

---

## TRADIÇÃO DE REBELDIA NA LITERATURA NORTE-AMERICANA MODERNA<sup>1</sup>

Tradition of resistance and rebellion  
in modern American literature

Renato Alessandro dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Com a chegada do Romantismo, a literatura norte-americana passou a contar com autores que buscaram novas formas de expressão, como Henry David Thoreau, Walt Whitman e, mais tarde, Mark Twain, Jack London e Jack Kerouac, dentre outros. Repletas de espírito rebelde, a poesia e a prosa ocuparam-se de criticar a civilização moderna, o que fez da literatura norte-americana um celeiro de autores e de obras rebeldes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rebeldia; tradição literária; civilização moderna; Geração beat; romances rebeldes.

**ABSTRACT:** With the arrival of Romanticism, the American literature counted on authors who sought new forms of expression, such as Henry David Thoreau, Walt Whitman and, later, Mark Twain, Jack London and Jack Kerouac, among others. Full of rebel spirit, poetry and prose criticized the modern civilization, and, thenceforth, the American literature is such a storehouse full of rebel works.

**KEYWORDS:** Rebellion; literary tradition; modern civilization; Beat generation; rebel novels.

(...) nenhuma semente de trigo nutritivo pode-lhe advir senão por meio do suor vertido naquele lote de terra que lhe foi dado para cultivar.<sup>3</sup>

Ralph Waldo Emerson (1994, p. 38).

Neste artigo, o leitor encontrará autores e obras que buscaram romper com o *establishment* literário de seu tempo, legando, com isso, um novo caminho à literatura dos EUA. Pretendemos apresentar e discutir

---

<sup>1</sup> Muito deste artigo faz parte da tese *Romances rebeldes* — a tradição de rebeldia na literatura norte-americana: de *Moby Dick* a *On the Road* (UNESP, FCL-Araraquara), defendida em 2015 pelo autor, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clara Bonetti Paro.

<sup>2</sup> Docente do Centro Universitário Moura Lacerda (CUML), de Ribeirão Preto, SP.

<sup>3</sup> Tradução de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo.

aspectos que justifiquem nosso objetivo, que é o de reconhecer a presença da tradição de rebeldia na literatura norte-americana dos séculos XIX e XX.

#### REBELDES, REFORMISTAS, REVOLUCIONÁRIOS

Temos uma grande tendência afetiva a nos aproximar do que é rebelde, ou do que a rebeldia representa, e embora o rebelde ou a rebeldia não possam ser confinados a um só período da história, uma vez que as atitudes e o estado de espírito rebeldes são inerentes à natureza humana, certamente, um dos *culpados* por nosso fascínio pelo rebelde e pela rebeldia é o Romantismo, que ao servir à modernidade modelos de conduta para a transgressão romântica idealizou o rebelde; foi a partir daí que uma tradição de rebeldia surgiu na literatura norte-americana.

A rebeldia perpetua sua tradição na luta contra uma de suas nêmesis: a civilização. “Para Bernardo de Balbuena”, afirma Octavio Paz (1914-1998) no ensaio “Revolta, revolução, rebelião”, traduzido por Sebastião Uchoa Leite, “a civilização consiste na instituição das hierarquias, criadora da necessária desigualdade entre os homens; a barbárie é o retorno à natureza: à igualdade” (1976, p. 262). Com isso, não deixa de ser um alento encontrar na literatura dos EUA uma corrente que se desenvolve com base no espírito de rebeldia, na natureza e na igualdade.

A rebeldia silenciosa e pacífica de Henry David Thoreau (1817-1862) diz muito mais do que aparenta expressar ao voltar-se na modernidade para a discussão da justiça, da liberdade e da igualdade do indivíduo, com base na condição de se viver como bem o desejar; a *barbárie*, lembrando Balbuena, no caso de Thoreau, é essa luta silenciosa contra a civilização, investida em seu *retorno à natureza*, encontrada tanto em *A desobediência civil* (1849) como em *Walden* (1854), textos em que a rebeldia recebe fundamentos filosóficos e literários e que, até hoje, têm grande audiência mundo afora, mantendo o auditório lotado.

Já contra a *instituição das hierarquias* que alavancam a civilização, levantam-se, também, personagens arredios e pícaros, como os audaciosos meninos Tom Sawyer e Huckleberry Finn; Buck, o cachorro que se descobre lupino em meio à natureza profunda e inóspita; Sal Paradise e Dean Moriarty, livremente deslocando-se de um lado a outro como representações iridescentes, respectivamente, de Jack Kerouac (1922-1969) e de Neal Cassady (1926-1968), integrantes da geração beat que estrada adentro partiram numa tentativa desesperada de encontrar o mesmo chamado que levou Thoreau e outros autores, lápis e papel em punho, ao epicentro da vida e da literatura norte-americana.

De acordo com Ferreira (1988, p. 552), o substantivo feminino *rebeldia* recebe, dentre outros sentidos, o de ser “ato de (...) rebelião, revolta (...) oposição, resistência” – palavras que, há muito, expressam atitudes de indivíduos que em sociedade sempre sentiram-se deslocados, e que, insatisfeitos, a partir do Romantismo, posicionaram-se com sua revolta contra as boas intenções da civilização moderna. Por sua vez, o substantivo e adjetivo *rebelde* é “aquele que se rebela contra a autoridade constituída; insurgente; revoltoso; teimoso, obstinado, indócil; indomável, indomesticável, bravo, bravio” (FERREIRA, 1988, p. 552). Novamente, palavras que expressam e reforçam a identidade e a atitude românticas por meio da individualidade *rebelde*.

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

Em Thoreau, encontramos um autor que transita entre o rebelde e o revolucionário. “Para que a revolta cesse de ser alvoroço e ascenda à história propriamente dita, deve transformar-se em revolução”, afirma Paz (1976, p. 262). É que uma vez que a revolução culmina em ação e violência, Thoreau deixou de ser um revolucionário para ser um rebelde; também, não semeou confusão, embora mantivesse o espírito insatisfeito e intrigante, e, por isso, não foi um revoltoso. Mas, como rebelde, uniu o revoltoso e o revolucionário para esboçar uma reação pacífica contra a civilização, contra o Estado, contra a sociedade. Com isso, a revolta de Thoreau foi além do *alvoroço*, ascendendo à *história*, quando, mais tarde, *Walden* e *A desobediência civil* foram recebidos e colocados em prática, pacífica e politicamente, fora e dentro dos EUA, por indivíduos igualmente desobedientes, como Mahatma Gandhi (1869-1948), Liev Tolstói (1828-1910), Martin Luther King (1929-1968) e outros.

Voltemos à revolução, ou melhor, à *filosofia em ação*. “O mesmo sucede com rebelião: os atos do rebelde, por mais ousados que sejam são gestos estéreis se não se apoiam em uma doutrina revolucionária”, menciona Paz. “Desde fins do século XVIII a palavra cardinal dessa tríade é revolução, [que é] filosofia em ação, crítica convertida em ato, violência lúcida” (1976,

p. 263). A partir do século XVIII, com a Revolução Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789), a razão tornou-se um “princípio político subversivo” (1976, p. 263). “O revolucionário é um filósofo ou, pelo menos, um intelectual: um homem de ideias”, afirma Paz (1976, p. 263). Atréados à revolução, podemos encontrar *Kant*, a *Enciclopédia*, o *Terror jacobino*, como lembra Paz em seu artigo, mas acima de tudo ela é “a destruição da ordem dos privilégios e exceções e a fundação de uma ordem que não dependa da autoridade e sim da razão livre” (1976, p. 263). *Razão livre*, algo que encontramos facilmente nas obras de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), de Thoreau, dos transcendentalistas americanos do século XIX e que culmina no sentido da *nova virtude*, a justiça, como considerada por Octavio Paz a seguir:

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

Como o autor mexicano observa, a justiça não depende da *revelação, do poder ou do sangue* porque passou a ser vista como uma *nova virtude* após o advento de um século repleto de revoluções e igualmente iluminado pela razão. “Um pouco depois surge outra palavra, até então vista com horror: rebelião”, diz. “Desde o princípio foi romântica, guerreira, aristocrática, *déclassée*” (PAZ, 1976, p. 264). Aristocrática? Sim, e decadente:

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

O rebelde, como afirma Paz, está presente no *herói maldito*, no *poeta solitário*, nos românticos que desafiam a sociedade, no indivíduo, no *dandy*, no *pirata*, mesmo que seja um pirata de faz de conta como Tom Sawyer, enquanto o *dandy* é um rebelde aristocrático por excelência, forjado na literatura francesa nos moldes de Charles Baudelaire (1821-1867) ou de Joris-Karl Huysmans (1848-1907).<sup>4</sup> O inferno é a sala de estar do poeta maldito, como em *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud (1854-1891), obra em que a *soberba do príncipe caído* e a *blasfêmia* podem ser facilmente reconhecidas em suas páginas.

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

A geração beat, como Thoreau, é rebelde e reformista. De acordo com a distinção de Paz, o revolucionário alia violência à ação que engendra, e não foi esse o caso dos autores beats. Como influência literária e movimento comportamental entre as décadas de 1950 e 1960, a geração beat foi carregada, simbolicamente, de ação, mas não de violência. Thoreau, nessa ótica, pode ser visto como reformista, pela escolha por pacifismo, mas é, antes de tudo, um rebelde, como o reformista e o revolucionário também, pois todos vivem à margem da sociedade, como nota Paz a respeito do inconformismo que toma conta da vida do rebelde:

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

---

<sup>4</sup> J.-K. Huysmans (1848-1907) é pseudônimo de Charles-Marie-Georges Huysmans.

Além de viver à margem, o rebelde é, como mito, anjo caído. Ele é Luzbel, antes de se tornar Lúcifer. Nessa cosmogonia, Quetzalcoatl é a *serpente emplumada* ou um *deus* mexicano<sup>5</sup>. O rebelde, como Paz aponta, *prolonga os prestígios nefastos do mito*, por conta de seu inconformismo, algo que o torna eternamente marginalizado. Tal atitude pode ser notada em personagens como Tom, Huck, Buck, Sal e Dean, todos marginalizados.

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

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

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

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

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

Não há outro destino ao rebelde a não ser seguir adiante, a despeito do *fardo* que carrega. “Quero desvelar todos os mistérios: mistérios religiosos ou naturais, morte, nascimento, futuro, passado, cosmogonia, nada. Sou mestre em fantasmagorias”, anuncia Rimbaud (1997, p. 45). Eis aí o rebelde que desafia o senso comum, inconformista e marginalizado, como procuramos ressaltar.

---

<sup>5</sup> Quetzalcóatl, ou Kukulcán na civilização Maia (de Nahuatl Quetzalli, “pena de cauda do pássaro quetzal [Pharomachrus mocinno]”, e coatl, “cobra”), a serpente emplumada, é uma das principais divindades do antigo panteão mexicano. Representações de uma serpente emplumada existem desde a civilização de Teotihuacán. Naquela época, Quetzalcóatl parece ter sido concebido como divindade ou deus ligado à terra, à vegetação e à água, bem como intimamente associado ao deus da chuva Tlaloc. Mas com o início da imigração de tribos de língua Nahuatl, o culto de Quetzalcóatl passou por drásticas mudanças. (Tradução nossa). Disponível em: < <https://global.britannica.com/topic/Quetzalcoatl> >. Acesso em 25 jul. 2016.

A rebeldia na literatura norte americana aproxima-se do *renascer literário* dos EUA — uma expressão que para muitos pode constituir um problema, pois foi tomada de empréstimo da renascença italiana e mal empregada na América, onde a literatura estadunidense ainda não havia *realmente* nascido; nesse sentido, o que existia antes das primeiras décadas do século XIX era o rescaldo da experiência dos primeiros viajantes estrangeiros e os resquícios, em boa parte dos autores, de uma filiação inglesa tardia. Em outras palavras, a literatura carecia de personalidade, especialmente, entre 1776 e 1815, período considerado como seu *tempo fraco*, por Rodrigo Garcia Lopes neste excerto:

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

Como Lopes afirma, a independência cultural americana tornou-se mais forte a partir de 1815; até lá, à sombra da tradição inglesa, o país ainda precisava renascer em sua literatura. Claudio Willer, um dos autores de *Alma beat* (1984), livro de ensaios sobre a geração beat editado pioneiramente no Brasil, em *Beat e tradição romântica*, chama a atenção do leitor para uma *tradição* da literatura norte-americana repleta de *excêntricos, marginais e aventureiros*. É uma tradição subversiva:

O escândalo, a crítica moralista e a preocupação com o comportamento de escritores soam particularmente estranhos dentro da tradição literária americana, rica em excêntricos, marginais e aventureiros. Afinal, dela fazem parte Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Walt Whitman,

Henry David Thoreau, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Dashiell Hammett, Hart Crane e Vachel Lindsay, entre outros que, de alguma forma, foram inovadores literários; e que também deixaram ricas biografias que se somam a suas obras. Alguns foram boêmios, outros marginais, outros aventureiros, todos, personalidades pouco usuais, com um estilo de vida bem diferente do escritor acadêmico, do intelectual típico de gabinete (WILLER, 1984, p. 35-36).

Subversiva, essa tradição ressalta, com base em um elenco de autores inconformistas, a presença inevitável de *inovadores literários (...)* pouco usuais, marginais e aventureiros no interior da literatura norte-americana. São indivíduos que têm em comum o *estilo de vida bem diferente do escritor acadêmico, do intelectual típico de gabinete*, como ressalta o poeta e tradutor brasileiro. No mesmo ensaio, Willer lembra que Octavio Paz, em *A tradição da ruptura* (1974), alude “à sucessão de poetas e movimentos que se caracterizaram não só pela inovação mas também pela ruptura com aquilo que os antecedia” (1984, p. 32).

Trata-se de uma relação inédita entre vida e obra, revelando a marginalização dupla que autor e personagem carregam. O que Willer nota é a “transgressão e [a] rebelião no plano da criação literária e da relação com a sociedade na qual viviam” (1984, p. 32). Ele ainda observa que por esse motivo a “história do Romantismo passa a confundir-se então com a história dos poetas ‘malditos’, os rebeldes visionários e inovadores” (WILLER, 1984, p. 32), justamente, porque eles compõem a parcela da sociedade que vive à margem, longe do centro e do cabresto convencional do *establishment*.

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

O maniqueísmo é inevitável, mas resume duas vertentes antagônicas na vida moderna literária, principalmente, a partir da propagação do Romantismo no ocidente: rebeldes, malditos, românticos, de um lado, e, do outro, autores clássicos, formais, beletristas, que perpetuam uma tradição obediente, disciplinada e conformista.



Como tradição de rebeldia, essa vertente marginalizada, fora do centro, é fortemente legitimada pelo que há de libertário e inconformista na literatura norte-americana. Para Robert E. Spiller (1896-1988), autor de *O ciclo da literatura americana* (1955), esse caminho passa pelo que escreveu, em *Walden*, Thoreau. A tradução é de Denise Bottmann:

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

A opção da tradutora por *mata* em vez de floresta ou bosque, destoando de traduções anteriores de *Walden*, não interrompe em nada o fluxo de vida constante que essa passagem exuberante de Thoreau insinua. Floresta e bosque são termos que, linguisticamente, nos EUA, parecem aproximar-se mais da empreitada espiritual que o autor encontrou na região de Walden, mas que, aqui, no Brasil, não têm a dimensão e nem a *cor local* que o termo *mata* oferece aos leitores. Esse excerto é o utilizado por Spiller, e, por sua importância, vamos conhecê-lo, também, em sua língua original: “*I went to the woods*”, diz Thoreau, “*because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived.*” (THOREAU apud SPILLER, 1957, p. 17). Eis o centro da tradição de rebeldia. Todas as obras e autores que a ela pertencem voltam-se a essa afirmação admirável de Thoreau.

Mas Spiller ainda argumenta que a crença do autor de *Walden* representa, basicamente, uma *fé ingênua*: “*The joy that comes from acceptance of this simple faith or the despair that comes from its denial are the two main streams of the American tradition*”<sup>6</sup> (1957, p. 17). Se prestarmos bem atenção ao que o autor afirma, compreenderemos que a tradição de rebeldia liga-se à corrente fundamental da literatura norte-americana voltada para a alegria que Thoreau, voando alto, anuncia, e, não, o contrário, quando o desespero por negar a urgência da vida protela essa mesma vida, prorrogando-a resignadamente. O comentário de Spiller aponta o caminho para a tradição de rebeldia, e é oportuno, uma vez que ela pode ser

---

<sup>6</sup> “A alegria que se deriva da aceitação dessa fé simples ou o desespero que a sua negação acarreta constituem as duas correntes fundamentais da tradição norte-americana”. In: SPILLER, s.d., p. 21.

vista como a vertente capaz de amalgamar a afirmação de Thoreau e brotar como uma corrente libertária.

Podemos concordar com Spiller, compreendendo a *alegria* e o *desespero* que Thoreau suscita, e entender, com base nesses dois estados de espírito, como se desenvolvem as duas correntes distintas na tradição literária norte-americana. Mas é difícil compreender por que Spiller julga como *simple faith* o *idealismo agressivo* que Thoreau esboça nesse excerto tão celebrado de *Walden*. Até porque o homem era quase um *olmo*. É Emerson quem lembra o que um dos amigos de Thoreau costumava dizer: “Amo Henry, mas não consigo gostar dele; ao tomá-lo pelo braço, logo sinto como se fosse o braço de um olmo” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 318).

A comparação com essa árvore é tão verdadeira quanto inusitada, pois, a julgar pelo que lemos em *Walden*, Thoreau deve ter sido mesmo um sujeito amável, mas sem sombra de dúvida, por sua personalidade arredia, também alguém difícil de conviver. Emerson entende a não aceitação do amigo: “[...] foi necessária uma grande e rara firmeza para rejeitar todos os caminhos já trilhados e manter sua liberdade solitária, ao preço de desapontar as expectativas naturais da família e dos amigos”, pois Thoreau “era de uma absoluta integridade, consciencioso em garantir sua independência e convicto de que todos tinham a mesma obrigação” (EMERSON apud THOREAU, 2013, p. 318).

Por isso, ao leitor que também compartilha da mesma impressão que Emerson tinha de Thoreau não parece difícil compreender como *simple faith* o que afirma o excerto de *Walden*? Se nos lembrarmos da distinção feita por Octavio Paz, notaremos quão rebelde e reformista Thoreau mostrou ser – exatamente no sentido que faz nascer dele a corrente libertária à qual uma tradição de rebeldia alastrou-se. Mas Spiller, talvez, por *simple faith*, quisesse apenas expressar como pode parecer simples optar pela corrente principal da tradição americana, em que a tradição de rebeldia pega carona, considerando a alegria de quem concorda com ela ou o desespero de quem a rejeita. De qualquer forma, não é uma escolha qualquer, pois o estoicismo de Thoreau demanda coragem e tem implicação direta com uma *fé* nem um pouco *simples* ou ingênua. Spiller ainda argumenta:

*Americans from the start have gone to the woods to live deliberately, and their literature is the record of their successes and failures. From the religious and political debates on how life should be lived and how a society should be constructed were fashioned a nation and a way of life* (1957, p. 17)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> “Os norte-americanos, desde o início, embrenharam-se nos bosques com o propósito definido de viver aí voluntariamente e a literatura norte-americana é a consignação de suas vitórias e

O estudo da história e da literatura norte-americana aponta que os primeiros colonizadores e, um pouco mais tarde, outros imigrantes e americanos nativos, que miraram o oeste e lá se encarregaram de expandir suas fronteiras, lutaram por uma sociedade regrada e agrilhoadada à religião, tomando como base o desafio de encontrar a melhor forma de se viver e certos de que muito ainda havia a ser feito na América. Por isso, o comentário de Spiller é pertinente ao referir-se à disposição norte-americana de buscar um estilo de vida fundado na discussão religiosa, social e política. Nos dois primeiros séculos de colonização, o *alicerce* americano levantou-se com muito trabalho, como prega a cartilha puritana, enquanto a sociedade e a religião iam deixando de ser uma só, e, então, no século XIX, com a invasão da escola romântica ao Novo Mundo, surgia o *renascimento* literário americano.

#### OS POETAS MORTOS

T. S. Eliot (1888-1965), o entusiasta do *New Criticism*, ao falar sobre tradição, insiste na influência que os *poetas mortos* têm sobre seus descendentes literários e lembra que, “quando elogiamos um poeta”, o que mais “salientamos” são “os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro”<sup>8</sup> (1989, p. 38). O poeta, ao resgatar a tradição, refaz um caminho de mão dupla: mantém o diálogo entre o passado e o presente, preservando vivas as obras dos *poetas mortos* e, individualmente, imprime sua marca de dessemelhança, de novidade, do que é novo; do contrário, o diálogo com o passado perderia todo interesse: “[...] se a única forma de tradição de legado à geração seguinte”, afirma Eliot, “consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa, graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada” (1989, p. 38).

Eis aí a *essência peculiar do homem*, aquilo que distingue um indivíduo dos demais. “Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos”, e “empenhamo-nos”, continua, “em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar” (ELIOT, 1989, p. 38). Esse *algo* que, *isolado*, representa a individualidade e o talento do poeta deve ser ressaltado, mas não de forma radical: cada poema deve ser considerado por suas próprias características;

---

derrotas. Assim, portanto, uma nação e um modo de viver foram forjados baseados nos debates religiosos e políticos relativos a como a vida devia ser vivida e como uma sociedade devia ser estruturada.” In: SPILLER, s. d., p. 21. Não há indicação do tradutor.

<sup>8</sup> A tradução é de Ivan Junqueira.

ele não precisa ser classificado como melhor ou pior do que qualquer outro, pois essa é uma postura que não deve vigorar em qualquer nova descoberta na obra de um autor. “[...] poderíamos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais”, afirma Eliot, “revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (1989). É uma observação e tanto: o passado e o presente interagindo por meio de um diálogo intertextual constante.

Emerson está em Thoreau e em Walt Whitman (1819-1892), e todos os três estão em Mark Twain (1835-1910)<sup>9</sup>, Jack London (1876-1961) e Kerouac. Certas passagens de *On the Road* (1957) lembram a individualidade flamejante de Huckleberry Finn e Tom Sawyer, bem como a aversão à civilização, pois é ela que burocratiza a vida. Nesse sentido, rebeldes, os dois personagens de Twain veem-se contrários a qualquer obrigação e buscam fugir dos laços sociais, rompendo-os a fim de privilegiar a liberdade, como nesta passagem de *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884). A tradução é de Sergio Flaksman:

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

E o livro termina assim: a gente, Tom e eu, acaba achando o dinheiro que os ladrões tinham escondido na caverna, e fica

---

<sup>9</sup> Henry Nash Smith, em sua análise de *Adventures of Huckleberry Finn*, comenta: “[...] o estado de coisas abordado por Emerson em ensaios tais como “O Erudito Americano” e “Confiança em Si Próprio” [...] está perfeitamente exemplificado num dos trechos mais profundos do romance de Mark Twain — aquele em que a figura predominante não é, certamente, Huck, mas Tom Sawyer, embora seja trecho que define muito bem a situação de Huck, pois que Tom está exprimindo tanto as exigências do convencional, como a maneira pela qual os americanos têm, com frequência, atendido a tais exigências. Os meninos estão cavando um túnel sobre a parede da cabana em que Jim se acha aprisionado na plantação Phelps. Tom insistira em que usassem apenas, para tal propósito, facas com bainhas, pois que esse era o instrumento empregado pelos prisioneiros que fugiam de calabouços europeus nos romances históricos que ele havia lido. [...] Chamar pá a uma pá — ou picareta a uma picareta — não constitui regra absoluta em sociedade alguma, mas os americanos tiveram de fazer mais acomodações desta espécie do que os povos cuja cultura tradicional nasce mais diretamente de sua própria experiência” (SMITH et al, 1966, p. 74). A tradução é de Brenno Silveira.

rico. Seis mil dólares para cada um — tudo em moedas de ouro. Empilhando as moedas todas, ficava uma coisa impressionante de tanto dinheiro. Aí o juiz Thatcher pegou tudo e botou no banco rendendo juros, e só de juros dava um dólar por dia para cada um, todo santo dia — e ninguém sabe o que fazer com tanto dinheiro. A viúva Douglas me pegou para criar como filho dela, e resolveu que ia me *sivilizar*; mas era duro morar naquela casa o tempo todo, porque a vida da viúva chegava a ser triste de tão decente e sempre igual; aí chegou uma hora em que eu não aguentei mais, e dei o fora. Vesti de novo as minhas roupas velhas e fui morar de novo no meu tonel, muito satisfeito de voltar a viver livre. Mas Tom Sawyer resolveu vir me procurar, dizendo que ia formar uma quadrilha de assaltantes e que eu só podia entrar se voltasse para a casa da viúva e tivesse uma vida respeitável. Aí eu voltei (TWIN, 2001, p. 17, grifo nosso).

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

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

haveria garotas, visões e muito mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada (KEROUAC, 1990, p. 16-7).

Prevalece a rebeldia. A fuga de Sal Paradise pela estrada em busca de algo que não consegue precisar encontra paralelo com a escapada de Thoreau para a floresta ou a fuga de Huck da casa de Tia Polly. Mark Twain encontrou a forma ideal para narrar as peripécias de Huck. O texto flui na voz de um menino que, pouco apegado aos estudos, comete aqui e ali deslizes que nada agridem a credibilidade do romance; pelo contrário, dão autenticidade a ele. Não por acaso, o elogio<sup>10</sup> de Ernest Hemingway (1899-1961), ao apontar o romance de Twain como o primeiro a dar início à literatura norte-americana moderna, resgata tanto a plenitude da linguagem oral como a transformação de caráter humanitário por que passa Huck ao tomar consciência de que Jim, o escravo fugitivo, não merece a escravidão, como não a merece qualquer outra pessoa. Tal descoberta dá ao romance o caráter universal que somente a literatura é capaz de oferecer. Com essa obra, Twain atingia um dos pontos altos de seu ofício de escritor, ao oferecer ao leitor, com a forma de seu romance, o resgate da oralidade do sul dos EUA, quando o Realismo insinuava-se, esteticamente, desde as três últimas décadas do século XIX.

Já em *Chamado selvagem* (1903), de Jack London, Buck escapa dos laços da civilização. O que o atrai é semelhante ao *novo chamado* ao qual Sal Paradise também atenderá, bem como o eu lírico de Whitman:

Vadio uma jornada perpétua,  
Meus sinais são uma capa de chuva e sapatos confortáveis e  
um /cajado arrancado do mato ;  
Nenhum amigo fica confortável em minha cadeira,  
Não tenho cátedra, igreja, nem filosofia ;  
Não coduzo ninguém à mesa de jantar ou à biblioteca ou à  
bolsa de /valores,  
Mas conduzo a uma colina cada homem e mulher entre vocês,  
Minha mão esquerda enlaça sua cintura,  
Minha mão direita aponta paisagens de continentes, e a estrada  
/pública.  
Nem eu nem ninguém vai percorrer essa estrada pra você,

---

<sup>10</sup> “Toda a literatura moderna americana vem de um único livro, *Huckleberry Finn*, de Mark Twain; é o melhor livro que já tivemos, toda a escrita americana vem dele. Antes não houve nada. Depois, não houve nada igual.” (HEMINGWAY apud D’AMBROSIO, 1996, p. 3)

Você tem que percorrê-la sozinho (WHITMAN, 2006, p. 121-3).<sup>11</sup>

Todos expressam a experiência individual rumo ao desconhecido, ao inexplorado, como a encontramos nas *Folhas de relva* (1855), obra inovadora tanto pela forma de expressão — registrando um fazer poético até então inédito em terras americanas — como pela expressão do conteúdo — libertário e, muitas vezes, homoerótico. É a estrada aberta para a experiência individual de todos.

## TRADIÇÃO E RUPTURA

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

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

---

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

*I tramp a perpetual journey,  
My signs are a rain-proof coat and good shoes and a staff cut from the woods ;  
No friend of mine takes his ease in my chair,  
I have no chair, nor church nor philosophy ;  
I lead no man to a dinner-table or library or exchange,  
But each man and each woman of you I lead upon a knoll,  
My left hand hooks for you round the waist,  
My right hand points to landscapes of continents, and a plain public road.  
Not I, not any one else can travel that road for you,  
You must travel it for yourself (WHITMAN, 2006, p. 120-2).*

Enfeixadas, as obras resultam em uma totalidade que já se encontra estabelecida, mas cada nova obra de arte chega para alterar a ordem. Para que a harmonia entre o antigo e o novo retorne, a totalidade é reajustada de acordo com as relações, proporções e valores que essas obras passam a manter entre si. Tal ordem estabelece, para Eliot, que o passado é *modificado* pelo presente, enquanto o presente é *orientado* pelo passado. “O poeta deve estar extremamente cômico da principal corrente, que de modo algum flui invariavelmente através das mais altas reputações” (1989, p. 41). É essa relação de um poema com a “corrente” principal que forma o “conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (ELIOT, 1989, p. 43). É que a tradição, como Eliot nota em seu ensaio, é algo não herdado, mas obtido com esforço e que envolve uma percepção não só do passado, mas de sua atualidade no presente:

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

Os argumentos de Eliot em relação à tradição são conhecidos. Mas ele constrói seu discurso de acordo com a impessoalidade que o programa do *New Criticism* julga produtora na análise literária, algo que, como sabemos atualmente, não procede em relação ao poeta moderno que carrega elementos autobiográficos para sua obra e que é fruto do meio sócio-histórico-literário onde vive. “Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante”, afirma Eliot, dispensando o pão-que-o-diabo-amassou da vida de qualquer poeta. É uma pena, e hoje poucas pessoas ainda pensam dessa forma.

Desprezar as emoções pessoais de um poeta significa ler a poesia da geração beat, de Walt Whitman, de Roberto Piva (1937-2010), considerando o que é desnecessário para Eliot, ou seja, a figura do artista no centro de sua própria obra, confundindo vida e obra e longe das *emoções* impessoais, aquelas que para Eliot compõem o que de melhor flui na corrente principal. Não é o que pensa Edmund Wilson (1895-1972), em *O castelo de Axel* (1931), como veremos no excerto a seguir. Para ele, não faz sentido desprezar relações que a obra mantém com aquele que lhe deu vida, seu autor — indivíduo cuja vida desperta o interesse do leitor. A tradução é de José Paulo Paes:



O romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolta do indivíduo. O ‘classicismo’, contra o qual ele representava uma reação, significava, no domínio da política e da moral, uma preocupação com a sociedade em conjunto, e, em arte, um ideal de objetividade. Em *O misantropo*, em *Berenice*, em *The Way of the World* [Assim é o mundo], em *As viagens de Gulliver*, o artista se coloca fora do quadro: consideraria de mau gosto artístico identificar seu herói consigo próprio e glorificar-se nele, ou intrometer-se entre o leitor e a história para dar vazão às suas emoções pessoais. Mas em *René*, em *Rolla*, em *Childe Harold*, em *O prelúdio*, o escritor, ou é seu próprio herói ou com ele se identifica inconfundivelmente, e a personalidade e as emoções do escritor são apresentadas como principal tema de interesse. Racine, Molière, Congreve e Swift pedem-nos que nos interessemos pelo que fizeram; Chateaubriand, Musset, Byron e Wordsworth, entretanto, pedem-nos que nos interessemos por eles próprios. E pedem que nos interessemos por eles próprios em virtude do valor intrínseco do indivíduo: defendem os direitos do indivíduo contra as pretensões da sociedade em conjunto — contra governo, moralidade, convenções, academia ou Igreja. O romântico é quase sempre um rebelde (WILSON, 2004, p. 28).

Edmund Wilson lembra que, a partir do Romantismo, o artista caminha em direção ao centro do palco, deixando o interesse do leitor voltar-se não só para a obra, mas para a vida dos autores também, situação bem diferente da literatura feita até o fim do século XVIII, com sua tendência a privilegiar o classicismo em oposição às *emoções pessoais* dos artistas. No século seguinte, o eu passou a fazer parte do quadro, da obra, da literatura, enfim. Eliot discorda dessa visão. Para ele, a poesia serve-se não de novas emoções “simples, ou rudes, ou rasas” de “pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais”, mas de emoções “complexas” e “corriqueiras” (1989, p. 47) — emoções que, em poesia, já fazem parte do repertório estético da *principal corrente* que, sem romper com a modernidade, segundo ele, mantém a tradição em harmonia com o mais elevado grau da poesia, uma poesia onde o *mau poeta* — que é “habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente” (ELIOT, 1989, p. 47) — não tem ciência do peso de uma tradição austera que flui, e da qual ele, o *mau poeta*, não faz parte.

O talento individual, na visão de Eliot, contempla a forma como o poeta cultiva emoções *corriqueiras*, e não *simples*, ao transformá-las em “sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais”

(1989, p.47). Para ele, a tradição não sofre interrupção alguma, não rompe com o passado, não chega a uma ruptura. Eliot, em vez disso, prefere contestar William Wordsworth (1770-1850): a poesia não é “emoção recolhida em tranquilidade”, como o poeta romântico havia afirmado, pois se trata de uma “fórmula inexistente” (1989, p. 47). O apego à tradição de Eliot é alarmante, algo que o Eliot-poeta será capaz de mostrar em “*The waste land*” (1922), poema monumental da modernidade, que, coerente com as ideias defendidas no ensaio do Eliot-crítico, é repleto do registro de emoções *complexas e corriqueiras*, mas, não, “complexas e inusuais”, pois o poeta Eliot tem plena noção da tradição conservadora que flui e que o liga ao passado (1989, p. 47).

Wordsworth, no prefácio da segunda edição de *Lyrical Balads, with a few other poems* (1800), rebelou-se, agarrando-se ao ousado Romantismo ainda incipiente daqueles tempos; para ele, a poesia é “o transbordamento espontâneo de fortes sentimentos”<sup>12</sup> e “origina-se da emoção recolhida na tranquilidade” (1988, p. 85). Wordsworth havia, ao lado de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), desprezado a *dicção poética* clássica, anterior ao Romantismo e, por isso, declarou:

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

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

---

<sup>12</sup> A tradução é de Paulo Vizioli.

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

Eis a alma do poeta: um estado de contemplação sempre em trânsito. Para ele, a “emoção [...] é qualificada por diversos prazeres, de modo que, na descrição de paixões de qualquer tipo, desde que voluntária, a mente experimentará, no seu conjunto, um estado de euforia” (WORDSWORTH, 1988, p. 85). Qualquer semelhança com a prosa dinâmica de Kerouac não é mera coincidência, uma vez que *On the Road* compartilha desse mesmo estado de euforia. E o seminal poeta inglês vai mais longe:

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

Para Wordsworth, o prazer do leitor identifica-se com sua euforia, uma vez que o poeta irá cuidar de intensificar o prazer do leitor de mente *sadia e vigorosa*. Já para Eliot:

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

Longe da emoção, a tradição mantém uma sobriedade inabalável, muito aquém do estado emotivo desejado por Wordsworth ou por quaisquer outros autores capazes de realizar ficção e poesia repletas do *emprego direto de emoções*, que o crítico americano encontra na tradição da grande poesia. Para Eliot, “não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção de significado, de tranquilidade” (1989, p. 47);

trata-se, na verdade, de *concentração* — uma concentração inconsciente, instintiva: “tais experiências não são ‘recolhidas’, e afinal se reúnem numa atmosfera que somente é ‘tranquila’ na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento” (ELIOT, 1989, p. 47).

Para Eliot, a falta de emoção parece não ser um problema para a grande poesia tradicional, pois ela não necessita nem da emoção nem da personalidade que a expressam, uma vez que se encontra ancorada por uma contemplação alheia à espontaneidade tão comumente encontrada na poesia moderna de autores como Allen Ginsberg (1926-1997), Whitman ou qualquer outro poeta que use tanto a emoção quanto a personalidade que inundam seus versos — algo muito diferente do que Eliot diz: “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (1989, p. 47). Uma poesia sem emoção e sem personalidade é o que deseja Eliot? Certamente, não, mas o que ele ressalta é a tradição dos grandes poetas que obedeciam a uma fórmula que, hoje, foi superada pela modernidade.

Assim, seguir uma cartilha que não mais tem lugar sozinha, desde o Romantismo, quando a literatura passou a ratificar a presença de autores pouco afeitos a esse tipo de tradição, seria desprezar toda a rebeldia que, na literatura norte-americana, em nenhum momento aliou-se ao tipo de tradição discutida por Eliot. Mais do que um ponto de vista superado, seus argumentos simplesmente adequam-se à linha de raciocínio defendida em seu texto, isto é, a presença da corrente conservadora da literatura. Eliot, presenciando todo tipo de inovação estética proporcionada pelo modernismo, encontrou uma tradição com prazo de validade vencido, que em nada se parecia com os rumos que a arte tomava, carregada pelas vanguardas artísticas e suas experiências mais viscerais já feitas até às duas primeiras décadas do século XX, quando o ensaio de Eliot veio a lume, após a Primeira Guerra Mundial, em 1919.

Foi essa a forma como Eliot considerou, em “Tradição e talento individual” (1919), o que entende por tradição e o papel do poema dentro do painel geral da poesia, algo bem diferente do que pensa Octavio Paz, ao afirmar, em “A tradição da ruptura”, que o rompimento com o passado pode ser percebido na sucessão de poetas e movimentos que se caracterizam não só pela inovação, mas também pela ruptura com aquilo que os antecede, ou seja, pela transgressão e rebelião tanto na criação literária como na relação com a sociedade da qual os autores fazem parte.

Paz nota que a modernidade, desde o século XIX, já constituía uma tradição, mas uma *tradição da ruptura*, isto é, uma “forma privilegiada da mudança”<sup>13</sup> (2013, p. 15). Segundo ele, “nem o moderno é a continuidade

---

<sup>13</sup> Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem”; na verdade, “são sua ruptura, sua negação”; afinal, “o moderno é autossuficiente”, uma vez que, “cada vez que aparece, funda sua própria tradição” (PAZ, 2013, p. 16).

Diante dessas posturas contrastantes, o que podemos concluir é que a literatura norte-americana filiou-se aos novos tempos, buscando o fim da poesia e da prosa incipientes feitas no país até o fim do século XVIII, e que, nessa transição, registrou em forma e conteúdo o início de uma mudança mais próxima da rebeldia do que da tradição clássica, coerente com a superação do Classicismo pelo Romantismo, para dar vazão à modernidade literária estadunidense iniciada a partir daquele momento.

Nesse sentido, contar com uma proposta inovadora e moderna, muito além dos limites literários enfrentados até então, mostrou ser a melhor opção a esses autores que, juntos, criaram obras que dão continuidade à vertente que flui libertária, na poesia e na prosa norte-americana dos séculos XIX e XX, como uma tradição de rebeldia contrária à conformidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

D’AMBROSIO, O. Tradução procura tom coloquial. In: *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, 4 mai. 1996, p. 3.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Tradução e organização de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EMERSON, R. W. *Ensaaios*. Tradução de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. Thoreau. In: THOREAU, H. D. *Walden*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KEROUAC, J. *On the Road: pé na estrada*. Tradução de Eduardo Bueno e Antonio Bivar. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

LOPES, R. G. Uma experiência da linguagem: Whitman e a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855), por Rodrigo Garcia Lopes. In: WHITMAN, W. *Folhas de relva: a primeira edição* (1855). Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Revolta, revolução, rebeldia. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RIMBAUD, A. *Uma temporada no inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SMITH, H. N. *Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain. In: SMITH at al. *Panorama do romance americano*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1966.

SPILLER, R. E. *The cycle of American literature*. New York: The New American Library of World Literature, 1957.

\_\_\_\_\_. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s. d.

THOREAU, H. D. *Walden*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

TWAIN, M. *As aventuras de Huckleberry Finn*. Tradução de Sergio Flaksman. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

WHITMAN, W. *Folhas de relva: a primeira edição (1855)*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iuminuras, 2006.

WILLER, C. Beat e tradição romântica. In: MORAES, R. et al. *Alma beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORDSWORTH, W. *Poesia selecionada*. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016