segundo Arthur Mizener, que os refere como um todo, perspectivado sob o ângulo da *Lost Generation*, constituem «the finest group of novelists America has produced» (Mizener, 1962: 82).

Estas considerações não são, naturalmente, consensuais. Ao longo deste estudo tivemos oportunidade de mencionar perspectivas divergentes. No entanto, a natureza deste tipo de valoração, no plano do contexto literário americano, deve ser reforçada nesta conclusão, uma vez que a inserção na tradição literária, a expressão de continuidade e inovação, a pertença a uma identidade a um tempo literária e nacional, se relacionam inequivocamente com a dimensão épica que defendemos neste estudo.

Acresce que Dos Passos conquista um lugar importante nessa continuidade, independentemente da controvérsia que possa iluminar os estudos críticos sobre a sua obra, justamente por nela glorificar uma dimensão notável da expressão nacional, ou seja, ao infundir à sua escrita ficcional a componente épica, ainda que sem perder de vista a dimensão do tempo presente ou as fragilidades e contradições que nele se verificam. Essa épica, depurada de traços meramente laudatórios, representa a expressão mais apurada, a quinta-essência, do seu credo pessoal estético e ético⁴: é uma épica assente naquilo que ele entende ser a realidade, que consegue

³ Hubbell destaca, em particular, a opinião de Jean-Paul Sartre (168).

⁴ George Becker sublinha a independência intelectual e artística de Dos Passos: «The significant thing is that Dos Passos had the strength to escape literary coteries just as he escaped ideological coteries. He maintained his independence throughout his life» (Becker, 1974: 20).

colher desta as suas componentes mais nobres, sem sacrificar os desígnios sociais ou ideológicos do escritor, que procura reificar. Nesse processo integrador, celebra com singular expressão a América original, que, astuta e metodicamente, invade a sua ficção. A épica de Dos Passos é, assim, justa merecedora desta designação – não será uma anti-épica, mas sim uma épica moderna, conhecedora do passado, à medida do tempo presente, e aberta às possibilidades do futuro.

Dos Passos afirmou, na emblemática comunicação que apresentou em Londres em 1941, «The Duty of the Writer»:

I feel that this a time when every English language writer must go to work for the commonwealth, and if we succeed in setting self-government up on its feet again in the new world of massproduction – there is only a slim chance at best that we may succeed – but if we do, we are likely to find we have written some epics without knowing it (Dos Passos, 1988: 206).

Nesta asserção, Dos Passos reafirma a função do escritor à luz do seu empenho social e político, e, principalmente, fundamenta o seu papel regulador face a um dos princípios fundadores da América, o do *self-government*, que considera crucial assegurar à luz das novas condições coetâneas; clarifica, deste modo, que à dimensão épica aflui uma função claramente interventora e didáctica. Fixando esse pressuposto como decisivo para a aplicação do critério de «épica» à escrita ficcional, Dos Passos necessariamente reduz o espectro de possibilidades de uma criação épica. Porém, no mesmo parágrafo, reconhece: «Great works of the imagination are not produced quickly nor do they take quick effect on the popular mind» (206). A verificação da condição por ele proposta ficaria, assim, em aberto.

Acresce que o desenvolvimento da História e da civilização ocidentais, numa era de acentuado, célere e inesgotável desenvolvimento tecnológico, não torna fácil a resolução da síntese, algo utópica, a que Dos Passos aspirava. Pelo contrário, essa afigura-se uma continuada fonte de tensão, um permanente eixo de paradoxo presente na cultura moderna, e foco de interrogação do Homem num mundo em constante mutação. Poderíamos, face a tais reflexões, considerar que Dos Passos

fracassou nesse desígnio – no entanto, tal como revela o percurso dos heróis das suas narrativas, desse confronto e dessa dúvida consolida-se inequivocamente, segundo a nossa perspectiva, a dimensão humanista, reguladora e reflexiva, ela própria inaugural à nação americana. A ênfase nesta proposta de leitura participa do nosso processo de asserção e fundamentação da dimensão épica nas narrativas iniciais de Dos Passos, nuclear nesta tese que defendemos, e com o qual pretendemos aduzir uma linha de reflexão inovadora ao corpo de estudos críticos sobre este escritor.

Pelos motivos acima expostos, concluímos que Martin, Andrews e Jimmy deram forma ao paradigma épico da narrativa de Dos Passos, reiterando, na literatura americana, o paradoxo da dúvida prospectiva, e a reinvenção da esperança pragmática. Nas narrativas que protagonizam, resgatam a liberdade e a democracia, e respondem ao apelo literário e estético do seu criador; cumprem a função bárdica e pedagógica, dando continuidade aos mitos primevos da América; evocam a épica de democracia de Whitman, e cunham uma épica da liberdade; registam-nas assertivamente e inscrevem a sua vitalidade naquilo que este estudo nos permite considerar o contributo de Dos Passos para a narrativa americana do século XX, e o acme da sua identidade literária: a criação de uma *epic chronicle*.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JOHN DOS PASSOS

Corpus:

Dos Passos, John, *One Man's Initiation-1917*. 1920. Boston: University Press of America, 1986.

---, *Three Soldiers*. 1921. New York: Bantam Books, 1997.

---, *Manhattan Transfer*. 1925, Boston: Houghton Mifflin Company, 2000

Outras Obras de John Dos Passos

---, *Rosinante to the Road Again*. New York: George H. Doran Co., 1922

---, *Streets of Night*. 1923. Selingsgrove: Susquehanna University Press, 1990.

---, *Facing the Chair: Story of the Americanization of Two Foreignborn Workmen*. Boston: Sacco-Vanzetti Defense Committee, 1927.

---, *Orient Express*, New York: Harper & Brothers, 1927.

---, *U.S.A. The 42nd Parallel*. 1930. Boston and New York: Mariner Books, 2000.

---, *U.S.A. 1919*. 1932. Boston and New York: Mariner Books, 2000.

---, *U.S.A. The Big Money*. 1936. New York: Signet Classic, Penguin Books, 1969.

- , *Adventures of a Young Man*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1939.
- , *The Grand Design*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1949.
- , *Chosen Country*. 1951. Boston: Houghton, Mifflin Company, 1962.
- , *Midcentury*. 1960. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961.
- , *Brazil on the Move*. Garden City, New York: Doubleday, 1963.
- , *The Shackles of Power. Three Jeffersonian Decades*, Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1966.
- , *The World in a Glass: A View of Our Century Selected From the Novels of John Dos Passos*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- , *The Best Times: An Informal Memoir*. London: Andre Deutsch, 1968.
- , *The Portugal Story: Three Centuries of Exploration and Discovery*. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1969.
- , *Easter Island. Island of Enigmas*, Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc., 1971.
- , *The Fourteenth Chronicle: Letters and Diaries of John Dos Passos*, Boston: Gambit, 1973.
- , *Century's Ebb: The Thirteenth Chronicle*. Boston: Gambit, 1975

- , *The Great Days*, New York: Sagamore Press, 1958.
- , *The Ground We Stand On. Some Examples from the History of a Political Creed*.
New York: Harcourt, Brace, 1941.
- , *The Men Who Made the Nation*. Garden City: Doubleday, 1957.
- , *Most Likely to Succeed*. New York: Prentice Hall, 1954
- , *Number One, A Novel By John Dos Passos*. Garden City: The Sun Dial Press,
1944
- , *Prospects of a Golden Age*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1959
- , *A Pushcart at the Curb*. New York: George H. Doran Company, 1922.
- , *State of the Nation*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1944.
- , *Tour of Duty*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1946.

Textos Críticos

- , «Dos Passos' Own Views». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook.
New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974. 13-14.
- , «The Workman and His Tools», *The Theory of the American Novel*. Ed. George
Perkins. New York and Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1970. 337-346
- , «A Humble Protest». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed.
Donald Pizer. 30-34.

- , «Against American Literature». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 36-38.
- , «America and the Pursuit of Happiness». *The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 54-57.
- , «A Lost Generation». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 92-93.
- , «A City That Died by Heartfailure». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 106-109.
- , «Mr. Dos Passos on Him». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 110-111.
- , «The Making of a Writer». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 116-117.
- , «Wither the American Writer?». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 149.
- , «The Business of a Novelist». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 160-161.
- , «The Writer as Technician». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 169-172.
- , «The Situation in American Writing». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 196-197.

- , «The Duty of the Writer». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 205-206.
- , «There is Only One Freedom». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 209-213.
- , «The American Cause». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 216-217.
- , «Contemporary Chronicles». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 238-240.
- , «Faulkner». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer, Detroit. 253-254.
- , «What Makes a Novelist». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 268-275.
- , «Nota do Autor para a Edição Portuguesa». *Manhattan Transfer*. 1960. Trad. Alfredo Amorim. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989
- «Conversation with Mr. John Dos Passos». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 231-234.
- «An Interview with Mr. John Dos Passos». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 202-204.
- «An Interview with John Dos Passos». *John Dos Passos. The Major Nonfictional Prose* Ed. Donald Pizer. 276-292.

«John Dos Passos». *The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 241-252.

«Portrait of a Man Reading». *The Major Nonfictional Prose*. Ed. Donald Pizer. 293-294.

OBRAS SOBRE JOHN DOS PASSOS

Aaron, Daniel, *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1961.

Allen, Walter, *The Modern Novel in Britain and the United States*, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1964.

Aldridge, John, ed. *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*, New York: The Ronald Press Company, 1952.

---, *After the Lost Generation*. 1944. New York: The Noonday Press, 1959.

Astre, Georges-Albert, *John Dos Passos. De L'Initiation d'un Homme à U.S.A..* Paris: Lettres Modernes.Minard, 1974.

Avelar, Mário, «*Manhattan Transfer*, Under the Shadow of the Past – Whitman's legacy». 1st John dos Passos International Conference. Centro Cultural John Dos Passos, Ponta do Sol. 12-14 Outubro 2006 .

Baym, Nina, ed. *The Norton Anthology of American Literature. Between Wars 1914-1945*. (Volume D), New York and London: W. W. Norton & Company, 2002.

Beach, Joseph Warren, *American Fiction. 1920-1940*. 1941. New York: Russell & Russell, 1960

---, «*Manhattan Transfer: Collectivism and Abstract Composition*». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 54-69.

Becker, George J., *John dos Passos*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1974

Belkind, Allen, ed., *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Carbondale: Southern Illinois University Press: 1971

Bishop, John Peale, «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 32-33.

Black, Constance, «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 63.

Blake, Nelson Manfred, *Novelists' America. Fiction as History, 1910-1940*. New York: Syracuse University Press, 1969.

Blotner, Joseph L., *The Political Novel*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1955.

«Blow at Americanism». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 53-58.

- Bluefarb, Sam, *The Escape Motif in the American Novel. Mark Twain to Richard Wright*. s.l.: Ohio State University Press, 1972.
- Bradbury, Malcolm, "The Denuded Place: War and Form in Parade's End and U.S.A." *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. 1976. Ed. Holger Klein. 193-209.
- , «Style of Life, Style of Art and the American Novelist in the Nineteen Twenties». *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Eds. Malcolm Bradbury and David Palmer. 11-35.
- Bradbury, Malcolm, and David Palmer, eds. *The American Novel and the Nineteen Twenties*. London: Edward Arnold, 1971.
- Brantley, John D., *The Fiction of John Dos Passos*. The Hague: Mouton, 1968
- Canby, Henry Seidel, «Human Nature under Fire». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 37-42.
- Carr, Virginia Spencer, *Dos Passos. A Life*. 1984. Evanston: Northwestern University Press, 2004
- Carrasqueira, Miguel, «Artistic Sensibility and Modernist Men: The Construction of Masculinity in John Dos Passos' *Three Soldiers*». 1st John dos Passos International Conference. Centro Cultural John Dos Passos, Ponta do Sol. 12-14 Outubro 2006
- Casey, Janet Galligani, *Dos Passos and the Ideology of the Feminine*. Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1998.

- Chase, Richard, «The Chronicles of John dos Passos». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 171-180.
- Clark, Michael, *Dos Passos's Early Fiction, 1912-1938*, Cranbury: Associated University Presses, Inc., 1987.
- Colley, Iain, *Dos Passos and the Fiction of Despair*. London: The Macmillan Press, LTD, 1978.
- Cowley, Malcolm, «John Dos Passos: The Poet and the World». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 76-86.
- , *A Many-Windowed House. Collected Essays on American Writing and American Writers*. 1944. Carbondale and Edwardsville: Southern University Press, 1970.
- , *Exile's Return. A Literary Odyssey of the 1920's*. 1934. New York: The Viking Press, 1951.
- , *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*. 1956. New York: The Viking Press, 1973.
- Cooperman, Stanley, «John dos Passos's Three Soldiers: Aesthetics and the Doom of Individualism». *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. Ed. Holger Klein. 24-31.
- Cowie, Alexander, *The American Novel*. New York: American Book Company, 1948.

- Davis, Robert Gorham, *John Dos Passos*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- Dawson, Coningsby, «Insulting the Army». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 33-37.
- Deckle, Bernard, *Profiles of Modern American Authors*. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1969
- Eisinger, Chester E., «Dos Passos and the New Liberalism». Ed. Allen Belkind. *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. 136-145.
- Fiedler, Leslie A., *Waiting for the End. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*. 1964. Middlesex: Penguin Books, Harmondsworth, 1967.
- French, Warren, ed. *The Thirties: Fiction, Poetry, Drama*. Deland, FLA: Everett Edwards, Inc., 1967.
- Geismar, Maxwell, *The Last of the Provincials. The American Novel, 1915-1925*. 1943. Cambridge: Houghton Mifflin Company, 1949.
- , *Writers in Crisis. The American Novel: 1925-1940*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1942.
- Gelfant, Blanche H., *The American City Novel*. 1954. Norman: University of Oklahoma Press, 1970.
- , «John Dos Passos: the Synoptic Novel». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 36-52.

- , «The Search for Identity in the Novels of John dos Passos». Ed. Allen Belkind. *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. 156-196.
- Gilbert, James Buckhart, *Writers and Partisans: a History of Literary Radicalism in America*. New York: John Wiley and Sons, Inc., 1968
- Gold, Michael, «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 72-74.
- Gomes, Fernando dos Santos, *A Cidade Perversa? – Os Lados Negros da Cidade: uma Leitura Comparatista de L'Emploi du Temps, de Michel Butor e The Big Sleep, de Raymond Chandler*. Lisboa: Universidade Aberta, ed. pol., 2001.
- Hackett, Francis, «Doughboys». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 43-47.
- Hall, Norman Shannon, «John Dos Passos Lies!». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 47-51.
- Hicks, Granville, «The Politics of John dos Passos», *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 15-30.
- , «Dos Passos and His Critics». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 243-251.
- Hoffmann, Frederick J., *The Modern Novel in America. 1900-1950*. Chicago: Henry Regnery Company, 1951

- Hook, Andrew, ed., «Introduction», *A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1974.
- Howard, Leon, *Literature and the American Tradition*. New York: Garden City, 1960
- Hubbel, Jay B., *Who Are the Major American Writers? A Study of the Changing Literary Canon*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1972
- Kallich, Martin, «John Dos Passos: Liberty and the Father Image». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 146-155.
- Kazin, Alfred, *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*. 1971. Boston: Little, Brown and Company, 1973
- , «Dos Passos, Society, and the Individual». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 101-119.
- , «Dos Passos and 'The Lost Generation'». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 1-21.
- Klein, Holger, ed. *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. 1976, London: The Macmillan Press Ltd., 1978
- Knox, George, «Dos Passos and Painting». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 242-264.
- Lawrence, D. H., «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 74-77.

- Lehan, Richard, «The Trilogies of Jean-Paul Sartre and John Dos Passos». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 219-226.
- Lee, Brian, «History and John Dos Passos». *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Eds. Malcolm Bradbury, David Palmer. London: Edward Arnold, 1971
- Lewis, Sinclair, «Manhattan at Last!». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 67-72.
- Leavis, F. R., «A Serious Artist». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 70-75.
- Lowry, E. D., «Manhattan Transfer: Dos Passos Wasteland». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 53-60.
- Ludington, Townsend, *John Dos Passos - A Twentieth Century Odissey*, New York: Elsevier-Dutton Publishing Co., Inc., 1980.
- , «Review», *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 278-282.
- , ed., *The Fourteenth Chronicle. The Letters and Diaries of John Dos Passos*, Boston: Gambit, 1973
- Lydenberg, John, «Dos Passos's U.S.A.: The Words of the Hollow Men». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*, Ed. Allen Belkind. 93-105.
- Lynn, Kenneth S., ed., «Introduction». *World in a Glass: a View of Our Century Selected from the Novels of John Dos Passos*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1966, pp. v-xv.

Mackenzie, Compton, «Film or Book?». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 109-110.

Magny, Claude-Edmonde, *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction between the Two Wars*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.

---, «Time in Dos Passos». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 128-144.

Maine, Barry, ed., *Dos Passos and the Critical Heritage*. London: Routledge: 1988.

Marques, Maria do Céu, *John Dos Passos's U.S.A. and the American Dream*. Salamanca: Universidad de Salamanca, ed. pol. 1998.

McCormick, John, *American Literature 1919-1932. A Comparative History*. London: Routledge, 1971

McLuhan, Herbert Marshall, «John Dos Passos: Technique vs. Sensibility». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 148-161.

Mcnamara, Eugene, ed., *The Interior Landscape. The Literary Criticism of Marshall McLuhan. 1943-1963*. New York: McGraw-Hill Book Company: 1969.

Mencken, H. L., «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 51-53.

Menezes, Salvato Teles, «John Dos Passos: Uma Nova Arte do Romance», *Manhattan Transfer*. 1960. Trad. Alfredo Amorim. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989

Millgate, Michael, *American Social Fiction. James to Cozzens*. 1964. New York: Barnes & Noble, Inc., 1965.

Mizener, Arthur, «The Gullivers of John dos Passos», *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 162-170.

---, «The Lost Generation». *A Time of Harvest. American Literature: 1910-1960*. Ed. Robert E. Spiller. 73-82.

More, Paul Elmer, «Modern Currents». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 77-78.

Morel, Jean-Pierre, *Dos Passos. Manhattan Transfer*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990

Morris, Lloyd R., «Dos Passos in Perspective». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 59-61.

Nanney, Lisa, *John Dos Passos Revisited*. Twayne Publishers: New York, Prentice Hall International, 1998.

Pizer, Donald, ed. *John Dos Passos. The Major Non-Fictional Prose*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Pombeiro, João, «John dos Passos. A Travessia da América», *Grande Reportagem*, 2ª Série (149), 2003, 115-121.

Pritchard, John Paul, *Criticism in America. An Account of the Development of Critical Techniques from the Early Period of the Republic to Years of the Twentieth Century*. Norman: University of Oklahoma Press, 1956.

- Quinn, Arthur Hobson, ed. *The Literature of the American People. An Historical and Critical Survey*. New York: University of Pennsylvania, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1951.
- Rao, Ramachandra B., *The American Fictional Hero*. s. l.: Bahri Publications Limited, 1979.
- Rideout, Walter B., «The Radicalism of U.S.A.». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 145-147.
- Rogers, Francis M., *The Portuguese Heritage of John dos Passos*. Boston: Portuguese Continental Union of the United States of America, 1976.
- Rohrkemper, John, *John Dos Passos. A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall & CO., 1980.
- Rosen, Robert C., *John Dos Passos. Politics and the Writer*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.
- Sanders, David, «The 'Anarchism' of John Dos Passos». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 122-135.
- Sartre, Jean-Paul, «John Dos Passos and 1919». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 61-69.
- Schwartz, Delmore, «John Dos Passos and the Whole Truth». *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*. Ed. John Aldridge. New York: The Ronald Press Company, 1952.

- Simon, Jean, *Le Roman Américain au XX^e Siècle*. s. 1 : Boivin et Cie: 1950.
- Snell, George, *The Shapers of the American Fiction. 1798-1947*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1947.
- Spiller, Robert E. et. al., *Literary History of the United States*. New York: The Macmillan Company, 1948.
- , *The Cycle of the American Literature. An Essay in Historical Criticism*. 1955. New York: the Macmillan Company, 1961.
- , ed., *A Time of Harvest. American Literature: 1910-1960*, New York: Hill and Wang, 1962.
- , «The Critical Rediscovery of America». *A Time of Harvest. American Literature: 1910-1960*. Ed. Robert E. Spiller. New York: Hill and Wang, 1962.1-8
- Stoltzfus, Ben, «John Dos Passos and the French». *Dos Passos, the Critics and the Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 197-218.
- Stuart, Henry Longan, «Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 64-67.
- Terrier, Michel, *Le Roman Américain. 1914-1945*, Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
- Thorp, Willard, *American Writing in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

Tichi, Cecilia, *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modern America*.
Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.

Trent, William Peterfield, *et al.*, *A Short History of American Literature*.
Cambridge: Cambridge University Press, 1924.

Trilling, Lionel, «The America of John Dos Passos». *A Collection of Critical
Essays*. Ed. Andrew Hook. 93-100.

«Unsigned Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 61-62.

«Unsigned Review». *Dos Passos. The Critical Heritage*. Ed. Barry Maine. 62-63.

Van Doren, Carl, *The American Novel. 1789-1939*. 1940. New York: The
Macmillan Company, 1955.

Wagenknecht, Edward, *Cavalcade of the American Novel. From the Birth of the
Nation to the Middle of the Twentieth Century*. New York: Henry Holt and
Company, 1952.

Wagner, Linda W., *Dos Passos. Artist as American*. Austin and London: University
of Texas Press, 1979.

Walcutt, Charles, «Dos Passos and Naturalism». *Dos Passos, the Critics and the
Writer's Intention*. Ed. Allen Belkind. 81-92.

Waldmeier, Joseph J., *American Novels of the Second World War*. 1969. Paris:
Mouton, 1971.

Ward, John William, «Dos Passos, Fitzgerald, and History», *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 120-127.

Widmer, Eleanor, «The Lost Girls of U.S.A.: Dos Passos' Thirties Movie». *The Thirties: Fiction, Poetry, Drama*. Ed. Warren French. Deland, FLA: Everett Edwards, Inc., 1967.

Wilson, Edmund, «Dos Passos and the Social Revolution». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 31-35.

Whipple, T. K., «Dos Passos and the U.S.A». *A Collection of Critical Essays*. Ed. Andrew Hook. 87-92.

Wrenn, John, *John dos Passos*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1961

OBRAS DE CARÁCTER GERAL

Abbagnano, Nicola, *Nomes e Temas da Filosofia Contemporânea*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990

---, *História da Filosofia*. Vol. IX. Trad. Armando da Silva Carvalho. Lisboa: Editorial Presença, 1991

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

Ammons, Elizabeth, «Expanding the Canon of American Realism». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. Ed. Donald Pizer. 95-114.

- Aristóteles, *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. 1953. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1991.
- Avelar, Mário, «Manipulações do Tempo em *Moby-Dick*». *Vértice* 66 (Maio-Junho 1995): 45-47.
- , «O Poema como Palimpsesto». *Público* 21 Janeiro 2006.
- , «Milton no Nosso Tempo». *Público* 1 Dezembro 2006.
- Bahbha, Homi K., «Disseminação: Tempo, Narrativa e as Margens da Nação Moderna». Trad. Alexandre Dias Pinto. *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu et al. 533-573.
- Bakhtin, M.M, «Epic and Novel». *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981. 3-40
- Barnard, Rita, «Modern American Fiction». *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. 39-67.
- Barthes, Roland, *Mitologias*. 1957. Trad. José Augusto Seabra, Lisboa: Edições 70, s.d.
- Bercovitch, Sacvan, *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993
- , ed., *Reconstructing Literary American History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986

The Bible. Authorized Version. Stonehill Green: The Bible Society, Oxford University Press, 1994.

Bíblia Pastoral, Lisboa: Edições Paulistas, 1993

Bradbury, Malcolm, and Richard Ruland, *From Puritanism to Post-Modernism. A History of American Literature*, New York: Penguin Boks, 1992.

Borges, Jorge Luis, *An Introduction to American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1971.

Bourneuf, Roland, e Réal Ouellet, *O Universo do Romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

Brunnel, P., ed., *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. s.l., Editions du Rocher, 1998.

Budd, Louis J., «The American Background». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. Ed. Donald Pizer. 21-46

Buescu, Helena, Org., et al., eds., *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1973

Candido, Antonio, et. al., *A Personagem de Ficção*, S. Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

- , «A Personagem do Romance». *A Personagem de Ficção*. Eds. Antonio Candido, *et al.*. 51-80.
- Cohen, Ralph, «Será que existem géneros pós-modernos?». Trad. José Paulo Pereira. *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. 225-242.
- Crèvecoeur. Michel-Guillaume, «What is an American?». *Sociedade e Cultura Norte-Americanas. Textos Complementares*. Org.. Maria Laura Bettencourt Pires. 361-378.
- Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 1977. London : Penguin, 1991.
- Da Cal, Ernesto Guerra, «Realismo». *Dicionário de Literatura. Vol. 3*. Dir., Jacinto do Prado Coelho, Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994
- Durand, Gilbert, *Campos do Imaginário*, Lisboa: Instituto Piaget, 1986.
- Edel, Leon, ed., *Selected Fiction*, New York: E. P. Dutton & Co. Inc, 1953.
- Forster, E. M., *Aspects of the Novel*. 1927. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1955.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*. London: Penguin Books, 1990.
- , *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Genette, Gerard, *O Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

- Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6th ed. New York: The Modern Language Association of America, 2003.
- Gusmão, Manuel, «Da Literatura Enquanto Construção Histórica». *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu *et al.* 181-220.
- Hainsworth, J. B., *The Idea of Epic*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Hamon, Philippe, «Para um Estatuto Semiológico da Personagem». *Categorias da Narrativa*. 1976. Trad. Maria Alzira Seixo. Eds. Françoise Van Rossum-Guyon *et al.* Lisboa: Arcádia, 1977. 87-112.
- Hardy, Desmond, *Writing the City. Urban Visions & Literary Modernism*. New York: Routledge, 2003.
- Harrison, Charles, *Modernismo*. 1997. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- Hart, James D., *The Oxford Companion to American Literature*. 1941. New York: Oxford University Press, 1983.
- Hassan, Ihab, *Contemporary American Literature 1945-1972. An Introduction*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., Inc., 1973.
- , *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1961.
- High, Peter B., *An Outline of American History*. 1996. London: Longman, 1997.

- Hutchens, John K., ed., *The American Twenties. A Literary Panorama*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1952.
- Iáñez, Eduardo, *História da Literatura Universal. O Século XIX. Realismo e Pós-Romantismo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- , *A Literatura Contemporânea até 1945*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- Ingalls, Jeremy, *The Epic Tradition and Related Essays*. 1988. Tucson: Capstone Editions, 1989.
- Inge, Thomas M., ed, *A Nineteenth-Century American Reader*, Washington, D.C.: USIA, 1989
- Iser, Wolfgang, «A Ficcionalização como Dimensão Antropológica da Literatura». Trad. Alexandra Lopes. *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu *et al.* 101-118.
- James, Henry, «The Art of Fiction». *Selected Fiction*. Ed. Leon Edel. 585-609.
- Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kayser, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária. Introdução à Ciência da Literatura*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Editor.
- Lehan, Richard, «The European Background». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. Ed. Donald Pizer. 47-73.
- Lemay, J. A.. Leo, ed, *An Early American Reader*, Washington, D.C.: USIA, 1989

- Lauter, Paul, ed. *The Heath Anthology of American Literature*. Vol. 2, Boston: Houghton Mifflin Company, 2002
- Lukács, Georg, *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1982
- Leitch, Vincent B., *American Literary Criticism From the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978
- Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1959.
- Litz, Walton, et al., *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. VIII – Modernism and the New Criticism*. Cambridge (NY): Cambridge University Press, 2000
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. 1977. London: Edward Arnold, 1983.
- Loving, Jerome, ed., *Walt Whitman – Leaves of Grass*, Oxford and New York: Oxford university Press, 1990
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media*. 1964. London: Routledge, 2006.
- McWilliams, John P. Jr., *The American Epic. Transforming a Genre. 1770-1860*, Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1989.

- Mela, Alfredo, *A Sociologia das Cidades*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- Miller Jr., James E., *The American Quest for a Supreme Fiction. Whitman's Legacy in the Personal Epic*. 1979. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Minter, David, *A Cultural History of the American Novel. Henry James to William Faulkner*. 1994. Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1996.
- Moisés, Massaud, «Naturalismo». *Dicionário de Literatura. Vol. 3*. Dir. Jacinto Prado Coelho. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994.
- Morrisson, Mark, «Nationalism and the Modern American Canon». *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. 12-35.
- Ozick, Cynthia, *Metaphor and Memory. Essays*. 1980. New York: Vintage International. Vintage Books. S Division of Random House, Inc., 1991.
- Paz, Olegário, e António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- Pearce, Roy H., *The Continuity of American Poetry*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- Perkins, George, *The Theory of the American Novel*. New York and Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Pétillon, Pierre-Yves, *Histoire de la Littérature Américaine. Notre Demi-Siècle. 1939-1983*. Paris: Fayard, 1992.

- Pires, Maria Laura Bettencourt, *Sociedade e Cultura Norte-Americanas. Textos Complementares*, Lisboa : Universidade Aberta, 1996
- , «A Ideia de Cidade na Cultura Americana». *A Cidade. Jornadas Inter e Pluridisciplinares. Actas I*. Coord. Maria José Ferro Tavares, Lisboa : Universidade Aberta, 1993.
- Pizer, Donald, ed. *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. 1995, Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1999.
- , «Introduction: The Problem of Definition». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. Ed. Donald Pizer. 1-16.
- Pound, Ezra, «What I feel about Walt Whitman». *Selected Prose. 1909-65*, London: Faber and Faber, 1973.
- Prado Coelho, Jacinto, (Dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994
- Preminger, Alex, and T.V.F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1993.
- Propp, Vladimir, *Morfologia do Conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Veja, 2003.
- Rabinowitz, Paula, «Social Representations within American Modernism». *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. 261-281.
- Ramalho, Maria Irene, Coord., *Literatura Norte-Americana*, Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

- Reis, Carlos, e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*. 1987, Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- Reis, Carlos, «A Personagem como Pessoa: as Regras do Jogo». *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 939 27 Set 2006 12-13.
- Ribeiro, António S., e Maria Irene Ramalho, «Dos Estudos Literários aos Estudos Culturais». *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu, *et al.*, 61-78.
- Romilly, Jacqueline, *A Tragédia Grega*. 1979. Trad. Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1997
- Roncaydo, Marcel, «Cidade». *Enciclopédia Einaudi*. Volume 8. Região. Lisboa: INCM, 1986. 396-487.
- Rosenfeld, Anatol, «Literatura e Personagem». *A Personagem de Ficção*. Eds. Antonio Candido, *et al.* 9-49.
- Shaw, Harry, *Dicionário de Termos Literários*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- Segre, C., «Tema/Motivo», *Enciclopédia Einaudi*. Volume 17. Literatura.Texto. Coord. Fernando Gil. Lisboa: INCM, 1989. 94-115.
- Seixo, Maria Alzira, «A Questão Temática: o Tema como Problema em Literatura». *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu *et al.* 459-496.

- Sidorsky, David, «The Historical Novel as the Denial of History: From ‘Nestor’ via the ‘Vico Road’ to the Commodius Vicus of Recirculation», *New Literary History*, vol.32 (2), (2001): 301-326.
- Smart, Barry, *A Pós-Modernidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.
- Standen, Rodney, *The Changing Face of the Hero*. Madras, India: The Theological Publishing House, 1987.
- Stanzel, F. K., *A Theory of Narrative*. 1984. Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1988.
- Strychacz, Thomas, *Modernism, Mass Culture and Professionalism*, Cambridge (NY): Cambridge University Press, 1993.
- Tadié, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*. 1990. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1992.
- Tavernier-Courbin, Jacqueline, «*The Call of the Wild* and *The Jungle*: Jack London’s and Upton Sinclair’s Animal and Human Jungles». *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. Howells to London*. Ed. Donald Pizer. 236-262.
- Tindall, George Brown, and David Emory Shi, *America. A Narrative History*. 1984. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- Tocqueville, Alexis, «Democracy in America». *Sociedade e Cultura Norte-Americanas. Textos Complementares*. Ed. Maria Laura Bettencourt Pires. 379-417.

Villanueva, Dario, «Pluralismo Crítico e Recepção Literária». Trad. Dionisio Martínez Soler. *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu *et al.* 247-266.

Walker, Jeffrey, *Bardic Ethos and the American Epic Poem. Whitman, Pound, Crane, Williams, Olson*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

Wellek, René, e Austin Warren, *Teoria da Literatura*. 1942. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

Wesseling, Elisabeth, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.

Wimsatt, William K., e Cleanth Brooks, *Crítica Literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.

Yvancos, José Pozuelo, «O Cânone na Teoria Literária Contemporânea». Trad. Helena Carvalhão Buescu. *A Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org: Helena Buescu, *et al.* 411-454.

Documentos *On-Line*

Alves, Hélio, s.v. «Epopéia». *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.

Dow, William, “John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the “other” modernism”. *Twentieth Century Literature*, Fall 1996. Hofstra University 1996 .06 Outubro

2005.

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_n3_v42/ai_19416371.

Cunha, Carla, s.v. «O Duplo». *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. 15 Janeiro 2007. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

Emerson, Ralph Waldo. «The Poet». *Essays: Second Series (1844)*. 10 Novembro 2006. Electronic Text Center, University of Virginia Library
<http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=EmeEssS.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>

---, «History». 13 Novembro 2006.

http://www.rwe.org/comm/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=42&PHPSESSID=3644f41c11df2e292cd169a092ee8a41

---, «Self-Reliance». *Essays: First Series (1841)*. 10 Outubro de 2006. Electronic Text Center, University of Virginia Library
<http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=EmeEssF.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=2&division=div1>

Glazer, Nathan, «American Epic Then and Now». 6 Outubro 2005.

<http://www.thepublicinterest.com/notable/article5.html>

Gorman, David, “Fiction, Pretense, and Narration – critique of ‘The Logic of Literature’”. *Style*, Spring 1998. Northern Illinois University 1998. 06 Outubro 2005. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m234/is_1_32/ai_54019327

Hein, David, «The Death of Heroes, the Recovery of the Heroic». *Christian Century*, Dec 22, 1993. 27 Setembro 2006 http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1058/is_37_v110/ai_14739320/pg_6

Hock, Stephen, «Stories Told Sideways Out of the Big Mouth: John Dos Passos's Bazinian Camera Eye». *Literature Film Quarterly*, 2005. ProQuest and Learning Company. 06 Outubro 2005. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200501/ai_n12412547

Hyers, Conrad, «Prometheus and the Problem of Progress». *Theology Today*. Vol 37, No 3 – October 1980. 18 Outubro 2006. <http://theologytoday.ptsem.edu/oct1980/v37-3-article4.htm>

Landa, Jose Angel Garcia, « Distance and Dramatization: Henry James on the Art of Fiction». 12 Janeiro 2007.
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/narrativetheory/4.Distance.htm#_4.3.

Ludington, Townsend, «John Dos Passos, 1896-1970: Modernist Recorder of the American Scene». 06 Dezembro de 2006. *The Virginia Quarterly Review*. Autumn 1996. <http://www.vqronline.org/articles/1996/autumn/ludington-john-dos-passos/>

Lutwack, Leonard, *Heroic Fiction: The Epic Tradition and American Novels of the Twentieth Century*, Southern Illinois University Press, 1971 3 Outubro 2006 <http://www.questia.com/library/book/heroic-fiction-the-epic-tradition-and-american-novels-of-the-twentieth-century-by-leonard-lutwack.jsp>

Moniz, António, s.v. «Herói». *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>

Packer, Mathew J., "Mimetic Desire in John Dos Passos's U.S.A. Trilogy". *Papers on Language and Literature*. Spring 2005. Southern Illinois University at Edwardsville. 06 Outubro 2005. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_200504/ai_3641439

Tate, J. O., «John Dos Passos: One Man, One Life». *National Review*, Dec 31, 1985. Gale Group 2004.06 Outubro 2005. <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1282/is_v37/ai_4074620

Whitman, Walt, «Democratic Vistas». Walt Whitman (1819–1892). *Prose Works*. 1892. Paras. 1–29. 10 Nov 2006. <http://www.bartleby.com/229/20021.html>