

Fernanda de Jesus Barreiros Canelas

## **Figuras do Anti-Herói nos Períodos de Pós-Guerra**

Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos

Orientadora: Professora Doutora Maria Filipa Palma dos Reis

Universidade Aberta

Lisboa

2008

## Agradecimentos

Concluída esta demanda é necessário fazer alguns agradecimentos a todos aqueles que, de uma forma directa ou indirecta, contribuíram, ao longo do percurso, para a conclusão do presente trabalho. Assim, e antes de mais, quero agradecer à Professora Doutora Maria Filipa P. dos Reis, minha orientadora, pela compreensão, ajuda e apoio que me foi prestando durante o crescimento do trabalho – sempre que possível lembrava-me da importância de não desistir e de não perder o que já tinha sido investido.

Ainda, agradeço, de uma forma geral, a todos aqueles que sempre me incentivaram e apoiaram de forma a não me deixar levar pelos contratemplos da vida e a não desistir de um trabalho tão importante.

Em especial agradeço à Ana Paula Romão – amiga de longa data, sempre presente e muito preocupada comigo e com o andamento do trabalho fazendo-lhe prometer que o mesmo seria terminado – ao José Miguel Alves, companheiro e amigo, que me dizia com frequência que tudo aquilo que começamos tem de ser acabado porque será sempre uma mais valia pessoal. Ainda, à Ana Rita Canelas, minha sobrinha, que sempre me apoiou e deu força com as suas mensagens carinhosas e encorajadoras, à Joana Maria Canelas, minha cunhada, pela sua preocupação e carinho e, por fim, ao António José Canelas, meu pai, amigo e grande homem. A ele devo muita da minha força e coragem no decurso da minha vida. Sempre me incentivou a fazer “coisas importantes” e a nunca desistir, nem que “seja concluído no último momento da vida.” A ele e a todos os que sempre estiveram ao meu lado, que acreditaram que a minha demanda chegaria ao fim, dedico este trabalho.

## Resumo

O presente trabalho é um estudo do conceito de herói e de anti-herói nos períodos do pós-guerra mundial. Para tratar o tema é feita, primeiramente, uma abordagem ao conceito de herói ao longo da história literária americana. Terminada a mesma segue-se a caracterização das décadas de vinte, de trinta, de cinquenta e de sessenta. A caracterização destas décadas é feita em termos sociais, culturais, políticos e literários de modo a delinear contornos para a exploração do tema e de respectiva exemplificação.

A exploração de cada década é feita de acordo com o filme e a obra escolhida para tal. Aborda-se o tema do herói de acordo com as alterações que este sofre ao longo dos tempos, e conforme as mutações ocorridas na própria sociedade. Como instrumento de trabalho e de análise foram escolhidas as obras *The Great Gatsby*, S. Fitzgerald; Modern Times, Charlie Chaplin; *Stepping Westward*, Malcolm Bradbury e Manhattan, Woody Allen. É explorada a ideia, baseada em exemplos nas obras e nos filmes escolhidos, de que o anti-herói não é mais do que o próprio herói numa dimensão paralela àquela que o torna em alguém especial e exemplo para os demais.

**Palavras-chave: Herói e anti-herói.**

## Résumée

Le présent travail est une étude du concept de héros et de anti-héros dans les périodes du post-guerre mondiale. Pour étudier le thème est faite, premièrement, une abordage au concept de héros au long de l'histoire littéraire américaine. Celle-ci terminée il s'ensuit la caractérisation des années vingt, trente, cinquante et soixante. La caractérisation de ces décades est faite en tenant compte des caractéristiques sociales, culturelles et politiques, de façon à délinéer des contours pour le chapitre suivant.

L'exploration de chaque décade est faite selon le film et l'oeuvre choisie. Ici on explore le thème du héros d'après les altérations que celui-ci souffre au long des temps, et d'après les mutations survenuent dans la société. Comme instrument de travail et d'analyse a été choisie les oeuvres *The Great Gatsby*, Scott Fitzgerald; Modern Times, Charlie Chaplin; *Stepping Westward*, Malcolm Bradbury et Manhattan, Woody Allen. Au long de ce chapitre sont mis en évidence des exemples qui éprouvent l'idée que le anti-héros n'est autre que le propre héros dans une dimension parallèle à celle qui le rend quelqu'un spécial et um exemple pour les autres.

**Mots-chief: héros et anti-héros.**

## Abstract

The present work is a study of notions of hero and anti-hero during the post world war period. Firstly, a survey of the concept of hero throughout the American literary history is carried out. This is followed by a characterisation of the 1920s, 1930s, 1950s, and the 1960s. This characterisation concerns social, cultural, and political aspects in order to give way to the following chapter.

The study of each decade is based on the film and the novel chosen accordingly. The theme of the hero is studied bearing in mind his changes throughout time as well as the changes felt in society itself. To work on the theme we have chosen the following *corpus*: *The Great Gatsby*, S. Fitzgerald; Modern Times, Charlie Chaplin; *Stepping Westward*, Malcolm Bradbury and Manhattan, Woody Allen. Along this chapter there are examples which sustain the idea that the anti-hero is no one but the hero himself in a similar dimension to the one that makes him someone special and an example to others.

**Key-words: hero and anti-hero.**

# Índice

Introdução.....1

## **Parte I**

Tipificações de figura de Herói como pano de fundo para a figura do Anti-Herói.....7

## **Parte II**

1. Caracterização da década de 20 e da de 30..... 30

2. Caracterização da década de 50 e da de 60..... 59

3. Reflexos da figura de Anti-Herói na caracterização das décadas de 20, 30,  
50 e 60.....91

Conclusão ..... 152

Bibliografia primária .....155

Bibliografia secundária .....156

## Introdução

Tentaremos, ao longo do presente trabalho, abordar o tema a que nos propomos tendo sempre em mente que muita coisa ficará por dizer e que muitas outras formas de o tratar poderiam ser consideradas. Para tratar o tema por nós escolhido, cabe-nos dizer que pretendemos, com o nosso trabalho, tratar figuras de anti-herói, em períodos por nós determinados, de modo a evidenciar as mudanças ocorridas na concepção da tradicional figura do herói nos períodos do pós-guerra.

Ao contrário do que é tradicional (a abordagem da figura do herói que vence, que muda sociedades, pessoas e pensamentos pela sua determinação, a sua inteligência, o seu poder e por saber, à partida, que será um marco histórico e importante para um povo que nele acredita), optámos por trabalhar o outro lado dessa figura: o anti-herói.

Pretendemos, tanto quanto possível, demonstrar que a figura denominada de anti-herói é não só o reverso do herói, como também o próprio. Isto é, representa todo e cada ser humano – e não um ser fisicamente dotado ou especial e diferente de qualquer ser mortal – em sociedade, com capacidades para vencer ou até correndo o risco da derrota. Isso porque não passa de um ser igual aos demais e, por isso mesmo, será o vencedor, o herói, porque a sua morte – física, espiritual, moral ou psicológica – o torna num verdadeiro herói, pois lutou até ao limite de suas forças, de suas capacidades; mesmo que não consiga alcançar os seus objectivos será sempre herói porque tentou, e esteve à beira da morte em prol de suas convicções e da sua forma de estar perante aquilo em que acredita. Por oposição ao mítico herói o anti-herói é “(...) un hombre común con sentimientos y debilidades, lejos, muy lejos del fascinante icono del principio (...) en su interior sólo existe un hombre como los demás.”<sup>1</sup>

O enfoque colocado no papel do anti-herói poderá evidenciar um sinal de alcance de maturidade na sociedade americana, na medida em que, e principalmente entre os anos 50 e os 60, há uma passagem da fase adolescente, mais infantil do herói, para um registo mais adulto do mesmo e da forma como ele é recriado na sociedade.

Para trabalhar o tema optámos por um *corpus* que, a nosso ver, evidenciasse mudança social, histórica, filosófica e literária – um *corpus* em que o conceito de herói se delineia em contornos diferentes do até então habitual. Contudo, e apesar de

tais mudanças, ele é sempre apresentado, na literatura e no cinema, como o reflexo das tendências dominantes da sociedade que o cria, que o faz crescer de acordo com os seus desejos ou fraquezas, existindo uma ponte de relação directa entre a figura que é criada e quem o cria, sendo um reflexo da cultura da própria nação, e tornando-se mito por influência do próprio povo.

Ou seja, delimitamos o nosso trabalho em dois períodos específicos. O primeiro período remete para o pós Primeira Guerra Mundial (anos 20 e 30), e o segundo para o período pós Segunda Guerra Mundial (anos 50 e 60). Em cada período tentaremos, na medida do possível, trabalhar a relevância da figura do anti-herói em uma obra literária e em um filme que, a nosso ver, tenham sido marcos importantes de uma mudança do conceito.

Desse modo, e relativamente ao primeiro período, escolhemos a obra *The Great Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald (retrato de uma época em que tudo parecia perfeito, feito à medida das ambições de cada ser humano, de uma sociedade corrupta e corrompida pelo vazio de sentimentos), e o filme *Modern Times* (1936) de Charlie Chaplin (um ritmo alucinante, a força da comédia, a fantástica presença do cómico de um modo reservado, assim como um espantoso distanciamento em uma personagem triste e divertida que prima também pela surpresa e pelo seu ponto de vista contra a realidade mecanizada).

No que respeita ao segundo período, a nossa opção foi para a obra *Stepping Westward* (1965) de Malcolm Bradbury. Aqui temos, para além de uma história relacionada com a busca de si mesmo, a demanda de sobrevivência e fuga à rotina, ao caos. Ainda, é explorado o tema da viagem física, e real, assim como a representação de um choque de culturas e de não-aceitação de algo que vem de fora: estrangeiros, os quais se vêm confrontados com a obrigação de aceitar e de se regerem pela regras sociais e políticas de um país que os recebe temporariamente. A par e passo com esse tema temos o tremendo aumento do número de alunos a frequentarem as Universidades americanas, após a Segunda Guerra Mundial, florescendo as especializações – tudo se torna possível devido ao avanço científico e tecnológico.

Quanto ao filme, escolhemos *Manhattan* (1979) de Woody Allen. Aqui é visível o descrédito dos valores, das pessoas, das instituições, criando-se personagens à deriva e sem ponto de referência pessoal ou social, neuróticas, as quais se alimentam

---

<sup>1</sup> Carlos Losilla. “Fascinación del mito y poder del Relato: Una evocación de William Munny a la sombra de Robert Kincaid.” *Viridiana* no 11 Dec. (1995), pp. 136, 139.



de seus próprios malogros, as constantes referências culturais – muitas vezes criticadas e postas em causa – tudo envolto em um constante humor existente nos diálogos e nos jogos de palavras das personagens que tentam viver uma vida decente no meio de tanta confusão e lixo característico da cultura contemporânea – tentações e seduções. Em relação às obras propostas para as décadas de 50 e de 60 - *Stepping Westward* (1965) de Malcolm Bradbury e *Manhattan* (1979) de Woody Allen, respectivamente – consideramos necessário referir que a escolha de um autor inglês (no caso da primeira, e o afastamento, em termos temporais, da segunda) prende-se com o facto de querermos mostrar que o conceito de herói sempre foi o reflexo da sociedade. Para além disso, e aliado a essa ideia, está o facto de que o conceito de herói não é apanágio da América, na medida em que este é, sem dúvida, intemporal e universal.

O presente *corpus* é definido, contudo, sem prejuízo de eventual recurso a outras obras ou filmes dos mesmos autores, ou de diferentes, quando tal se justifique, para podermos demonstrar a genuinidade de afirmações que faremos ao longo da dissertação. Tal recurso, todavia, não será sistemático pois nunca poderia ser exaustivo.

No sentido de realizarmos o objectivo a que nos propomos com a concretização do presente trabalho, adoptaremos a seguinte abordagem metodológica: na primeira parte (a qual é antecedida pela presente Introdução), e sob o título “Tipificações da figura de herói como pano de fundo para a figura do anti-herói,” tentaremos, na medida do possível, abordar a questão da figura do herói na sociedade americana (passado e presente) como possível ponto de partida para o seu reverso: o anti-herói.

Relativamente à Parte II, que constituirá, de certa forma, o corpo do trabalho, esta apresenta três capítulos. No primeiro capítulo faremos a caracterização da década de 20 e a de 30 sob o ponto de vista cultural, social, literário e histórico tentando focar esse tempo riquíssimo na história, assim como a palavra-chave que caracterizou a década de vinte – Desilusão – na medida em que se sente uma certa dissipação e perda de identificação nacional e mesmo pessoal a seguir à guerra. Esse sentimento de perda daria origem ao aparecimento de uma “geração perdida” (*lost generation*), uma geração que parece amorfa, sem rumo, decadente, que vive no vazio do luxo e da corrupção pessoal e social.

No caso da década de trinta, verificamos o nascer de uma luta entre o homem e a máquina, a tentativa de instalar tecnologia de vanguarda nas fábricas onde homem e máquina parecem viver uma luta eterna de adaptação à tecnologia e ao momento de crise social e económica do país, representado aqui o ser humano a braços com o tempo histórico pelo simpático e desajeitado vagabundo Charlie Chaplin que, de certa forma:

(...) one might interpret as an assault on capitalism (...) a comment on the machine age in general (...). Charlie's environment, which forces Charlie to live, breathe, and even eat machines (an automatic feeder forces grommets down his throat) with him completely out of control, is less realistic than an example in which he might have retained some control.<sup>2</sup>

No segundo capítulo, e após a caracterização das décadas de vinte e de trinta, faremos, e um pouco à semelhança do que teremos feito no capítulo um, uma descrição das décadas de 50 e de 60 – realçaremos os aspectos e acontecimentos mais marcantes e relevantes para uma mudança na estrutura social, cultural, histórica e literária.

No que se refere ao capítulo três, e após a caracterização das décadas em questão, feita nos capítulos anteriores, propomo-nos, tendo como base as obras e os filmes escolhidos, encontrar reflexos e exemplos da figura de anti-herói que permitam estabelecer uma ponte entre estas figuras e a realidade vivida nos anos vinte, trinta, cinquenta e sessenta, transporta e transformada na literatura e no cinema.

Terminada a Parte I e a Parte II, procederemos à Conclusão, em que tentaremos chegar a uma síntese, a uma visão de conjunto do caminho por nós percorrido ao longo deste trabalho.

A relevância desta dissertação para os leitores prende-se, a nosso ver, com a ideia de *coming of age* da cultura americana, visto que se registam mudanças significativas na evolução do conceito de herói para anti-herói. Essas alterações marcam áreas como a literatura, mentalidades, correntes filosóficas, hábitos e formas de estar na vida; reflectem-se em registos literários e no cinema, ao ponto de

---

<sup>2</sup> David Gerstein. *Chaplin, Charlie, and the Political Left*. Home page (1995): p.1.<<http://wso.williams.edu/~dgerstei/chaplin/connie.html>>

subverterem o mito do tradicional herói americano. Para além disso, permitem uma perspectiva de herói, de ideais e de padrões diferentes do habitual, mostrando ao ser humano que até o mito pode ser alterado, de acordo com as circunstâncias e as realidades que se vivem em cada época, em cada mudança da estrutura social em que o indivíduo está envolvido e à qual pertence.

Para além disso, consideramos importante o presente trabalho na medida em que tentaremos abordar a relação existente entre obras, filmes, conceito de herói e de anti-herói com a cultura americana. Isto é, ver até que ponto os heróis:

(...) seguem um percurso paralelo ao da experiência americana e, por outro lado, em que medida se afastam dessa experiência para se tornarem num ideal colectivo, através da construção de um monomito americano que atravessa as manifestações quer da cultura erudita, quer da cultura popular (...) um herói americano, arquétipo talvez das aspirações de um ser dividido entre dois mundos, quiçá perdido internamente entre si e a sua sombra, e talvez apenas o estereótipo de um ideal ainda por atingir, mas que não deixa de marcar, até hoje, o imaginário da América.<sup>3</sup>

Esta dissertação será, portanto, baseada numa pesquisa documental, centrada nas obras literárias e filmes que escolhemos para *corpus* e em todos os documentos que conseguirmos recolher (revistas, informação recolhida através da Internet, e pesquisa directa em bibliotecas).

A nossa preocupação primordial ao longo da sua realização prende-se com a obtenção de um equilíbrio entre todas as fontes consultadas (todas elas foram cuidadosamente seleccionadas pela relevância dos seus conteúdos). Desse modo, e conscientes de que este trabalho será apenas uma curta abordagem no vasto universo do tema em discussão, com base em toda a informação que conseguimos recolher, partimos, então, para a elaboração do mesmo – prolongando sempre a procura de novos dados de modo a podermos confirmar ou até infirmar hipóteses lançadas. O recurso a bibliografia portuguesa e brasileira prende-se com o facto de termos tido alguma dificuldade em conseguir os originais na medida em que nos era praticamente

---

<sup>3</sup> Florêncio Moniz. *The Lonely Shore/The Pathless Woods. Em Busca de um Herói Americano em Crusoe e Leatherstocking*. Diss Lisboa U Aberta, 1997: p 132.

impossível fazer deslocamentos e aceder, com alguma facilidade, à internet. Referimos também que a bibliografia secundária apresenta todas as fontes consultadas e citadas. Para além disso, e em relação aos artigos *online*, a bibliografia está organizada de acordo com a respectiva data de pesquisa.

# Parte I

## Tipificações da figura de Herói como pano de fundo para a figura do Anti-Herói.

Considerando as figuras de herói e a de anti-herói, e tendo em conta a sua projecção em toda a história de um povo e a criação de um mito em torno da primeira, conseguiremos perceber até que ponto é que o mito interfere e/ou se liga com a história em algum ponto específico visto que, e apesar de serem dois domínios opostos, a realidade parece apontar para o facto de ambos se completarem (mito e história), coexistirem na mente colectiva de um povo ou mesmo Humanidade sendo que, segundo William P. Kelly:

Myth is history's antithesis. Where the historian confronts the disappointment of human longing and submits his accounts to the restrictions of the actual, the mythographer blurs complexity and claims for his narrative a timeless innocence and a transcendent clarity. The contradictions which frustrate the historian's efforts to organize his chronicle do not disrupt the fabric of myth . ... But regardless of its appropriation of a natural status, myth does intersect with history at a significant point. By defining an ideal, myth reduces the temporal to a flawed realm of experience and historiography to a secondary activity forever anterior to, and dependent upon, the events it records.<sup>4</sup>

Ainda que possa existir um fosso entre o conceito de mito e o de história, não nos podemos esquecer de que o mito evoca histórias de deuses e heróis, nações, sociedades primitivas ou mais recentes, contadores de lendas e de histórias maravilhosas que encantam com facilidade quem as ouve (e mesmo quem as conta), permitindo que na nossa memória se crie com grande fascínio, um vasto leque de personagens, episódios, vidas e lugares pertencentes a um imaginário cultural (tal

---

<sup>4</sup>William P. Kelly, *Plotting America's Past*, apud, Florêncio Moniz. *The Lonely Shore/The Pathless Woods. Em Busca de um Herói Americano em Crusoe e Leatherstocking*. Diss. Lisboa U. Aberta, 1997: p. 133.

como acontece nas fantásticas histórias de Ulisses, Vénus, Zeus, entre outras). A partir do momento em que o homem atribui uma dimensão histórica ao mito, passará a reconhecer as próprias origens, antepassados, tradições, possibilitando-lhe assim um encontro com o seu próprio passado, permitindo-se-lhe reconhecer valores morais que são característicos e padrões definidos que devem ser seguidos e que se torna problemático pôr em causa. Todavia, o conceito de mito remete para uma realidade cultural demasiado complexa e vasta para ser definida de ânimo leve, podendo ser alvo de várias interpretações tal como a de José Pedro Machado que define o mito como:

A narração dos tempos fabulosos ou heróicos. Qualquer fábula aplicada a uma religião politeísta. Alegoria que mostra, sob aspectos fabulosos, os fenómenos naturais, factos históricos, tendências filosóficas, exposição simbólica de factos, coisa rara ou totalmente fabulosa. Aquilo que existe apenas na imaginação das pessoas crédulas.<sup>5</sup>

Ainda, e na tentativa de perceber acerca de que é que o mito trata, vejamos o que afirma Mircea Eliade:

(...) o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso “dos começos.” (...) O mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a *existir*.<sup>6</sup>

Como já referimos, anteriormente, o mito que se cria em torno de heróis não se refere única e exclusivamente ao mundo fantástico de deuses e heróis – fabulosos e

---

<sup>5</sup>José Pedro Machado. *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de leitores, 1991: pp. 170, 171.

imortais – da história de Grécia e de Roma (como aprendemos nos livros), já não se limita a divindades que, como deuses ou semi-deuses, nos encantavam com os seus feitos inimagináveis e fora do alcance de qualquer mortal. Os heróis a que nos referimos abarcam também outras civilizações (talvez mais antigas), assim como as mais modernas e até mesmo as contemporâneas, aquelas das quais nós fazemos parte.

A criação desses heróis (dos nossos heróis), poderá remeter para a associação do conceito de mito ao momento em que pensarmos na necessidade que cada um tem de procurar respostas para as suas dúvidas, inquietações e tormentos. Tendo em mente que os heróis são a representação de um povo eles poderão ser, também, para aqueles que neles acreditam, a criação e solidificação do conceito de Nacionalismo como ponto de referência do próprio ao lugar a que se pertence, à história de cada um como pessoa, como membro de uma nação:

(...) the novelist's scene must be laid in the United States, and his story deal exclusively with citizens of those States. (...) The great American novel must always be about Main Street, geographically, socially, and intellectually. (...) that America's acute literary nationalism has developed (...) to the very recent Americanism (...).<sup>7</sup>

Por outro lado, poder-se-á remeter para a busca de aspirações, compreensão de tudo o que nos rodeia de forma a uma integração total na sociedade, a um encontro consigo mesmo e com a sociedade, com o facto de ser único num mundo global e membro de um todo que nos torna indivíduos, a busca de uma interpretação e conhecimento do nosso papel no meio em que nos tentamos integrar, assim como a possibilidade de resolver as nossas dificuldades. Para o homem a criação do mito é:

Uma resposta teológica para as suas [do homem] aspirações, uma compreensão mais vasta que o íntegro, de uma forma sacral, no macrocosmo a que pertence e, simultaneamente, um encontro consigo próprio e com a divindade, encontro que lhe traga a Paz e a Fé. Mas também uma integração social, uma personalização da sociedade circundante (...) uma generalização, uma socialização dos seus

---

<sup>6</sup> Mircea Eliade. *Aspectos do Mito*. Edições 70. Lisboa, 1963: pp. 12, 13.

problemas individuais, uma projecção do *ego* numa escala dimensionada cosmicamente, uma compreensão do SER que não passa apenas pela via ontológica.<sup>8</sup>

Ao contrário do que se possa pensar, o conceito de mito e o de herói mítico, não significam apenas emotividade e pura imaginação ou criação de um mundo paralelo à realidade. Isto é, ao admitirmos um tempo heróico e respectivos heróis, estaremos a estabelecer uma ligação com os nossos antepassados e, de alguma forma, a permitir uma estreita ligação com um tempo original (um tempo em que os homens conversavam com as divindades e em que também conviviam com elas). Por esse motivo, podemos dizer que mito e história sempre se cruzaram e existiram em consonância, tanto na vertente oral como na escrita – isto porque o autor de uma e da outra é humano, logo existirá uma afinidade entre o próprio e aquilo que transmite ao leitor. Temos exemplo dessa relação entre mito/história/ser humano/forças divinas e humanas/simbolismo em *Moby Dick*, de Herman Melville:

Melville mostra a função principal do mito: combinando o simbolismo com uma narrativa realista, o mito é o símbolo de verdades fundamentais. Representando simultaneamente o Mal e Deus, *Moby Dick* é a força que domina a vida e a Morte. A vontade de Ahab para desafiar o destino, coloca o eterno conflito entre o homem e o universo.<sup>9</sup>

Se atentarmos um pouco nos heróis da literatura que conhecemos ou das histórias antigas, deparamo-nos com um elo comum entre eles: a realização de uma viagem (física, psicológica, imaginária, desejada ou necessária), a qual os faz atravessar uma povoação, um país e um continente. As viagens são, ao mesmo tempo, geográficas e interiores possibilitando o conhecimento do mundo e o desenvolvimento das próprias personagens aliado à necessidade que as mesmas têm para poderem crescer nas respectivas histórias, apresentando evolução em seus papéis. Ainda, essas travessias servem para o conhecimento e crescimento de quem enceta tal jornada, para

---

<sup>7</sup> Gordon Hutner. *American Literature, American Culture*. New York: Oxford UP, 1999: pp. 178, 180.

<sup>8</sup> Victor Jabouille. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Editorial Inquérito, Lda. Lisboa, 1986: p. 18.



auto-descoberta, auto-transformação interior e para que o viajante possa tornar-se num exemplo para todos aqueles que nele acreditam ou que dele dependem – para que possa transformar-se num ser novo. Esses pontos de mudança e de necessidade da mesma remetem para um novo herói, alguém que tem uma missão, ou que está predestinado a passar por algo que o torne numa pessoa diferente e simbólica, exemplo para a sua comunidade e para todos aqueles que esperavam algo dele. Essa procura, a vontade de descoberta e de aperfeiçoamento leva o herói a um acto de mobilidade (característica que associamos logo em primeira instância a um dos factores dominantes da cultura americana, assim como o fenómeno da *moving frontier*, o qual é característica basilar do herói tipicamente americano, o de ser um herói de fronteira, um homem que se constrói a si mesmo e cujo sucesso é fruto apenas do seu esforço tornando-se num *self-made man*):

American history begins with voyages of exploration, escape, and home founding. These three are the primary (...) patterns of journey narrative in American literature (...). The exploration is also goal-directed, but not in so specifically focussed a way, since the territory “out there” is by definition terra incognita and therefore the goal cannot so confidently be fixed in advance. (...) the explorer or adventurer is firm in his purpose to venture forth and may be clear as to his hopes or expectations of what he will find, though ultimately the discoveries that await him impose their own shape. In the journey of escape (...) force is propulsive; the escape is not a journey *toward* but a journey *away from*. (...) Journeys of exploration were (...) the source of the earliest writings associated with the American tradition. (...) American fiction has traditionally presented the escape as a victory, a rite of passage in celebration of personal transcendence. (...) the escaping hero must break out of both forms of constraint (...) the hero’s journey of escape often has strong overtones of self-destruction. (...). The quest is, first, a journey of search, a pursuit of the unknown. Its goal is both radically uncertain and radically significant, beyond definition or rational assessment (...). Equally uncertain is the route

---

<sup>9</sup> Maria Emília B. M. A. Pereira. *América – O Outro Lado do Sonho. Arthur Miller e a Tragédia do Caixeiro Viajante*. Diss. U. Aberta, 1999: p. 42.

that the quester must follow; his journey is a perilous search, fraught with great danger.<sup>10</sup>

A literatura de viagens faz parte da tradição americana na medida em que aborda a chegada dos *pilgrims* ao Novo Continente; assim como as adversidades enfrentadas por estes: a luta pela sobrevivência numa terra desconhecida e hostil, o sofrimento passado, a necessidade de exploração do território e a constante aventura, a adaptação ao desconhecido, à vastíssima Natureza que os rodeia e que os torna num ser pequeno e indefeso em busca de si mesmo. Tais hipóteses podem justificar o surgimento de um herói – alguém que representasse o seu povo e, com espírito aventureiro, se permitisse tais aventuras pelo desconhecido desafiando-o, e a si próprio, em busca de um ideal pessoal ou colectivo. Este é um herói de princípios austeros, honesto, que se empenha numa luta desenfreada e, muitas vezes, utópica, em prol da justiça e de ideais como a integridade e preservação da mesma na natureza humana e na própria natureza que o rodeia. Por esse motivo o herói é:

(...) um homem que atravessa o oceano da descoberta interior e se transforma num ser novo (...) o homem inconformado, sempre em movimento, numa busca que constantemente se renova. É o homem para quem o confronto com o outro (...) e com a natureza selvagem, amadureceu (...) e gerou sentimentos e atitudes contraditórias (...) uma (...) procura (...) geradora de mobilidade (...) um herói cuja alteridade, marca da cultura americana, gera desequilíbrio, que é, por sua vez, a mola impulsionadora de uma nova procura de equilíbrio. Neste percurso de busca, o herói movimenta-se num universo bipolarizado entre o “eu” e os seus “outros”, entre “Velho” e “Novo” Mundo, entre Este e Oeste, entre morte e vida, num constante ciclo que se renova.<sup>11</sup>

Se por um lado temos uma literatura de viagens como base da cultura literária americana, por outro lado, temos a oposição “Velho Continente”/“Novo Continente”

---

<sup>10</sup> Janis P. Stout. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Connecticut: Greenwood Press, 1983: pp. 30, 33, 88.

(a personagem do herói estabelece sempre uma luta nos limites de uma nova fronteira). Ou seja, até que ponto não nos podemos perguntar se a criação do mito do herói não terá sido uma necessidade sentida por uma nação em constante mudança pelo país que começava a nascer, por oposição ao “Velho Continente” (Europa) de onde emanavam costumes, tradições e saberes que eram influência para o resto do mundo:

Não poderia esperar-se algo muito extraordinário de uma nação que, de certo modo, ainda está em construção e cujas instituições e costumes mal datam de dois séculos, se comparadas às da Europa, quase todas milenares. (...) O que existe na América, (...) a língua, a filosofia, a música e a ciência, é um prolongamento do que havia na Europa na época das descobertas. (...) longe deles criarem aqui uma nova arcádia, aqueles que desembarcaram na América, fugindo das trevas de Gomorra, estavam apoiados nos ombros gigantescos da cultura européia.<sup>12</sup>

Esta necessidade de movimento em direcção ao Oeste seria uma necessidade de explorar território, de explorar a própria resistência do “eu” e, sem dúvida, de partir em busca de uma vida melhor, de correr atrás de um sonho de riqueza, de encontrar e realizar o tão desejado sonho americano. Cortar com o passado torna-se essencial para usufruir de uma vida completamente nova:

(...) o tema da viagem que depois se associará ao da *fronteira* e ao da *demanda do Oeste* que será também uma *demanda do eu* numa viagem de reconhecimento interior e de comprovação ética; e ainda os temas da *inocência*, da *predestinação*, da *denegação do passado*, e da *regeneração*.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Florêncio Moniz. *The Lonely Shore/The Pathless Woods. Em Busca de um Herói Americano em Crusoe e Leatherstocking*. Diss Lisboa U Aberta, 1997: pp. 163 – 165.

<sup>12</sup> “Cultura e Pensamento”, *Estados Unidos: Elite e Povo na Cultura Americana*. 24 May 2003: pp. 1, 2 <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua\\_steiner.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner.htm)>

<sup>13</sup> Mário Avelar. *América Pátria de Heróis*. Lisboa: Edições Colibri, 1994: p. 15.

A partida para o Oeste representa uma aventura, o abandono de uma vida muito difícil em termos económicos, rotineira, talvez, ao nível pessoal (havendo uma necessidade de crescimento pessoal através da descoberta e resistência do próprio ao passar por provas). Ir para o Oeste era de extrema importância, pois representava a liberdade e a independência (esses são os valores mais importantes na nação). A busca do tão desejado e conhecido sonho americano será definida a partir do sonho de cada indivíduo e na vontade que cada um tem de encontrar as mais diversas coisas: riqueza, liberdade, independência, estatuto social, crescimento pessoal, aventura, desafio, sendo que para outros poderá ser o conjunto de tudo. Ou seja, tudo o que alcançar será necessário para o seu melhoramento e sucesso, visto que “Man is what he makes of himself (...) His efforts toward self-improvement and toward the improvement of the lot of his neighbor are a form of religious worship and a measure of personal success.”<sup>14</sup> Dentro dessa perspectiva, então, em que medida a criação do mito não terá sido uma espécie de contra-resposta aos valores Europeus de modo a cimentar, também, no “Novo Mundo” algo de tão importante que perpetuasse de alguma forma a nova nação em crescimento – ainda que fosse construído com base nos valores culturais que vinham da Europa:

Por causa da bem enraizada e inteiramente justificada opinião de que os valores maiores do Novo Mundo são de origem europeia, temos tido que combater o igualmente bem enraizado mas nem de longe tão bem justificado corolário de que o Novo Mundo é incapaz de *produzir* alguma coisa de natureza cultural que possa ficar de pé pelos próprios meios e ser julgado pelo seu próprio mérito, sem ser considerado um mero derivativo da cultura do Velho Mundo.<sup>15</sup>

Até que ponto, então, o conceito de herói americano, assim como a missão que lhe é confiada (missão essa de carácter pessoal ou colectivo) não estará relacionada com o facto de que:

---

<sup>14</sup> Rod W. Horton, Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. 2<sup>nd</sup> edition, U.S.A.: New York University, 1952: pp. 72, 73.

<sup>15</sup> Rod W. Horton. *A Literatura Americana e o seu Espírito*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda, 1962: p. 7.

Os EUA cultivaram em seu imaginário colectivo um mortal complexo de inferioridade com relação à Europa. O “Velho Continente” é percebido como a terra da sofisticação, da alta cultura, da erudição, do bom-gosto, da história, da tradição e da antiguidade. Na cultura americana, essa inveja enrustada [*sic*] se metamorfoseia, como tentativa de auto-afirmação, no elogio da truculência. Os americanos elaboram sua cultura como uma resposta arrogante à europeia. (...) A solução americana é sempre a mais imediata, mais rasteira, mais próxima do senso comum, menos dialéctica. O herói americano, em comparação com o europeu, resolve as coisas na base da força bruta. Bombas nucleares, supercomputadores, carros envenenados (...). Tudo é uma questão de força bruta, de maquinaria, de potências mecânicas acionadas em doses superlativas (...) O herói americano (...) se acha mais inteligente por isso e tem orgulho de sua reacção pronta e imediata, simples e directa (...) O elogio dessa forma de comportamento subjaz a todo produto cultural americano urdido em resposta a um original europeu.<sup>16</sup>

Contudo, não nos podemos esquecer de que outro elemento basilar reside na tradição literária americana e que, de alguma forma, foi também pedra essencial para a criação e respectivo crescimento do mito: o íntimo contacto com o solo, com a presença gigantesca da Natureza que quase tornava insignificante a presença humana (daí que fosse necessária a sua exploração e consequente adaptação à mesma), a par do “eu” num vasto mundo desconhecido, lutando para conseguir sobreviver à mercê dos perigos e intempéries naturais.

É dentro desses parâmetros de expansão, de descoberta, de heroísmo, de solidão (do solitário americano que, sozinho, tenta alcançar a sua vitória ou a do seu povo, mesmo que para isso tenha de ser submetido a uma implacável e sistemática destruição física ou psicológica) – entre outros aspectos – que nasce o mito épico que luta pelo seu lugar num gigantesco mundo que, de certa forma, o oprime; que procura, muitas vezes de uma forma tortuosa, encontrar “a vigorous and naïve self-

---

<sup>16</sup> Janus Mazursky. *O Túmulo da Sutileza (Triple X)*. Home page. 24 May 2003: p. 1 <[http://www.ligazine.com.br/tela\\_de\\_cinema/convidados/janus\\_tumulo\\_sutileza.htm](http://www.ligazine.com.br/tela_de_cinema/convidados/janus_tumulo_sutileza.htm)>

consciousness (...) a faithful reflection of the national life (...) the whole national pretension (...) of American Idealism, *The Genius of America* (...)”<sup>17</sup>

De certa forma, o conceito de herói residirá na ideia ancestral da América como um território, como um “manifest destiny”<sup>18</sup> assim como na ideia de que o herói deve, por obrigação, levar a cabo a missão de descoberta (exterior ou interior) de modo a ser reconhecido e idolatrado pela sua nação, dando sentido ao sentimento americano de heroísmo (não importa sofrer ou morrer se for em prol do bem de outrem ou da própria nação), por isso “the hero (...) gives his life for honor and glory, be it personal or national”.<sup>19</sup>

A necessidade de ir para o Oeste, a ideia de expansão de fronteiras é factor importante para moldar a personagem da literatura americana, assim como o modo de vida americano como refere Frederick Jackson Turner:

(...) the greatest single factor in determining the character of American life has been the democratizing effect of a continually expanding frontier. The prospect of opportunity for all caused the United States to drive westward, and this expansion brought the pioneer into contact with a primitive environment which, while encouraging individualism, at the same time had a levelling effect which tended to erase distinctions of birth, social status, and education.<sup>20</sup>

Conjuntamente com a ideia de expansão está a ideia de Idealismo e a de Oportunidade na medida em que:

(...) Idealism and Opportunity have constantly been the principal dynamics of American civilization. (...) America was colonized mostly by persons seeking freedom of religious conscience, but we shall learn that our colonists, even in strongly religious New England, were also seeking economic security and opportunity. (...) the idea of Progress, the belief that man is not only politically, socially, and morally

---

<sup>17</sup> Gordon Hutner. *American Literature, American Culture*. New York: Oxford UP, 1999: pp. 228, 230.

<sup>18</sup> Conceito central da cultura americana.

<sup>19</sup> John P. McWilliams Jr. *The American Epic: Transforming a Genre 1770 – 1860*. U.S.A.: Cambridge UP, 1989: p. 189.

perfectible but also that this tendency toward improvement is inevitable. It holds that man constantly desires to better his lot, spiritually as well as materially, and that he is almost equally desirous of the welfare of his fellow man.<sup>21</sup>

Na ideia de fronteira estavam imbuídos valores e conceitos relativos ao desejo e sonho do indivíduo ou da própria nação: liberdade, democracia, vitória (pessoal ou colectiva), etc. A ida para o Oeste remete também para o sentido de busca material (a perspectiva de uma oportunidade para todos), busca da verdade, do conhecimento (para aquele que se aventura ou para o colectivo) dando a vida por honra e glória, seja pessoal ou nacional. Mesmo que o herói faça a sua caminhada acompanhado, ele estará sempre sozinho na medida em que é a ele que cabe a tarefa de lutar, padecer e resolver os perigos:

The goal of the quest may be either proximate or ultimate – proximate in the sense of a materially real, obtainable object, however magical or totemic; ultimate in the sense of an abstraction such as Truth. In either case, it is deeply involved with the self-realization of the questing hero, who proves and finds himself in the course of his journey. The hero of a quest narrative, though he may be accompanied by a supporting group (...) is essentially, even naturally, alone. (...) Daring to undertake a great search, he sets out with a sense of solitary exhilaration and expansion and persists in his commitment with an extraordinary and isolating devotion. (...) Its goal is primarily, rather secondarily, a “psychological search for identity”. (...) the outward and forward motion of the questing journey becomes metaphoric for the inward search of self-discovery (...) the loneliness of the hero is accentuated and the perils of his journey magnified to the dimensions of a descent into hell or underworld and an encounter with secret or atavistic guilt.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Frederik Jackson Turner, *apud*, Rod W. Horton, and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. New York University, 1952: p.3.

<sup>21</sup> *Ibid.* pp. 4, 69, 70.

<sup>22</sup> Janis P. Stout. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Connecticut: Greenwood Press, 1983: pp. 88, 89, 91.

O herói que enceta uma longa jornada, seja ela física ou psicológica, é aquele que, de alguma forma, corta com a tradição e com as raízes numa tentativa de se encontrar a si mesmo (a sua própria identificação) e o seu lugar no mundo, é um herói de novos hábitos, com uma personalidade diferente da habitual, tentando alcançar uma diferenciação num mundo que parece inocente, em primeira instância, onde poderá encontrar e criar as suas raízes, ainda que viva em solidão (tal como acontece com o herói de *Leaves of Grass*):

The new habits to be engendered on the new American scene were suggested by the image of a radically new personality, the hero of the new adventure: an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources. (...) the hero of *Leaves of Grass* radiates a kind of primal innocence in an innocent world, it was not only because he had made that world, it was also because he had begun by making himself. Whitman is an early example (...) of the self-made man (...) the product of his manifest sense of having been responsible for his own being (...) he was alone.<sup>23</sup>

O herói tradicional sofre mutações por necessidade de adaptação ao meio que o rodeia, às necessidades do povo que o cria e dos tempos em que a sua figura nasce. O papel de herói passa então a ser, de uma forma mais constante, o de um perdedor, um herói absurdo e rebelde (revoltado contra o mundo absurdo em que vive). Ainda, revela-se como um ser inadaptado, e esmagado pela sua própria fraqueza física e psicológica – o que dá voz à sua natureza humana e não à crença num herói imortal:

The absurd hero is by definition a rebel. (...) At any stage, however, the absurd is a symbol of hope. (...) the absurd hero holds out the message that though victory is questionable, defeat is not final. As a response to

---

<sup>23</sup> R. W. B. Lewis. *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century* (1955). U.S.A.: Chicago Press, 1968. pp. 5, 49.



the futility which often seems to characterize the contemporary environment, that message is not without a kind of magnificence.<sup>24</sup>

Se nos debruçarmos um pouco sobre o tipo de sociedade, de ideais e de valores que emergiram no século XX, deparamo-nos com uma sociedade urbana. Desse modo, o tipo de herói que nos é apresentado surge numa perspectiva contrária à que conhecemos da tradição. Para além de se ter de adaptar, de modo difícil, muitas vezes, ou não se adaptando mesmo, às realidades do seu tempo, ele é reflexo das mudanças que caracterizam cada momento em que a própria sociedade cresce. Actualmente somos confrontados com um tipo de herói em transformação constante devido não só às exigências daqueles que o procuram, mas também devido às alterações ocorridas na sociedade – facto que leva o próprio herói a lutar consigo mesmo num esforço acrescido para se adequar rapidamente de modo a não se perder num mundo em rápida mutação. Para além disso, o que notamos, cada vez mais, é o facto de que:

A cultura massificadora faz das histórias em quadrinhos uma arma para reforçar uma posição ideológica (...) A função do herói é defender a lei, a ordem vigente, sistema estabelecido contra o vilão, a encarnação do mal, que existe mais para legitimar a presença do herói, exageradamente bom, contra este vilão, exageradamente mau.<sup>25</sup>

Ao contrário do que acontecia com o tradicional conceito e respectiva função do herói (que lutava não contra o Bem/Mal, mas contra si mesmo, e contra as adversidades da própria Natureza), o tipo de herói que conhecemos nos dias que correm é devido, possivelmente, ao facto de que:

(...) a opção feita pelos americanos de correr em busca do sucesso pessoal e de talvez, por isso mesmo, estarem mais próximos das ambições mais gerais da humanidade, (...) coloca o “american way of life” como intrinsecamente hostil à alta cultura. Uma sociedade

---

<sup>24</sup> *Ibid.* pp. 15, 16.

<sup>25</sup> “O Herói na Cultura de Massas.” 24 May 2003: pp. 1, 2. <<http://www.zeds.hpg.ig.com.br/hq/texto2.htm>>

democrática, preocupada com o quantitativo, em distribuir cultura a todos, fazer com que o acervo amealhado seja equitativamente dividido entre a maioria dos cidadãos, não tem condições de estimular o que realmente é original, inédito, revolucionário. (...) O que atinge as massas é a banalização, é dar uma aparência mundana aos valores e produtos culturais.(...) Exemplo mais escrachado é o facto do super-homem de Nietzsche, uma colossal concepção metafísica de um novo ser, ter inspirado o super-herói dos quadrinhos americanos: o *Superman* (...) logo, a alta cultura, “representa uma ameaça à experiência americana de atribuir valores iguais aos seres humanos.”<sup>26</sup>

Se, por um lado, o conceito de herói delineado na tradição literária punha uma “greater emphasis on the theme of self-realization or self-discovery; its goal is primarily, rather than secondarily, a ‘psychological search for identity’<sup>27</sup> – por outro lado, os heróis actuais regem-se e actuam de acordo com uma visão maniqueísta, a qual se torna uma constante nas histórias; criando a divisão do mundo entre bons e maus. Perante essa perspectiva criam-se ícones a seguir por toda a gente, os quais se tornam características que os identificam, e separam uns dos outros, tanto pelos seus feitos como pela sua postura triunfalista representativa de um país que nunca perde uma batalha, sempre se ergue e continua a lutar pelos seus ideais.

É neste ângulo que os Estados Unidos vêm os seus heróis e os divulgam, fazem crescer e passam de geração em geração, fomentando sempre a ideia de que os obstáculos serão sempre ultrapassados e que o herói, custe o que custar, ultrapassá-los-á pois está na sua predestinação ser herói e marca representativa de um povo que nunca o esquecerá. Ele não só trará sucesso à nação, ao seu povo como, também, usufruirá da possibilidade de auto-conhecimento, e respectivo crescimento. Surgem elementos para classificar tal distinção, por exemplo: a própria fisionomia e as roupas. No caso da roupa tomemos como exemplo as vestes que o Super-homem e o Capitão América usam, as quais primam pelas cores de azul, branco e vermelho, sendo, desse modo, reflexo de um patriotismo nacional, uma representação da nação em luta contra as ameaças reais ou imaginárias. Para além desses aspectos que classificam esses

---

<sup>26</sup> “História – Cultura e Pensamento.” *Democracia versus alta cultura*. 24 May 2003: p. 1 <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua\\_steiner4.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner4.htm)>

tipos estereotipados, há ainda o modelo do herói tradicional, forte, indestrutível e basicamente altruísta ganhando sempre aos outros (neste ponto de vista, o herói caracteriza-se, também, pelo facto de triunfar sobre todos os obstáculos sobrepondo-se àqueles que tentam repetir as suas façanhas).

Na verdade, o papel do herói na sociedade colmata os temores, as crenças, os desejos de cada década sendo que, e como refere Renato Janine Ribeiro:

(...) a cultura norte-americana prevaleceu, após a Segunda Guerra Mundial, porque investiu pesado na adolescência. Quer dizer, a cultura de massas, o triunfo do *entertainment*, o enorme impacto desses valores mundo afora (...) Tudo isso teria a ver com o ideal de sermos, todos, felizes, saudáveis como *teens*.<sup>28</sup>

Em que medida, supostamente, é que poderemos pensar que esse tipo de cultura para massas poderá evidenciar a diferença entre a cultura norte-americana e a europeia ao ponto de se evidenciar a ideia de que a Europa transmite para o mundo uma mensagem adulta e, ao contrário, a cultura americana apresenta o seu tão conhecido e denominado *american way of life* como um modo de vida juvenil (oposição entre “Velho Mundo” e “Novo Mundo” ou, talvez, entre *lowbrow* e *highbrow*). A resposta parece residir no facto de a cultura norte-americana ter expandido a duração da adolescência para além dos dessa faixa etária, dando assim a possibilidade de o herói ser também adorado pelos adultos. Isso permite-lhes criar na figura do herói o herói que há em cada um e com o qual se identificam (seja por meio da força, da destreza, da beleza ou mesmo pelo facto de a realidade do herói se aproximar do quotidiano daquele que com ele se sente identificado: a família, por exemplo). Relativamente ao aspecto da família, podemos olhar para o caso de *Homer* – uma personagem da série televisiva *Os Simpsons*. Groening tenta:

(...) retratar com *Os Simpsons* a mediocridade cultural da sociedade americana. Até o nome da cidade onde a turma vive, Springfield, foi

---

<sup>27</sup> Janis P. Stout. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Connecticut: Greenwood Press, 1983: pp. 88, 89.

<sup>28</sup> Renato Janine Ribeiro. *Hegemonia ambígua*. Home page. 24 May 2003: pp. 1, 2 <<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo51/cinema/index.php>>

escolhida a dedo: é o nome de município mais comum nos EUA. Praticamente todos os estados têm uma cidade com esse nome.<sup>29</sup>

Contudo, e ao contrário do que se podia imaginar, a realidade aponta para o facto de que *Homer* surgiu como um típico herói americano, tornando-se numa das mais fascinantes personagens de toda a literatura americana. Assim, e segundo Robert Thompson:

(...) a cultura americana é marcada por uma ‘afeição pela idiotia’ [*sic*]  
(...) Homer emergiu como um dos mais fascinantes personagens de toda a literatura americana. Ele é um personagem profundamente idiota, mas há uma nobreza em sua estupidez.<sup>30</sup>

A verdade é que mesmo dentro dessa idiotice, a personagem prima por um sentimento de nobreza – sentimento típico de um herói que manifesta actos nobres e gloriosos em todas as suas acções (mesmo que estas sejam realizadas ou levadas a cabo de um modo pouco próprio ou tolo).

Os heróis dos nossos dias regem-se por valores e ideais que pertencem ao momento em que são criados – ideais esses que sofrem alterações de acordo com a realidade do próprio país, assim como a própria massa que os adopta como heróis – é exemplo disso o caso *Triple X* (uma versão americana que surge em resposta à versão Inglesa de *007* – mais uma vez se constata a oposição entre a Europa e os Estados Unidos, mesmo na disputa de heróis). Esse mito é a representação clássica do agente secreto culto, elegante, sedutor e cheio de sorte que sabe, melhor que ninguém, usar a força e acabar sempre com sucesso. Porém, esse mito não foi criado ao acaso, isto se considerarmos que por detrás de toda a arte e perícia ele promove um certo idealismo e mesmo uma postura radical ao serviço da pátria – sendo uma espécie de instrumentalização da chamada pseudo-ideologia da juventude rebelde pelos interesses do poder militar americano: “Tio Sam quer você para o exército, ainda mais

---

<sup>29</sup> “Matérias – Jornal da Tarde – Estadão.com.br.” 2 Dec. 2002. 25 May 2003: p.1 <<http://www.jt.estadao.com.br/editorias/2002/12/02/var031.html>>

<sup>30</sup> *Idem.*

se você for musculoso, careca, tatuado, com piercings pelo corpo e miolos faltando.”<sup>31</sup>

Mediante tais considerações tomamos a liberdade de perguntar se, e sabendo nós que os heróis de hoje se adaptam e se moldam à própria sociedade e às circunstâncias culturais, políticas e sociais, continuam a primar pela harmonia e pela adequada integração dentro da sociedade em que surgem. De facto, e ainda que pareça estranho, isso não se verifica visto que muitos deles são heróis à margem da sociedade (inadaptados ou anti-heróis). Vejamos o exemplo do *Homem-Aranha*: é o anti-herói clássico da mitologia adolescente americana – tímido, desajustado do meio em que vive, alguém completamente desprovido de charme e que é constantemente apontado e gozado pelos outros. Contudo, e ao contrário daquilo que seria de esperar de um herói (figura perfeita, bela e distinta de um todo), o *Homem-Aranha* torna-se numa verdadeira atracção para a camada jovem visto ter sido propositadamente criado para que esses se identificassem com ele, tornando assim tudo mais verdadeiro e mais próximo da realidade dos jovens americanos:

[ele surge como um] adolescente, com acne despontando no rosto ainda imberbe, inseguro, crivado de dúvidas e – suprema inovação urbanística -- vivendo não em Metropolis ou Gotham City, cidades de mentirinha, mas na fervilhante Nova York da década de 60. (...) Era a primeira vez na história dos quadrinhos que um personagem ganhava o coração dos leitores não apenas pelos feitos heróicos – mas por também amargar os mesmos problemas que o público vive todos os dias (...) é o primeiro herói a ter a mesma idade do seu fã.<sup>32</sup>

Apesar da aparente falta de harmonia, ou beleza no herói em causa, o seu fascínio é notório, residindo no seu carácter humano – demasiado humano, talvez. Ele não é nem um homem extraordinário (como seria de calcular), nem o super-homem, mas sim um adolescente comum ou mesmo um *nerd* que não se vinga e só ajuda. Ao contrário do que seria de esperar e segundo Bradford Wright: “Os jovens levam a sério o mundo dos super-heróis, mas não completamente. (...) o Homem-Aranha é

---

<sup>31</sup> Janus Mazursky. *O Túmulo da Sutileza (Triple X)*. Home page. 24 May 2003: p. 1 <[http://www.ligazine.com.br/tela\\_de\\_cinema/convidados/janus\\_tumulo\\_sutileza.htm](http://www.ligazine.com.br/tela_de_cinema/convidados/janus_tumulo_sutileza.htm)>

uma das maiores influências na forma menos séria com que os jovens encaram o mundo. Vivemos numa época de ironia (...) Homem-Aranha é auto-ironia pura.”<sup>33</sup>

Em contrapartida, e relativamente a essa temática, Waldomiro Vergueiro refere que:

Já foi bem diferente. Antes da era iniciada por Stan Lee os super-heróis se levavam a sério demais. Afinal, eram os benfeitores da humanidade. Rebento típico dos anos 60, década da Guerra Fria e da contracultura, da decadência de antigos valores, o Homem-Aranha reflete o seu tempo assim como o Capitão América (...) o fez no início dos anos 40, quando os Estados Unidos estavam prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial. Cada super-herói representa a ideologia americana do seu tempo.<sup>34</sup>

Assim sendo, poder-se-á dizer que existe uma sintonia entre a história dos heróis e a história social em que eles surgem. Isto é, na época em que os Estados Unidos e a União Soviética investiam na corrida ao armamento, a história contava que Peter Parker – a personagem de *Homem-Aranha* – havia sido picado por uma aranha que tinha sido exposta a radiações; porém outras realidades surgem, e na história que, nos nossos dias, passa no cinema, ele é picado por um aracnídeo geneticamente modificado (não nos esqueçamos que hoje em dia a genética é a grande arma). Ainda assim, o *Homem-Aranha* parece conseguir avivar e activar o patriotismo dos americanos e, em simultâneo, ser uma ferramenta de ousadia para os adolescentes.

Tal como este herói meio humano e meio animal consegue feitos impensáveis também o *Super-Homem* é dotado de capacidades jamais alcançáveis por qualquer ser humano. Ao contrário do *Homem-Aranha* que se tornou poderoso por uma mera coincidência ou acidente, o *Super-Homem* possui a marca de herói no próprio nome. Contudo, os seus poderes permanecem escondidos sob uma personagem humana e frágil evitando assim revelar o seu segredo ou pôr em causa os seus objectivos na terra. Por essa razão a sua verdadeira identidade esconde-se atrás de um tímido e desajeitado jornalista que parece ter medo de tudo e de todos – até do amor que sente

---

<sup>32</sup> Leandro Sarmatz. *Um herói (quase) como a gente*. Home page. 18 Jan. 2003: p. 2 <<http://www.historiaemquadrinhos.hpg.ig.com.br/herois2.htm>>

<sup>33</sup> Bradford Wright, *apud*, Leandro Sarmatz. *Um herói (quase) como a gente*. Home page. 18 Jan. 2003: p. 2 <<http://www.historiaemquadrinhos.hpg.ig.com.br/herois2.htm>>

pela sua colega de trabalho. Porém, quando o perigo surge ele está onde é preciso e contribui, de modo audaz, para uma identificação que o indivíduo anónimo massificado projecta nos seus anseios inconscientes, permitindo-lhe esquecer a sua impotência e as suas fraquezas enquanto humano e tornar-se um exemplo de força e de coragem. Tais actos transmitem uma dimensão visionária de alguém em busca de um lugar utópico cheio de um bom e novo idealismo, onde o bem prevalece e onde todas as esperanças estão centradas. Assim, o *Super-Homem* surge como um:

(...) herói alienado e alienante por excelência (...) apresentado como o campeão dos oprimidos, a maravilha física que haveria de dedicar a própria vida aos necessitados! Entendemos por necessitados todos aqueles que, por alguma razão que a sociedade coloca, necessitam de protecção da lei, segundo uma perspectiva burguesa. Estando o Super-Homem ao lado do Estado burguês, os necessitados, ou fracos, representariam os bons. O mal assume o aspecto único de ofensa à propriedade privada, e o bem configura-se apenas como caridade. (...) Seu civismo é exemplar, mas atua apenas no âmbito de uma comunidade fechada (...).<sup>35</sup>

Perguntamo-nos se será, então, viável afirmar que os heróis, de uma forma geral, são criados em função das engrenagens que movimentam toda a estrutura da sociedade de consumo e, ao mesmo tempo, vistos como uma necessidade política e social da ideologia norte-americana visto que, segundo Moacyr Cirne:

O mito do super-herói, e mais particularmente do Super-Homem, é o mito da classe média americana em busca de auto-afirmação, identificando-se com a prepotência imperialista (que invade ideológica, económica e militarmente países periféricos do chamado ‘Terceiro Mundo’) e a possibilidade neurasténica de usufruir de uma dupla

---

<sup>34</sup> Leandro Sarmatz. *Um herói (quase) como a gente*. Home page. 18 Jan. 2003: p. 2 <<http://www.historiaemquadrinhos.hpg.ig.com.br/herois2.htm>>.

<sup>35</sup> “O Herói na Cultura de Massa.” 24 May 2003: p. 1 <<http://www.zeds.hpg.ig.com.br/hq/texto2.htm>>

identidade, numa luta culturalmente mal resolvida entre ‘mocinhos’ e ‘bandidos’, com as cartas já marcadas.<sup>36</sup>

Embora se trate de heróis, de seres que parecem nada ter a ver com o comum mortal, na realidade deparamo-nos com alguém que está em confronto com a sua própria sombra, com o ‘eu’ – conflito esse que lhe é difícil de resolver no dia-a-dia, mas que é ultrapassado quando os seus poderes se manifestam, tornando-se na criatura mais perfeita e poderosa, sendo que “ (...) é ao defrontar as suas motivações mais profundas, os seus desejos e instintos mais subterrâneos e os seus fantasmas que estes heróis nos revelam outra marca que identificamos em muitas personagens da literatura norte-americana.”<sup>37</sup>

Apesar das suas capacidades sobrenaturais, dos seus princípios austeros e de uma honestidade a toda a prova, empenhados numa luta em defesa da justiça e de altos ideais, verificamos que os heróis são criaturas solitárias – apesar dos seus duplos – visto estarem sempre de partida em direcção a um recomeço. Eles são, de certa forma, seres sociais pois só se conseguem integrar na sociedade quando os seus préstimos são necessários: de modo contrário, apresentam-se como alienados, desajeitados, e solitários. Agem sem certeza do seu rumo. Confrontam-se com o mundo e com a sua própria existência numa busca de identificação e de raízes.

Considerando determinados factores no percurso e no próprio herói (a busca contínua, a procura de algo, ou de si mesmo, as constantes caminhadas, a solidão, o seu desajuste, a coragem, a afirmação de valores e de patriotismo revivificado), poderíamos questionar-nos acerca do equilíbrio que surge sempre que o herói aparece como tal, e como é que ele consegue levar a cabo a sua missão heróica se tudo parece não conspirar a seu favor na sua vida quotidiana. Assim, e por contraste com o herói da antiga tradição literária (o qual aparecia só, e sozinho cumpria a sua missão), hoje em dia deparamo-nos com outros tipos de heróis: heróis duplos ou múltiplos, os quais se generalizam a partir do século XX. No caso desses heróis, eles surgem sempre associados e acompanhados pelos seus duplos, por exemplo: *Mascarilha* e o índio *Tonto*; *Mandrake* e *Lothar*; *Ranger Walker* e o seu duplo negro *Ranger Trivette* (na série televisiva *Walker*); *Chase McDonald* e o seu duplo *August Brooks* (na série

---

<sup>36</sup> *Idem*

<sup>37</sup> Florêncio Moniz. *The Lonely Shore/The Pathless Woods. Em Busca de um Herói Americano em Crusoe e Leatherstocking*. Diss. Lisboa U Aberta, 1997: p. 164.



televisiva *LA Heat*), entre outros. Tal como os referidos heróis, outros surgem nos ecrans sempre unidos, e unindo esforços para conseguirem libertar as suas cidades ou mesmo a terra de algum horror, ou de alguma força maligna intra ou extraterrestre. Dentro desta perspectiva, e com o decorrer do tempo e das adaptações dos heróis às realidades, notamos que:

A dualidade vai reflectir-se também no uso de dupla identidade, sendo uma do domínio do homem comum, a outra do domínio do super-herói. É o que se passa com Superman, o jornalista Clark Kent, com Spiderman, na vida comum o fotógrafo Peter Parker, ou com Batman, que, para além da sua identidade secreta, tem um duplo real, Robin. O mundo do herói dual foi mesmo tocado pelo politicamente correcto, com duplos de raças diferentes e do sexo feminino (...) como Superwoman, Shera e (...) Sam Walker (...).<sup>38</sup>

Tal como já referimos, anteriormente, relativamente à alteração do herói através dos tempos, de acordo com a própria sociedade (com as necessidades que cada nação tem de ver as mesmas reflectidas nos seus heróis, os quais acabam, muitas vezes, por ver a sua figura misturada com a de ídolo, na cultura popular), questionamo-nos acerca da possibilidade de que cada herói servirá de exemplo para se adequar aos modelos da sociedade em que se insere. Isto é, o papel de um herói poderá estar em risco se não estiver em sintonia com os ideais ou as expectativas do meio onde ele actua, e se não for reflexo do mesmo – logo, de algum modo, ele poderá ser uma criação que surge em consequência do meio e dos valores que o criam. Assim, e olhando para a realidade social americana reparamos que:

A cada mudança profunda que o mundo ocidental (principalmente a sociedade americana) sofre, o propósito dos heróis passa por uma alteração. Se a Era de Ouro dos Quadrinhos (iniciada nos anos 30) apresentava heróis perfeitos dentro de um carácter maniqueísta (para ajudar a superar a baixa estima decorrente da Grande Depressão pós quebra da Bolsa de Nova Iorque), a Era de Prata trazia figuras que

---

<sup>38</sup> *Idem.*

ajudavam a recuperar um mundo destruído e desiludido após a Segunda Guerra Mundial. Entre esses dois períodos, os super-heróis personificavam ideais nacionais e nobres, para se adequarem ao urgente espírito combativo do confronto. Ao longo dos anos, diversas outras mudanças surgiram e os heróis, em sua maioria, as acompanharam. (...) os super seres tentavam justificar sua existência perante sua própria impossibilidade de existência. (...) num mundo real, super-heróis não teriam muita utilidade a não ser que tivessem poderes reais. E caso tivessem – representariam uma profunda mudança social, religiosa e política no mundo.<sup>39</sup>

O papel do herói adequa-se ao momento em que é criado, ganha características e sofre dos males e terrores que o tornam, muitas vezes, num ser impotente, e subjugado ao medo de um mundo em alucinante transformação (perigosa ou demasiado rápida). Ele é o resultado de uma sociedade em mutação e o reflexo de tudo o que a caracteriza: os seus medos e as suas lutas. Por essa razão, a literatura em que ele é retratado coloca-o sempre de acordo com o mundo em que se insere.

Na realidade, o que parece estar em evidência é a crescente necessidade de acreditar, e fazer acreditar, que o heroísmo, cada vez mais, reside na virtude e não nos poderes – facto que, nos próximos tempos, possivelmente, poderá levar os futuros heróis a representarem a superioridade da virtude e da solidariedade, criando assim uma espécie de segurança onírica e utópica (isto porque nem mesmo na fantasia é possível fingir a existência de estabilidade social e política).

Dentro desses parâmetros os futuros heróis levarão as massas a acreditar que alguém olha atentamente pela Paz no mundo e que zela pela segurança. Para além disso, e ao contrário do que se possa considerar, tanto os jovens como os adultos continuam a necessitar de um mecanismo de auto-afirmação; daí que as personagens sejam criadas à semelhança da realidade de seus criadores, e que se encham de forte significado à luz da cultura americana – *True hero; True love; True Friendship; True faith* – adoptando uma formação verdadeira, inquestionável e sólida. Essa formação pode ser também obtida através do contacto com o meio rural, visto favorecer uma estrutura moral estável tal como acontece no caso do Super-Homem. Este foi acolhido

---

<sup>39</sup> “Secção de Literatura.” *Heroes*. 25 May 2003: p. 1  
<<http://www.screamyell.com.br/literatura/opapeldosherois.html>>.

por agricultores e toda a sua educação foi baseada em valores ligados com a natureza. Não nos podemos esquecer que a identidade americana começou por se basear num princípio rural, havendo uma relutância na aceitação da realidade citadina, facto que dificulta a existência de um paradigma urbano. Ou seja, desde sempre os americanos consideravam a vida rural estável e inquestionável. Por esse motivo o afluxo para as cidades dá-se apenas por motivos de trabalho.

A preferência pela vida no meio rural devia-se – e ainda se deve – ao facto de a cidade não oferecer qualidade de vida, tornando-a degradante: mais mortes, doenças, falta de higiene, existência de *slums*. A vida era vista de uma forma saudável e organizada com a família a viver no meio rural, longe da poluição, das doenças e da decadência humana. O que parece prevalecer na mente desses heróis e em quem os cria é a ideia de que tudo o que for feito será sinónimo de grandeza para o futuro, de crescimento pessoal e de que tudo pode ser efémero mas o Homem jamais o será:

A man is to carry himself in the presence of all opposition as if every thing were titular and ephemeral but he. (...) To be great is to be misunderstood. (...) no man can violate his nature. (...) Act singly, and what you have already done singly, will justify you now. Greatness always appeals to the future. (...) Every true man is cause, a country, and an age (...).<sup>40</sup>

Todavia, seja qual for a formação dos heróis e sejam quais forem os respectivos papéis, poderá ser questionável a sua verdadeira função, num mundo que tanto vive e precisa de heróis (absurdos, solitários, trágicos, valentes ou fracos), numa sentida necessidade de colmatar as diferenças entre os dois continentes, evidenciando assim uma notável dificuldade em aceitar a realidade americana e o começo de uma nação que assentava em bases europeias milenares:

(...) América como país – el mito responde siempre al estado de ánimo de esa misma comunidad en el momento de la re-creación. (...) una

---

<sup>40</sup> Nina Baym. *The Norton Anthology of American Literature, 1820-1865*. (1979), 6<sup>th</sup> edition, volume B, 2003, U.S.A.: New York, pp: 1162, 1165, 1166.

sociedad que necesita desesperadamente del mito es una sociedad que no há sabido aceptar su realidad (...).<sup>41</sup>

## Parte II

### 1. Caracterização da década de 20 e da de 30.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, o país tenta voltar a um estado de calma, paz e ordem. Apesar de alguma instabilidade nos diversos sectores, tudo parece decorrer dentro dos parâmetros regulares para um país que acaba de sair de uma situação dolorosa e de alguma agitação já manifestada, também, pela geração imediatamente anterior à da guerra. É sentida uma rebelião contra muitos dos aspectos da vida americana assim como um sentimento de vazio e de perda de identidade resultante da guerra. Para além disso, paira no ar um novo medo: para além das conotações ideológicas, *The Red Scare* abrangia a recusa de tudo o que vinha de fora do país, neste caso da Europa, e que pudesse ser sinónimo de corrupção e de desgraça para a nação. Contudo, e ao contrário do que seria de esperar:

The Twenties found the nation full of bouncing ebullience, fearful of nothing, and certain that in its commercial ingenuity it had found the philosopher's stone; the Thirties saw that bounce gone and the populace terrified as the business man's supposed magic formula turned out to be only another disastrous experiment by a sorcerer's apprentice.<sup>42</sup>

Ainda que se sentisse alguma tensão, o período a seguir à guerra foi encarado e vivido, inicialmente, com grande optimismo e prosperidade pela nação, de uma forma geral. Poder-se-á dizer, talvez, que até à crise que se faria sentir em 1929, os americanos viviam a vida sem qualquer noção real de responsabilidade por algo que estava prestes a eclodir. De certa forma o país, na década de vinte, era:

---

<sup>41</sup> Carlos Losilla. "Fascinación del mito y poder del Relato: Una evocación de William Munny a la sombra de Robert Kincaid." *Viridiana* no 11 Dec. (1995), p. 144.

(...) like the young man who, having already formed the habits and attitudes of mind which will shape his later life, has yet to receive that shock of self-recognition which will complete his transition from the comedy of youth to the serious drama of responsible adulthood. That inevitable shock came after the crash of our paper prosperity in 1929. (...) we began the painful process of adjustment to the realities of our situation, and by 1933 it could no longer be said with accuracy that the United States was a young nation.<sup>43</sup>

Apesar de terminar de uma forma drástica e caótica, e de já dar sinais de que algo não estava bem, a década de vinte iniciou-se de uma forma positiva na economia, visto que foram sentidas algumas melhorias e relativa prosperidade, a qual abrangia todas as classes sociais, de uma forma geral, “(...) the booming of the automobile and radio industries after World War I is further testimony to the relative prosperity of the average citizen. (...) in the Twenties the American business man was king.”<sup>44</sup>

Ao contrário do que se viria a registar, mais tarde, pairava a sensação de que tudo estava bem e de que o clima era de plena tranquilidade; de que nada era impossível ou efémero. Assim, e confiando no poder económico do país, nos:

(...) Roaring Twenties vivia-se um clima de especulação monetária. Investir na bolsa era uma actividade relevante no quotidiano dos americanos, facto que transmitia uma atmosfera de ‘viver para além da realidade’. Para a sociedade coeva, tudo parecia, então, possível.<sup>45</sup>

Toda essa sensação de conforto económico e de estabilidade é posta em causa se pensarmos que a década de vinte abriu com violentas greves laborais, reivindicação de direitos de trabalho, queda dos preços de comida, o surgimento do Ku Klux Klan. Os seus membros proclamavam a purificação e a restauração dos valores da América

---

<sup>42</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. (Appleton-Century-Crofts, Inc.) U.S.A.: New York University, 1952: p. 292.

<sup>43</sup> *Ibidem*. pp. 293, 294.

<sup>44</sup> *Ibidem*. pp. 300, 301.

<sup>45</sup> Ana Mafalda dos Santos Troncho Sernadas. *Utopia – A Sociedade ideal: Confluência entre Real e “Fantasy”*. Uma Leitura de Long After Midnight de Ray Bradbury. Diss. Lisboa U. Aberta, 2003: pp. 5, 6.

primitiva. Contudo acaba por tornar-se numa questão política e, ao contrário do que se esperava, começou rapidamente a espalhar o terror e a levar a cabo perseguições raciais e verdadeiras campanhas de terror em toda a nação.

Na década em questão verifica-se, também, o declínio da frequência da igreja: quebra de valores e de fé, desilusão e falta de patriotismo, criando-se uma espécie de sistema cansado de ideais que acabaria por manifestar algum cinismo e corrupção. Acresceu a criação de grupos de crime organizado, transformando a nação num país de *gangsters*, os quais viam os seus esquemas e respectivos negócios prosperar com a fantástica ajuda do automóvel – fugas rápidas e facilitadas. Para além disso, causou problemas a pouca autoridade de leis que controlassem a venda desmesurada de armas e a deficiente força da polícia para actuar contra um grupo que crescia de forma explosiva. Uma crescente taxa de criminalidade, um gosto e prática extravagante de desportos, uma crescente taxa de educação de massas (súbita e explosiva inscrição em escolas e universidades -- deixa de haver exclusividade e passa a existir uma degradação na qualidade do ensino, a par e passo com uma juventude preocupante que começa a dar sinais de rebeldia, maus hábitos, e que acreditava que o sucesso era fácil de alcançar):

With the ordinary citizen far more able to afford a college education for his children than at any time in previous history, institutions of learning began to compete in this new market by encouraging the idea in the press, pulpit, and alumni associations that a college was not only a certificate of knowledge but also a mark of social distinction and a guarantee of business success. That the campaign was successful is attested to by the doubling of college enrollments between 1920 and 1930 and by the marked increase of corresponding courses and self-help literature subscribed to by those who could not afford the price of a degree. (...) To the citizen of the Twenties, however, the hard-headed approach to learning was the only sensible one, and he proceeded to throw himself into the educational world with almost the same enthusiasm that he displayed in the sports arena. College atmosphere

was projected everywhere by newspapers, magazines, motion pictures, and radio, and was taken up avidly by the public.<sup>46</sup>

Embora se julgasse que o país prosperava e que apresentava sinais de progresso, na verdade estes dez anos foram como um turbilhão que crescia como uma poderosa bola de neve, e que arrastava o país para o caos. A palavra-chave era Desilusão (tal como o viriam a ser os anos sessenta, também). Vejamos o caso dos grupos armados, os quais ganharam tal força e poder de acção que os filmes que passavam na altura atribuíam a estes grupos de assassinos caracterização heróica, transformavam-nos em heróis públicos e comparavam-nos, de uma forma agradável, a *Robin Hood*. As forças policiais apercebem-se de que não têm meios para combater a situação que se instala no país – cooperar com eles (aceitando dinheiro, muitas vezes) torna-se mais fácil do que controlar a situação ou encetar perseguições ou prisões. O caos gera uma apatia geral. O terror sente-se nas ruas das cidades e nas ameaças aos donos de lojas e populares. A pressão e o medo levam alguns a colaborar financeiramente, e sob ameaça, com vista à obtenção de protecção por parte dos grupos:

Butchers, dry cleaners, vegetable dealers, florists, laundrymen, and honest tradesmen in dozens of other fields suddenly found their stores invaded by gangsters who demanded a regular percentage of “protection” money and “took for a ride” those few merchants who refused to cooperate.<sup>47</sup>

Há ainda a registar os problemas em relação à proibição do consumo de álcool. Este passou a ser feito e comercializado de uma forma clandestina e imprópria, causando mortes por envenenamento e um consumo desmesurado, muitas vezes para se ser aceite socialmente.

Só em 1933, sob a presidência de Franklin D. Roosevelt, a Lei da Proibição de Consumo de Álcool chega ao fim. Este foi, talvez, o fenómeno mais revelador da década, isto porque para ter acesso era necessário contribuir para Al Capone, facto

---

<sup>46</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. (Appleton – Century – Crofts, Inc.). U.S.A. New York University, 1952: p. 304.

<sup>47</sup> *Ibidem*. p. 313.

que levantava sérias suspeitas de que todos os cidadãos que apoiavam a Lei Seca tinham, de algum modo, que estar envolvidos nessa rede de corrupção urbana.

A década de vinte parece ser um momento na história em que o progresso atinge cada um de uma forma caótica levando a nação a agir de modos pouco responsáveis e criando um tipo de vida ilusório e cheio de vícios. Todos esses vícios cresciam de uma forma atroz e, em muitos casos, serviam para fugir às responsabilidades e para experimentar as novas sensações: sexo, drogas e álcool. O próprio crime organizado poderia ser sinónimo não de uma revolta contra as condições de um sistema que marginaliza e oprime, mas de tentativa de preencher as vidas entediantes e opacas de pessoas sem objectivos e arrastadas pela futilidade. A sociedade vivia de escândalos. Criticava-se a vida recatada e aprovava-se o atentado à moral e aos bons costumes – isto permitia aos jovens justificarem as suas atitudes de revolta e de provocação:

(...) the revolt of the young people was a logical outcome of conditions in the age. (...) the rebellion was not confined to the United States, but affected the entire Western world as a result of the aftermath of the first serious war in a century. (...) the United States (...) was no longer isolated in either politics or tradition and we had reached an international stature that would forever prevent us from retreating behind the artificial walls of a provincial morality or the geographical protection of our two bordering oceans. (...) the booming of American industry, with its gigantic, roaring factories, its corporate impersonality, and its large-scale aggressiveness, no longer left any room for the code of polite behavior and well-bred morality fashioned in a quieter and less competitive age (...) it became increasingly difficult for our young people to accept standards of behavior that bore no relationship to the bustling business in which they were expected to battle for success.<sup>48</sup>

A ilusão de prosperidade e de bem-estar económico fomentava o sentimento de uma estrutura firme e inabalável que garantia estabilidade a toda a nação. Os

---

<sup>48</sup> *Ibidem.* p. 316.



gastos passam a ser desmesurados. Adquirem-se coisas fúteis, endividamentos para além das possibilidades de cada família, sempre com a ideia de que a fortuna era fácil e de que todos deveriam ser ricos pois o país oferecia essas condições:

Demand for goods was greater every year, price structures were firmly fixed, profits were high, and the public was happy and eager to spend its accumulating savings or to stretch its credit on more and more new gadgets and luxury items. Faith in the financial structure of the country seemed unbounded.<sup>49</sup>

Contudo, aos poucos, já se fazia sentir algum tipo de fraqueza na economia do país. A política do monopólio e do controlo de algumas das empresas evidenciava uma ruptura na economia. As dificuldades em suportar as despesas face aos custos levavam ao encerramento das mesmas. Ou seja, a debilidade na economia da década de vinte nos Estados Unidos:

(...) is the triumph of monopolism and the consequent development of management control as a basic force in business and finance. (...) By 1929 only a few companies, of which the Ford Motor Company was most prominent, were privately owned and the day of the entrepreneur was about over.<sup>50</sup>

Ainda na década de vinte assistimos a revoltas e tentativas de reformas. São exemplo disso o caso da revolta política rural, as manifestações explosivas, a aliança falhada entre os antigos reformistas urbanos e rurais, a derrota da liderança nacional, a prosperidade, o cansaço de um povo trabalhador e que dependia de suas terras e respectivos rendimentos, o receio de uma mudança incerta e consequente sinónimo de fracasso e de miséria para todos.

Os anos vinte ficaram também marcados como “o mundo da era do *jazz*, das melindrosas<sup>51</sup>, do bar clandestino (...). Era a nova era do boom económico repentino,

---

<sup>49</sup> *Ibidem.* p. 322, 323.

<sup>50</sup> *Ibidem.* pp. 327, 329.

<sup>51</sup> Expressão usada para designar as flausinas: raparigas que se vestiam de forma extravagante.

dos Anos Vinte Extremamente Ruidosos.”<sup>52</sup> Possivelmente, para muitos, em especial para a classe média urbana, a dureza e a brutalidade de uma guerra poderiam ser esquecidas ou mesmo postas de lado, ainda que de um modo fictício, no ambiente louco e esfuziante do mundo do jazz. Porém, a solução assentou na:

(...) opulência; os Fords e as estrelas de cinema deram sua contribuição significativa para afastar o carácter político da classe média urbana (...) a sensação de que a nova era significava um grande momento de libertação pessoal, de liberdade sexual para as mulheres, bem como para os homens (...).<sup>53</sup>

Relativamente à revolução feminina, esta já tinha ganhado alguns contornos em 1916, quando Margaret Sanger instala uma clínica em Brooklyn, Nova Iorque, com o objectivo de ajudar as mulheres a controlar a taxa de natalidade. Esta acabaria por ser presa. A sociedade dava sinais, também, de mulheres que sentiam força e poder de palavra e de acção para saírem à rua e manifestarem as suas vontades. Tal facto é definido com o surgimento das conhecidas *flappers* (tipo feminino dos anos vinte, cabelo curto, decotes grandes e provocantes, saias curtas, grandes colares, amantes do *Charleston*, e que, apesar da revolução que representavam para o sexo feminino, não deixavam de evidenciar um ar pesado, sinónimo de uma vida angustiada e sofrida), e outras mulheres jovens que apresentavam produtos cosméticos, cigarros ou aspiradores – permitindo isso que subisse a taxa de mais mulheres empregadas. Nasce uma verdadeira revolução doméstica, a par e passo com uma crescente cultura popular: o gosto pelas revistas, rádio, filmes e, mais tarde, em 1927, o prazer de assistir a filmes com som (*The Jazz Singer* seria o primeiro filme com som e movimento a ser lançado e apresentado ao público). Contudo, um dos acontecimentos mais marcantes para as mulheres teve lugar a 18 de Agosto de 1920 com o reconhecimento de direito ao voto.

Aos poucos crescia nas pessoas um sentimento de futilidade, de falta de identificação com o mundo, com a vida e com elas mesmas. Para tentar colmatar essa falha, tenta-se encontrar uma referência a um passado. Não se busca um passado útil. Busca-se uma possível alternativa: um ponto de referência de vida e de estabilidade

---

<sup>52</sup> Stanley Coben e Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro St. Martin's Press Inc., 1985: pp. 246, 247.

<sup>53</sup> *Ibidem*. p. 249.

pessoal, social, literária e política (uma forma de combater o crescente modo alucinante de estar dos jovens, os quais se mostravam cada vez mais revoltados com tudo e todos), e uma atitude libertadora de todos os malogros vividos.

A juventude vivia agora com o agitado ritmo musical – *Charleston* – e usufruía de uma oportunidade de afirmação e liberdade sexual, sendo mais livres do que nunca. Os seus actos de rebelião por mais liberdade moral venciam. Restava, então, saber lidar com essa liberdade e suas consequências. Ao contrário do que se possa pensar “a notável característica da geração jovem da década de 20 não era, portanto, apenas uma questão de rebelião contra os códigos de ética e de moral do passado, mas seu desencanto com a própria rebelião.”<sup>54</sup>

Numa sociedade sem rumo e desprovida de identificação de valores, a combinação do prazer e da solidão dão azo à exploração de um mundo cada vez mais fascinante e interessante para todos: o ego, a par e passo com o crescente gosto e entusiasmo pelas teorias de Freud. Apesar de bem aceites, nem sempre foram bem interpretadas e, muitas vezes, foram entendidas de uma forma distorcida:

Unfortunately, the enthusiastic acceptance of the sexual theories of Freud was owing to a pseudo-scientific popularization that distorted his original concepts and made him appear as the prophet of the new hedonistic amorality engendered by World War I.<sup>55</sup>

Esta é uma década agitada por uma série de acontecimentos em catadupa, resultado de um país saído de uma guerra e de uma enorme vontade de mudança, de equilíbrio nacional, político, social, literário e humano. Vejamos: logo em Novembro de 1920, surgem problemas eleitorais tendo em confronto os Democratas e os Republicanos (Cox *versus* Harding), em 1923-24 o conhecido e denominado *Teapot Dome Scandal*; 1921-1922 corresponde a um período de recessão com o boicote dos banqueiros; o Movimento Anti-Radicalismo surge como protesto contra o trabalho organizado; a situação dos imigrantes, os quais sofrem as consequências do radicalismo e hostilidades devido ao facto de não serem bem aceites no país. Estes passam a ser vistos como uma das causas para os problemas do país, sendo que

---

<sup>54</sup> *Ibidem*. pp. 251, 252.

<sup>55</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. (Appleton-Century-Crofts, Inc.), U.S.A. New York University, 1952; p. 331.

apenas uma minoria defendia os direitos dos mesmos (ao contrário do que se poderia pensar, em 1921, alguns deles fizeram parte dos *census*). Como exemplo da tomada de posição contra os imigrantes temos o caso dos dois imigrantes de origem italiana: Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, que acabam por ser condenados à morte, em 1921, e executados, em 1927, devido às suas convicções anarquistas. Este caso, tal como *The Red Scare*, evidenciaram o clima de tensão e de desconfiança que se fazia sentir num período de pós-guerra, assim como mostraram também ser:

(...) manifestations of a provincialism that sometimes surfaces in national politics, and which may produce social violence. A suspicion that foreign influence and ethnic diversity were undermining national unity lay beneath the demand that immigration be restricted.<sup>56</sup>

Como forma de reduzir a taxa de imigrantes no país é criado o *Immigration Act*, em 1921.

Numa tentativa de expansão e de modernização, fazem-se sentir algumas mudanças em áreas como a economia, finanças, indústria, comércio, novas profissões e agricultura. Em relação à agricultura, a modernização seria mais restrita visto não estar ao alcance económico de todos os agricultores a possibilidade de apostar nas técnicas científicas que agora surgiam como oportunidade de aumentar a produção e respectivos lucros. Assim, foi criado, como apoio aos agricultores, o *American Farm Bureau Federation*; o próprio Secretário da Agricultura, Henry C. Wallace, apoia uma agricultura moderna permitindo pesquisa científica e a promoção do mercado nacional e internacional. Há uma tentativa de descentralização do poder financeiro de forma a incentivar o crescimento dos novos centros financeiros em Chicago, Minneapolis e São Francisco. No decorrer da década grandes companhias como Eastman Kodak, Aluminium Corporation of America, Ford and Sears, Roebuck tinham a capacidade de financiarem a sua própria expansão com os próprios lucros; os advogados, antevendo alguma hipótese de trabalho ou de lucro, especializam-se em negócios (contratos, taxas, política de trabalho); para além deles também economistas, psicólogos, sociólogos, entre outros, tentavam dar o seu contributo para o sucesso da

---

<sup>56</sup> Henry Bedford, Trevor Colbourn, and James H. Madison. *The Americans. A Brief History*. 4<sup>th</sup> ed. (1972).U.S.A.: Washington American Library, 1985: p.469.

economia e do país. O Supremo Tribunal dá à economia moderna a protecção da lei; é criado o *Transportation Act of 1920* (indústria de caminhos-de-ferro).

Aos poucos a economia consegue ir recuperando da recessão de 1921-22 e sentir algum crescimento considerável até finais de 1929, graças à indústria do automóvel e às indústrias de construção que se conseguiram afirmar (também nas indústrias de aço, petróleo, borracha e cimento se assiste a um crescimento em consequência das duas anteriores). É introduzido um novo método de trabalho que revoluciona o processo fabril: introdução da linha de montagem (situação bem retratada em muitos filmes que descrevem a revolução fabril, como exemplo disso temos o caso de *Modern Times*, de Charlie Chaplin – as suas comédias eram invariavelmente urbanas, senão no ambiente, em espírito).

Com facilidade se começou a acreditar que os tempos de retrocesso e de crise estavam longe. O fabuloso crescimento económico atraiu delegações estrangeiras até aos Estados Unidos na esperança de descobrirem o segredo da produtividade americana. Em todos surgia o sentimento de que uma Nova Era tinha chegado, de que não havia hipótese de retrocesso. As greves tinham diminuído de modo considerável, havia um espírito de cooperação da nação – pensava-se mesmo que o conflito entre trabalho e capital estaria resolvido – previa-se uma estabilidade duradoura ao ponto de se ter considerado que a pobreza estava “ (...) on the verge of abolition, a chicken in every pot and two cars in every garage, anyone with self-discipline and common sense a millionaire.”<sup>57</sup>

Com a morte do Presidente Harding, em Agosto de 1923, Calvin Coolidge (então Vice-presidente), assume o cargo (o seu triunfo nas eleições coincidiu com uma nova fase calma nos assuntos nacionais). Entre 1924 e 1925 sérias mudanças ocorrem no país, na população e nas crenças. A nação foi vastamente exposta à corrupção de uma das maiores organizações da década, o Ku Klux Klan, devido ao assassinato sexual da secretária do líder do estado de Indiana – David Stephenson. Durante o período de governação de Coolidge, o movimento acaba por se tornar num verdadeiro *Invisible Empire*,<sup>58</sup> acabando por fugir ao que tinha proposto nos primeiros momentos de sua formação e ganhando uma força nunca pensável:

---

<sup>57</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Herbert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, and Gordon S. Wiebe. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1977: p. 1066.

Of all the reactionary movements in the early 1920s, none equaled the Ku Klux Klan. In 1920 two talented promoters, Edward Clarke and Elizabeth Tyler, took Charge of a small Southern organization with a name famous from the days of Reconstruction. By capitalizing on the attractions of its fraternal secrecy, white-hooded rituals, and elaborate titles, they built the Ku Klux Klan into a nationwide organization of about 4 million members by 1924. Its primary enemies were alienism and immorality, and in fighting them, the Klan often resorted to intimidation and violence. The fiery cross and the midnight whipping became its symbols of justice. (...) Though the Klan quickly aroused a vigorous national opposition, it remained a formidable presence in American politics because it represented only an exaggerated, somewhat disreputable version of a common impulse. (...) Klansmen expected public policy to reflect their cultural, moral dreams.<sup>59</sup>

Aos poucos parece que todos os valores de então passam a estar fragilizados e o caos começa a instalar-se nos comportamentos, atitudes e ideais – a moral parecia perder a sua rigidez e entrava em processo de desintegração, criando uma sociedade onde as antigas leis políticas e económicas já não garantiam um futuro promissor.

Com o país em conflito, a nação confronta-se novamente com eleições, em 1928. O vencedor seria Herbert Hoover. Este acaba por ser visto como o símbolo brilhante da Nova Era da prosperidade americana, profetizando, ao aceitar o cargo, o futuro da nação como livre da pobreza e com dias auspiciosos (já em 1920 se pensava que ele seria o possível Presidente mas acabaria por trabalhar com Harding e Coolidge). Contudo, e apesar das promessas de Hoover – as quais incidiam na saúde e bem-estar da população, na educação para os negros, nos negócios com o estrangeiro – a realidade acaba por ser o oposto do que se esperava.

Em Outubro de 1929 dá-se a queda da bolsa e inicia-se um período financeiramente complicado e muito difícil para o país, atrofiando todos os negócios da nação e não apenas Wall Street, como se pensava em primeira instância. O ano de 1929 já se havia iniciado de uma forma preocupante em termos económicos. O início

---

<sup>58</sup> *Ibidem.* p. 1070 Denominação atribuída por muitos autores e pelos próprios seguidores do movimento que se consideravam uma força indestrutível.

<sup>59</sup> *Ibidem.* pp. 1060, 1061.

de uma crise financeira estava instaurado, milhares de pequenos negócios que antes tinham lucro e prosperavam agora entravam em falência e os seus proprietários em desespero. Há uma queda alucinante de vendas, de preços, de ordenados, de produção industrial. Muitos agricultores queimam plantações e matam gado, pois não havia como alimentar os animais ou tão pouco como vendê-los. Em três anos tudo entra em ruptura e se desmorona. Apesar de já se sentirem os efeitos de um período complicado de crise nacional com o colapso de 1929, os americanos ainda acreditavam que seria apenas um momento pontual e que facilmente se ultrapassaria com uma política organizada e rigorosa, daí que:

The United States bounced back from the shock of the 1929 debacle with its customary resilience, optimism, and humor. Financial panics, after all, were nothing new in our history. (...) People told themselves that the crash was merely a period of adjustment, a healthy settling of the market after a spell of too lively speculation.<sup>60</sup>

Numa tentativa de tirar o país da difícil situação, o Presidente Hoover apela a novas medidas em todas as áreas (indústria, agricultura, comércio, entre outras), pondo em prática, ainda que de uma forma relutante, uma política diferente na área do crédito (uma política que foi denominada *Reconstruction Finance Corporation*, em 1932, e pela qual investiam enormes quantias em algumas corporações empresariais que se pensava serem a chave para a recuperação da economia do país).

Durante o Verão de 1930, e ainda que por um curto período, todo o país viveu a ilusão de que as medidas tinham dado resultado e os negócios mostravam algum tipo de melhoria e de recuperação. Todavia, com o Inverno, todas as esperanças antes sentidas rapidamente se desvaneceram quando o sistema entra em nova quebra e as filas de pessoas que pediam uma refeição começam a crescer ao longo das cidades, em especial nas periferias. As medidas não surtiram o efeito desejado e em 1933 a estrutura financeira do país estava no seu ponto mais baixo, mais de cinco mil bancos tinham fechado, a taxa de desemprego disparou de forma alucinante:

---

<sup>60</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. 2<sup>nd</sup> ed. U.S.A.: New York University, 1952: p. 417.

(...) in 1932 the national economy teetered on the edge of total collapse. Employers discarded their programs for spreading the work, and during the winter of 1932-33, another 3 million joined the over 12 million already without jobs. (...) As commodity prices continued to fall, the Federal Farm Board simply ran out of credit and ceased to function. Farmers burned their corn and left cotton unpicked because it no longer paid them to market the crop.<sup>61</sup>

A situação é deveras caótica e preocupante ao ponto de, por todo o país, se instalar um sentimento de desespero sendo que:

(...) faith and good humor gave way to uneasiness and then to openly expressed fear. Unemployed workers, incited by Communists, demonstrated belligerently in Seattle, Los Angeles, and Chicago, and bankrupt stores held their last sales and expired (...) local banks (...) larger metropolitan institutions quietly sickened and died.<sup>62</sup>

Pior do que a fome, para muitas pessoas, era o estado psicológico em que a população começava a entrar, algo a que os sociólogos chamaram de *unemployment shock*.<sup>63</sup> Tendo vivido a experiência dos anos vinte com uma confiança sem limites na estrutura económica do país, no crescimento e prosperidade das famílias e de qualquer negócio, os chefes de família sentiam-se agora fracassados por não poderem assistir aos que de si dependiam; transfiguravam-se e revoltavam-se contra o sistema e contra si mesmos:

(...) the man out of work lost respect for himself (...) had lost faith: faith in their laws, which permitted gangsters to flourish and “respectable” brokerage houses to promote worthless securities; faith in their financial institutions, like the banks which had failed, destroying the capital of thousands of depositors; faith in their leaders,

---

<sup>61</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Herbert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe and Gordon S. Wood. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1977: p. 1076.

<sup>62</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. 2<sup>nd</sup> ed. U.S.A.: New York University. 1952: p. 418.

<sup>63</sup> *Ibidem*. p. 421.



who seemed powerless to cope with the catastrophe of economic collapse; faith in their heroes, (...) faith, particularly, in the future of the country (...).<sup>64</sup>

Apesar dos seus esforços para trazer estabilidade ao país, o Presidente Hoover começa a perder a confiança do povo que se apercebe da falta de noção do presidente em relação ao sofrimento humano da população. Assim, em 1932, “frustrated citizens voted for Franklin D. Roosevelt with prayerful hope that he would bring to the office those qualities the country so desperately needed.”<sup>65</sup> Em 1932 Franklin D. Roosevelt vence Hoover nas eleições. O novo presidente parecia soar a algo de mágico para uma nação que colocava as suas esperanças num governo que a tirasse da crise. Roosevelt revelou uma capacidade única para liderar, tinha sido secretário assistente da marinha durante a administração de Wilson, concorreu como vice-presidente na campanha de Cox em 1920, regressa como governador de Nova Iorque em 1929 e, em Novembro de 1932, vence as eleições e sai Presidente. Nele foram depositadas todas as esperanças de uma nação que acreditou, desesperadamente, nas suas palavras de força e de incentivo à luta para pôr fim à miséria e à pobreza em que o país se encontrava. Citando Henry David Thoreau, Roosevelt, dava alento, renovava a esperança e alimentava a força de vontade de cada cidadão com: “the only thing we have to fear is fear itself”<sup>66</sup> – visto que:

Once in office, Roosevelt revealed a unique capacity for leadership. Beneath an easy public and a gracious private manner lay a keen, calculating mind that always sought to control people and events. (...) A master of popular phrasing and simple analogies, he sent his strong, warm voice into millions of homes through radio “fireside chats” that were bits of genius in the use of a mass medium. (...) Always he radiated confidence.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibidem.* p. 422.

<sup>65</sup> *Ibidem.* p. 427.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p.428.

<sup>67</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1977: p.1078.

Após constituir os seus Ministérios, Roosevelt, com o objectivo de tirar o país da situação em que se encontrava, de uma forma rápida e eficaz, convoca reuniões e providencia um conjunto de medidas para a economia americana. Tais medidas faziam parte do novo regime o qual:

(...) also drew kinds of people who had never before influenced government policy: an obscure Montana professor named M. L. Wilson with a proposal for limiting agricultural production; Raymond, Moley, Rexford Tugwell, and Adolph Berle, of Columbia University, the “Brains Trust” of Roosevelt’s 1932 campaign, with ambitions to improve the economy’s organization; and social workers with plans to aid the unemployed, the disabled, and the aged. These and many more recruits joined the veterans from the business and agricultural associations to help Roosevelt provide a “New Deal” for America’s ailing economy.<sup>68</sup>

Numa tentativa de solucionar a crise relativa aos bancos e depósitos, é criado, no início de Fevereiro de 1933, *The Emergency Banking Act* (porém outras áreas também precisavam de ser ajudadas, tais como: a agricultura, indústria, emprego, entre outras). Essencialmente, as leis de base do *New Deal* incidiam na indústria e na agricultura sendo que foram criadas duas medidas específicas: *National Industrial Recovery of June 1933* e *Agricultural Adjustment Act* (Maio de 1933). “The legislation of the New Deal came in bursts, the first one in a special session called the ‘hundred days,’ from March to June 1933, and the second in 1935.”<sup>69</sup> Apesar dos esforços do governo e dos seus Ministérios para combater a crise de uma forma drástica, por finais de 1934 constata-se que os efeitos do *New Deal* não correspondiam ao desejado – os resultados eram escassos e a depressão parecia não ter fim.

Os meios de comunicação – rádio e televisão – assim como as revistas e filmes da altura retratavam a situação e as possibilidades de se sair da mesma mas não os possíveis modos globais de as solucionar – as opiniões eram muitas mas as formas de

---

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 1079.

<sup>69</sup> Henry F. Bedford, Trevor Colbourn, and James H. Madison. *The Americans. A Brief History.* 4<sup>th</sup> ed. (1972). U.S.A: Washington. American Library, 1985: p.496.

actuar eram pouco ou nada heróicas: “By some measures, the impact on the general public seemed equally fleeting. Soap operas and other radio entertainment made poverty an obstacle for individuals to overcome rather than a condition confronting the entire society.”<sup>70</sup>

Em 1935 o *New Deal* muda de curso e abandona-se a visão de uma economia que dominava desde a Primeira Guerra Mundial:

When the New Deal Changed course in 1935, it abandoned the vision of the economy that had dominated public policy since the First World war. During the 1920's and early 1930's, policymakers sought harmony among the nation's big economic units: business, labor, agriculture, and finance. (...) After 1935, these big economics blocs broke into smaller and smaller subdivisions, each demanding its own policy to serve its own interests. As the economy fragmented, government officials groped for a new understanding of how the economy worked and how prosperity could be achieved. The Second World War gave them crucial clue.<sup>71</sup>

Apesar das grandes dificuldades que a nação enfrentava na década de trinta, há que não esquecer que:

Without doubt, the United States was already the world's greatest power in 1920's. In agriculture, industry, and finance, it towered above its competitors. Invulnerable itself to serious attack, the United States had the military potential to punish almost any nation it select.<sup>72</sup>

Já prevalecia, então, a ideia de que a nação deveria estar à parte das outras nações visto ser uma grande potência (o sentimento dos americanos, a seguir à Primeira Guerra Mundial, era de que a sociedade europeia estava demasiado fraca, logo descreditavam a mesma civilização); daí que:

---

<sup>70</sup> *Ibidem.* p.496.

<sup>71</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Herbert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, and Gordon S. Wood. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1977: p.1093.

(...) an overwhelming majority of Americans, including the nation's leaders, had not abandoned the traditional belief that the United States should stand apart in the family of nations, carefully preserving the right to make its own decisions and to cooperate with other nations only as it chose.<sup>73</sup>

Ao contrário do que seria de esperar, e sendo já os Estados Unidos uma grande potência, a depressão atingiu não só o país como o mundo, de uma forma geral. Como exemplo disso temos o caso da economia alemã que entrou em ruptura também, mesmo que de um modo virtual. Em 1934 é, então, estabelecido um período de tempo limite, aos Estados Unidos, para a independência das colónias filipinas através do *Tydings-McDuffie Act*.

A par e passo com uma situação de crise no país, já se fazia sentir uma certa tensão a nível mundial (facto que levaria, anos mais tarde, a uma nova guerra), assim como alguns problemas nas relações internacionais. Aliás só com a Segunda Guerra Mundial é que se quebra a ideia de isolamento dos Estados Unidos, passando a existir a nova realidade de que estes fazem parte do mundo e da família das nações; como consequência no início da década de 50 os Estados Unidos entram em uma nova era de assuntos estrangeiros. Não nos esqueçamos de que já durante a administração de Harding se faziam sentir conflitos relacionados entre o Japão e os Estados Unidos (seria, na altura, talvez, uma crise de líderes americanos preocupados com a ambição imperial Japonesa).

Em 1934 é publicado *The Johnson Debt-Default Act*, através do qual se negava o crédito americano a qualquer país estrangeiro que não tivesse pago as suas dívidas de guerra. A 5 de Julho de 1935, os Estados Unidos aprovam os direitos dos trabalhadores, sendo que, com a Lei Nacional de Relações Trabalhistas são assegurados, finalmente, direitos aos mesmos.

Entre 1937 e 1939, um novo imperialismo acelerou e as atitudes dos americanos mudam: grande parte dos sentimentos concentrava-se nos actos bárbaros e nas hostilidades manifestadas pelo Japão e pela Alemanha. Apesar de se fazer sentir uma enorme tensão e já se prever o que estaria prestes a eclodir, o Presidente

---

<sup>72</sup> *Ibidem.* p. 1158.

<sup>73</sup> *Idem.*

Roosevelt acreditava ainda no afastamento da América de uma possível guerra ao ponto de, em 1938, aquando da Conferência de Munique, congratular os líderes em Inglaterra e França pelos seus esforços para manterem a Paz. Ainda que divididos em relação ao facto de entrarem ou não na guerra, os Estados Unidos propõem à Grã-Bretanha acesso ilimitado à produção e crédito, a partir do momento em que esta se depara com uma eminente invasão, por parte da Alemanha, no Inverno de 1940-1941, e ajudam a Rússia com mantimentos – comida – e material de guerra.

Terminada a guerra em 1918, e: “after four years of unimaginable slaughter, loomed over the decade of the twenties, doing much to shape the attitudes of writers on both sides of the Atlantic,”<sup>74</sup> o pensamento literário muda de direcção e os reflexos são agora de revolta contra a guerra, de momentos de dor, de renitência na participação numa guerra desnecessária, daí que muitas opiniões fossem de “Revulsion from the war, and from the Versailles peace (...)”<sup>75</sup>

A nível literário tinham surgido quatro obras, todas publicadas em 1920, que determinavam bem o estado de espírito da altura: *Hug Selwyn Mauberley*, Ezra Pound, *Character and Opinion in the United States*, George Santayana; *This Side of Paradise*, Scott Fitzgerald e *Main Street* de Sinclair Lewis. Para muitos autores a guerra havia causado uma espécie de bloqueio, de exaustão emocional e criativa, limitando a produtividade, o sentimento e a visão, tal como refere Loren Baritz, citando John Maynard Keynes “(...) estamos na época improdutiva da nossa vida.”<sup>76</sup>

A vida cultural da década havia-se libertado do tempo, o sentimento era de perda de identidade resultante da guerra, de solidão, sendo que “Os escritores da geração perdida que pertenciam à era do *jazz* ao convencerem-se a si mesmos que não tinham raízes nem objectivos parece que também convenceram os outros.”<sup>77</sup> Passa a haver uma literatura do desencantamento, de um solo árido e infértil no campo da criação literária, como se a vida fosse uma questão pessoal, uma revolta por uma causa perdida e uma luta pela qual não se devia ter morrido nem lutado, – atentemos na postura anti-heróica que, segundo Leslie Fiedler, se veio a generalizar no Ocidente, a partir da Primeira Guerra Mundial, a de que nada vale a pena, nem se justifica morrer por uma causa perdida, mudando assim o próprio conceito de honra. Este

---

<sup>74</sup> Peter Conn. *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge: University Press, 1989: p. 348.

<sup>75</sup> *Idem*.

<sup>76</sup> Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martin's Press Inc., 1985: p. 229.

sentimento era expresso sobretudo pela chamada “geração perdida” a qual era composta por jovens americanos que participaram na guerra e que, regressados ao seu país, se confrontam com:

(...) a perda da inocência (...) da confiança na verdade de valores amplamente apregoados, como liberdade e democracia (...) conceitos expressos por palavras, como glória e sacrifício (...). Desiludida pelo vazio de grandes ideias e formulações, esta é uma geração que luta contra a indignidade da mentira (...) busca reencontrar-se no rigor da descoberta de si e rigor na expressão de si e do mundo.<sup>78</sup>

Contudo, esta geração “(...) was never lost. It was shocked, uprooted for a time, bitter, critical, rebellious, iconoclastic, experimental, often absurd, more often misdirected – but never “lost”.<sup>79</sup> Escritores como John Dos Passos, Edmund Wilson, Ernest Hemingway, entre outros, que serviram na guerra, acabariam por criar um tipo próprio de literatura, algo direccionado para as suas experiências, suas dores, realidades vividas, facto que leva muitos deles a escreverem romances de guerra. Vejamos os seguintes exemplos: *Three Soldiers*, de John Dos Passos, 1921 (as palavras são reflexo de dor e de revolta); E. E. Cummings que passa pelos horrores da guerra e de um campo de concentração e que acaba por descrever tais factos em *The Enormous Room*, 1922; *A Farewell to Arms*, 1929 de Ernest Hemingway (para além de experiências passadas pelos próprios autores, há também um sentimento de destruição da sociedade e do cidadão, das pessoas).

Apesar deste sentimento de desencantamento, há a referir que a entrada da América na guerra desencadeou uma sofisticação cultural nova, criando novos modos de literatura, novos temas e respectiva exploração feita por diferentes escritores. Nos anos vinte o canone da literatura americana sofre alterações, surge o movimento denominado *Harlem Renaissance* (na ponta de Manhattan, composto por escritores africano-americanos), cujo objectivo se revelou uma tarefa difícil para autores como Countee Cullen, Jessie Fauset, Nella Larson, Claude McKay, entre outros. Alguns dos escritores de Harlem escreviam:

---

<sup>77</sup> *Ibidem.* p. 230.

<sup>78</sup> Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta, 1999: p. 190.

(...) realistically of the experiences of black Americans in a white world; others experimented with importing black folk motifs into literary forms. Probably Hughes, who adapted blues to poetry, and Hurston, who used folklore for plot sequences, were most successful in this latter endeavor.<sup>80</sup>

Outro aspecto de grande relevância para a literatura da década de vinte foi o *jazz* (música com estilo de origem negra). As inovações faziam-se sentir em áreas como a música e a literatura assim:

Tal como o *jazz* buscava as suas raízes em antigos hinos, marchas e canções de trabalho também a literatura desta década tenderá a encontrar para a sua fragmentação e descontinuidade algo que lhe confira uma coerência estrutural, assumindo o mito e o símbolo um papel fundamental.<sup>81</sup>

Com a crise de 1929, e conseqüente queda do mercado, iniciou-se uma década de escrita radical, a qual foi recusada devido à reacção política da Guerra Fria. Ainda assim floriram na literatura movimentos radicais:

The stock market crash of 1929 initiated a decade of radical writing that has been neglected because of the political reaction of the Cold War. Actually, a tradition of social radicalism had existed in the United States since the 1880s, but self-consciously radical and revolutionary literary movements flourished with particular strength just before World War I and again in the 1930s. John Dos Passos's trilogy *USA* (1930-36) is probably the best-known product of this movement; however, there were dozens of radical fiction writers and poets, and

---

<sup>79</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. Appleton-Century-Crofts, Inc. U.S.A.: New York University, 1952: p.322.

<sup>80</sup> *Ibidem*. p. 232.

<sup>81</sup> Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta, 1999: p. 196.

many writers between the world wars went through a radical phase. Much of this work appeared in periodicals and remains uncollected.<sup>82</sup>

No final dos anos vinte, sobretudo na década de trinta, emanam uma série de manifestações culturais vinculadas a uma nascente indústria de lazer tais como: o rádio, o cinema e a música popular. O final intelectual e literário da década sente-se de uma forma mais marcante em:

(...) 1929, em um lamento humano e delicado, mas um lamento angustiado de Joseph Wood Krutch. *The Modern Temper: A Study and a Confession* foi, entre outras coisas, um resumo franco das dificuldades de se estar vivo e consciente durante a década de 20, foi e é o desespero do intelectual diante da intensidade e magnitude dos problemas peculiares de um intelectual durante uma década da história da América, em que as condições materiais de vida para um vasto segmento da população estavam melhorando diariamente, quando a vida era suficientemente bem controlada de modo que, aos repelidos pela vida pública, fosse permitido que se voltassem para outra direcção. (...) Desenraizar era a principal característica da modernidade, e, também, tanto em termos emocionais como em outros termos. (...) A destruição era o preço por não compreender – como os artistas e os escritores compreenderam – e por não achar uma maneira de viver com as incertezas e as necessidades sem precedentes. A ciência, até agora era incapaz de fornecer respostas, ela própria era parte do problema.<sup>83</sup>

A loucura vivida nos anos vinte estava prestes a chegar ao fim, uma nova década já se avizinhava. Foi um período em que a maioria das pessoas “(...) preocupava-se (...) com a sua profissão e as suas actividades privadas e pouco com os problemas sociais. (...) Mas a crise económica do final da década, o ‘Crack-Up’ de

---

<sup>82</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States*. University of North Carolina Press, 1992: p.233.

<sup>83</sup> Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martin's Press Inc., 1985: pp. 262, 263.



Fitzgerald, anunciou os ‘nervosinhos americanos’ (...).<sup>84</sup> Contudo, e de uma perspectiva mais abrangente, podemos dizer que:

(...) the Twenties were something considerably more than a zany interlude of alcoholic high jinks and moral experimentation. The flappers, Babbits, and bootleggers whose antics popularly characterize the era seem upon reflection to have been less significant than the groping, half-instinctive apprehension of the sad young men, of the writers, poets, painters, musicians, critics, and amateur aesthetes who, without entirely understanding their own feelings, seem nevertheless, to have had the vague sense of dancing upon a volcano, of knowing that before long the party would be over and the guests dispersed to face the gray morning of a grimmer, more dangerous and unpredictable new day.<sup>85</sup>

No que toca à área da música, na década de trinta, os Estados Unidos vivem momentos distintos na medida em que a música popular passou a ser um fenómeno de proporções continentais. Os grandes programas de rádio, os quais se afirmavam cada vez mais, eram ouvidos por todo o país, facto que facilitava o aparecimento de novos artistas e de mitos da comunicação. As próprias condições técnicas já apresentavam alguma qualidade permitindo uma maior e melhor divulgação. Prova da crescente qualidade técnica foi a transmissão do programa “A Guerra dos Mundos”, em 29 de Outubro, de Orson Wells, acerca de uma suposta invasão de extra-terrestres vindos de Marte – esta notícia acabaria por espalhar o pânico por todo o país. Ainda, e a título de exemplo de autores temos Carnegie, Link e Norman Vincent Peale que, através das novelas radiofónicas, davam instruções às pessoas para que estas alcançassem sucesso e colocassem fim ao fracasso existente em suas vidas.

Relativamente à área da música, o estilo musical em ascensão, em meados da década, era o *swing* (estilo de *jazz* próprio para dançar), o qual foi facilmente adoptado pela população e pelos meios de comunicação que o usavam como meio para estimular a população esmagada pela recessão desde a queda da bolsa em 1929.

---

<sup>84</sup> Marcus Cunliffe. *História da Literatura dos Estados Unidos*. (1954). Publicações Europa América. Biblioteca Universitária, 1986: p.429.

No final da década, em 1936, estreia o primeiro desenho animado longo de Walt Disney – o cinema desse ano foi um sucesso com as interpretações de nomes como Humphrey Bogart, Errol Flynn, Bette Davis e Shirley Temple. Foi a era notável de grandes avanços tecnológicos que permitiram o uso do som e da imagem, dos impressionantes filmes falados, da loucura da música e dos fascinantes passos de dança com o frenético ritmo trazido pelo *swing*, da fotografia, dos jornais cinematográficos, do documentário de palavras com respectivo som e imagem, da junção dos meios de comunicação e da propaganda até às novelas para as donas de casa, etc. Tudo isso contribuiu para fomentar a consciencialização de um povo permitindo dar maior importância aos símbolos e aos mitos como meio de unificação das pessoas. Ao contrário da década anterior, os anos trinta foram, também, palco de mudanças e regresso de alguns expatriados. Assim:

(...) enquanto o New Deal de Franklin Roosevelt lutava contra uma economia que persistia em funcionar mal, muitos dos expatriados regressaram. (...) Nessa época um grupo numeroso de autores e intelectuais (...) preparava-se para anunciar a sua convicção de que o capitalismo desmedido não resolveria a crise existente. (...) No início dos anos 30, as ideias marxistas tiveram grande eco nos estados Unidos. (...) durante uns tempos (...) houve “escritores de esquerda”, cujo radicalismo emocional impregnou a literatura da época. Até aí, a ficção americana tivera relativamente pouco a dizer sobre os pobres e os oprimidos. Antes da Depressão, Upton Sinclair fora um dos poucos autores activos a atacar os erros sociais sob a forma de ficção. (...) As paixões da década atingiram a obra mesmo de apatridários como William Faulkner e Ernest Hemingway. (...) A década de 1930 podia fazer reviver a velha tradição nacional do artista artesão e patriota e outra tolerada, se bem que nem sempre bem-vinda, tradição do escritor semeador de discórdia. (...) Entre desilusões e dificuldades, a

---

<sup>85</sup> Rod W. Horton and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. Appleton-Century-Crofts, Inc. USA: New York University, 1952: p.331.

Depressão estimulou a descoberta da América em autores que de certa forma nunca tinham aprendido a amar a pátria.<sup>86</sup>

A nova década pareceu ser um período “(...) dominado pelo compromisso ideológico com o stalinismo (...) a ideologia pode ter sido importante nos anos 30, mas muitas das contribuições mais brilhantes à análise política escrita no período eram basicamente antiideológicas.”<sup>87</sup> Se, por um lado, os intelectuais da década de vinte se tinham iludido em um exílio ou em algum movimento de arte por amor à arte; por outro lado, aos escritores dos anos trinta era exigido “(...) uma *mea culpa* por se ter ligado ao Partido Comunista ou por ter sido ‘simpatizante’ (...)”.<sup>88</sup> Ainda que assentasse em bases distintas em relação aos anos vinte, a ideia de cultura que invade os anos trinta era tudo menos nova, isto porque nasce uma determinada impressão de que a ideia já se tornou conhecida – não havia nada de novo e tudo já estava explorado e bem conhecido. Ou seja:

[o] que se descobriu foi a ‘correlação inevitável das ... coisas’ para que a cultura não pudesse ser mais considerada da forma que Matthew Arnold e os intelectuais da geração anterior muitas vezes propuseram – o conhecimento das mais altas realizações do homem, do intelecto e da arte através da história --, mas, ao contrário, uma referência a ‘todas as coisas que um grupo de pessoas faz ao habitar uma área geográfica comum, o modo como fazem as coisas e o modo como pensam e sentem as coisas, suas ferramentas, seus valores e seus símbolos.’<sup>89</sup>

É durante os anos de 1930 que a ideia de cultura começa a adquirir diferentes contornos, sendo que passa a ser sentida de uma forma nacional. Isto é, os americanos começam a pensar em termos de padrões próprios para uma nação e para um povo (padrões de comportamentos e crenças, valores e estilos de vida, símbolos e respectiva carga significativa). Pela primeira vez na história do povo americano, surgem referências constantes a termos como “Modo de Vida Americano” e “Sonho

---

<sup>86</sup> Marcus Cunliffe. *História da Literatura dos Estados Unidos*. (1954) Publicações Europa América. Biblioteca Universitária, 1986: pp. 429, 430, 431, 432.

<sup>87</sup> Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martin's Press Inc., 1985: p. 273.

<sup>88</sup> *Ibidem*. p. 274.

Americano.” A expressão “Sonho Americano” acabaria por ganhar um grande significado e importância para a nação, visto que continha em si o sinónimo de partilha e de algo dividido por todo um povo, acabando por ser de uso comum e de identificação nacional – ainda que fosse um pouco diferente de uma visão de missão americana – dando continuidade ao sentimento de nacionalismo já surgido na década anterior. Por esse motivo o autor e historiador Carl Becker diz que:

(...) a humanidade entrou numa nova fase de progresso humano – uma época em que a aquisição de novos instrumentos de poder ultrapassa rápido demais o necessário ajuste dos hábitos e ideias às recentes condições criadas para seu uso.<sup>90</sup>

Nos anos trinta deparamo-nos com um crescente interesse nas ciências sociais e uma tendência para apontar o fracasso das ciências naturais, “(...) no sentido de resolver os problemas humanos (...)”<sup>91</sup> Uma diferença abismal surge entre as duas décadas, se nos anos vinte “ (...) os progressistas eram criaturas do livro; os filhos da década de 30 eram pessoas da pintura e do rádio.”<sup>92</sup> Há um crescimento significativo na participação popular na vida desportiva e nos desportos, bem como uma evolução de novos jogos e passatempos – fomentava-se o espírito competitivo. As inovações contemplam também maratonas de dança, campeonatos de patinagem, corrida de bicicleta, entre outros, todo o tipo de desportos que uma sociedade em franca mutação poderia oferecer. Contudo, e a par e passo dessa revolução, na área do desporto, nasce também uma determinada marginalidade e corrupção, envolvendo o uso da violência, superstição, alienação (que muitas vezes levava a doença moral), alcoolismo e uso de drogas (situação vivida e trazida dos anos 20).

No que toca à educação nas escolas, tentou-se levar a cabo um esforço para reafirmar os valores e os padrões tradicionais. Ainda, valorizam-se teorias sobre diferentes problemas sociais – surge a chamada “psicologia popular,” por isso “In the literature of the Thirties and Forties are to be found innumerable examples of the

---

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 275.

<sup>90</sup> Carl Becker, *apud*, Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martin’s Press Inc., 1985: p. 279.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibidem.* p. 285.

impact of psychoanalysis upon the literary sensibilities of the time”<sup>93</sup> – daí que a própria literatura prime por ideias relacionadas com a consciência, o mistério, a ficção policial, prevalecendo o sentimento de compromisso de herói correcto e honesto.

Relativamente aos intelectuais da época, surge uma forte corrente de pessimismo nas pessoas sobre a possível sobrevivência do individualismo, assim como uma ânsia desenfreada pela importância do “eu” num mundo vasto. Esse facto conduz a uma persistente busca pela imortalidade como fonte principal de ansiedade e, em conjunto, conduz ao aumento das ansiedades sociais e as pessoais (tudo isto se apoiava na solidão, no indivíduo sem ponto de referência de vida). A década de 30, e tal como refere Ernest Hemingway, “(...) chegara como um furacão. Toda uma geração jovem fora arrastada a [sic] um violento protesto contra as realidades dos acontecimentos.”<sup>94</sup> O ponto de separação entre esta e os anos vinte era tremendo, na medida em que:

A de 30 foi a década da participação e da necessidade de ser parte de alguma coisa. (...) A década de 20 viu o crescimento do espectador esportista; a década de 30 marca uma nova era na participação esportiva. A década de 20 deparou-se com os intelectuais em revolta *contra* a cidadezinha; a década de 30 testemunhou o vôo dos intelectuais *para* a cidadezinha. (...) essas generalizações (...) propõem (...) uma verdade básica sobre a década: a necessidade de sentir-se parte de alguma entidade maior, algum senso de objectivo maior.<sup>95</sup>

Para além disso, a ordem internacional colapsava, e a ameaça do Fascismo não parava de ganhar proporções preocupantes. Em simultâneo, e com o grande apoio de líderes intelectuais, o Partido Comunista sofre um crescimento notável, contudo:

(...) também parece ter havido uma escassez de ideias políticas e o mais significativo é que havia falta de capacidade para manter as

---

<sup>93</sup> Rod W. Horton, and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. Appleton-Century-Crofts, Inc. USA: New York University, 1952: p. 358.

<sup>94</sup> Ernest Hemingway, *apud*, Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St Martins’s Press Inc., 1985: p. 298.

verdadeiras posições políticas, excepto nas questões negativas: contra Franco, contra a ameaça do fascismo, contra a desumanidade da América em Depressão. (...) O dom do movimento comunista da década de 30 foi sua capacidade de usar as óbvias necessidades sociais e psicológicas do período. Efectivamente recrutava indivíduos que não tinham outro lugar para ir e que procuravam ser parte de alguma coisa e fazer alguma coisa (...) havia pouco conhecimento e informação política entre os intelectuais cuja instrução e preparo normalmente os faziam inadequados para enfrentarem as realidades políticas de uma ordem capitalista em colapso.<sup>96</sup>

Destacam-se, nesse período, nomes como Granville Hicks (este expressa um sentimento nacionalista, e acaba por ter uma participação muito importante no movimento); Mary McCarthy (escreve o romance *The Group* o qual retrata a era de 30); Allen Tate (mostra interesse em participar mais activamente em algo que fosse para além do capitalismo rural); Ralph Borsodi (crítico muito conhecido da vida urbana moderna que estimulou *Flight from the City*, 1933, e que organizou unidades colonizadoras); Arthur Morgan (fundador, em 1939, de uma organização cujo objectivo era “promover os interesses da comunidade como uma instituição social básica ... preocupada com os desenvolvimentos económicos, recreativos, educacionais, culturais e espirituais de seus membros”).<sup>97</sup>

É também durante a década de 30 que renasce, de uma forma geral, o interesse comunitário de modo que, em 1934, a Faculdade de Black Mountain promove um ideal comunitário no modo de vida universitário permitindo igualdade, ainda que fora do que era habitual e comum, entre os alunos e o corpo docente, fomentando a tradição do trabalho em comunidade e dividindo as tarefas por todos.

Ainda, dá-se mais relevo ao papel dos sindicatos, deixando estes de ser meras instituições de carácter económico para passarem a ser um ponto de apoio aos próprios artistas. Como exemplo temos o caso da Colónia de MacDowell, antigo centro que oferecia aos artistas a oportunidade de viverem e trabalharem sem as exigências dos empregos e de outros tipos de pressões sociais.

---

<sup>95</sup> Stanley Coben and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St Martins's Press Inc., 1985: p. 300.

<sup>96</sup> *Ibidem*. pp. 301, 302.

Em alguns autores surge um interesse crescente no mito, símbolo e imagem como possibilidade de poder relacionar a literatura à experiência e à cultura, e não à vertente política. Em contrapartida, outros decidem converterem-se em uma classe sem instrução de modo a conseguirem, mais facilmente, absorver a cultura tradicional do povo. Podemos, então, dizer que:

The 1930s were a period of transition from eclectic writings on American character by journalists, historians, philosophers, and humanists to the emergence of a self-conscious field of inquiry in the social sciences, particularly in sociology, anthropology, psychology, and social history. Questioning the utility of the “typical individual” for studying modern heterogeneous societies, scholars developed new cultural approaches and explored value analysis as a defensible basis for generalization.<sup>98</sup>

Para muitos autores, a Depressão torna-se sinónimo de afastamento (ainda que temporário), da actividade literária chegando ao ponto de alguns terem de optar por outro tipo de trabalho com vista a sobreviverem, ou a usarem pseudónimos para verem as suas obras bem sucedidas, pois:

(...) a dura logística da Depressão afastou intelectuais tanto judeus como negros, empurrando alguns para o Partido Comunista, e a maioria para cargos – manuais, clericais, criativos, tudo o que se encontrasse sob os auspícios estatais ou federais. Durante um tempo, a ideologia (sobretudo de ordem radical) pareceu ser mais crucial do que a raça ou quaisquer outras considerações.<sup>99</sup>

A literatura dos anos 30 reflectia, então, as preocupações adequadas aos momentos em que se vivia: diferença racial, étnica, dificuldades económicas,

---

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 303.

<sup>98</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States.* University of North Carolina Press, 1992: p.10.

<sup>99</sup> Marcus Cunliffe. *História da Literatura dos Estados Unidos.* (1954). Publicações Europa América. Biblioteca Universitária, 1986: p. 424.

permanentes sombras e fantasmas de pobreza e de miséria, tudo isso levou a uma fragilidade e conseqüente queda do tão almejado “Sonho Americano.” Por essa razão:

A agonia da nação, ecoando profundamente no coração do artista americano, confronta-o com um sentido de urgência que lhe exige resposta clara e, se possível, de efeitos imediatos. Assim, a necessidade de encarar, perceber e descrever o sofrimento colectivo torna-se imperativa e inadiável. Não será pois de estranhar que a narrativa ocupe espaço importante nesta década, narrativa essa nem toda de índole ficcional, e que os modos de escrita ligados ao Realismo e Naturalismo encontrem lugar privilegiado junto dos escritores. (...) Isto não significa, de modo algum, que toda a escrita narrativa da década de trinta se possa, por exemplo, classificar de proletária. (...) as condições sócio-económico-culturais da época e a necessidade sentida pelo escritor de irmanar com os sofredores da nação irão conferir especial oportunidade a esse tipo de escrita, onde se dissolvem substancialmente as distinções entre jornalismo e ficção (...) é nos anos trinta que poderemos observar o surgimento de uma literatura empenhada na acção sobre o universo social (...) é nesse período que se instalará o *New Criticism* defensor da maior distância possível entre o texto literário e o viver histórico de quem o produz ou lê.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta, 1999: pp. 201, 202, 203.



## 2. Caracterização da década de 50 e da de 60.

Antes de caracterizarmos as décadas propostas para este capítulo, julgamos ser importante voltar um pouco atrás no tempo para perceber que mudanças e linhas condutoras estiveram subjacentes à mudança da figura do herói após a Segunda Guerra Mundial. Ainda, o que esteve na origem de acontecimentos tão marcantes como foram os das décadas de 50 e de 60 ao ponto de despoletarem uma ruptura no conceito tradicional de herói e transformá-lo em alguém que, afinal, também se deixa arrastar pelos sintomas de uma sociedade em falência.

Tais acontecimentos fazem-nos ter sempre em mente que nada acontece por acaso mas sim que tudo é sequência ou consequência do que está para trás. Tais situações alteram ou acentuam o conceito de herói como representante de um povo, como baluarte histórico ou mítico para as gerações que se lhe seguem. Essas mudanças marcam uma viragem no conceito de herói – agora adaptado a uma realidade em mudança que o obriga a sofrer uma transformação em prol da sua própria construção ou para benefício do seu povo

Como já referimos na Introdução, pretendemos, no capítulo seguinte, exemplificar, o melhor possível, todos os aspectos que neste e no capítulo anterior referimos usando obras e filmes que possam ser prova de mudança da figura e do conceito de herói (da sua mutação de herói para anti-herói, de acordo com a realidade e a sociedade em que este está inserido).

Os Estados Unidos da América estiveram isolados do resto do mundo durante muito tempo – longe da Europa e de tudo o que nela acontecia. A preocupação e o

empenho na sua própria construção como um país próspero, no seu bem-estar social e económico direccionava-os para si mesmos e para uma política de isolamento e de neutralidade em relação ao mundo. A confiança e a crença de que tinham sido escolhidos por Deus, de que nada os poderia destruir, firmou a ideia de que eram *self sufficient* – bastar-se-iam a si mesmos. As instituições eram sinónimo de segurança, de apoio e de recompensa para todos os que por elas lutam e se esforçam para a criação de uma nação melhor. Os americanos sempre sentiram orgulho nos valores instituídos e na força que estes têm para promoverem e assegurarem o sucesso individual e colectivo. A nação sempre se orgulhou e confiou:

(...) in American government and political institutions; independence and self-reliance, accompanied the imperatives of persistence, hard work, and initiative; commitment to communal action, voluntarism, and ‘organizational democracy’; trust and respect for the mutual rights of others; optimism; authoritarianism, equality; and a ‘restless energy, pragmatism, a tendency toward brashness or boastfulness, this-worldliness, a preference for the concrete, and a certain discomfort in coping with aesthetic and emotional expression.’<sup>101</sup>

Contudo, e tal como vimos no capítulo anterior, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) permitiu ao país perceber que já não podia estar fechado em si mesmo. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o país tornar-se-ia numa potência mundial (facto que se consolidou depois da Segunda Guerra Mundial), devido à alteração da correlação de forças internacionais saídas do conflito.

No que toca ao plano interno há a referir que a situação financeira era deveras favorável, o que levava os americanos a usufruírem de um bem-estar económico e social permitindo-lhes um franco aumento de consumismo e o acesso fácil ao crédito.<sup>102</sup>

Porém esta “pseudo estabilidade” apenas existiu para desviar a atenção dos americanos para algo que estava prestes a eclodir e a derrubar todas as ideias

---

<sup>101</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States*. University of North Carolina Press, 1992: p17.

<sup>102</sup> É por esta altura que surge o tão conhecido Conceito de *American Way of Life*. Conceito que voltaria a estar bem presente na década de cinquenta, após a Segunda Guerra Mundial, quando o país volta a viver um período auspicioso, em que se aposta na tecnologia e num consumismo desenfreado o qual é mesmo encorajado pelos próprios governantes através de publicidade apresentada através dos meios de comunicação.

preconcebidas de que a nação não era frágil e de que tudo estava resolvido, de que todos os problemas não passavam de situações simples e de fácil solução.<sup>103</sup>

Ignorando os sinais de um país em estado periclitante, a nação entra em ruptura e vê-se em uma situação de desespero através de uma depressão, de conflitos e graves problemas financeiros (os quais iam sendo tratados mas nunca sanados de forma definitiva).<sup>104</sup>

Movidos pelos seus ideais de defender conceitos como liberdade e democracia, o país acabaria por ser ponto de referência militar para os exércitos aliados ajudando-os com material bélico,<sup>105</sup> e criando a ideia de que estariam ao lado dos mesmos (o facto de os auxiliarem era uma forma de os manterem do seu lado). Os Estados Unidos acabariam por entrar na Segunda Guerra Mundial imediatamente a seguir ao ataque japonês a *Pearl Harbor*, em 1941.

Apesar de ter participado nas duas guerras, os danos materiais aos Estados Unidos foram muito moderados. Assim, e sem sombra de semelhança com a destruição que assolava um planeta e que o deixava em completa ruína, os Estados Unidos reafirmam-se como uma potência mundial. Passavam a ser uma super potência fortemente equilibrada em termos económicos, capaz de ajudar financeiramente os seus aliados e, agora, capazes de reordenar o mundo à sua vontade acabando, de vez, com a sua política de isolamento em relação ao resto do mundo chegando mesmo a interferir na política estrangeira:

A Segunda Guerra Mundial redefiniu as relações não só entre nações e continente, como também entre cidadãos e estado. (...) Ao invés da posição assumida nos anos entre guerras, os Estados Unidos não

---

<sup>103</sup> Era mais fácil para os americanos acreditarem no seu novo modo e conceito de vida e de prosperidade do que perceber nos detalhes que o país não estava bem e que se encaminhava para algo que se tornaria em caos: a depressão, a falência das famílias e da própria sociedade em termos económicos, sociais e de cidadania. Aparentemente tudo estava bem e aos olhos do povo era apenas uma recompensa de Deus por serem uma nação abençoada.

<sup>104</sup> Os Estados Unidos acabariam por se envolver também na Segunda Guerra e, mais tarde, em crises relativas ao cenário político da Guerra Fria, participariam na Guerra da Coreia (entre 1950 e 1953), e envolver-se-iam na Guerra do Vietname (a qual acabaria por se revelar um total fracasso e, como consequência, uma derrota para o país – a nação pôde assistir e ter conhecimento de toda a tragédia e horror através da televisão e da imprensa suscitando, então, a contestação política e o descrédito da intervenção do país em tal horror).

<sup>105</sup> Foi com a produção em massa de material bélico, para apoio aos aliados, que o país conseguiu equilibrar a sua economia e sair da crise em que se encontrava nos anos trinta, facto que ajudou bastante a que, após terminadas as guerras, os Estados Unidos estivessem em uma situação financeira próspera e se tornassem na super potência mundial, levando-os a poder ajudar a Europa que estava completamente destruída.

tinham agora qualquer intenção de se refugiar no isolamento político ou económico. A liderança era essencial à nova ordem internacional.<sup>106</sup>

Terminada a guerra acentua-se nos americanos o sentimento de que nada os afectaria e de que o seu poder era superior a qualquer país. “In some aspects, World War II and its aftermath again reenforced an equally mythical image of America as God’s chosen country and of American values of initiative, action, and self-help as superior to those of other nations.”<sup>107</sup> Os Estados Unidos entram nos anos cinquenta seguros de que esta seria uma década auspiciosa em termos financeiros – o que se repercute em termos sociais. Aliada à ideia de que a nação era forte e que estava isenta de qualquer tipo de destruição ou perigo, nasce e cresce a ideia de que tudo está ao alcance de qualquer um e instala-se uma inebriante corrida ao consumismo, à vontade de adquirir o que é oferecido e anunciado em publicidade transmitida pelos meios de comunicação – todos querem fazer parte de um mundo recheado de tecnologia e de bens desnecessários, muitas vezes. À semelhança do que havia acontecido na década de vinte (e um pouco na de trinta):

The 1950s, like the 1920s, were years of fulfillment. The large problems of the past seemed to be solved. As the bitter strikes and angry rhetoric of the postwar years subsided, so did most worries about a selfish, fragmented society. (...) After the economic frustrations of the Great Depression and the material shortages of the Second World War, the consumer extravaganza of the 1950s gave Americans their most persuasive evidence of a healthy, progressive society. The sheer quantity of services and goods suggested a more democratic consumer market. Between 1945 and 1957, the amount of consumer credit rose (...) it brought a full complement of revolving charge accounts, easy payment plans, and credit cards (...) a record level of automobile sale enabled many different kinds of Americans to pursue their dreams outside the city limits. In the consumer society of the 1950s a comparable image of unity would have shown an assortment of

---

<sup>106</sup> Lyon de Castro, *apud*, Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida Cantante. *Um Microcosmo da Sociedade Americana na Década de 1950. Dead Poets Society*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2006: p. 20.

shoppers in the same style of clothes (...) Consumerism also enabled Americans to evaluate the state of their society. An old device ‘standard of living,’ won a wide new popularity in the 1950s because it could survey the entire population by measuring consumption.<sup>108</sup>

Inebriados por uma avalanche de produtos de fácil acesso, através de promoção do consumismo, os americanos alimentam o sentimento de que ao resolverem os problemas do passado estariam a resolver os do futuro. O sentimento de comunidade dá lugar ao individualismo, a uma certa inocência<sup>109</sup> e ao conformismo social – que se tornariam valores dominantes da época. A oferta era demasiada e a procura era desmesurada. A aposta na criação de estradas, aquisição de viatura própria e de facilidade em viajar foi de tais proporções que:

[a sede de ter um carro tornou muitos dos cidadãos em] eager drivers [os quais] bought almost anything that moved (...) Suburban residents depended on both cars in their two-car garages; high schools had to enlarge parking lots; developers set shopping centres amid acres asphalt; and at the edge of every town service industries proliferated to cater to the nation’s automobile mania.<sup>110</sup>

Tudo isso sustentava a ideia de que esse já não era um país enorme mas sim de rápido acesso e com todos os lugares ao seu alcance numa questão de minutos ou de horas. Agora toda a gente podia deslocar-se por meio de transporte próprio ou aproveitar as oportunidades de o fazer de avião – o que deixava de ser apanágio das classes mais ricas.

Esta foi também uma altura em que se apostou na medicina, no fabrico de antibióticos, na psicanálise e, através do *National Defense Education Act* (1958), em campanhas para melhorar o sistema educativo: formação de cientistas e engenheiros

---

<sup>107</sup> Thomas C. Cochran. *Challenges To American Values: Society, Business and Religion*. (1985). Oxford: Oxford University Press, 1986: p. 109.

<sup>108</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic* Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: pp. 1200-1203.

<sup>109</sup> Este sentimento de inocência representava a supressão de complexidade e uma simplicidade de visão. Ou seja, para os americanos tudo estava bem desde que cada um se sentisse confortável e bem na sua casa e na vida. O facto de se sentirem bem impedia-os de ver que outros poderiam não estar.

<sup>110</sup> Henry F. Bedford, Trevor Colburn, and James H. Madison. *The Americans. A Brief History*. 4th ed. (1972). USA: Washington. American Library, 1985:p.548.

porque faziam falta ao país e ao governo (o qual ambicionava desenvolver o programa espacial).<sup>111</sup>

Ou seja, passou-se de uma nação de produção para uma de pleno consumismo e de felicidade ilusória, pobre em espírito mas rica em bens materiais – relativizou-se a análise dos problemas sociais, e o espírito crítico para uma intervenção consciente nas situações em que o país se encontrava.<sup>112</sup>

Ainda, verifica-se um enorme *baby boom* o que gerou um aumento de população e delineou novos contornos ao conceito de família, a qual passava agora a ter uma missão diferente: era pilar importante para a construção e consequente transmissão da ideologia e cultura instaurada no país.<sup>113</sup>

Porém, e como já se referiu anteriormente, toda esta ideia de supremacia e de poder mundial acabaria por não passar de um falso sonho ou desejo isto porque:

The Russian development of the atomic bomb in the 1950s ended a brief dream by some Americans of uncontested world supremacy. In its place came a fear of world destruction, but still an insistence that the United States must be supreme and assume the duty of protecting a ‘free world’.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> O desejo de ultrapassar a Rússia era muito grande, na medida em que os Estados Unidos queriam afirmar-se, também, a nível espacial, por isso o Presidente afirma que antes de 1970 colocará um homem na lua – isto porque em 1957 a União Soviética deixa os americanos perplexos ao lançar o primeiro satélite artificial do mundo: *Sputnik*. Apostando seriamente na corrida espacial, em 1969, Neil Armstrong acabaria por pisar a lua e colocar a bandeira dos Estados Unidos em solo lunar.

<sup>112</sup> Um pouco à semelhança dos anos vinte, esta sociedade consumista e vazia de espírito quis usufruir do desenvolvimento das comunicações, da ciência e da tecnologia – a qual permitia o aparecimento de novas máquinas para o lar: os electrodomésticos, instrumentos que rapidamente despertaram o interesse e gosto de qualquer dona de casa e a sua forte adesão em comprá-los.

<sup>113</sup> Tendo em conta o regime que se viva no país e o receio de manifestações comunistas, tentava-se inculcar nos jovens valores familiares; valorizar-se a figura parental como elemento principal e de liderança em casa; imponham-se regras e deveres proibindo manifestações de desobediência, de opinião ou de quebrar as regras instauradas; procurava-se criar um cidadão limitado ao conformismo familiar, social e à severa obediência (aos pais e ao regime, sinónimo de total controlo nas acções e palavras); a separação de papéis entre raparigas e rapazes através dos direitos e deveres de cada um era rígida e teria que ser seguida seriamente sob pena de serem penalizados. Como seria de esperar, esta situação não iria prevalecer durante muito tempo, pois, em breve, os jovens mostrariam o seu descontentamento e a sua vontade de libertação de um regime político e familiar que os intimidava e reprimia – como poderemos ver através de manifestações, desacatos e rebeliões ainda nesta década e na que se lhe seguiu.

<sup>114</sup> Thomas C. Cochran. *Challenges To American Values: Society, Business and Religion*. (1985). Oxford: Oxford University Press, 1986: p. 113

Apesar de o país estar a viver uma época de bem-estar económico e de se encontrar voltado para um consumismo desenfreado, a realidade, no plano interno, era bem diferente daquela que, em primeira instância, se poderia constatar. Ou seja, a nação parecia estar alheada das transformações a nível internacional. Isto é, ainda que a nação se congratulasse por ser o sustentáculo da liberdade de expressão, por exemplo, e da democracia – onde todos os cidadãos eram considerados de forma igual podendo usufruir igualmente de tudo o que o país lhes poderia oferecer – a realidade mostrou precisamente o oposto a essa ideia pré-concebida e vivida por um povo que sempre se considerou como escolhido por Deus e por Ele protegido. A realidade apontava para algo divergente, e que levaria o país, em breve, a seguir ao alheamento agudo, a um despertar através de consequentes actos de revolta.

O país vivia um período de repressão e de privação da liberdade de expressão e de acção. Isso era consequência da Administração norte-americana que fazia apenas passar os valores por ela estabelecidos de modo a poder controlar tudo o que se passava no país: perder o controlo seria sinónimo de perda de poder ou de submissão a poder estrangeiro. Isso era sinónimo de um bem-estar pautado por uma onda de puro conformismo e hipocrisia num país que parecia viver de aparências.

Durante esse período os Estados Unidos viviam o terror de uma “guerra silenciosa”: a Guerra Fria.<sup>115</sup> Na realidade esta aconteceu apenas no campo ideológico não havendo qualquer tipo de confronto militar, ainda que, tanto os Estados Unidos como a União Soviética, estivessem armados com centenas de mísseis nucleares; vivia-se aquilo a que podemos chamar de “Paz Armada”, (para além de se tentarem demarcar numa corrida ao armamento, ambos tentavam ser os primeiros a marcar a história espacial e acusavam-se mutuamente de querer governar o mundo e de querer impor o respectivo regime político). Tais acontecimentos levaram a que o país mergulhasse na terrível ideia de uma possível infiltração e consequente conjuntura comunista, a qual, segundo o presidente, seria uma arma vinda da União Soviética para destruir os Estados Unidos.

---

<sup>115</sup> Dois acontecimentos internos, quase simultâneos, criaram as pré-condições para que os Estados Unidos se lançassem na Guerra Fria. O primeiro foi a morte do Presidente Franklin D. Roosevelt, em Maio de 1945, e, no ano a seguir, a eleição de um Congresso predominantemente Republicano (Partido Conservador). O Presidente F. Roosevelt acreditava num mundo do pós-guerra controlado pelos E.U.A., em comum acordo com a União Soviética. Por oposição, o seu sucessor, Presidente Harry Truman, estando consciente do poder nuclear, abandona essa posição e mostra-se contra as reformas sociais da política do *New Deal* revelando-se absolutamente contra possíveis acordos entre o Governo e os Comunistas. Durante o seu governo iniciam-se campanhas de identificação e de perseguição àqueles que passariam a ser o “bode expiatório” para as desgraças existentes no país: os Comunistas.

Obcecados com a nefasta possibilidade de estarem em perigo e de serem perseguidos por um inimigo, desencadeia-se um esquema de perseguições e de repressão por todo o país. O país vê-se, de repente, fechado em perseguições. Instala-se o medo de se ser denunciado por algo que não se fez ou não se disse, de se pronunciar sobre qualquer assunto ou de se exercer actividade sindical, etc.

Se em 1945 os *mass media* já veiculavam a ideia de ameaça comunista, em 1947, sob a presidência do Presidente Truman, essa ideia ganhou terreno. Porém, é sob o Senador Joseph McCarthy que o país vive uma falsa democracia e falsa liberdade (precisamente o oposto daquilo que estava na constituição e consagrado nos Direitos do Homem). Joseph McCarthy enceta uma enorme “caça aos comunistas” percorrendo todos os sectores da sociedade americana em busca daqueles que outrora tinham usufruído de uma nação que tudo lhes dera e que agora estavam a trair.<sup>116</sup>

Veiculada a ideia de falta de segurança no país (facto que se atribuía aos comunistas), enceta-se uma verdadeira “caça às bruxas” (isto porque, na realidade, nenhum comunista foi apanhado ou se provou que alguém fosse realmente defensor acérrimo do regime e traidor do país):

Disappointed at the erosion of the nation's security, many Americans blamed the Communists. They need not always to be Russian Communists; often any Communists would do. (...) There were, said Joseph McCarthy, two hundred or fifty-seven or eighty-one Communists in the State Department, depending on which list he consulted at the moment. (...) In four years McCarthy had not caught a single Communist. But he blighted the careers of actors and professors, ruined the morale of the foreign service, and cost the country the service of several able diplomats and the candor of countless others. His accusations fostered a political timidity that probably inhibited new approaches to American foreign policy and new ideas about domestic programs. He made an open mind seem unpatriotic and

---

<sup>116</sup> Esse foi um tempo em que os americanos se debatiam terrivelmente em duas guerras: uma interna (nas suas mentes, vidas, famílias em que as armas usadas eram as palavras e as possíveis acções incriminatórias), e outra externa: essa realmente física, na Coreia.



political apathy seem prudent, for any statement might seem embarrassing when wrenched out of context.<sup>117</sup>

Interiorizando os medos e frustrações de um país enfraquecido pela guerra da Coreia e de uma sociedade ávida de riquezas materiais mas não espirituais, a nação americana vive sob o pavor do comunismo. Assim, e encorajando McCarthy na sua *quest* contra os mesmos, dão azo ao aparecimento de comissões de investigação. Estas comissões acusavam qualquer pessoa suspeita de uma possível ligação às actividades anti-americanas, obrigando-as a uma identificação, prestar juramento, responder perante a comissão e, em alguns casos, seriam mesmo presas.

Apesar de todas as classes sociais e qualquer área profissional poder ser atacada, houve algumas que se revelaram “preferidas” para processos de investigação e de perseguição, nomeadamente: cinema, literatura e educação. Essas eram os alvos preferenciais, pois facilmente, segundo a comissão de investigação, veiculavam ideias e pensamentos comunistas através de filmes e de literatura nas escolas.

Hollywood era considerado por McCarthy o ninho do comunismo. Esta “caça” rapidamente ganhou proporções impensáveis e adeptos – com receio de serem presos ou denunciados passaram a ser delatores nacionais. Esses movimentos, ao propagarem-se pelo país, originaram o desemprego, a perseguição cerrada e injusta, o trabalho clandestino e até mesmo o recurso ao exílio (alguns escritores trabalhavam sob pseudónimo). As dimensões desta *Witch-hunt* e a obsessão doentia do Senador foram tão longe que assolaram a própria Administração americana, na qual, segundo McCarthy, também existiam comunistas e ele estava rodeado de traidores:

The reason why we find ourselves in a position of impotency is not because our only powerful potential enemy has sent men to invade our chores [*sic*], but rather because of the traitorous actions of those who have been treated so well by this Nation. It has not been less fortunate or members of minority groups who have been selling this Nation out, but rather those who have had all the benefits that the wealthiest nation has had to offer – the finest homes, the finest college education, and the finest jobs in Government we can give. (...) In my opinion the State

---

<sup>117</sup> Henry F. Bedford, Trevor Colbourn, and James H. Madison. *The Americans: A Brief History*. 4<sup>th</sup> ed. (1972). U.S.A: Washington. American Library, 1985: pp. 545, 547

Department, which is one of the most important government departments, is thoroughly infested with Communists.<sup>118</sup>

Considerado um dos homens mais poderosos do seu tempo, Joseph McCarthy, durante quatro anos, instaurou o medo, a desconfiança, o desequilíbrio político, social e humano – os cidadãos sentiam-se presos num país livre que se auto-proclamava acérrimo defensor dos direitos do ser humano mas que os reprimia e discriminava.

Em 1948, e com o objectivo de limitar a influência comunista no país, havia sido implementado o *Taft-Hartley Act* (destinava-se, essencialmente, a limitar os poderes abusivos dos sindicatos). Mais tarde, em 1950, surge o *International Security Act*. O próprio Presidente que se mostrou contra esta legislação declarou que:

We can and we will prevent espionage, sabotage, or other actions endangering our national security. But we will betray our finest traditions if we attempted, as this bill would attempt, to curb the simple expression of opinion. This we would never do (...). The course proposed by this bill would delight the Communists, for it would make a mockery of the Bill of Rights and our claims to stand for freedom in the world.<sup>119</sup>

A obsessão de McCarthy era de tal ordem que conseguiu aliar ao seu macabro plano de perseguição e de condenação alguns amigos e colaboradores responsáveis pelo FBI. Estes dedicavam-se meticulosamente à investigação de possíveis nomes e forneciam as informações ao Senador – facto que o ajudava e lhe permitia alargar o seu campo de manobra nesse processo. O seu poder e a sua forma de actuar ganharam tamanhas proporções que acabou por entrar em instituições escolares e universidades, também, onde depressa conquistou adeptos que denunciavam nomes ou impediam suspeitos de exercer as suas funções. Muitas livrarias viram as suas portas encerradas e, em outras, foram inspeccionados os seus livros e milhares de publicações acabariam por ser retiradas de circulação.

---

<sup>118</sup> Sitkoff, *apud*, Constança Augusta da Silva Coelho *The Quiet American. Um Filme, uma Leitura da História*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2006: p. 104

<sup>119</sup> Harry S. Truman. "Speech on the Veto of the McCarran International Security Act – September 22, 1950." 2 Jun 2008: p. 2 <<http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=859>>

Contudo, e após o sério erro cometido por McCarthy ao estender as suas investigações às Forças Armadas Americanas, este acabaria por ser denunciado por abuso de poderes e, por fim, desacreditado. O seu tempo de triunfo e de poder acabaria em 1954 dando lugar a uma nova chefia: a de Eisenhower. Em meados dos anos cinquenta as obsessões com o comunismo estavam a atingir o seu fim.

Os anos cinquenta foram também palco do nascimento de uma cultura suburbana, sinónimo de uma classe média que procurava sair das cidades e estabelecer-se na periferia onde poderia encontrar melhores áreas habitacionais e mais calma – tudo isso era proporcionado pela facilidade de crédito e compra de habitação. Para além disso, a imagem e o papel da mulher na sociedade dos anos cinquenta também sofreu mudanças. Após a guerra a mulher entra nesta década de uma forma mais feminina e: “(...) glamourosa, de acordo com a moda lançada pelo *New Look*, de Christian Dior, em 1947 (...) cintura bem marcada e os sapatos de saltos altos (...) acessórios luxuosos, como peles e jóias (...) silhueta (...) feminina e jovial atravessou toda a década de 50 (...).”<sup>120</sup> O ambiente era de sofisticação e de cuidados com o corpo e as aparências (dá-se uma explosão na área da alta costura e dos produtos cosméticos surgindo empresas como a Revlon, Helena Rubinstein, Estée Lauder e Elizabeth Arden, que apostavam fortemente nos meios de comunicação para divulgação de seus produtos). Voltava-se à tradição de valores conservadores. Esperava-se que a mulher fosse bela, cuidada, boa dona de casa, esposa e mãe, que veiculasse os verdadeiros valores de uma esposa fiel, que soubesse educar os seus filhos (principalmente as raparigas a quem era feito um cerco para evitar a fuga às normas sociais em vigor); obediente (não passava de um ornamento para o lar e para a sociedade<sup>121</sup>).

A imposição de valores conservadores era de tal forma sufocante e altamente penalizante o não cumprimento das regras, que estavam socialmente banidos aspectos como: gravidez fora do casamento, uso de contraceptivos, relações entre pessoas do mesmo sexo (estas poderiam levar à prisão e conseqüentemente à exclusão social), as relações entre raças ou etnias diferentes, e fomentava a segregação de sexos nas

---

<sup>120</sup> Cláudia Garcia. *A Época da Feminilidade*. 14 Sept. 2005. Home page, s.d.: p. 1. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/anos50.htm>>

<sup>121</sup> Esta ideia de “mulher objecto” de beleza e amorfa sem qualquer possibilidade de opinar sobre os assuntos sociais ou políticos, muito aquém de conhecimento cultural ou de outro tipo está patente na obra *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald – tal como tentaremos, no capítulo seguinte, exemplificar.

escolas (os colégios particulares eram, na sua maioria, para rapazes, assim como o acesso às universidades), etc.

O panorama social era caracterizado por: opressão social, familiar, imposição de valores, apatia, falsa liberdade de expressão. A sociedade oferecia uma “mão cheia de nada” em termos espirituais, era vulnerável (embora moderna).

Numa tentativa de ruptura com uma sociedade subjugada à repressão McCartista que “acorrentava”, começa-se a sentir uma agitação por parte de juventude consciente e esclarecida, a qual demonstrava uma crescente vontade de se libertar das correntes sociais. É então que se inicia um movimento de contra-cultura.

Deste movimento faziam parte escritores, músicos e artistas plásticos que rejeitavam os valores tradicionais de uma sociedade sem rumo (os jovens acusavam os adultos de hipocrisia e de autoridade excessiva). Esse movimento ficou conhecido por *Beat Generation* (os seus defensores e seguidores ficariam apelidados de *Beatniks* e foram como um grito de inconformismo e rebeldia para com os valores predominantes<sup>122</sup>). Na tentativa de sair de algo que consideravam errado e que estava a ser levado aos extremos, esta *beat generation* acabaria por cair noutra extremo. Ou seja, procuravam uma vida libertina (por oposição à vida aprisionada que tinham), buscavam algum sentido para as suas vidas em drogas (de forma a vislumbrar dimensões de modo a dar sentido às suas vidas vazias), desacreditaram o sentimento e a crença sagrada para se sentirem atraídos pelo Oriente e por tudo o que os poderia fazer sentir melhor. Seguiram filosofias como o Budismo Zen, deram primazia ao valor do indivíduo e aliaram o *jazz* à poesia.

Os *Beats* não se limitavam a contestações ou à recusa de estilos de vida conservadores, procuravam alternativas para conseguirem uma vida com sentido. Visavam a construção de uma sociedade mais liberta e menos preconceituosa numa procura incansável de realização pessoal. É na produção literária e artística que encontram o regresso aos verdadeiros valores da genuína identidade americana: revalorizaram e perpetuaram autores do século XIX tais como Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman e David Thoreau, entre outros. Os seus trabalhos artísticos e literários espelhavam o cidadão à deriva e vazio, desprovido de sentimentos: as personagens reflectiam o estado degradante da sociedade destruída.

---

<sup>122</sup> Esta revolta tem início com a geração *Beat*, mas acabaria por se tornar mais forte nas suas manifestações, convicções e ânsia de fuga da sociedade durante os anos sessenta com a geração *Hippie/Freak*.

Era vontade dessa geração revalorizar o pensamento individual e a realização pessoal, alertar cada cidadão para o respectivo direito ao livre arbítrio, à sua condição de indivíduo único com direitos e dignidade humana na importância da sua relação com o mundo e com todos os que o rodeiam.<sup>123</sup> Isto porque a sociedade parecia ter esquecido tais valores e ter sido transformada em algo semelhante a uma espécie de rebanho gigante onde todos pensam de acordo com o que lhes é imposto ou, simplesmente, não pensam. Uma sociedade cujos ritmos de modernização a transformaram "(...) from an agrarian and utopian form of liberal democracy through to a post-techronic, high-powered world society with supreme influence in the world."<sup>124</sup>

A geração *beat* defendia também que o homem deveria ter direito, como ser humano livre, de se manifestar contra o que considera incorrecto visto que: "All men recognize the right of revolution; that is, the right to refuse allegiance to, and to resist, the government, when its tyranny or its inefficiency are great and unendurable."<sup>125</sup>

Apesar de lutarem contra uma sociedade amorfa, muitos dos poetas *beat* foram incompreendidos pela cultura convencional devido à espontaneidade dos seus textos e à simplicidade com que expunham as suas ideias e sentimentos ligados à natureza, ao homem comum, ao indivíduo como ser único.

Com uma escrita própria cheia de desejo de mudar o rumo da sociedade, em protestos e brados atormentados destacam-se, dessa geração, autores como: Allen Ginsberg (autor carismático da geração *Beat*, e, mais tarde, em 1960, da geração *Hippie*, tendo ficado como marco da sua escrita o poema "Howl"), William Carlos Williams, Lawrence Ferlinghetti, William S. Burroughs, Jack Kerouac, entre outros.

Jack Kerouac revelar-se-ia como um dos marcos mais relevantes da geração *beat* e da época visto que conseguiu alcançar de uma forma notável o sentimento de revolta e de inquietação da juventude da altura, transmitindo o estilo de vida e o desejo de libertação espiritual e individual dos jovens. O seu romance mais famoso foi *On the Road*. Neste romance – uma autobiografia – J. Kerouac explora a ideia de

---

<sup>123</sup> Afectado por esta onda de alienação, o herói da década de cinquenta – e também na de sessenta – é dominado pela paranóia, o impulso suicida, a acção psicológica, o desespero, a solidão, a alienação, a ausência do sentido, o absurdo da existência, o vazio, o desenraizamento e desintegração, com perturbações a nível moral e psicológico e a desintegração (sinónimo de uma sociedade em ruptura e completa perda de valores, vazia de seres humanos e repleta de máquinas, de seres acéfalos e horrorizados).

<sup>124</sup> Maria Laura Bettecourt Pires. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. U. Aberta, 1996: p. 25.

<sup>125</sup> Henry David Thoreau. "Civil Disobedience" in *Selecting Writings*. U.S.A: University of North Carolina, 1958: p. 12.

viagem através da descrição de quatro viagens pelos Estados Unidos (desde Nova Iorque até São Francisco). As viagens retratadas na obra são, ao mesmo tempo, geográficas e interiores. Estas remetem para os desejos dos jovens que têm agora necessidade de sair da sua terra, de realizarem uma viagem de conhecimento de território e, ao mesmo tempo, de se descobrirem, de viverem aventuras, de se libertarem a nível físico, espiritual e psicológico, assim como, de poderem conquistar uma nova percepção do mundo.<sup>126</sup>

Esta *beat generation*, apesar de incompreendida por muitos, acabaria por deixar uma riqueza, para o país, a nível da literatura, drama e das artes plásticas, sendo que muitos outros os seguiram e os tiveram como pontos de referência para os seus trabalhos. Os ideais e os pensamentos que exaltavam seriam rumo de orientação para a contra-cultura *beat* influenciando, desse modo, a cultura e a sociedade americana, por contraste ao regime Macartista.<sup>127</sup>

A par e passo com o nascimento da contracultura, outros autores surgem e deixam marcas importantes na literatura e na construção de um novo herói. Esta vaga de novos escritores, de novos caminhos para as artes, de novas publicações e de uma panóplia de novas obras marcava o facto de que:

As America became a superpower during the Fifties, a number of major books appeared on fundamental American themes and myths, many of them attempts to break away from traditional and narrow types of historical and cultural study. [exemplo disso são] Henry Nash Smith's *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (Cambridge, Mass., 1950), David M. Potter's *People of Plenty: Economic Abundance and the American Character* (Chicago, 1954),

---

<sup>126</sup> Não nos podemos esquecer que a viagem também é outro modo de conhecimento, outra forma de alguém, neste caso os jovens, se deslocarem no espaço a alta velocidade facto que altera a relação espaço e tempo, retirando as marcas convencionais, criando uma cultura global. Para além disso, a ideia de viagem também está relacionada com o mundo das drogas: ingerindo-as os jovens “viajavam” de forma alucinante e ilusória dando azo a uma possível libertação, ainda que momentânea.

<sup>127</sup> Para fugir ao regime não só a escrita se revelou uma arma poderosa para agitar as mentes dos americanos, e fazer tremer a sociedade e os pilares em que se apoiava, como, também, foi importante para o movimento da contracultura e para a geração *beat* a criação da chamada *Escola de São Francisco*. Deste movimento fazia parte uma enorme vaga de poetas que tentavam recriar a literatura através da libertação do indivíduo e das amarras ao regime que o impedia de se expressar. Os seus seguidores encontravam-se em São Francisco sendo que esta cidade acabaria por se tornar num espaço semelhante àquilo que se pode denominar de capital das letras e das artes – a produção ia desde a literatura, ao drama, à música (surgindo novos tipos de música que agitavam a camada mais jovem, a

R. W. B. Lewis's *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago, 1955) (...) Leo Marx's *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York, 1964). All were books of wide-ranging intention – written by scholars who usually came from the disciplines of history or literature, but aimed to explore the fundamental themes of American culture. They were serious in their methods, relating historical, sociological, economic literary and artistic materials to basic cultural myths and issues.<sup>128</sup>

A figura do herói dos anos cinquenta (e posteriormente da dos anos sessenta), direcciona-se para um despertar da sociedade e dos conflitos vividos pelas personagens no seu dia-a-dia:

[por isso] in the last decade the traditional patterns of popular storytelling have been deeply disrupted. One (...) indication of this transformation is the emergence of new kinds of stories, and the eclipse of traditional genres. (...) there is the curious decline of the western, which once made up as much as one-fourth of the American movie output and which, in the late 1950s, dominated the television screen. Today, few westerns are in production, and long-lasting series like “Gunsmoke” and “Bonanza” have been canceled. The situation comedy plays, if anything, an even more important role, but most of the currently successful shows elaborate situations that undercut or explode the traditional affirmation of romantic love and family solidarity – for example “All in the Family”, “Mary Hartman, Mary Hartman”, “M.A.S.H.”, “Mary Tyler Moore”, and “The Bob Newhart Show”. These programs have in common the comic exploitation of strains and inadequacies in the traditional institutions of marriage and the family. Even more striking (...) is what appears to be an upsurge in the production and popularity of the varied genres associated with

---

levavam ao rubro mas que chocava outros por ser imprópria, barulhenta e pouco convencional) e às artes plásticas.

science-fiction and fantasy on the one hand and pornography on the other.<sup>129</sup>

Característica de um novo tipo de literatura eram também os romances de guerra, criando assim um modo de identificação do país, como exemplo disso temos que:

(...) literary artists conceived of America in a new way, with a heightened sympathy and sense of identification. (...) The most prominent writers of the fifties were actually representative of America's prewar literature. (...) The war itself had elicited some of the strongest fiction of the forties and early fifties. (...) Norman Mailer and James Jones both made use of their wartime experiences in the South Pacific in their first novels. Mailer's *The Naked and the Dead* (1946) offers a naturalist inquiry into the contest between will and force. Men on patrol are presented as players in an existential allegory, and their loyalties and betrayals are lavishly defined as a microcosm of human behavior under pressure. (...) James Jones's *From Here to Eternity* (1951) was set in the eve of the war, rather than on its battlefields. Jones pushed one tradition of naturalism to its limits, turning the barracks of Pearl Harbor in the days and hours before the Japanese attack into a complete, closed, and doomed world.<sup>130</sup>

Terminada a guerra a população cresceu de uma forma inesperada com o regresso dos soldados aos quais era preciso fornecer alguma solução. Assim, o modo mais prático foi encaminhá-los para as universidades e oferecer-lhes educação superior (educação essa que deixava de ser apanágio de uma elite mas passava agora a ser um direito de massas, facto que continuaria na década de sessenta, também).

---

<sup>128</sup> Malcolm Bradbury, and Howard Temperley. *Introduction to American Studies*. 2<sup>nd</sup> ed., Norwich, 1988: p. 20.

<sup>129</sup> John Cawelti. "Pornography, Catastrophe, and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture", in Sam B. Gurgus (ed.), *The American Self Today*. New Mexico: New Mexico UP, 1982: p. 183.

<sup>130</sup> Peter Conn. *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge: U. Press, 1989: pp 443, 444, 445, 446.



Por essa altura registou-se também um grande número de migrações de negros (durante e após a guerra), os quais vinham das quintas do sul para as vilas e cidades na tentativa de usufruírem dos mesmos direitos e serviços que os brancos. Porém, e apesar de a Constituição estabelecer que todos têm os mesmos direitos, a realidade apontava para algo bem diferente: início de conflitos, discriminação de raças, etnias, pessoas a viverem em *ghettos* e sem condições – não podiam votar ou frequentar as mesmas escolas que os brancos (no caso dos negros). Numa tentativa de pôr fim a estes aspectos, é criado o Movimento dos Direitos Cívicos, em 1955, o qual primava pelo uso da não-violência.

Numa sociedade onde prevalecia a igualdade de direitos e que se auto proclamava como modernizada, acabaria por permitir que actos racistas (ideias, atitudes e comportamentos que incentivavam o conceito de “separados mas iguais”), e de segregação fossem levados a extremos e à violência nas ruas, em escolas, e nos meios de transporte. A nação estava como um vulcão prestes a explodir. Era notória a vontade de mudança e a revolta contra inúmeros aspectos que assolavam uma sociedade à beira do abismo. Eram cada vez mais graves as revoltas contra o regime político e a falta de liberdade de expressão e de democracia, o excesso de população a viver sem condições nas cidades, empregos mal pagos, pessoas sem instrução escolar (apesar de ser uma nação virada para a modernização, e de se investir na educação ainda muitas pessoas não tinham instrução escolar). Para além disso, crescia o descontentamento com a taxa de violência e de crimes que aumentava, a insegurança nas ruas, a discriminação, a crescente segregação nas escolas, a contraditória desigualdade de direitos, os problemas e preocupações com a qualidade do ambiente devido ao excesso de poluição causada pelos automóveis e fábricas, as oportunidades diferentes no mercado de trabalho (tanto para negros como para as mulheres), a participação do país na guerra do Vietname – a qual, acabaria por se revelar um desastre a nível económico e político<sup>131</sup> – etc.

Em suma, as tentativas de solucionar a situação não estavam a surtir o efeito desejado e estes acontecimentos abriram caminho aos anos sessenta, os quais se

---

<sup>131</sup> Apesar de no início se acreditar na importância da intervenção do país em assuntos estrangeiros, como a guerra do Vietname, o facto é que esta interferência acabaria por causar sérios danos financeiros, sociais e humanos e ser sinónimo de um forte sentimento de desilusão para um país que se julgava capaz de resolver os problemas externos. Os Estados Unidos seriam forçados a reconhecer a derrota no Vietname, pressionados pelo fracasso militar e pela opinião pública internacional abalada pelas imagens das atrocidades cometidas pelos seus homens, assim como pelo drama que

caracterizaram por revoltas, manifestações e assassinatos a uma escala alucinante. Por esse motivo:

(...) the 1950s gave way to the assorted phenomena that would become known as “the sixties”. A series of shocks strained the country’s ideological fault lines. Consensus was replaced by protest along a broad front, and energy multiplied as separated dissenters gathered in a fragile but potent coalition of resistance. The challenges were cultural as well as political. Blacks who campaigned for civil rights, women who demanded equality, and the men and women of all races who organized to stop the war in Vietnam joined to insist on the reconstitution of the nation’s underlying assumptions. In August 1963, the Reverend Martin Luther King, Jr., led a march of over two hundred and fifty thousand people to Washington, D.C., the first of many mass gathering and rallies that dramatized dissent and the demand for change in the sixties. (...) the texture of America’s cultural and political life in the 1950s was neither as homogeneous nor as insipid as the residual imagery sometimes suggests. Much of what occurred in the sixties had its origins in the preceding years.<sup>132</sup>

A década de sessenta caracteriza-se pelas mudanças drásticas no país e na população, a revolta e o desrespeito de valores - surge uma juventude alienada, insatisfeita e sem rumo, a qual dá origem a vilões ao invés de heróis.

Os anos sessenta foram palco de triunfos políticos e culturais, de marchas, campanhas políticas, protestos sentados, de protestos contra a guerra, o afastamento de Lyndon Johnson da presidência, a massificação do ensino superior, movimentos estudantis, de revoltas contra o racismo e a discriminação sexual, pelos direitos humanos, manifestações contra a destruição do meio ambiente, contra o uso de energia e das armas nucleares, movimentos contra a guerra do Vietname, movimentos

---

representariam as 58.000 baixas nas suas fileiras, a juntar a um elevadíssimo número de ex-combatentes afectados tanto a nível físico como psicológico.

<sup>132</sup> Peter Conn. *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge: U. Press, 1989: p.449 – 450.

estudantis, os *sit-ins* (movimentos caracterizados pela ocupação pacífica de lugares públicos, tais como restaurantes apenas destinados a brancos<sup>133</sup>), etc.

Perante um quadro tão tenebroso, o período da Guerra Fria, o país sente necessidade de acreditar em alguém que possa liderar e que apresente alternativas às vidas sem sentido que a maioria dos jovens enfrentava com insatisfação.

Em 1961 John F. Kennedy é eleito presidente e, em pleno clima de crise cultural e de alienação, revela empenho, idealismo e uma visão de união do país e da população. Surge como o herói do sonho americano – aquele que poderia salvar a nação: o líder. Acreditava-se, então, que o governo conseguiria gerir de forma eficaz os assuntos nacionais e os internacionais (principalmente a participação na guerra do Vietname que cada vez mais sufocava a economia do país e exigia uma política de contenção devido aos gastos exacerbados com o envio de militares e de material bélico<sup>134</sup>). Porém, o seu tempo de governação é muito curto. Ainda que através dele o país acreditasse em dinamismo e optimismo para resolver as situações, na realidade pouco foi feito pois acabaria por ser assassinado em 1963.

Após a morte de J. F. Kennedy, em 1963, sucede-lhe Lyndon Johnson. Este adopta medidas drásticas para melhorar o país: cria um programa de anti-depressão (numa forma de “declarar guerra à pobreza” que ainda se verificava), apoia o desenvolvimento comunitário, expande serviços educacionais nas zonas mais desfavorecidas e desenvolve o serviço de saúde.

Em 1964 é criado o *Office of Economic Opportunity* e um ano mais tarde, em 1965, o Congresso cria *The Education Act*, o qual seria uma resposta ao alargamento de educação a todos os cidadãos, dá-se ainda a criação de um sistema melhorado de

---

<sup>133</sup> Saliente-se que, apesar de ter sido uma década tumultuosa e de enormes mudanças nacionais a todos os níveis, o início dos anos sessenta trouxe consigo a ideia de bem-estar e de prosperidade para a nação. Aliado a esse aspecto esteve o crescimento populacional (devido ao *baby-boom* do período do pós-guerra); uma elevada taxa de migração para as áreas urbanas; melhores condições de vida que proporcionaram um aumento da esperança média de vida da população e um decréscimo da taxa de mortalidade infantil.

<sup>134</sup> Para os americanos, mais do que para qualquer outro povo, o envolvimento em assuntos estrangeiros tem sido uma experiência de verdadeira desilusão. Acreditando na sua importância e força como potência mundial, a obrigação de interferir, mesmo onde não deveriam, dá azo a conflitos internos, à degradação da economia do país, ao descrédito do povo nas lutas sem razão aparente, às revoltas contra o governo para que este resolva os problemas internos e deixe de lado assuntos alheios e que os enfraquecem como nação. A par e passo com esta necessidade de interferir em assuntos externos estava o medo de serem atacados e, consequentemente, destruídos, por isso era mais fácil controlar e gerir o mundo de modo a não correr riscos. Ainda, e apesar de inicialmente se acreditar na importância da participação em guerras, o facto é que, com o passar do tempo e a crescente desilusão e sacrifício de vidas, aqueles que antes eram heróis passam a ser vilões que agem sem ter noção real da verdadeira causa pela qual se debatem, morrem e matam sem saberem ao certo quem era realmente o inimigo ou se era o “seu inimigo”.

saúde através do *Medicare*. Ainda, em 1964 *The Civil Rights Act* – este dava aos negros o direito ao voto e reconhecia-os como iguais, na teoria porque na prática isso não se verificaria assim de modo fácil e simples.

Na tentativa de organizar o país, de lhe dar um rumo de sucesso e de satisfação, L. Johnson comete um erro grave ao insistir na permanência do país na guerra do Vietname. Em 1964 envia tropas para a guerra alegando que seria uma operação definitiva e estratégica (esta ficaria conhecida como *Operation Rolling Thunder*).

L. Johnson, na sua estranha estratégia de vencer uma guerra que nem era americana, acreditava que se os custos se tornassem demasiadamente elevados o inimigo desistiria e os americanos sairiam vencedores (na realidade o que aumentava eram as despesas, os desertores, os mortos, e as atrocidades). Consciente da revolta do povo contra a sua presidência, L. Johnson anuncia o fim da mesma em Março<sup>135</sup> de 1968.

Assistir-se-ia, também, no início dos anos sessenta, a uma nova dimensão no campo social: o activismo estudantil. Um pouco à semelhança do que já se tinha verificado quarenta anos atrás, durante os anos vinte, os jovens seriam o ponto de partida para uma revolução que seria uma das mais tumultuosas:

By 1967 and 1968, student strikes were commonplace. So were the pockets of young people who collected to experiment with communal life, drugs, and poverty. (...) In many ways these young dissenters were carrying out just one more variation of the modern adolescent rebellion. All the standard elements of the past forty years were there. Increasingly hard, acid rock set a musical barrier between the generations. Adults were accused of hypocrisy, and adult authority was condemned. Trust no one over thirty, the rebels declared. Even their primary areas of rebellion – dress, language, drugs, and sex – were the familiar ones from the 1920s. When young people in the 1960s wore

---

<sup>135</sup> Ao anunciar o fim da guerra, L. Johnson estaria também a declarar o seu próprio fim como presidente – após duras e constantes críticas, de uma nação revoltada, sobre o modo como geriu a situação e como direccionou o país para o declínio geral da política global da América. Esse ano ficaria conhecido como *The Hard Year* devido ao massacre de milhares de pessoas, a inutilidade em vencer uma guerra perdida e sem inimigo aparente. Por esta altura a violência nas ruas, as revoltas, as manifestações e os confrontos estavam fora de controlo.

workclothes or exotic clothes or no clothes, screamed four-letter words, substituted narcotics for alcohol, and claimed the right of sexual intercourse on demand, they were extending the very domains of personal freedom that well-to-do Americans of four decades earlier had explored. (...) this noisy rebellion supplied a penetrating commentary on the contemporary life of successful Americans. It focused on the most sensitive problems of the individual in modern society.<sup>136</sup>

Como já referimos anteriormente, e em sequência do que tinha começado a acontecer nos anos 50, a população estudantil aumenta astronomicamente nas universidades (educação de massas). Contudo, a possibilidade de acesso ao ensino continuava a ser apanágio da população branca, visto que aos negros ainda era limitada a formação superior.

Os protestos estudantis têm início no *campus* da universidade de Berkeley, na Califórnia, onde se verificam várias manifestações. Para além disso, os negros são ainda vítimas de segregação racial e de consequentes confrontos quando tentam entrar em universidades de Alabama e Mississippi (aqui os actos racistas eram levados ao extremo e à violência directa).

Num país que prima, em termos escritos, pela igualdade de direitos, os actos de violência e de segregação não passavam de contradições absurdas e que colocavam o ser humano (branco ou negro) em perigo. O paradoxo da discriminação era sustentado pelas *Jim Crow Laws* que impunham e previam a separação entre brancos e negros nas diversas situações e instituições como escolas, restaurantes, hospitais, etc. – facto que alimentava a revolta e a humilhação dos cidadãos negros que se viam obrigados a obedecer sob pena de serem presos ou espancados.

Apesar de em 1957 o Congresso ter elaborado o *Civil Rights Act* – proibia a discriminação em locais públicos, independentemente da raça, cor ou religião<sup>137</sup> – só em 1964 se sentiria uma leve acalmia de ânimos e de confrontos raciais. Ainda que

---

<sup>136</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic* Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: p. 1235.

<sup>137</sup> O racismo tem sido a maior tragédia que os Estados Unidos têm vivido, impedindo que uma minoria negra pudesse viver ou partilhar a ideia do sonho americano (este, e de acordo com a tragédia da discriminação, era apenas um direito adquirido dos brancos).

esses actos se verificassem ao longo de todo o país, era, contudo, no Sul que as situações se intensificavam e se tornavam mais violentas.

O movimento dos direitos cívicos já se tinha iniciado em 1955 tendo ganho maior relevo e importância ao longo do país após o caso *Brown vs Board of Education of Topeka, Kansas*,<sup>138</sup> e, mais tarde, com o incidente em Montgomery quando Mrs. Rosa Parks se recusou a ocupar um dos lugares destinados a pessoas da sua cor numa sociedade segregada:

Aconteceu a 1 de Dezembro de 1955. Ou porque estivesse demasiado cansada ou porque a militância começasse a dar frutos, Mrs. Parks insistiu na sua razão, tendo, por isso, sido presa. Este episódio banal originou o boicote dos autocarros de Montgomery, que daria grande proeminência a Martin Luther King, Jr. como dirigente do Movimento dos Direitos Cívicos.<sup>139</sup>

Possivelmente, e segundo alguns autores, este terá sido o impulso para a intervenção de Martin Luther King, Jr.<sup>140</sup> e do movimento contra a segregação:

(...) it was the Montgomery action of King that shifted the arena of civil rights confrontation from the courts to the streets and the television screens. It was King who captured the imagination of the country as a whole and of the black communities that furnished many of the foot soldiers of the civil rights army.<sup>141</sup>

Martin L. King, Jr., através do seu discurso eloquente e sempre direccionado para a resolução das situações sem intervenção das forças policiais ou da violência, conseguiu motivar e mover massas ao longo do país ao ponto de, em 28 de Agosto de

---

<sup>138</sup> Caso levado ao juiz do Supremo Tribunal, em Maio de 1954, em litígio, com o fim de abolir a segregação no ensino oficial e tornar possível o reconhecimento da igualdade (este seria um sinal, talvez um dos primeiros, de que os actos discriminatórios já não eram bem aceites nem bem vistos por parte dos cidadãos).

<sup>139</sup> Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta, 1999: p. 280.

<sup>140</sup> Ainda que não apelasse à violência ou aos confrontos contra o que era infligido contra os negros, M. L. King, com o seu discurso eloquente e persuasivo, conseguia mobilizar negros e brancos na luta contra a segregação e a favor da igualdade de direitos.

<sup>141</sup> Albert/Hoffman, *apud*, Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-Americana*. Universidade Aberta, 1999: p. 112.

1963, ter lugar a Marcha de Washington, D.C. – em *Lincoln Memorial*. Esta seria o clímax dos acontecimentos ocorridos até então, assim como a possibilidade de mostrar que a opinião pública apoiava o movimento e que muitos cidadãos brancos eram contra a segregação e a favor do cumprimento do estabelecido na Constituição: igualdade de direitos, independentemente da cor ou raça.

Para além disso seria, também, uma forma de demonstrar ao mundo uma realidade que não era mais do que uma aberração e que tinha de ser erradicada da sociedade americana de modo a poder garantir um futuro igualitário e equilibrado da democracia no país.<sup>142</sup> O *Lincoln Memorial* seria:

(...) simbolicamente escolhido como o local para onde todos se dirigiram em 28 de Agosto. Eram cerca de 250.000 pessoas, 20 a 30% das quais brancas. Bob Dylan, Peter, Paul, and Mary, Mahalia Jackson e Joan Baez cantaram (esta última o hino do movimento “We Shall Overcome”) precedendo uma longa série de oradores. King foi o último, proferindo o seu célebre discurso “I have a Dream.”<sup>143</sup>

Era primordial para o Movimento conseguir “ (...) erect in the United States a color-blind society”<sup>144</sup> onde brancos, negros, homens e mulheres usufríssem dos mesmos direitos e liberdade de escolhas, criando e mantendo “ (...) a dignidade e igualdade de todos os humanos no que diz respeito a direitos alienáveis, tais como a liberdade, justiça e oportunidade.”<sup>145</sup> Contudo, esta não passava de uma nação que se regia ficticiamente pelo que estava estabelecido na Constituição, pois a realidade mostrava “ (...) na prática que todos os homens tinham sido criados de igual modo, excepto os negros.”<sup>146</sup> Seria em Julho de 1964 que, finalmente, o *Civil Rights Act* seria aprovado para pôr fim à legislação *Jim Crow* acabando com a discriminação racial em qualquer lugar público.

---

<sup>142</sup> De salientar que a situação vivida no país estava a ser, no nosso ponto de vista, uma espécie de regresso ao passado: ao tempo da escravatura, a qual não só maltratava e matava barbaramente seres humanos, como também dava azo a um abismo sócio-cultural e humano entre brancos e negros.

<sup>143</sup> Natalina Graça Grilo de Bastos Silva Domingues. *Quem foi o Verdadeiro Martin Luther King, Jr.? – The Dreamer or The Man of a Shattered Dream?*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2000: p. 132.

<sup>144</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States*. University of North Carolina Press, 1992: p 303.

<sup>145</sup> Susana Margarida de Sousa Aparício. *John F. Kennedy – Um Lancelot Moderno na Demanda dos Direitos Cívicos?* Diss. U. Aberta, 2001: p. 32.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 32.

Na década de sessenta assiste-se também ao assassinato de Martin Luther King Jr., em Abril de 1968, e ao do Senador Robert F. Kennedy, em Junho desse mesmo ano – enquanto celebrava a vitória das primárias na Califórnia.

O ano de 1960 mostra-nos uma sociedade abastada, em termos económicos, sedenta de tecnologia mas repleta de cidadãos perdidos na frieza do seu individualismo – agindo como robots –, afectados pelo medo constante de uma guerra nuclear, pessoas completamente neuróticas e vulneráveis.<sup>147</sup> À louca e ávida vontade de se ser uma nação modernizada subjaz a ideia de que “Abroad as at home, skillful managers plus modern technology equaled national security.”<sup>148</sup>

Aliada à vulnerabilidade e falta de poder, ocorre uma viragem nos interesses dos indivíduos, dando origem a um crescente gosto pela ficção científica, numa tentativa de preencher o vazio que havia em cada um.

O conceito de herói nos anos sessenta passa a ser o de uma figura atormentada que vive a vida em função dos dilemas sociais: adopta-os – pois não se consegue dissociar deles – torna-os seus e faz deles a razão da sua existência. É uma personagem que deseja viver em harmonia com a natureza, e que vive obcecada com a questão da poluição:<sup>149</sup>

[os seus medos são reflexo de um] world dying in its contaminated atmosphere and a flaw in the computerized balance of terror triggering the ultimate holocaust. [os seus temores dão origem a uma nova perspectiva na literatura e no cinema] The most intriguing new American writer of the 1950s, J. D. Salinger, and the (...) new American dramatist of the 1960s, Edward Albee, both emphasized the individual’s agonizing, inescapable vulnerability in modern society. Many young writers accentuated the individual’s isolation by using ordinary conversation as a way of hiding rather than communicating

---

<sup>147</sup> É este o tipo de personagens que são apresentadas em filmes e literatura da década. São o retrato de um tempo vazio e de pessoas que vivem numa sociedade moderna, abastada mas sofrem as respectivas consequências – exemplo disso são algumas das personagens que pretendemos retratar no capítulo seguinte, principalmente no caso do filme *Manhattan*, de Woody Allen.

<sup>148</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic* Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: p. 1208.

<sup>149</sup> Relativamente a essa situação, a possível melhoria da qualidade do ar e do ambiente, já se tinha iniciado, em 1963, através de um programa denominado de *Clean Air Act*. Porém, só durante o período de luta da nação contra a recessão e a inflação é que se tenta pôr em prática. O programa acabaria por não surtir o efeito desejado porque não seria levado a sério pois implicava custos elevados e menos empregos – mexia com grandes indústrias e capitalistas, os quais se manifestaram pouco interessados.



their characters' feelings. Novelists (...) relieved their own grim assessments with a wild laughter at the individual's preposterous fate in modern society. (...) A cult of the wilderness, condemning the artificiality of modern society and praising experiences with raw nature, enjoyed a new vogue. The glorification of nature was in part a reaction against the biological devastation that an indiscriminate use of insecticides was causing throughout America.<sup>150</sup>

Dentro desta conjectura de rebeldia, de modificações sociais e de valores registou-se, também, no início dos anos sessenta, o movimento para os direitos das mulheres. Este movimento feminista começa a ganhar força e a afirmar a sua identidade ao longo da década sendo que, no fim da mesma, as transformações registadas eram inalteráveis e davam uma nova perspectiva da mulher na sociedade colocando-a numa posição de importância (coisa que até então não se verificava pois limitavam-se ao seu papel de donas de casa e de esposas).

As mulheres dos anos sessenta reclamavam do facto de continuarem a serem vistas e consideradas apenas como “objectos”, mães e esposas, sendo que em casa as suas tarefas continuavam a ser exactamente as mesmas e o seu trabalho pouco reconhecido. Exigiam que fosse dado mais relevo à sua importância e a possibilidade de fazer parte do mercado de trabalho tal como os homens, anseavam sair da rotina doméstica e libertarem-se de preconceitos sociais – podendo ter vida social e profissional activa fora de casa. Ainda, exigiam que a lei as visse e considerasse importantes e aptas para tarefas na sociedade, e que as integrasse, pois não havia:

(...) rational grounds [ . . . ] for excluding women from a full range of white-collar occupations. Like race or culture, gender was irrelevant to a skills standard. Yet only in the private realm away from work did women enjoy anything approximating the freedom of successful men. As dressing styles, leisure activities, and public behavior increasingly became “unisex,” men continued to keep the best jobs. By the 1960s, close to half of the women in America held paying jobs, partly because close to half the marriages in America ended in divorce. A significant

---

<sup>150</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic* Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: pp. 1233, 1234.

proportion of women received lower salaries wages than men did for the same work, and an even larger percentage of women were blocked somewhere along the ladder of promotion in their occupations.<sup>151</sup>

Apesar de ter conquistado terreno e força em plena década de sessenta, na realidade estas mudanças sociais relativas ao movimento das mulheres já haviam começado em finais de 1950. Porém, é em 1963 que Betty Friedan quebra o silêncio e mostra a sua indignação perante o absurdo que era a discriminação sexual. Através de vários artigos e livros que escreve sobre o tema (e também sobre a discriminação racial), nomeadamente em *The Feminine Mystique* (1963), contribui para uma perspectiva totalmente diferente dos padrões de casamento, do emprego e da igualdade de direitos para as mulheres. Como consequência desses protestos e força da pressão exercida pelas mulheres, em 1966 é criado *The National Organization for Women* (também conhecido por *N.O.W.*<sup>152</sup>). O movimento feminista tornou-se deveras importante e eficaz ao ponto de as mulheres, no fim dos anos sessenta, afirmarem a sua identidade e acabarem por obter cargos de chefia em empregos. Ainda, e:

Inspirado nos direitos da mulher, firmou-se o vocabulário de denotação de situações de “sexismo”, “assédio sexual”, “violação no casamento”, “direito ao aborto” e de tantas outras que denunciavam a opressão da mulher nos Estados Unidos. Muitas vezes de uma forma discreta, o movimento das mulheres abriu novo território, conseguindo em relativamente pouco tempo subverter hábitos, leis e estruturas de poder seculares. (...) o efeito de tão súbitas mudanças teve os seus custos, inclusive, a nível do relacionamento com o sexo masculino, que só gradualmente viria a compreender os benefícios de uma partilha de vida mais justa.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> *Ibidem.* p. 1236.

<sup>152</sup> Esta organização tinha como objectivo a revisão da lei relativa à violação, à custódia de filhos, ao aborto, à discriminação sexual, ao serviço militar (as mulheres também queriam ingressar na carreira militar), etc.

<sup>153</sup> Maria Irene Ramalho. (org.) *Literatura Norte-Americana*. U. Aberta, 1999: pp. 295, 296.

Os seus protestos direccionavam-se não só para a sua liberdade e igualdade de direitos mas também para os comportamentos radicais de homens que as oprimiam e recriminavam, por isso:

The recent emphasis on personal power helped women to identify and expose a “machismo” cult of swaggering masculinity. Moreover, it justified their own demands for more power. Young women in particular were determined to start with a new set of rules, and some of them insisted on immediate, wholesale changes in the relations between men and women. A few even tried physical assaults on the “male chauvinist pigs.” But this temporary phase was far less important to the success of the women’s movement than America’s modern occupational values. Where a standard of skills prevailed, women’s rights to an equal opportunity was an unquestionable claim. Quite promptly, both the federal courts and the national executive committed themselves to enforcing equal access to jobs, and equal pay for equal work.<sup>154</sup>

Como consequência deste inconformismo que assolava os cidadãos, o país mergulha numa “tempestade cultural.” Cresce uma onda de desilusão, de individualismo e de falta de ligação ao ser humano, à construção de cada indivíduo como pessoa (aspectos retratados na literatura e no cinema e transpostos para a figura do herói/anti-herói), sentimentos que são bem marcados e, ao mesmo tempo, característica de uma juventude que viria a ser denominada de geração *Hippie* ou *Freak*.

Se nos anos cinquenta o espírito *beat* tinha servido como meio para uma geração se manifestar contra os valores instituídos, a geração *hippie* ou *freak* revelar-se-ia como uma espécie de continuação. Contudo, esta nova geração levaria mais longe a sua ânsia contra uma sociedade altamente industrializada e demasiadamente materialista – a qual torna o ser humano numa verdadeira máquina humana. Esta geração, à semelhança do que já se tinha passado com a geração de vinte, pretende, ainda que de uma forma chocante, acabar com uma mentalidade racionalista e

---

<sup>154</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic* Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: pp. 1237.

convencional que dominava e controlava tudo e todos, assim como alertar a sociedade para o pesadelo em que se estava a tornar o fantástico mundo da tecnologia. Caberia à:

(...) juventude dos anos sessenta notável protagonismo nos movimentos de contestação que caracterizam o período. Um pouco como nos anos vinte, o protesto passa por manifestações exteriores e estilos de clara oposição aos conotados com “o modo de vida americano.” Os jovens dos anos sessenta reivindicam ser a geração da “nova consciência” e, no intuito de o provar, desafiam tabus sociais, cânones e padrões de vida, optando por uma atitude de desafio radical. À partida, seja qual for a sua filiação ou independentemente da maior ou menor excentricidade de aparência, todos comungam no desejo de criar uma sociedade mais justa e, curiosamente, evocadora de valores muitas vezes solidários com os da origem da nação. Como arauto da diferença, o *rock'n'roll* tornou-se mais estridente do que o da década anterior, influenciando mesmo aquelas tradições musicais que haviam presidido, afinal, ao seu nascimento, fossem de raiz folclórica branca como em *country* e *western music*, ou negra como em *rhythm n' blues*.<sup>155</sup>

Durante esta década, a música assume um papel relevante para as manifestações de revolta desta juventude. Se na década anterior o barulho da música já era referência da geração *beat*, agora, torna-se numa espécie de cartão de apresentação para essa juventude. Os ritmos são bem mais agitados e as letras direccionam-se para o sentimento de angústia e desejo de libertação (fosse ela física ou provocada através do consumo de drogas – algo que se tornou comum para essa juventude). A música era encarada como uma força libertadora de convenções e opressões sendo, ainda, uma possibilidade de as pessoas se exprimirem a nível espiritual e físico (através da dança).

Trazido da década anterior, o *rock'n'roll* atinge uma dimensão muito importante, não só no país mas, mais tarde, pela Europa – este tipo de música era

---

<sup>155</sup> Maria Irene ramalho. *Literatura Norte-Americana*. U. Aberta, 1999: p. 296.

entendido, por alguns, como uma revolução cultural, uma forma de os jovens se divertirem, amarem e dançarem. O que começou com bandas como *The Beach Boys* ou *Bill Haley* (“Rock around the Clock”) e *Elvis Presley* (“Heartbreak Hotel”), rapidamente passou:

(...) dos *Birds* aos *Pink Floyds* – era o *acid rock*, onde as visões se tornavam em música; os sons pungentes de Hendrix e a voz rouca de Joplin erguiam-se para os céus em súplica, “*crying for a vision*” que desse sentido às suas vidas, num mundo tão denso e difícil; o profeta era Dylan – muitas vezes indecifrável, como os profetas em alguns pontos o são; a harmonia expressavam-na Simon and Garfunkle [*sic*] ou os *Mamas and Papas*; a rebeldia eram os *Jefferson Airplane*; a beleza contundente e mensagem penetrante era Baez; e a utopia eram os Crosby Stills Nash and Young – entre tantos outros. A música assumira um papel fulcral (...) A música era a vida (...).<sup>156</sup>

Por oposição à sociedade e aos valores instituídos, essa geração almejava a construção de um mundo que se regesse pela paz e pelo amor ao próximo e à natureza (organizam campanhas que visam a tomada de consciência ecológica contra as atrocidades cometidas por uma sociedade altamente industrializada), orientam campanhas políticas contra a guerra e o racismo, contra a discriminação sexual, contra a opressão e a repressão, etc.

A sua inquietude e consequentes formas de agir tinham como influência autores como John Kerouac,<sup>157</sup> Ginsberg, Aldous Huxley, Paul Goodman, Thoreau (este foi uma das figuras que mais influenciou a geração devido à ideia de que o ser humano deveria encontrar a paz e a harmonia para a sua vida junto da natureza).

Em consequência desta revolução social e cultural, surgem novos escritores os quais apresentam um tipo de escrita (literária ou drama) direccionada para a realidade do país – caracterizando os sentimentos e realidade vivida pela nação. São exemplo

---

<sup>156</sup> Ana Paula Silva Machado. *Em Busca da Felicidade ou o Ser Humano em Busca de si Próprio em Terras Americanas*. Diss. Lisboa U. Aberta, 1998: p. 130.

<sup>157</sup> John Kerouac, e tal como já tínhamos referido, revela-se como um marco importantíssimo da geração de 1950 e, mais tarde, para a de 1960 na medida em que, através da sua famosa obra *On the Road* reflecte e caracteriza a recusa da moral e de valores impostos, servindo como ponto de orientação para as gerações de 50 e de 60 – esta última em especial – encontrar formas de estar, de vida e de convivência numa sociedade utópica.

disso *Growing Up Absurd* (1960) de Paul Godman,<sup>158</sup> *Life Against Death* (1959) de Norman O. Brown, *A Raisin in the Sun* (1959) de Lorraine Hansberry – nesta peça são postos em relevo os aspectos e a importância do Movimento dos Direitos Cívicos – *A Streetcar Named Desire* – coloca em cena a problemática étnica – entre tantos outros exemplos. No que toca ao cinema, “ (...) o tempo linear era estilhaçado ao esmagar o relógio no início de *Easy Rider*, tornando-se a vida numa aventura infinita a cada momento (...)”<sup>159</sup> A tônica desta geração era, sem dúvida, a ideia de viagem como ponto único de libertação e de regresso ao passado onde o ser humano estava em perfeita harmonia com o próprio e com o meio que o rodeava.

A geração *hippie* ou *freak* pautar-se-ia, ainda que de uma forma estrondosa e arrojada para os mais conservadores e seguidores dos valores que eram base da sociedade, por um desejo de voltar ao passado, aos valores que caracterizavam o herói inicial e que o tornavam num símbolo especial e sinónimo de força, inocência e harmonia: a busca do *american dream* – por oposição ao sentimento que se vivia de falência do sonho.

Em consequência dessa geração alienada e à margem de uma realidade social na qual não consegue viver e que a destrói surgem-nos, na literatura e no cinema, personagens que retratam um novo conceito de herói. O sonho, a náusea, a psicanálise (análise moral e psicológica de personagens perturbadas), o existencialismo, a alienação, a solidão, o pessimismo depressivo, as personagens neuróticas (tal como veremos, no capítulo seguinte, em relação às personagens completamente descontextualizadas de Woody Allen), a ausência de sentido, o absurdo da existência e o vazio compõem a atmosfera existencial de um herói desenraizado e praticamente desintegrado, inexistente: o anti-herói.

Esta ideia de anti-herói contraria a tão assente certeza de que o herói era uma figura indestrutível, que sempre venceria os obstáculos e que jamais se deixaria corromper pelos vícios da sociedade. O seu papel:

(...) shows some major ambiguities that do not appear in earlier versions of the myth of effective individual action. These ambiguities began to cluster around the hero's character, and around the nature of

---

<sup>158</sup> Este autor, que já tínhamos referido anteriormente, seria, para a geração da década de sessenta, uma espécie de profeta e a sua obra a bíblia, pois retoma assuntos relativos aos anos 50.

his success. (...) the criminal antagonist is so vicious, so powerful, and so deeply embedded in the social structure that the heroic individual must become as brutal, amoral, and bloodthirsty as his antagonists in order effectively to counter their power. (...) a protagonist – usually a white man or woman – is confronted with the danger of being destroyed, corrupted, or worse still, assimilated into another culture or race. The protagonist overcomes the alien threat, usually through a sequence of violent acts, and is restored to his own people. (...) Again and again, the hero or heroine had to pass through the threatening temptations of alien values in order to reestablish through violence the ordered restraint of Christian middle-class culture. (...) The traditional individual hero's primary role was to bring justice to society. Even when (...) his original motive was vengeance, the hero's action became part of a larger narrative structure in which law and order were established or reaffirmed.<sup>160</sup>

No verão de 1969 vive-se aquilo a que se chamaria “the nation of Woodstock.”<sup>161</sup> Este foi o maior festival a que o país já alguma vez tinha assistido. Tendo como local White Lake, em Nova Iorque, nele participaram talvez mais de quatrocentos mil jovens com o intuito de alertar o mundo para a necessidade de paz e do entendimento – apelando para o fim das guerras. A onda de violência que se foi instaurando pelo país ganhou tais proporções que acabaria mesmo por fazer perceber aos governantes que era importante mudarem as suas estratégias, com vista a meterem termo às situações e a criarem ordem e segurança para os cidadãos. Para acalmar a nação e estabilizar o país houve medidas a tomar:

Rather than speak the confident language of unity and progress, they [political leaders] acknowledged America's divisions and tried to fit some of its pieces into a stable coalition. (...) Richard Nixon (...) began

---

<sup>159</sup> Ana Paula Silva Machado. *Em Busca da Felicidade ou o Ser Humano em Busca de si Próprio em Terras Americanas*. Diss. Lisboa U. Aberta, 1998: p. 131.

<sup>160</sup> John Cawelti. “Pornography, Catastrophe, and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture”, in Sam B. Gurgus (ed.), *The American Self Today*. New Mexico: New Mexico UP, 1982: pp. 185, 186, 187, 190.

<sup>161</sup> Bernard Bailyn, David Brion Davis, David Hebert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe, Gordon S. Wood. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1997: pp. 1240.

at once to broaden his political base. Four years later, he had satisfied the popular desires for “law and order” and “peace” so ably that he ranked among the most successful Presidents of the twentieth century.<sup>162</sup>

Em paralelo com o movimento de libertação das mulheres, surgiu, também, no final de sessenta, o movimento de defesa dos homossexuais, os quais reclamavam o seu direito à diferença e à aceitação na sociedade. Em 1968 entraria em vigor a *Affirmative Action*, que:

(...) meant statistically based programs to hire certain specified groups – blacks, Hispanics Americans, Asian Americans, Native Americans, and women. These programs became powerful tools pressuring business and universities to hire and promote the specified minorities and women.<sup>163</sup>

Esta foi uma década que se pautou por uma completa mutação social, cultural, política, financeira e humana, a qual abriu caminho para um novo período que despertava com o sentimento de nostalgia pelo passado, os seus costumes, estilos de vestir, personalidades abandonadas e ideias postas de lado. A década de sessenta levaria consigo o desejo de voltar aos tempos em que se sonhava e lutava pelo tão almejado “Sonho Americano,” e em que se acreditava no poder da nação e de um povo que vivia nela e por ela. Por isso:

(...) os anos 60 constituíram um período dramático de impulso para fora, um lançamento de todas as possibilidades e a concretização de algumas – umas boas, outras más -, enquanto que os anos 70 foram, principalmente, um tempo de consolidação, grande parte dela frutífera, outra parte não. O período da civilização americana que seguiu o final dos anos 50 pode ser imaginado mais proveitosamente como um capítulo incompleto, em duas partes, que apresenta vários temas

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 1245.

<sup>163</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States*. University of North Carolina Press, 1992: p 301.



interligados, em vez de duas eras separadas, uma caracterizada por um rumo esperançoso, a outra por um impulso reaccionário.<sup>164</sup>

### 3. Reflexos da figura de Anti-Herói na caracterização das décadas de 20, 30, 50 e 60.

Tal como referimos na Introdução, é nosso objectivo, neste capítulo, mostrar as mudanças na figura tradicional de herói – passando este a desempenhar o papel de um anti-herói. Pretendemos fazê-lo através de exemplos encontrados nas obras sob escrutínio e nos filmes, fazendo-se sempre referência ao autor e ao contexto da época a que se refere. Para além disso, e sempre que necessário, recorreremos a exemplos de outras obras para reforçar as nossas ideias.

Referimos também que exemplificaremos cada época de acordo com a sua sequência temporal (primeiro os anos vinte, depois os anos trinta, os anos cinquenta e, por fim, os anos sessenta). De forma a enquadrar os exemplos que daremos, julgamos ser importante fazer sempre uma breve abordagem ao período e ao autor em questão para fornecer enquadramento a tudo o que estamos a tratar.

Conscientes de que qualquer uma das obras, filmes e autores que nos propomos aqui trabalhar têm sido matéria de tantos estudos, não é nosso objectivo negar ou afirmar tudo o que já tem sido feito, mas sim fazermos uma abordagem em função do tema do nosso trabalho e dos objectivos a que nos propusemos desde o início. Para isso, teremos sempre em mente que outras abordagens poderão ser feitas e que muito ficará sempre por dizer ou fazer, tendo em conta o vasto universo temático que está subjacente aos autores que escolhemos. Faremos os possíveis para que o nosso trabalho se torne relevante e ofereça mais uma possibilidade de leitura e, quem sabe, mais um ponto de partida para reler ou rever os autores, as obras e os filmes por nós escolhidos.

Em relação às obras literárias registadas na bibliografia primária referimos que, sempre que citarmos algum exemplo das mesmas para exemplificar a nossa ideia, usaremos, apenas, entre parênteses, o nome da obra e o respectivo número da página.

---

<sup>164</sup> Stanley Coben; Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martin's Press Inc., 1985: p. 378.

As duas décadas que se seguiram à Primeira Guerra Mundial (anos vinte e anos trinta), foram de grandes mudanças no país criando em cada cidadão sentimentos adversos e ilusórios. Com a entrada do país na guerra entrou-se num novo período de literatura. Os temas estavam relacionados com a modernidade. É neste novo mundo literário que se insere Fitzgerald que, e à semelhança de seus contemporâneos (*lost generation*), manifesta um sentimento de marginalidade resultante de questões sociais (assunto retratado em *The Great Gatsby*).

Oriundo do Oeste, tal como algumas das suas personagens em *The Great Gatsby*, Fitzgerald é absorvido pelo espírito idealista, e vive os anos vinte de uma forma exuberante fazendo jus à expressão *Roaring Twenties*.

*The Great Gatsby* mostra, por um lado, o paradoxo entre a atracção pela riqueza e pela ostentação; e, por outro lado, a repulsa pela mesma. Vive-se uma pseudo satisfação visto que o constante desejo de regresso ao passado, aliado à vontade de viver o tão almejado *American Dream*, permanece como sinónimo de verdadeira realização pessoal e de conquista do próprio:

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function. One should, for example, be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise. This philosophy fitted to my early adult life, when I saw the improbable, the implausible, often the ‘impossible’ come true. [...] I must hold in balance the sense of futility of effort and the sense of the necessity to struggle; the conviction of the inevitability of failure and still the determination to ‘succeed’ – and, more than these, the contradiction between the dead hand of the past and the high intentions of the future. If I could do this through the common ills – domestic, professional and personal – then the ego would continue as an arrow shot from nothingness to nothingness with such force that only gravity would bring it to earth at last.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> F. Scott Fitzgerald. *The Crack-up*. (1936), “The crack-up with other Pieces and Stories.” U.S.A.: New Directions Paperbook, 1956: pp. 69, 70.

*The Great Gatsby* parece, numa primeira leitura, ser apenas um romance onde é relatada uma história de amor que só agora no presente se poderá concretizar (um amor obsessivo que ficou perdido no passado). Contudo, e à medida que percorremos as suas páginas, deparamo-nos com o retrato do universo e do espírito da década de vinte e dos seus mitos. Este é um romance que reflecte a complexidade do pós-guerra. Ainda, retrata um passado que é posto à prova num presente conturbado, a mutação do homem de fronteira, o conceito de ida para o Oeste, as diferenças sociais e étnicas, a luta por um sonho e a construção do *self-made man*. Para além disso, é o retrato de uma sociedade podre em termos humanos – apresenta personagens estereotipados:

The Great Gatsby tells the story of a self-made young man whose dream of success, personified in a rich and beautiful young woman named Daisy, turns out to be a fantasy in every sense: Daisy belongs to a corrupt society, Gatsby corrupts himself in the quest for her, and above all, the rich have no intention of sharing their privileges.<sup>166</sup>

*The Great Gatsby* “is a highly symbolic meditation on 1920’s America as a whole, in particular the disintegration of the American dream in an era of unprecedented prosperity and material excess.”<sup>167</sup> Assim, e por essa razão, a personagem Gatsby encarna a personificação “da procura do homem pela felicidade numa sociedade que se revela hostil, apesar de aparentemente democrática, numa tentativa de concretizar o sonho americano.”<sup>168</sup> Para além disso, a obra é um romance em que as personagens, à semelhança da realidade vivida no país, apresentam as suas vivências em hemisférios tão distintos como a luxúria por oposição à pobreza (seja ela espiritual, humana ou material). Apesar de esses hemisférios serem tão díspares, ambos os limiares sociais levam as suas personagens ao mesmo tipo de sentimento. Tal facto mostra que não importa o hemisfério em que se está colocado, pois não é salvaguarda para um fim trágico ou frustrado:

---

<sup>166</sup> Nina Baym. *The Norton Anthology of American Literature Between the Wars 1914-1945*. (1979). 6th ed. Vol. D. Holland. U.S.A.: New York, 2003: p. 1641.

<sup>167</sup> “Sparknotes”, *The Great Gatsby: Themes, Motifs & Symbols*. 13 May 2008: p. 1. <<http://www.sparknotes.com/lit/gatsby/themes.html>>

<sup>168</sup> Ana Luísa Miguel Colaço Lopes. *Ecos da génese do movimento feminista norte-americano no cinema*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2004: p. 135.

“Listen, Nick; let me tell you what I said when she [filha de Daisy e de Tom] was born. Would you like to hear?”

“Very much.”

“It’ll show you how I’ve gotten to feel about – things. Well, she was less than an hour old and Tom was God knows where. I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling, and asked the nurse right away if it was a boy or a girl. She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. ‘All right,’ I said, ‘I’m glad it’s a girl. And I hope she’ll be a fool – that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.’

“You see I think everything’s terrible anyhow,” (...) “I’ve been everywhere and seen everything and done everything” (*The Great Gatsby*, p. 17)

As personagens são figuras-tipo de uma cultura americana moderna mas dividida entre a vontade de tomar consciência da futilidade e do vazio em que emergiu e a luta que não consegue travar para acabar com tal apatia contra um tempo presente que vive ensombrado por um passado que não volta mas que continua a ser o sonho de cada um. Para além disso, caracteriza uma sociedade repleta de cinismo, onde transparece a ideia – para alguns seria concretizável – de que era fácil enriquecer e ascender economicamente na pirâmide social sem ser aceite, muitas das vezes. Esta é uma sociedade em que os que sobrevivem são os que se adaptam às suas regras – ou à falta delas – não há espaço para sonhos ou para sonhadores. É nesse sentido que Nick, o próprio narrador, acaba por concluir: “So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly, into the past.” (*The Great Gatsby*, p. 144). Esta é uma sátira social à frivolidade com personagens confusas e com dificuldade em se encaixarem, as quais buscam o passado para remediar ou solucionar o que está perdido no presente. Isto é:

*The Great Gatsby* mostra também como a interiorização dos valores, no Americano dos nossos dias, tem memórias do passado. A sociedade por vezes afasta-se dos valores tradicionais e caminha num sentido de

um maior individualismo, evidenciando transformações nos comportamentos.<sup>169</sup>

As personagens de *The Great Gatsby* acabam por verificar a falência do seu sonho, pois não estão reunidas todas as possibilidades para tal: democracia, igualdade de oportunidades, e estabilidade de valores sociais e humanos. Deparamo-nos com personagens que não se esforçam para conseguir o que lhes é naturalmente transferido (por herança) – o que não é de família poderá ser ilegítimo, facto que dá azo a uma feroz discriminação social. Ter linhagem seria sinónimo de sucesso: abriria as portas da sociedade e serviria como passaporte vitalício para a aceitação social:

I [Nick Carraway] am still a little afraid of missing something if I forget that, as my father snobbishly suggested, and I snobbishly repeat, a sense of the fundamental decencies is parcelled out unequally at birth. (...) My family have been prominent, well-to-do people in this Middle Western city for three generations. The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we've descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one (...) I decided to go East and learn the bond business. Everybody I knew was in the bond business, so I supposed it could support one more single man. All my aunts and uncles talked it over as if they were choosing a prep school for me, and finally said, 'Why – ye-es,' with very grave, hesitant faces. (*The Great Gatsby*, pp. 5, 6).

O romance é, sem dúvida, um perfeito retrato de uma década em que os valores se extinguíram (para algumas personagens) e deram lugar a um mundo centrado no poder económico, ávido de viver em um só instante toda uma vida de liberdade (e, em alguns casos, de libertinagem), por isso:

*The Great Gatsby* is the defining novel of the Twenties (...) The Twenties were not a ten-year bringe during which everybody got rich

---

<sup>169</sup> Maria Alice Pessoa Coelho de Oliveira Pais. *Valores Americanos. Continuidade e Mudança*. Diss. Porto U. Aberta, 2001: p. 157.

and danced the Charleston in speakeasies while drinking bootleg hooch. Certainly the reaction to America's participation in World War I (...) triggered disillusionment, moral reevaluation, social experimentation, and hedonism (...). The Twenties were primarily an era of possibilities and aspiration (...). The novel is appropriately set in the get-rich-quick decade that brought about the organization of crime as a concomitant of Prohibition. Gatsby's criminal activities are kept mysterious, but it is evident that he has been a bootlegger. (...) An essential aspect of the American-ness and the historicity of *The Great Gatsby* is that it is about money. The Land of Opportunity promised the chance for financial success. Gatsby, who makes his fortune in ways never envisioned by Benjamin Franklin, does not understand how money works in society. He innocently expects that he can buy anything – especially Daisy. She is for sale, but he doesn't have the right currency.<sup>170</sup>

As personagens são jovens, talvez inconscientes, num mundo que lhes pertence por inteiro; absorvem tudo como se estivessem sedentos de uma vida que parece terminar no instante imediato. Moldam as suas realidades de acordo com os seus padrões de vida e vivem-as de forma intensa. Desafiam as concepções tradicionais da própria vida, opondo-lhes a sua própria filosofia de vida e as suas regras, as quais se traduzem em irreverência, extravagâncias, auto-destruição e conquista desenfreada de riqueza como sinónimo de integração na escalada social. Esta escalada acaba, muitas vezes, por ser feita através de uma representação ridícula – devido ao facto de não haver uma adequada integração no meio – de uma riqueza momentânea, tal como é o caso de Myrtle. Ela quer, a todo o custo – principalmente através de um possível casamento com Tom, seu amante – ascender a um nível social a que acha que pertence e a que tem direito, como fuga à vida pobre e cinzenta que leva num casamento frustrado e falhado.

É no apartamento que tem com o seu amante que compensa a sua vida frustrada. Esses momentos são sinónimo de uma iminente – como ela crê – ascensão social. Contudo, o seu pouco à-vontade e as suas maneiras facilmente a denunciam e

---

<sup>170</sup> F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby*. Preface by Mathew J. Bruccoli. New York, 1996: p. 6, 7.

lhe conferem uma imagem ridícula, não só pela forma despropositada e extravagante como tem decorado o apartamento como, também, por se julgar superior ao ponto de revelar falta de carácter, de consideração pelo próprio marido, falta de educação:

The apartment was on the top floor – a small living-room, a small dining-room, a small bedroom, and a bath. The living-room was crowded to the doors with a set of tapestried furniture entirely too large for it, so that to move about was to stumble continually over scenes of ladies swinging in the gardens of Versailles. (...) Her laughter, her gestures, her assertions became more violently affected moment by moment, and as she expanded the room grew smaller around her, until she seemed to be revolving on a noisy, creaking pivot through the smoky air. (...) “I had a woman up here last week to look at my feet, and when she gave me the bill you’d of [*sic*] thought she had my appendicitis out” (...) “I like your dress,” remarked Mrs McKee, “I think it’s adorable.”

“It’s just a crazy old thing,” she said. “I just slip it on sometimes when I don’t care what I look like.” (...) “I told that boy about the ice.” Myrtle raised her eyebrows in despair at the shiftlessness of the lower orders. “These people! You have to keep after them all the time.”

“I married him [Myrtle fala com desprezo acerca do seu marido] because I thought he was a gentleman,” she said finally. “I thought he knew something about breeding, but he wasn’t fit to lick my shoe.” (...) “The only *crazy* I was was when I married him. I knew right away I made a mistake. He borrowed somebody’s best suit to get married in, and never even told me about it, and the man came after it one day when he was out (...) But I gave it to him and then I lay down and cried to beat the band all afternoon.” (*The Great Gatsby*, pp. 25, 26, 27, 30).

Inebriados pela ideia de que a riqueza seria o passaporte para a alta sociedade, as personagens vivem de forma irresponsável visto que “In all his writing one senses Fitzgerald in search of an American equivalent to ‘les grands’, the aristocracy to whom the French writers were able to return in reversion from the grubly bourgeois

world (...).”<sup>171</sup> Gatsby surge neste mundo de diferenças sociais para reforçar o fosso existente. Apesar da sua riqueza, a qual lhe confere segurança e lhe atribui entrada inquestionável na esfera social, a verdade é que ele acaba por não se conseguir integrar nem na sociedade, nem num mundo que, afinal, não lhe pertence, que ele desconhece e que acabaria por o atraiçoar – um mundo sem escrúpulos, por oposição ao seu mundo inocente e romântico.

Gatsby acredita no poder que o seu dinheiro tem para reaver o seu amor: a sua *quest* está, a seu ver, prestes a realizar-se visto que agora possui tudo aquilo que o afastou da sua amada. Consciente da riqueza que possui, ele acredita que o seu dinheiro comprará amor e sentimento – efectua a compra no presente mas negocia com o passado numa tentativa de o ancorar ao tempo em que vive:

He wanted nothing less of Daisy than that she should go to Tom and say: “I never loved you”. After she had obliterated four years with that sentence they could decide upon the more practical measures to be taken. (...) just as if it were five years ago.

(...)

He looked around him wildly, as if the past were lurking here in the shadow of his house out of reach of his hand.

“I’m going to fix everything just the way it was before,” he said, nodding determinedly. “She’ll see.” (*The Great Gatsby*, p. 88)

“Your wife doesn’t love you,” said Gatsby. “She’s never loved you. She loves me.”

She never loved you, do you hear?” (...) “She only married you because I was poor and she was tired of waiting for me. It was a terrible mistake, but in her heart she never loved any one except me!”

(*The Great Gatsby*, p. 104)

Gatsby é o retrato de um herói falhado que acaba por sofrer as consequências do seu devaneio, e de falta de percepção de uma realidade paralela àquela que ele deseja que exista – que realmente existe na sua mente – assim como a destruição do *American Dream* corrompido pelo poder e ganância do desejo materialista. A sua

---

<sup>171</sup> Wright Morris, *apud*, Darnelle Ludovina do Rosário Almeida Nóbrega. *A Técnica de romance em Scott Fitzgerald*. Diss. U. de Lisboa, Faculdade de Letras, 1967: p. 14.



preocupação quase mórbida em reavivar o seu passado sentimental é tão grande que nunca se chega a dar conta da impossibilidade de realização do seu sonho, nem da falsidade que povoa os que o rodeiam e, essencialmente, Daisy.

À exceção de Nick Carraway (é por ele que tomamos conhecimento de todos os factos, que não se deixa corromper pelas situações), Gatsby, tal como as restantes personagens, vive a sua história de forma negativa. Todas as suas aspirações culminam na sua morte física inundada de ilusão e completamente só. Apesar de viver uma vida solitária não se poderá dizer que foi abandonado, pois Gatsby jamais foi querido ou despoletou algum tipo de sentimento, para além do interesse e conveniência, em todos aqueles que frequentaram as suas festas.

Gatsby representa o herói absurdo, aquele que paga na terra, com a sua própria vida, o preço elevado dos seus sonhos. Ele vive a sua história, sem conseguir despertar para a sua situação real, de uma forma heróica mas louca, na vã tentativa de alcançar a sua realização plena. O seu desenfreado desejo inocente de conquistar o seu sonho acaba por ser a sua desgraça. Enfeitiçado pela beleza de Daisy - feminina e angelical mas demoníaca – Gatsby aproxima-se da sua ruína – o mal está oculto nesta:

Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered “Listen,” a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour. (*The Great Gatsby*, p. 11)

Gatsby assemelha-se a Sísifo, da história da mitologia grega, na medida em que ambos vivem as suas paixões e os seus tormentos de uma forma cega e acreditam que a dor e o sofrimento serão recompensados com a vitória do seu sonho. Se, por um lado, Sísifo<sup>172</sup> se esforça por erguer a enorme pedra, rolá-la e ajudá-la a levar a cabo uma subida cem vezes recomeçada; por outro lado, Gatsby vive o seu tormento e humilhação em constantes tentativas vãs de conquistar e colocar no lugar – segundo

---

<sup>172</sup> Personagem que pertence à mitologia Grega. O Mito de Sísifo conta que os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar, sem descanso, um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía, em consequência do seu peso. Os deuses consideravam que não haveria castigo mais terrível e doloroso do que esse, pois seria horrível realizar uma tarefa inútil e sem esperança de algum dia a concluir. Sísifo representa a impotência do ser humano perante os condicionalismos da vida.

ele – um passado e uma história que acabou, que não se pode repetir porque o seu tempo se esgotou (é essa loucura que o move, o faz sentir vivo e lutar no seu tempo real: o presente):

While the absurd hero may take many forms, underlying them all is the fundamental struggle with environment – the refusal to surrender personal ethics to environmental pressures. The tragic hero is perhaps the most intense example of the absurd, for his opposition is directed against the moral order of the universe itself. His “disproportion,” while a strong affirmation of individual will, is nonetheless of such a nature that, at some point, it will be broken. This breaking or “fall” of the tragic hero is in itself an affirmation of the *logos* of the universe, of the fact that the world is governed by “rational reasons.” Life may appear to be cruel to the tragic hero, but this apparent cruelty is necessary to affirm the existence of moral cause and effect in the world.<sup>173</sup>

Gatsby encerra um paradoxo em si mesmo: por um lado representa a grandiosidade e a força de um herói que tem a enorme capacidade de lutar pelas suas aspirações e lutar contra tudo e todos para as concretizar revelando-se um *American self-made man*. Por outro lado, Gatsby é um herói que está, à partida, condenado à auto-destruição e à visível falência dos seus sonhos, à impossível realização de uma vida que já não lhe pertence – se é que alguma vez lhe pertenceu, realmente. Ele considera-se não só um verdadeiro lutador e vencedor – pois tudo o que conseguiu foi através do seu trabalho, mesmo que parte de sua fortuna, ou a totalidade seja lucro dos negócios ilegais em que está envolvido – como se auto-definido como um deus, alguém predestinado e marcado para triunfar. A sua loucura e o seu desespero para conseguir ultrapassar as barreiras sociais e de vida é tão grande que até o próprio nome ele muda (passa de James Gatz para Jay Gatsby), confiando-se assim uma nova vida ou o nascimento de uma nova pessoa, qual Fénix renascida das cinzas:

---

<sup>173</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. pp. 98, 99.

James Gatz – that was really, or at least legally, his name. He had changed it at the age of seventeen and at the specific moment that witnessed the beginning of his career (...) I supposed he'd had the name ready for a long time, even then. His parents were shiftless and unsuccessful farm people - his imagination had never really accepted them as his parents at all. The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God – a phrase which, if it means anything, means just that – he must be about His Father's business, the service of a vast, vulgar, and meretricious beauty. (*The Great Gatsby*, pp. 78, 79)

Ainda que tenha sido um jovem ambicioso e ávido em fazer fortuna, e ainda que tenha construído a sua vida sobre alicerces falsos (como o facto de deixar passar, ou fomentar a ideia de que se havia formado em Oxford), na verdade Gatsby não passa de uma marioneta da vida caindo nas suas próprias teias. Ele vive apenas direccionado para a realização do seu sonho, e para a possibilidade de voltar a ser amado. Ele é o eterno romântico que busca o passado. Gatsby deixa de ter vida própria. A sua caminhada vislumbra a desgraça de um sonho irrealizável, um desajustamento em relação ao mundo real – facto que culmina com a sua morte física. O seu percurso e o desejo de concretização dos seus sonhos impossíveis inserem-no no mito moral, na medida em que, ao longo do seu percurso, ele debate-se numa luta penosa entre o Bem e o Mal: entre o que deseja e considera certo e justo, contra o mal que é característica de uma sociedade cheia de vícios e de pessoas insanas.

O seu mundo irreal contrasta com o sólido mundo dos Buchanan, visto que o de Gatsby é feito de quimeras, sem passado histórico, e sem estrutura familiar tradicional que o identifique ou que o torne num igual aos Buchanan. Aliás, Gatsby é, na perspectiva de Tom, mais um novo-rico que faz fortuna devido ao facto de ser um contrabandista, logo jamais poderá ser um verdadeiro membro da alta sociedade pois a sua fortuna não é de família mas conquistada por trabalho ilegal.

“Who is this Gatsby anyhow?” demanded Tom suddenly.

“Some big bootlegger?”

“Where'd you hear that?” I inquired.

“I didn’t hear it. I imagined it. A lot of these newly rich people are just big bootleggers, you know.”

(...)

“I’d like to know who he is And what he does,” insited Tom.

“And I think I’ll make a point of finding out.” (*The Great Gatsby*, pp. 86, 87).

A sua riqueza e o exotismo com que essa fortuna é mostrada ao mundo e posta aos pés de Daisy, fazem de Gatsby o elo de ligação entre o Novo Mundo e O Velho Mundo (entre a Europa e os Estados Unidos). Ele representa a modernização, a era da tecnologia: é detentor de barcos a motor, recebe telefonemas constantes de todo o lado; possui toda uma panóplia invejável de sinais de um mundo novo e pronto para ser explorado, traz consigo tudo o que representa o luxo e a importação de bens materiais ricos. As suas roupas são todas importadas da Europa e confeccionadas pelos mais altos nomes da costura europeia; a sua casa é um autêntico museu repleto de artigos importados; o seu carro é a ostentação pura de revolução automóvel da época:

Recovering himself in a minute he opened for us two hulking patent cabinets which held his massed suits and dressing-gowns and ties, and his shirts, piled like bricks in stacks a dozen high. “I’ve got a man in England who buys me clothes. He sends over a selection of things at the beginning of each season, spring and fall.” (*The Great Gatsby*, p. 73)

Gatsby não inveja a fortuna alheia. Ele é discreto e chega mesmo a apresentar modos e uma compostura correcta, de um verdadeiro *gentleman*, por oposição, por exemplo, a Tom Buchanan que, desde o início, se revela um homem rude, insensível e sem carácter (aliás, ele engana a mulher, exerce a sua força física para com os mais fracos, agride verbalmente e humilha os pobres e todos os que pertençam as classes sociais inferiores à sua e discrimina todos os que não sejam brancos). Tom afirma, constantemente, os seus ideais racistas e elitistas em relação a fortunas alheias que possam ter origem duvidosa através de uma falsa impressão de que é uma pessoa letrada e que está a par de tudo o que se passa pelo mundo. Essa ideia é transmitida

por ele através de indicações de leituras de livros que diz fazer - aspecto relevante da época, que era reflexo de posição social, de intelectualidade:

“Civilisation’s going to pieces,” broke out Tom violently. “I’ve gotten to be a terrible pessimist about things. Have you read ‘The Rise of the Colored Empires’ by this man Goddard?” (...) The idea is if we don’t look out the white race will be – will be utterly submerged. It’s all scientific stuff; it’s been roved. (...) It’s up to us, who are the dominant race, to watch out or these other races will have control of things.”  
(*The Great Gatsby*, p. 14)

“Self-control!” repeated Tom incredulously. “I suppose the latest thing is to sit back and let Mr Nobody from Nowhere make love to your wife. Well, if that’s the idea you can count me out... Nowadays people begin by sneering at family life and family institutions, and next they’ll throw everything overboard and have intermarriage between black and white.” (*The Great Gatsby*, p 103)

Tom encarna a força bruta aliada à falta de inteligência, é o racista, o inimigo feroz de mistura de raças ou de estratos sociais (o seu relacionamento com Myrtle não passa, para ele, de mais um episódio de distração), representa o lado negro e degradado de uma sociedade sem valores, é arrogante e transpira maldade – a sua caracterização é feita em consonância com a opulência da sua casa, tal como Nick descreve:

Her husband [acerca do marido de Daisy, Tom], among various physical accomplishments, had been one of the most powerful ends that ever played football at New Haven (...). Their house was even more elaborate than I expected, a cheerful red-and-white Georgian Colonial mansion, overlooking the bay. The lawn started at the beach and ran toward the front door for a quarter of a mile, jumping over sundials and brick walks and burning gardens – finally when it reached the house drifting up the side in bright vines as though from the momentum of its run. The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold (...) he was a sturdy straw-

haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner. Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. (...) It was a body capable of enormous leverage – a cruel body. His speaking voice, a gruff husky tenor, added to the impression of fractiousness he conveyed. (*The Great Gatsby*, pp. 8, 9).

Aliado à ideia de que Gatsby será o elo entre os dois mundos, entre o antigo e a viragem para um novo ponto da história do país, o seu sonho terá base ou fundamento na explicação que direcciona para:

The significance of Gatsby's dream: first, the identification of his dream with the dream of those who discovered and settled the American continent (...); there is next the association of Gatsby's dream with the dream of modern America (...); there is finally the poignant realization that all of the dreams are one and inseparable and forever without our grasp, not because of a failure of will or effort but rather because the dream is in reality a vision of the receding and irrecoverable past.<sup>174</sup>

Apesar de parecerem distantes e sem ponto de possível proximidade, Gatsby e Myrtle acabam por se assemelhar, na medida em que ambos são vítimas de uma sociedade maléfica, selectiva, que acaba por os destruir tirando-lhes a vida de uma forma cruel e sem piedade. Se, por um lado, Gatsby representa a pobreza espiritual; por outro lado, Myrtle representa a pobreza material real, sendo que esta vive uma vida de ilusão baseada na realização utópica de um casamento com Tom como meio de se livrar da pobreza. Ela representa a classe pobre que, de alguma forma, tem contacto com um nível social mais alto e disso alimenta o seu sonho de mudança (de certa forma ela poderá ser a representação de uma anti-heroína, que tem em comum com a figura de Gatsby a rejeição da sua situação de pobreza).

---

<sup>174</sup> James Miller, *apud*, Darnelle Ludovina do Rosário Almeida Nóbrega. *A Técnica de romance em Scott Fitzgerald*. Diss. U. de Lisboa, Faculdade de Letras, 1967: p. 14.

Myrtle não tem a beleza, a riqueza nem a sensualidade de Daisy, por isso a única forma de fazer frente à vida e de se tornar em alguém melhor, na sua perspectiva, é através de um casamento. Para isso, comete adultério. Torna-se amante de Tom, e suporta todos os maus-tratos infligidos por ele. A sua vida acaba por ser uma catadupa de acontecimentos dolorosos, e repletos de desonestidade – para consigo mesma, para com o seu marido, a quem ela trata com desprezo e arrogância, e para com o seu casamento.

Myrtle encarna a desgraça marcada desde o primeiro momento da história, algo que não estava previsto ser (adultério que vai contra as normas da instituição casamento e da sociedade); ela é vítima de um mundo em degradação, ela sofre a brutalidade da sociedade em que não se consegue integrar e, também, a brutalidade dos actos de Tom.

Tal como Gatsby, Myrtle, acaba por ter de expiar as suas penas na terra: ambos morrem de formas trágicas (no caso de Myrtle, a sua morte é algo de desumano, pois o carro que a atropela não chega a parar prosseguindo viagem, como se não tivesse tirado a vida a alguém). Tanto Myrtle como Gatsby buscam a concretização do seu sonho, do *American Dream* e, mais do que isso, buscam a concretização do seu próprio sonho humano e sentimental – tal como acontece, também, com Daisy e Tom, que viajam pelo mundo em busca de algo que os possa satisfazer e preencher o vazio que são as suas vidas.

Ao morrerem de uma forma trágica Myrtle e Gatsby expiam as suas penas, as quais os condenavam desde o princípio. Myrtle tornou-se adúltera, demasiado ambiciosa, cruel para com o seu marido e revoltada contra a sua vida. Gatsby nunca soube discernir entre a realidade e o irreal. Para além disso, há o facto de, no passado, ter enganado Daisy fazendo-a acreditar que ele era da sua classe social. Ele consegue ludibriá-la e possui-la, prometendo-lhe o que não tinha para oferecer. Contudo, o seu maior pecado, dentro da sua infantil loucura, foi o facto de jamais se ter arrependido de tal acto. A sua condenação começou, segundo ele, quando percebeu que estava apaixonado por Daisy – a sua musa:

He took what he could get, ravenously and unscrupulously (...) he took Daisy one still October night, took her because he had no real right to touch her hand.

He might have despised himself, for he had certainly taken her under false pretenses. (...) he had deliberately given Daisy a sense of security; he let her believe that he was a person from much the same strata as herself – that he was fully able to take care of her.

(...)

But he didn't despise himself and it didn't turn out as he had imagined. He had intended, probably, to take what he could and go – but now he found that he had committed himself to the following of a grail. He knew that Daisy was extraordinary, but he didn't realize just how extraordinary a “nice” girl could be. (...) He felt married to her, that was all. (*The Great Gatsby*, pp. 118, 119)

Gatsby e Myrtle são os dois elementos fracos que acabam por ser atraídos pelos seus sonhos, e por uma sociedade que não tem lugar para eles. Associado a estes está a simbologia e a importância das cores: em Gatsby tudo é brilhante, movimentado (nas suas festas e na vida que ele ostenta); já em Myrtle tudo é cinzento, sinónimo de morte previamente anunciada.

Myrtle e o marido moram em *Ash Valley* um ponto que se torna referência entre a vida e a morte. *Ash Valley* é um lugar cinzento, um ponto de passagem para o mundo das cores e da vida. O próprio nome e a forma como se apresenta são sinónimos de degradação humana, de inexistência de sentimentos. Este é um vale de cinzas, tal como se de um cemitério se tratasse – um sítio onde os seus habitantes já estão mortos, enterrados vivos à espera que os seus corpos se transformem em cinzas humanas. *Ash Valley* simboliza a dura realidade da vida real, é a representação de todas as oportunidades perdidas, de tudo o que foi prometido e não foi conseguido. Myrtle ambiciona fugir dessa condenação.

About half way between West Egg and New York (...) This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of ash-gray men, who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally a line of gray cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak, and comes to rest, and immediately the



ash-gray men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight. (*The Great Gatsby*, p. 21)

O *Ash Valley* demarca, ainda, o contraste entre a sua cor cinzenta (vidas em morte anunciada), e a leveza do branco existente em East Egg e West Egg, onde está a casa dos Buchanan e a de Gatsby, respectivamente. A diferença é reforçada nos adereços e nas roupas opondo dois mundos tão distintos. Ainda, a ideia de que o mundo de pureza nunca poderia aceitar algo que viesse das cinzas, algo que manchasse tal leveza e simplicidade angelical com o seu pó e o seu cheiro. Esta pseudo brancura serve também para ludibriar Gatsby. Por detrás dela estão, majestosamente escondidos, sentimentos de podridão, hipocrisia, os quais pautavam a vida do casal Buchanan, e tornava-os em seres monstruosos e centrados só e apenas no seu bem-estar e na forma mais eficaz de fugirem às situações melindrosas que os pudessem pôr em risco. Por oposição à falta de valores e de integridade que os Buchanan apresentavam está a imagem da sua casa como um paraíso:

We walk through a high hallway into a bright rosy-colored space, fragilely bound into the house by French Windows at either end. The windows were ajar and gleaming white against the fresh grass outside that seemed to grow a little way into the house. A breeze blew through the room, blew curtains in at one end and out the other like pale flags, twisting them up towards the frosted wedding-cake of the ceiling, and then ripped over the wine-colored rug, making a shadow on it as wind does on the sea. (*The Great Gatsby*, p. 10)

A morte de Myrtle, para além de trágica e encetada de uma forma bastante cruel, não deixa de ter o seu lado irónico. Isto é, Myrtle que tanto ambicionava atingir o topo da escalada social, acaba por ser brutalmente atropelada por um carro que, em si, encerrava tudo o que ela mais desejava e tudo aquilo que a sociedade representava: traição, poder, luxúria, negócios ilícitos, e, por fim, morte. É como se a própria sociedade a culpasse de tudo o que desejou e que não poderia alcançar: o carro de Gatsby é toda a energia maléfica de uma sociedade demoníaca que lhe poria fim à vida e, de seguida, seria a mola impulsional para a morte de Gatsby.

Após a morte de Myrtle, mais uma vez, Gatsby comete um erro. Impelido pelo desejo de ser reconhecido pela sua amada, pelo seu acto heróico de defender Daisy e de a tratar como uma preciosidade, ele assume uma culpa que não é a sua de modo a que esta possa sair ilesa e agradecida à sua pessoa. Talvez assim Daisy se convencesse de que o amaria e de que precisava dele na sua vida. Age como um apaixonado e não se dá conta da gravidade da situação – o homicídio de uma pessoa. Oculta a verdadeira responsável e a verdade dos factos. Não se apresenta perante as autoridades, não denuncia Daisy nem presta ajuda, no momento do crime, à vítima:

“Was Daisy driving?”

“Yes,” he said after a moment, “but of course I’ll say I was. You see, when we left New York she was very nervous and she thought it would steady her to drive – and this woman rushed out at us just as we were passing a car coming the other way. It all happened in a minute, but it seemed to me that she wanted to speak to us, (...) Well, first Daisy turned away from the woman toward the other car, and then she lost her nerve and turned back. The second my hand reached the wheel I felt the shock – it must have killed her instantly.” (*The Great Gatsby*, p. 114)

Gatsby perde completamente a noção da realidade. Envolve-se numa teia de acontecimentos caóticos, e sem retrocesso, sem forma de corrigir o que quer que seja e sem conseguir redimir-se: a sua condenação está declarada. Para além disso, Gatsby é a prova da falência e da impossibilidade de realização do sonho. Não se verifica em si amadurecimento suficiente para criar defesas que o ensinem e protejam do mundo e da sociedade em que sempre quis entrar mas para a qual nunca esteve preparado. Numa sociedade hostil, selectiva, Gatsby tornou-se vulnerável. Ele acaba por ser vítima dos seus sonhos, na medida em que o excesso de romantismo, e a incapacidade de discernir entre o bem e o mal impossibilitam-no de ver o que está à sua volta, de avaliar as pessoas e as situações.

Levado pelo ímpeto alucinante da sociedade em que vive, acredita piamente que o poder do dinheiro compra qualquer coisa: o amor de Daisy, a promessa de felicidade pessoal e a dois, o passado. A sua loucura, aliada a uma ingenuidade doentia, impedem-no de tirar partido do que conseguiu e de todos os sacrifícios que fez com vista a manter tudo disponível para Daisy – ele não aproveita as festas

extravagantes que dá em sua casa, fica sempre longe ou não aparece. A confiança em si e a força mítica que pensa ter, conduzem-no à certeza de que Daisy trocará a sua vida para regressar ao passado: ao invés de uma farda, apenas, que causava tanta excitação em Daisy, há cinco anos atrás, agora ele é sinónimo de estabilidade para uma vida a dois, para poder dar a Daisy tudo a que ela está habituada.

Gatsby acaba por ser derrotado. A sua faceta humana não se coaduna com o meio em que se insere, pois já não há espaço para os seus ideais – estes não passam de sonhos frágeis que facilmente se evaporam e se tornam numa fraude devido às barreiras sociais e políticas intransponíveis. Gatsby é dilacerado pela sua ingenuidade e pela força destruidora de tudo o que o rodeia: “A sua *naïvité* e a impossibilidade do seu sonho reflectem e comparam-se à impraticabilidade do sonho de uma geração perdida no tempo, devido à corrupção de valores, ao vazio, à superficialidade da beleza e felicidade aparentes mas almejadas.”<sup>175</sup>

Gatsby dedicou toda a sua vida a esse sonho: lutou e acreditou que o conquistaria. Contudo, tal não se verifica pois Daisy tornar-se-ia a fraude do seu sonho. Ela recusa, pela segunda vez, Gatsby. Apesar de saber que os sentimentos de Gatsby são verdadeiros e que esperaram cinco anos para se concretizarem, ela troca-os pela segurança e a estabilidade social e financeira que sente ao lado da fortuna do marido. Ao contrário do que Gatsby esperava – a realização do seu amor – Daisy é incapaz de valorizar os seus próprios sentimentos ou o amor verdadeiro devido à origem duvidosa da fortuna de Gatsby. Assim, ao desprezar o amor de Gatsby ela está também a deixar escapar a única oportunidade que poderia ter na vida de se tornar numa mulher verdadeiramente amada e de descobrir a sua essência humana: o seu amor próprio e pelos outros – neste caso Gatsby. Ela escolhe a vida que sempre levou e à qual pertence: uma vida superficial, irresponsável. Daisy poderia tornar-se numa heroína ou em alguém melhor se se deixasse levar pelos sentimentos e se se descobrisse como ser humano. Contudo, incapaz de se descobrir através do amor verdadeiro, permanece igual ao ponto de partida: não cresceu, não amadureceu os sentimentos humanos e continua a ser a representação dos males da sociedade.

Tendo como cúmplice a sua amiga Jordan, Daisy reafirma a destruição de valores. Já tem tudo o que materialmente poderia ser possível, logo, para satisfazer a

---

<sup>175</sup> Ana Luísa Miguel Colaço Lopes. *Ecos da génese do movimento feminista norte-americano no cinema*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2004: p. 140.

sua frustração como ser humano, brinca com os sentimentos dos outros de forma infantil e mesquinha: beija Gatsby na sua própria casa em que se encontram o seu marido e a sua filha:

“Make us a cold drink,” cried Daisy.

As he left the room again she got up and went over to Gatsby and pulled his face down, kissing him on the mouth.

“You know I love you,” she murmured.

“You forget there’s a lady present,” said Jordan. Daisy looked around doubtfully.

“You kiss Nick too.”

“What a low, vulgar girl!”

“I don’t care!” cried Daisy, and began to plop on the brick fireplace. Then she remembered the heat and sat down guiltily on the couch just as a freshly laundered nurse leading a little girl came into the room. (*The Great Gatsby*, pp. 92, 93)

Todas as personagens representam a impossibilidade de se conseguir realizar o *American Dream*. Elas são símbolo do oposto das pedras basilares em que deve assentar uma sociedade. Todas elas, à exceção de Nick, são exemplos da imoralidade, do desperdício humano em que se tornam as vidas de pessoas sem rumo. Daisy e Tom, por exemplo, revelam de uma forma dura e muito cruel, a frieza de sentimentos ou a real falta dos mesmos perante os outros e perante a vida: são egoístas, instáveis. Eles são incapazes de perceber a dor que causam nos outros. Transpiram a poder mas só, e apenas, poder social, *status*:

“I can’t say anything in his house, old sport.”

“She’s got an indiscreet voice,” I remarked. “It’s full of – “ I hesitated.

“Her voice is full of money,” he said suddenly.

That was it. I’d never understood before. It was full of money – that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals’ song of it ... High in a white palace the king’s daughter, the golden girl.... (*The Great Gatsby*, pp. 95, 96)

A falência do sonho de Gatsby é confirmada com o episódio da sua morte. Ou seja, o seu sonho, tal como o de uma geração perdida, não teve meios para ser bem sucedido. Gatsby morre assassinado por Wilson, o marido de Myrtle, o qual é incentivado por Tom. Ao morrer, Gatsby encerra consigo a possibilidade de uma geração realizar o seu sonho: de uma geração perdida se realizar e de se fundamentar em pilares basilares da construção de uma sociedade humana e credível. Gatsby representa o idealista e encarna a representação dos valores idealistas de uma geração que, apesar de perdida, sente a necessidade de lutar por um mundo melhor. A morte de Gatsby é sinónimo da morte do idealista: daquele que, e apesar dos seus erros, percepciona a possibilidade de uma vida pautada pelos valores que outrora fizeram nascer uma nação e que ainda persistem no seu coração.

A grandiosidade de Gatsby ficaria apenas no seu nome – *Great Gatsby* – pois no momento em que o seu corpo é devolvido à terra ninguém, de toda uma multidão que frequentava a sua casa e que o bajulava em prol de favores, o acompanha nem se despede no seu último momento entre os vivos, todos se recusam a estar presentes numa situação que nada lhes diz.

Gatsby acaba por não viver o presente nem possibilitar uma vida futura. É assassinado à traição e devolvido à natureza como um desconhecido. Daisy e o marido viajam. Fogem de todo o mal que geraram e, tal como crianças mimadas, não conseguiram remediar, por isso é mais fácil fugir; não assistem ao funeral de Gatsby nem se condoem. Tom não se digna, sequer, a prestar uma última homenagem a Myrtle, sua amante, assassinada por Daisy, sua mulher.

Daisy e Tom formam o casal perfeito dentro da teia de mentiras em que se envolvem e em que se tornam cúmplices. Escondem os seus podres e vivem tranquilamente com a vida demente que criam e em que se sentem adaptados. Eles acreditam que o seu poder económico lhes confere o direito a fazer tudo e a escaparem sempre ilesos e de consciência tranquila: “They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made ...” *The Great Gatsby*, p. 142)

O funeral de Gatsby é o paradoxo entre o que foi a sua vida e o completo abandono por um ser humano. A despedirem-se dele estão apenas os criados, o seu pai, Nick – que sempre permaneceu ao seu lado depois da sua morte, tendo sido ele que contactou toda a gente – e “Owl-eyes:”

About five o'clock our procession of three cars reached the cemetery and stopped in a thick drizzle beside the gate – first a motor hearse, horribly black and wet, then Mr Gatz and the minister and I in the limousine, and a little later four or five servants and the postman from West Egg, in Gatsby's station wagon, all wet to the skin. As we started through the gate into the cemetery I heard a car stop and then the sound of some one splashing after us over the soggy ground. I looked around. It was the man with owl-eyed glasses whom I had found marvelling over Gatsby's books in the library one night three months before.

(...)

"I couldn't get to the house," he remarked.

"Neither could anybody else."

"Go on!" He started. "Why, my God! They used to go there by the hundreds."

He took off his glasses and whipped them again, outside and in.

"The poor son-of-a-bitch," he said. (*The Great Gatsby*, pp. 138, 139)

Gatsby não concretiza o seu sonho. A sua viagem termina de forma abrupta e revela-se fracassada. O seu sonho morre na vã esperança de que um idealista pudesse alcançar a plenitude da satisfação e da realização. Ele pertence ao passado e não ao presente, nem ao futuro. Ninguém pode voltar ao passado (esse tempo significa isso mesmo: passado), nem aos sonhos de uma juventude perdida porque a realidade já é outra e essa nova vida cortou ferozmente com os sonhos que lá ficaram e que não se realizaram; agora já não há tempo nem espaço para se concretizarem. Gatsby nunca se chega a aperceber de que o ser humano está limitado pelo tempo, tal como o próprio tempo está condicionado aos minutos, aos segundos que, depois de passarem, não se repetem; os próprios acontecimentos estão limitados no tempo e em si, na sua sequência. Gatsby é destruído pela sociedade e, também, por si mesmo na medida em que não percebe que o que se pode viver, sentir e adorar no presente/*American Dream* dos anos vinte são a beleza, a *self-adulation*, o prazer, nunca algo como o idealismo ou os sonhos – isso são coisas que, na altura, eram irrelevantes.

Afinal a viagem de Gatsby, tal como a de todas as personagens, nada é mais do que uma viagem interior, de descoberta do próprio, de crescimento (para aqueles

que conseguem), de uma ida para o Oeste como ponto primordial e necessário de conquista do *eu* e do mundo (alguns sobrevivem outros são destruídos), e como meio de realização do *American Dream*.

É Nick que, no fim, recorda com saudosismo as lembranças de um passado feliz no Oeste onde subjazem as referências, a família, os valores. Nick constata que, afinal, tanto ele como Gatsby, Tom, Daisy e Jordan eram todos oriundos do Oeste. No Leste tornaram-se inaptos à sobrevivência humana, corromperam-se pela civilização:

I see now that this has been a story of the West, after all – Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerns, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life.

Even when the East excited me most, even when I was most keenly aware of its superiority to the bored, sprawling, swollen towns beyond the Ohio, with their interminable inquisitions which spared only the children and the very old – even then it had always for me a quality of distortion. (*The Great Gatsby*, p. 140)

O desejo de ir para o Oeste representa para todas as personagens a forma de escapar à miséria de uma vida sem objectivos. Assim, e impelidos por tal desejo de conquista do mundo e da própria vida humana (do *eu*), também Wilson, marido de Myrtle, a dada altura, percebe que ficar onde está poderá ser a sua desgraça como homem, por isso faz planos para partir com a sua mulher – possivelmente, numa tentativa de salvar o casamento, mas, acima de tudo, de se salvarem enquanto seres humanos: “I’ve been here too long. I want to get away. My wife and I want to go West.” (...) “She’s been talking about it for ten years.” (...) “And now she’s going whether she wants to or not. I’m going to get her away.” (*The Great Gatsby*, p. 98)

Nick Carraway acaba por ser o único que não se envolve nas malhas de uma sociedade traiçoeira. Ele é o pêndulo da balança entre o caos e a regra, “he represents to some degree the older values of rural America and remains the only uncorrupted male character in the book.”<sup>176</sup> Nick é a materialização actualizada do herói do Oeste,

---

<sup>176</sup> Peter Leverett, *apud*, David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> Ed. p. 93.

na medida em que é são, moral e não se afasta dos valores que são pedra basilar de uma sociedade íntegra.

Nick reforça o fosso existente entre as expectativas e a realidade (muito tinha sido prometido ao país mas pouco ou nada lhe tinha sido dado). Ele representa os antigos valores americanos, valores esses que se dissiparam e deram lugar a uma sociedade individualista. No fim Nick regressa ao Midwest, ao coração puro e genuíno da América onde é capaz de colocar em ordem toda a sua vida e reflectir sobre os acontecimentos do Verão de 1922 (tempo em que decorre a acção do romance). Ainda que Gatsby tenha representado, para Nick, tudo aquilo que ele detestava (na sua opulência e luxúria extravagantes):

(...) na interpretação que Nick Carraway faz dele, a história de Gatsby ganha a dimensão da epopeia, investindo Gatsby com a ressonância do passado mítico da América (...) A história de Gatsby é também a do arquétipo europeu no mundo novo, cortado voluntariamente dos seus antecedentes culturais e dedicando-se ao sonho americano de conseguir um estado ideal com riqueza pessoal e ilimitada.<sup>177</sup>

Gatsby não passou, afinal, de mais um americano que cortou com o passado real e tentou criar uma nova pessoa num tempo irreal, paralelo. Envolveu-se em mistério e magia, um homem que nasce num tempo futuro (o seu presente), sem raízes, sem vínculos, alguém que se cria a ele mesmo, alguém sem identidade (a sua identidade é a do mundo, a de um povo), que se torna independente de si e da própria vida: um *self-made man*.

Gatsby busca a harmonia de si mesmo no mundo – o qual ele criou para si mesmo e para as suas aspirações e onde os sonhos poderão ser realizados de acordo com o seu desejo. Gatsby envolve-se no seu mundo com a certeza de que a ele, *self-made man*, nada poderá atingir porque ele é indestrutível devido ao seu carácter humano, e à sua vontade de construir um mundo em harmonia. Ele percepção-se como um lutador, honesto. Acredita no futuro (na construção do seu futuro), e na sua proximidade a um deus. É por acreditar no poder da sua vontade, nos seus valores que Gatsby acaba por ser derrotado por uma sociedade em falência, e contra a qual ele não

---

<sup>177</sup> Maria Alice Pessoa Coelho de Oliveira Pais. *Valores Americanos. Continuidade e Mudança*. Diss. Porto U. Aberta, 2001: pp. 115, 118.



consegue lutar nem sobreviver. Gatsby torna-se o herói absurdo (representativo de um povo), e vive uma situação trágica:

(..) in which a character appears to have no choice but to sin is actually “a sign that he is guilty of another sin of hybris, an overweening self-confidence which makes him believe that he, with all his *arete*, is a god who cannot be made to suffer.” (...) Presuming to be godlike, the tragic hero often takes upon himself the responsibility of becoming a judge. (...) The tragic hero presumes to act like a god, (...) The essential, final ingredient of the tragic hero is that he must realize his own blindness, his own limitations, and accept the obligations of his guilt.<sup>178</sup>

Gatsby é um seguidor das teorias de Emerson quando acredita que “we will walk on our own feet; we will work with our own hands, we will speak with our own minds.”<sup>179</sup> Segundo essa linha de pensamento,<sup>180</sup> e consciente de que ainda poderá haver esperança para os seus ideais, Gatsby tornar-se-ia o baluarte da própria América:

The tragedy, however, is not his alone but also his society’s for both seemed doomed by what they lack – Gatsby by his lack of any critical ability to distinguish his spiritual ideals from the material conditions in and through which he must realize them; American society by its lack of either substance or form commensurate with Gatsby’s belief in them. Yet if Gatsby’s destruction by ‘the foul dust’ which ‘floats in the wake of his illusions’ is thus inevitable, his inexhaustible store of wonder and good will still confer upon the very actuality which eventually extinguish them whatever truth, beauty or goodness that American actuality ever fully attains. Fitzgerald is thus able to

---

<sup>178</sup> W. H. Auden, *apud*, David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> Ed. pp: 100, 101.

<sup>179</sup> Ralph. W. Emerson. “American Transcendentalism Web.” *The American Scholar*. 2 Jun. 2008: p. 10 <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscholar.html>>

<sup>180</sup> Os valores que Emerson defende baseiam-se, essencialmente, na criação do homem novo, na esperança no futuro, na criação do verdadeiro *self-made man*. Tudo isto faz parte dos ideais do Sonho Americano e ganham dimensão em *The Great Gatsby* na figura de Gatsby.

celebrate Gatsby's veritable religion of wonders, while at the same time exposing its pathetic vulnerability and ultimate defilement.<sup>181</sup>

Os anos vinte, e tal como já referimos aquando da caracterização dos mesmos, foram encarados como os anos do progresso e da prosperidade. Para além de uma vasta panóplia de ofertas, a aposta vai também para o cinema, o qual surge como uma forma importante para tecer duras críticas à sociedade e aos malefícios pessoais, psicológicos e humanos infligidos nos seus cidadãos.

Por esta altura a indústria do cinema começava a dar os seus primeiros passos. O cinema aparece como recurso para as campanhas, para criar situações imaginárias e de deleite das suas audiências, para ridicularizar e expor situações da vida quotidiana com humor e fazer rir em tempos tão adversos (greves, fome, falta de emprego).

Para além de ser um entretenimento de massas, o cinema passou a ser uma forma de veicular o que se passava pelo país. Charles Chaplin tornou-se num cómico conhecido pelo seu poder de fazer rir com a desgraça de vidas rotineiras e em completo caos.

A industrialização e a mecanização criaram um ambiente social desumano, doentio – em alguns casos – transformando a qualidade de vida de todos os que estavam à sua mercê. A questão da desumanização e da vida fabril conturbada e doentia é retratada em *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin.<sup>182</sup> Ele evidencia as dificuldades com que o ser humano se tinha de deparar perante um patrão exigente para com os seus trabalhadores, mas pouco exigente para consigo - brinca e usufrui do seu cargo para sacrificar e humilhar aqueles que lhe garantiam rendimentos. Um patrão que não se compadece diante de uma louca e frenética linha de montagem nem, tão pouco, perante uma máquina que alimentaria os seus empregados enquanto estes mantinham o seu ritmo de trabalho.

A máquina tornou-se quase num símbolo da indústria americana: proporcionou o surgimento de inúmeras fábricas e deu trabalho a um enorme número de pessoas. Contudo, era importante saber distinguir entre o que era necessário para o

---

<sup>181</sup> Giles Gunn, *apud*, Maria Alice Pessoa Coelho de Oliveira Pais. *Valores Americanos. Continuidade e Mudança*. Diss. Porto U. Aberta, 2001: p. 133.

<sup>182</sup> O filme *Modern Times* surge na década de 1930 logo após uma década de luzes, de agitação, de frenesim, de luxo, de ostentações que se viveu nos anos de 1920. Os anos trinta iniciaram-se com a Depressão de 1929, com o poder de compra em baixa e com sérios problemas a nível de trabalho e de greves (assunto retratado no filme): uma luta constante para sobreviver numa sociedade cujos sonhos da década anterior não passaram de cinzas.

bem de um país e o que se podia tornar numa ameaça para o ser humano. Assim, e sendo tão bem vista e aceite por todos, de uma forma geral, a industrialização viu as suas fronteiras alargadas por todo o país – apostou-se em tecnologia de vanguarda como meio de resolver os problemas económicos do país mas não se deu espaço ao homem para se adaptar à mesma, era urgente e necessária a sua aplicação e que os trabalhadores se conjugassem com a mesma; o que nem sempre aconteceria.

A temática do filme aborda, em simultâneo, o papel da industrialização e a luta do homem pela sobrevivência: a sua adaptação a um mundo que se tornava hostil, e que deixava emergir implicações políticas, sociais, económicas sendo que o seu universo é a *American Depression*. Ainda, é “(...) a comment on the machine age in general (...) Charlie’s environment, which forces Charlie to live, breathe, and even eat machines (...) with him completely out of control (...)”<sup>183</sup>

Apesar de, em 1936, o som já fazer parte do mundo do cinema, e estar em franco progresso, Charlie Chaplin continuava a apostar em filmes mudos, em que a *pantomime*<sup>184</sup> era posta em cena; sendo esta uma característica do autor este foi o último filme mudo de Chaplin. Aliás, em todo o filme, apenas na cena em que Charles actua no restaurante onde trabalha, tal como as outras personagens que lá actuam, se pode ouvir música e as vozes destes a cantarolarem – no caso de Charles é algo imperceptível, algo entre o real e o irreal, uma letra cuja língua não será uma só mas uma aproximação a algo universal, a algo perceptível por todos os falantes visto que o gesto é a explicação da letra. *Modern Times* é, acima de tudo, e para além de ser uma crítica ao regime político da época, um filme inovador e polémico. Ou seja, é um filme que, mantendo a tradição dos filmes mudos, evidencia e torna compreensíveis as ideias políticas e desumanas que aborda:

Tempos Modernos é também a primeira obra de Chaplin de conteúdo eminentemente político. (...) No Estados Unidos, muito se falou em “propaganda vermelha”. Para além da crítica ao “taylorismo” e ao “mundo da máquina” (que em si podem ser passíveis de muitas interpretações), duas sequências fizeram, a esse propósito, correr rios

---

<sup>183</sup> David Gerstein, *Chaplin, Charlie, and the Political Left*. Home page. 29 Jan. 2004: p. 1 <<http://wso.williams.edu/~dgerstei/chaplin/commie.html>>.

<sup>184</sup> Arte ou acto de exprimir ideias ou sentimentos por meio de gestos. Em português a designação é de Pantomima.

de tinta: a da greve com a bandeira de sinalização encarnada e a sequência final.<sup>185</sup>

Para além de apontar e criticar o regime político vigente, *Modern Times* retrata a impossibilidade de o ser humano ser feliz, privado de liberdade, oprimido pelo sistema e pela louca industrialização torna-se, também, peça da grande máquina – a qual passa a ser o próprio país e cada um dos seus cidadãos – transformando o que poderia ser prazer em terror e em alvo de perseguição. O ser humano não pode ser feliz ou demonstrar tal sentimento em parte alguma – nem no trabalho (aqui é vigiado e perseguido pelos seus superiores), nem na alienação, nem na brincadeira (por exemplo na patinagem), nem na intimidade. Tudo é fonte de sofrimento porque tudo é consequência de uma vida num mundo que condiciona, destrói física e psicologicamente – o filme é, sem dúvida, fonte de revelação de ameaças à vida e à sanidade humana.

Chaplin, com o filme, sustenta a ideia de que o ser humano vive uma tragédia, a qual está no choque com que o homem embate contra os seus limites ou os que lhe são impostos – ninguém poderá ter tudo, nem poderá atingir a felicidade plena pois se isso acontecesse não seria humano, isto está na base de todos os males da humanidade e todos os seres humanos deveriam ter consciência disso. Por vezes, até as coisas mais simples e que poderiam ser consideradas como garantidas, podem ser um problema:

In MODERN TIMES, the Tramp makes his most determined attempt to lead an ordinary life (...) it suggests that even the most conventional desires – for a home and a Job – can be problematic, even hopeless, in a world no longer suited for human accommodation. (...) MODERN TIMES wrests its comedy from a background of starvation and disaster.<sup>186</sup>

No filme há, também, uma forte crítica à sociedade burguesa, aos excessos cometidos pelas forças policiais, às perseguições e condenações ao direito à liberdade de expressão (por exemplo aquando da manifestação, durante a greve, onde a polícia

---

<sup>185</sup> João Bérnard da Costa. “Modern Times/1936.” Cinemateca Portuguesa. Sonoro Filme. (1988): p. 73.

agride, dispara tiros e mata um dos operários, o pai de Gamin), e ao uso de drogas – tal como acontece no episódio em que Tramp tempera, por engano, a sua comida, na prisão, com algo semelhante ao sal mas que é droga.

Para além de fazer rir, o filme trata com humor e ridiculariza o progresso, as instituições, a instabilidade (humana, económica, familiar, etc.), e realça o real estado em que a nação se encontra assim como a luta entre classes.<sup>186</sup> Ainda, expõe os tumultos e os descontentamentos dos trabalhadores perante a precariedade laboral e das suas vidas. Estes são caracterizados como simples bonecos humanos a quem é exigido mais do que as suas capacidades, a quem é ordenado que deixem de ser humanos para passarem a ser mais uma peça da linha de montagem; obriga-os a trabalhar a um ritmo alucinante, ao vapor de uma máquina, e cria situações de verdadeiro caos. O caos instala-se de uma forma impiedosa, degrada as vidas dos trabalhadores e respectivos estados de saúde (a nível psicológico e físico). Charles, no seu papel de herói inadaptado, representa a eterna luta entre o homem e a máquina, o desajuste do ser humano entre o progresso e a incapacidade de se adaptar, de ser destruído por geringonças que o engolem. Charles representa o seu papel e o da história da humanidade perdida no meio de algo que ambiciona mas que não consegue controlar. Ele acaba por viver ou sobreviver de uma forma desesperada e insana numa sociedade enlouquecida a qual lhe traz infelicidade nesses tempos modernos (paradoxo entre o título do filme e a realidade que este explora).

C. Chaplin revela a podridão da sociedade, a dor daqueles que nada têm e que tudo fazem para conseguirem sobreviver. Ele questiona o facto de o progresso ser realmente um benefício ou uma arma letal quando o ser humano não é devidamente integrado nele. Ainda que o Tramp esteja à beira de um ataque de nervos ou de um colapso nervoso, ele, tal como todos os outros trabalhadores, vivem no filme o desespero de uma sociedade em rota de colisão consigo mesma. Ou seja, os tempos representados são de grande adversidade, de luta pela sobrevivência – tempos em que arranjar emprego e mantê-lo era vital para todos pois disso dependia a subsistência de cada um e das respectivas famílias – contudo esses tempos modernos auguravam algo

---

<sup>186</sup> John Simon; Stanley Kauffmann; Robin Wood; Donald Skoller. “Modern Times (1936).” *Film Comment*. No 1-4, vol. Sept., Oct. (1972): p 19.

<sup>187</sup> Por conta dessa situação e da polémica temática do filme, C. Chaplin foi alvo de perseguições políticas e seriamente acusado de comunista, sendo que o seu filme acabaria por não ser muito divulgado ou distribuído de forma considerável nos Estados Unidos, visto que foi considerado como um sério atentado ao desafio e à superioridade de uma era industrializada, pondo assim em causa as

de maquiavélico para aqueles que não se adaptavam às máquinas nem ao progresso, sendo literalmente engolidos pela modernização e pela industrialização.

Chaplin expõe a agonia da humanidade em busca de uma cruzada pela felicidade laboral, humana. É esta a demanda de Tramp: encontrar-se numa sociedade à qual pertence mas na qual vive aprisionado pelos contratempos insanos que a sociedade o obriga a viver. O seu conflito com a máquina é levado ao extremo e ao exagero. A máquina oprime-o, diminui-o como ser humano e evidencia uma luta frenética entre homem e maquinaria.

Tal como todos os outros operários, o Tramp torna-se em mais um carneiro de um rebanho global: tal como aparece logo no início do filme aquando da saída de trabalhadores de uma estação de metro em que todos eles são comparados a um aglomerado louco de carneiros que seguem o seu líder do grupo mas sem perfeita noção da sua existência, apenas sabem que têm de seguir o primeiro e manterem-se todos juntos, de irem todos na mesma direcção para algo que todos têm que fazer de igual modo – isto denota a precariedade humana “(...) like sheep, the men move from subway to street to factory, where they are locked inside its prison-like structure.”<sup>188</sup>

O desespero humano atinge tais proporções insanas que o Tramp, ao não se conseguir adaptar no meio laboral, nem na sociedade, descobre que a melhor forma de viver com algum conforto, de não passar fome, é estar na cadeia: estar preso, mesmo sem razão para isso, torna-se, para ele, a forma de sobreviver a um mundo hostil e de conseguir satisfazer algumas das suas necessidades. Mesmo no meio de tantas adversidades e loucuras “the Tramps’s difficulties are always so much more extreme than anyone else’s, and his resistance so much more heroic.”<sup>189</sup> O Tramp torna-se num herói completamente absurdo, pois prefere trocar a sua liberdade pela certeza de abrigo, comida e segurança. A sua ideia de segurança na prisão só adquire outros contornos quando conhece Gamin, o verdadeiro exemplo de vagabundo, por quem ele se afeiçoa e com quem ele estabelece laços sentimentais desejando estar junto dela, e, a dois, lutarem por uma vida melhor.

Ele é o oposto de Gatsby. Gatsby, por exemplo, nunca consegue acordar do seu sonho, da sua loucura, vive sempre em função de uma quimera perdida; contudo,

---

ideias do país e da sua vontade de progressão e de crescimento. Ainda, e em países como a Alemanha e a Itália, o filme chegou mesmo a ser proibido.

<sup>188</sup> Joan Mellen. *Modern Times*. B.F.I. Film Classics. Great Britain: Cromwell Press, 2006: p. 40.

o Tramp apercebe-se da sua dificuldade em realizar o seu sonho, em conseguir ser feliz e estável. Ao dar-se conta da dura realidade em que está inserido, o Tramp vive a vida de uma forma desesperada, preferindo abdicar da sua preciosa liberdade em troca de alguma estabilidade humana e de vida:

The absurd is born (...), the confrontation between the human need [for happiness and for reason] and the unreasonable silence of the world. This must be clung to because the whole consequence of a life can depend on it. The irrational, the human nostalgia, and the absurd that is born of their encounter – these are the three characters in the drama that must necessarily end with all the logic of which an existence is capable.<sup>190</sup>

Ainda que se esforce ou deseje levar uma vida calma e segura, os acontecimentos e as peripécias que vive no seu dia-a-dia fazem dele uma vítima do sistema, incompreendido e injustiçado: ele acaba sempre por ser penalizado e mal interpretado devido à sua boa vontade (tal como no momento em que agarra a bandeira vermelha que cai do carro e ele tenta chamar a atenção do condutor para a devolver, mas acaba por ser confundido pela polícia como um manifestante revoltado que agita uma bandeira vermelha – comunista).

As suas peripécias são tão loucas e dramáticas que, para além de fazer rir, também estimulam a tristeza e a pena por uma personagem a quem tudo acontece e a quem não parece nada fácil libertar-se. Por muito que se esforce ele não se consegue adaptar a nada. É uma personagem perdida, sem metas. Ele ruma ao sabor do vento e do que lhe é imposto; note-se que até na questão do trabalho ele se revela um completo inapto, pois não consegue realizar nenhuma tarefa e não assenta em nenhum dos trabalhos que tem.

A ridicularização da sua personagem é levada ao extremo, tal como a apresentação exacerbada da própria fábrica e de todas as máquinas que lá se podem ver e da forma desumana como os operários são tratados. Tal como cada peça de

---

<sup>189</sup> John Simon; Stanley Kauffmann; Robin Wood; Donald Skoller. “Modern Times (1936).” *Film Comment*. No 1-4, vol. Sept., Oct. (1972): p. 19.

<sup>190</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. p. 86.

máquina, assim são os operários da linha de montagem da fábrica: todos são importantes enquanto forem funcionais e estiverem em bom estado, logo que se “avariem” devem ser substituídos, pois podem pôr em risco o processo mecanizado. Chaplin não aguenta o *stress* de uma rotina que o destrói e condena à insignificância humana.

Ele, tal com os seus colegas de trabalho, está preso e condenado às suas tarefas específicas na linha de montagem, sem direito, sequer, a uns minutos de descanso ou de privacidade (tal como acontece quando Tramp vai à casa de banho e de imediato o seu chefe, que o persegue através de uma enorme televisão e que controla os seus movimentos, tal como a todos os outros operários, o obriga a voltar ao trabalho dizendo que não pode estar ali). Para além disso, Tramp vê-se controlado, também, pelo próprio tempo marcado por um enorme relógio que condiciona a liberdade de todos aqueles que têm de respeitar o andamento dos seus ponteiros sob pena de serem penalizados:

For a split second, before any music rises, a mammoth clock engulfs the shot. It is in extreme close-up so that half the numbers drop out the frame. The clock spills beyond its perimeters as time is to dominate the worker's daily life. The clock continues under the credits where, once more, Chaplin's characters have been too dehumanised to be granted names. Charlie is a 'factory worker', defined by his social role; the nature of his work and his subjugation to it are controlled by time. (...) As satire exaggerates in the service of truth, the 'factory worker' has to punch a time clock in *Modern Times* even when he goes to the bathroom where the boss discovers him smoking (...).<sup>191</sup>

O ritmo de trabalho e da própria vida na fábrica é parte da linha de montagem, está subordinado aos movimentos e velocidade das máquinas, assim como à loucura de um chefe que insiste em aumentar a velocidade e o ritmo de trabalho e, conseqüentemente, dos seus operários, que começam a ceder perante tal tarefa quase impossível. A insanidade está em crescendo, ao ponto de o chefe pensar na viabilidade de adquirir uma máquina que pudesse alimentar os seus operários sem que

---

<sup>191</sup> Joan Mellen. *Modern Times*. B.F.I. Film Classics. Great Britain: Cromwell Press, 2006: pp. 38, 42.



estes perdessem tempo para se alimentarem. Contudo, tal aparelho acaba por não ser adquirido porque se revela pouco eficaz na sua função – o que estava em causa não era o bem estar dos operários mas sim o lucro e o tempo que se podia poupar, neste caso à custa da degradação dos trabalhadores. O chefe escolhe Tramp para servir de cobaia ao teste a realizar com a máquina. Por escassos momentos Tramp é o herói da fábrica, pois é ele que é apontado como a pessoa mais indicada para surpreender tudo e todos com os resultados da máquina. Contudo, rapidamente sofre as loucuras mecânicas de um aparelho que entra em ruptura, que o magoa e o humilha perante os seus colegas e um chefe desumano. Mesmo que possa parecer um operário desajeitado e confuso ao realizar o teste da máquina, na realidade ele revela-se um herói, pois consegue superar a humilhação de que está a ser vítima lutando até ao fim pela sua libertação e dignidade. Ao ser escolhido para fazer o teste na máquina Tramp assemelha-se ao condenado que, culpado ou não, se arrasta para a cadeira eléctrica com o fim de pagar pelas suas penas. Ao dar-se conta da sua situação e ao sentir que a sua vida está em risco, faz os possíveis para se libertar de tal martírio.

Com o intuito de produzir mais e fazer dos seus operários máquinas, o chefe, ao tentar introduzir a máquina de alimentação está a condenar os seus empregados a uma morte humana, e psicológica – a máquina de comida quase que se assemelha a uma cadeira eléctrica:

The feeding machine is undoubtedly the most hilarious contraption in the American cinema, but this is truly a case of hilarity releasing dread. The machine reminds us of an electric chair or some other torture device, and its physical violation of Chaplin's body is as frightening as it is funny.<sup>192</sup>

Essa loucura atinge o seu clímax aquando da fusão entre homem e máquina, quando o homem acaba por ser engolido, literalmente, pela máquina que não domina, tornando-se parte desta, como mais uma peça da engrenagem, uma peça humana (isto acontece quando Tramp e o mecânico, envolvidos nas peripécias de consertar as geringonças para voltarem a trabalhar, acabam por ser engolidos por elas).

---

<sup>192</sup> John Simon; Stanley Kauffmann; Robin Wood; Donald Skoller. "Modern Times (1936)." Film Comment, No 1-4, vol. Sept., Oct. (1972): p. 20.

A agonia de Tramp no seu trabalho é exasperante ao ponto de se ver obrigado a, diariamente, viver, respirar e até comer máquinas. Tramp, quando está a servir de cobaia ao teste da nova máquina, acaba por ingerir um parafuso devido ao facto de um dos técnicos o ter colocado no respectivo tabuleiro. Como não se dá conta de tal facto, o técnico continua a inserir comida na boca de Tramp que não se consegue desvencilhar por ter as mãos presas. Perante isto, deixa de haver noção da real condição humana e da máquina: onde está um e outro, ou como separar um do outro, quem governa quem, por isso “the worker’s movements thus become fully standardized and repetitive and in the end, the worker becomes just another piece of the machine.”<sup>193</sup>

Ainda, e como contraste entre a insignificância dos operários como pessoas e a valorização do seu trabalho, está a grandeza de uma fábrica, onde os espaços são enormes, tal como as suas máquinas (estas são quase megalómanas), perante as peças que lá se produzem: essas são de tamanho reduzido, quase insignificantes, e no fim não se chega a saber para que serviam (se é que serviam para algo), e qual seria o seu destino (se é que, na realidade, tinham algum destino). A fábrica, na sua enorme estrutura, contrasta com a pequenez do trabalho lá produzido, aludindo-se, de alguma forma, a que “The factory set – with its clean ‘impersonal’ facades, immense dials and levers, and two-way television communication – has a definite science-fiction, futuristic look (...).”<sup>194</sup>

Os problemas de Tramp e dos seus colegas não se restringem ao espaço da fábrica e ao louco trabalho que têm de desenvolver de forma repetitiva e doentia. Às condições desumanas de trabalho está subjacente a crise que o país atravessava e as dificuldades em que a economia tinha mergulhado. Não é só na fábrica que Tramp corre riscos de enlouquecer – facto que acaba por acontecer – o mundo exterior também é palco para agudizar a instabilidade humana e psicológica: tudo é mecanizado, tudo oferece perigo e coloca em constante loucura Tramp que se vê completamente enlouquecido com a sociedade a que não se consegue adaptar. Esta é uma sociedade em acelerados processos de mutação, criada pelo homem mas que o atormenta.

---

<sup>193</sup> Falzon, *apud*, Ana Luísa Miguel Colaço Lopes. *Ecos da génese do movimento feminista norteamericano no cinema*. Diss. Lisboa U. Aberta, 2004: p. 99.

<sup>194</sup> John Simon; Stanley Kauffmann; Robin Wood; Donald Skoller. “Modern Times (1936).” *Film Comment*. No 1-4, vol. Sept., Oct. (1972): p. 20.

Após dar sinais de visível desequilíbrio, Tramp acaba por ser levado para o hospital: a sua loucura leva-o a adquirir movimentos repetitivos e idênticos aos que tinha para realizar a sua tarefa na linha de montagem, e a ver, em tudo o que aparece à sua frente, peças para apertar (tal como os botões da saia da secretária do chefe e do vestido de uma mulher que passa junto à porta da fábrica).

Tramp, na sua dificuldade em se adaptar às situações, na sua incapacidade de executar alguma tarefa – seja qual for – acaba por se tornar em ícone de um herói à margem, de alguém cujo papel é o de continuar a lutar, ainda que de uma forma atrapalhada e trapalhona, sem grandes resultados e sem a realização dos seus sonhos. A sua vida parece mudar após conhecer Gamin, facto que o leva a considerar a hipótese de se tornar num verdadeiro homem de família que possa sustentar ambos, só aqui os seus sonhos nos são revelados – quando ele e Gamin imaginam morar numa casa confortável, onde a mesa estava farta e a harmonia imperava.

Tramp, ao caracterizar várias situações de injustiça social, torna-se a voz da consciência de uma sociedade que se apercebe da situação em que está mergulhada e que não consegue fazer o que quer que seja para a alterar, não por inércia mas por impossibilidade humana. Ele acaba por ser vítima das suas situações. É completamente desajeitado, inapto para qualquer função, mas vive o seu dia-a-dia com um sorriso e com a esperança de que, talvez, no dia a seguir tudo será diferente.

Apesar da sua incapacidade para se adaptar às situações, ele transmite sempre a ideia de que é uma pessoa versátil e disposta a executar qualquer coisa, porém nem sequer se consegue adaptar às mudanças, facto que o leva a estar sempre a mudar de emprego e a fazer parte do mundo dos desempregados. Tramp representa aqueles que vagueiam em busca de uma vida melhor, que se esforçam para pertencerem à pirâmide da vida humana, que tentam ser aceites e valorizados.

Contudo, e apesar de vagabundo, ele é bem aceite pela sociedade (facto que não deixa de ser uma contradição pois os vagabundos eram rejeitados e discriminados). As suas boas maneiras, e o seu vestuário (ainda que pobre), revelam marcas de uma pessoa outrora detentora de uma condição social mais elevada.

A vida de Tramp sofre alterações a partir do momento em que conhece Gamin e se deixa levar pela determinação e coragem da jovem para sobreviver. Ela revela-se peça importante na transformação da vida e da personagem de Tramp: inconscientemente, ou não, ele começa a delinear objectivos, a poder sonhar e a partilhar esses sonhos – deixa de estar só, na amargura. Com o tempo nasce e cresce

uma empatia entre eles. Tornam-se cúmplices de uma vida de miséria mas de luta, de coragem.

Através de Gamin, e com a sua preciosa ajuda, Tramp consegue novo emprego – desta vez num restaurante – onde, pela primeira vez, ele se sente livre, onde há música, dança, onde a única pressão que sente é de um rodopio entre os dançarinos e o trabalho que tem de fazer. Aqui não é humilhado ou atormentado pelo chefe, não é vigiado e impedido de falar ou de se divertir, no restaurante reina a folia. Com o tempo, e a ajuda de Gamin, Tramp ganha autoconfiança, controla o seu destino e consegue sentir o prazer de estar vivo. Gamin é o oposto de Tramp: ela é uma sobrevivente, tal como ele, mas lutadora, independente, que não se conforma com a vida de sofrimento que tem de viver com a sua família. Por oposição a Tramp ela põe em risco a própria vida, rouba, se necessário, para matar a fome e sustentar a família (pai e irmãs). Ela não se rege pelos códigos de conduta apropriados a uma mulher, visto partilhar a casa com um companheiro de estrada, não se deixa oprimir pelas regras sociais (já ele tenta viver de acordo com as mesmas).

Apesar de aparentar um ar frágil, muito feminina – ainda que as roupas não a favoreçam nem a miséria em que vive – ela é detentora de uma enorme força interior, não se deixa intimidar pelas adversidades e arranja sempre forma de sobreviver e de escapar das situações que a podem pôr em perigo – revela astúcia e destreza.

Se Tramp é o ícone do anti-herói pela sua inércia em lutar por aquilo que o condena, Gamin, na versão feminina do vagabundo, representa a heroína. Ela é, em tudo, o inverso de Tramp: tem objectivos, é responsável por ela e pela família, acredita que vale a pena combater o que está mal, consegue estabilidade num emprego. Apesar de cometer actos condenáveis através dos roubos que pratica, Gamin não poderá ser condenada por tal, pela sociedade. Mesmo que os seus actos sejam sinónimo de crime, ela comete-os de forma a sobreviver e a dar sustento à sua família, sustento esse que lhes é negado pela sociedade, a qual se deveria responsabilizar pelos seus cidadãos, em especial pelos necessitados. Ela não é uma criminosa mas sim uma heroína que, de uma forma menos correcta, aos olhos da sociedade, busca a sua sobrevivência. Ela põe em risco a sua própria vida por amor à família. Gamin, tal como uma mãe em desespero, tudo fará para que os seus filhos não sofram ante a crueldade em que o mundo os obriga a viver. Gamin é a heroína porque exerce aqui o seu papel de filha e de irmã disposta a tudo para assegurar a sobrevivência dos que lhe são queridos.

Gamin é uma mulher determinada, solitária. Ela prefere correr riscos e ser livre do que se entregar às autoridades, aquando da morte de seu pai, e ir para uma instituição, onde a sua liberdade teria um fim – ela acredita que a sua liberdade pessoal é superior à necessidade de segurança ou de deixar de ter fome. Junto de Gamin, Tramp consegue perceber que a vida pode oferecer algo mais para além da inércia a que este está habituado: pode ser vivida sem ser na solidão, de forma mais auspiciosa. Contudo, e de acordo com a vida que Tramp tem num mundo tão desumanizado e sem respeito pelo homem, as alternativas são poucas:

[A figura de Tramp evidencia e ideia do] stress of modern work and society, the movie only holds out three choices: jail, insanity, escape. The Tramp had often been called a representative of common humanity, but after MODERN TIMES it became painful to think of him that way; for if the Tramp embodies us all and there is literally no place for him except on the outside, then we are not at home either.<sup>195</sup>

Assim, Tramp enquadra-se nos parâmetros de um anti-herói, visto que vive a sua vida de confusão, em confusão, sem lutar para mudar as coisas e alcançar objectivos (se é que os tem, realmente). O seu papel comporta uma possibilidade de salvamento para a sua condição humana: através do relacionamento com Gamin e nas tarefas mecanizadas. Isto é, o anti-herói que é caracterizado no filme comporta em si um herói lutador e humano, o qual ambiciona alcançar a paz e descobrir o mundo dos sentimentos ao lado de Gamin. O facto de executar as tarefas mecanizadas na fábrica dá-lhe a oportunidade de ter um trabalho de onde poderá tirar o seu sustento e a possibilidade de assegurar a sua vida como cidadão trabalhador. No seu papel desajeitado e trapalhão torna-se alvo de uma sociedade em colapso que o obriga a afundar-se juntamente com ela: perde a noção de que está vivo, de que é um ser humano. A sua vida é de tal modo difícil e atribulada que chega a ser hilariante todo o sofrimento pelo qual passa e em todas as situações em que se mete.

A inexistência de sonhos e de metas a alcançar levam-no a viver de acordo com as regras impostas, sem as questionar, como se se tratasse de uma marioneta humana. Não tem nada a perder. Vive ao sabor das ordens de superiores ou da própria

---

<sup>195</sup> *Idem.*

sociedade, e sujeita-se a tudo. A sua cruzada é a da busca da felicidade – dele e de toda a humanidade, na medida em que ele a representa – e do fim da escravidão. Tal como a humanidade, Tramp deseja a concretização de uma cruzada que não é mais do que um direito seu e de qualquer pessoa enquanto ser humano e cidadão do país. Este é um direito que está consignado na Constituição Americana a partir da Declaração da Independência. Ou seja, esta é uma cruzada que lhe pertence por direito; à qual ele deverá ter acesso e pela qual não poderá ser condenado ou julgado: “We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the Pursuit of Happiness (...)”<sup>196</sup> A ironia da sua personagem e do filme começam desde: “The opening title warns the spectator: *Modern Times* would be ‘story of industry, of individual enterprise, of humanity crusading in the pursuit of happiness’. Chaplin indulges his penchant for irony by invoking the ‘Declaration of Independence’ at the beginning of a film where the main character is enslaved.”<sup>197</sup> Chaplin é, sem dúvida, nesse mundo louco, o reflexo de uma humanidade descaracterizada que, aquando desperta, procura alcançar a felicidade: “He is that Chaplin Everyman, desiring not revolution, but a decent life. His need is for survival, his motive self-preservation, not any desire to be a political organiser. So Chaplin declares that revolutionaries seek not power or personal advantage, but the daily necessities of life.”<sup>198</sup>

Apesar de todas as contradições e das dificuldades que tem de enfrentar na sua vida, Tramp consegue sempre olhar à sua volta de uma forma positiva, e sem medo (pelo menos aparentemente), a possibilidade de um novo dia igual aos demais.

Tramp pode não ser o verdadeiro herói que, após uma luta terrível, vence e se destaca pelos seus actos de bravura, levando a nação a elegê-lo como símbolo. Contudo, pela forma como tenta viver, dia após dia, ele consegue, no fim, vencer a sua solidão e seguir em frente por um novo caminho, com a felicidade de ter ao seu lado alguém que o faz acreditar que amanhã será diferente (melhor, talvez), se não se estiver sozinho no emaranhado da vida. Assim, Tramp e Gamin seguem, de costas voltadas para o público mas de frente para um destino novo. Ele acaba por ser um

---

<sup>196</sup> Thomas Jefferson. *A Declaration by the Representatives of the United States of America*. In General Congress Assembled, July 4, 1776.

<sup>197</sup> Joan Mellen. *Modern Times*. B.F.I. Film Classics. Great Britain: Cromwell Press, 2006: p. 38.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 46.

vencedor: consegue ultrapassar a sua solidão e caminhar junto de alguém em busca de felicidade.

Se, por um lado, temos, na década de vinte e de trinta, figuras de heróis/anti-heróis que representam a força da inocência e de valores humanos que devem prevalecer – mas que são destruídos e que permitem a queda dos heróis, por outro lado, temos, nas décadas de cinquenta e de sessenta, um novo tipo de herói. Aqui somos confrontados com uma mudança do estatuto do herói. Ou seja, há uma passagem da sua fase adolescente para um registo mais adulto, aliado à forma como ele a vive e como é recriado na sociedade. Agora é confrontado com os problemas que o rodeiam e vive-os de uma forma consciente: faz deles o seu dia-a-dia, o tema de conversas e de obsessões, de uma vida, muitas vezes, sem sentido.

A figura de herói/anti-herói que surge nos anos cinquenta e sessenta é reflexo da sociedade da época. Caracterizam-na as questões sociais, a vida dos cidadãos, o inconformismo, as novas doenças, os novos medos, neuroses e o recurso constante a psicólogos ou psiquiatras e à psicanálise como forma de solucionar a sua vida. As personagens são desprovidas de auto-confiança. Revela dúvidas quanto à sua identidade, e aos valores da sociedade, aborda questões relacionadas com o choque existente entre o herói idealista e uma sociedade que o impede de se construir e que o obriga a viver em constante sobressalto.

Os temas abordados são direccionados para a relação (difícil), entre indivíduo e sociedade. Os medos agora existentes baseiam-se, essencialmente, nos problemas psicológicos do homem e da nova sociedade americana – mais do que os receios políticos ou o temor de uma bomba atómica – são esses que se tornam de relevo para a eterna *quest* do ser humano, com vista a resolver os seus problemas psicológicos e espirituais na expectativa de encontrar a sua identidade.

Como consequência desses males por resolver, temos indivíduos perdidos num mundo paralelo à sua existência. Neste contexto surge-nos um herói impulsivo, neurótico, incapaz de se identificar com algum padrão social ou humano e que recusa aceitar a realidade que o cerca. As personagens focam as suas realidades em temas relacionados com o destino, a psicologia humana (como forma de resolverem e entenderem os seus males e a sua vida), sob as orientações estabelecidas por Freud e, com frequência, transmitem os seus pensamentos, as suas angústias e o ridículo em que se tornou o homem actual através da consciência:

De facto, o estado da literatura neste período reflectia o estado de conformismo social, a timidez intelectual e o consenso da política americana do pós-guerra. Os valores apreciados eram o da domesticidade (sobretudo em relação ao papel da mulher), a religiosidade, a respeitabilidade, a segurança que se presumia serem alcançados através de uma aliança com o sistema.<sup>199</sup>

Confrontadas com um mundo que inviabiliza a construção humana, social e psicológica dos indivíduos, as personagens surgem, cada vez mais, menos coesas, menos lineares psicologicamente, mais vulneráveis (este tipo de figuras abrangia a literatura e, também, o drama, tal como alguns personagens de Arthur Miller, por exemplo):

At first the change (...) was oblique and displaced. Apart from a powerful if ironised nostalgia, it seems to have registered as a sense of a disturbance in the social and psychological world, a bafflement over social process – at its most obvious in Miller’s **Death of a Salesman** and **The Crucible** or Tennessee Williams’s **A Street Named Desire** and **Carmino Real**. Something was over. Some view of the world was no longer tenable. Some ultimate security had been destroyed. But there was also an increasing sense of apocalypse in American writing which was to intensify (...) with plays like Edward Albee’s **Box**, Tennessee Williams’s **The Red Devil Battery Sign**, Sam Shepard’s **Icarus’s Mother** and Mabou Mines’s **Dead End Kids: A History of Nuclear Power**. The very structures of art began to dislocate under the pressure. The sense of consonance implied by the rationality of language, the integrity of character and the coherences of plot began to succumb to what seems at times to be a kind of cultural paranoia.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Maria Teresa Andrade Miranda. *Frank O’Hara: da poesia ao drama, subvertendo convenções*. Diss. U. Aberta, 1999: pp. 7, 8.

<sup>200</sup> C. W. E. Bigsby. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol. Three-Beyond Broadway, Cambridge University Press, 1990: p. 4.



Ao contrário do que se passava nas décadas anteriores, relativamente ao poder militar e ao sucesso económico do país, agora esses aspectos eram vividos como um *handicap* para a sua felicidade sendo denunciados devido ao facto de produzirem efeitos maléficos na sensibilidade e na construção humana, psicológica e social de cada um – isso fomentava traumas, e neuroses.

O conceito de herói veiculado entre as duas guerras era o de destruidor do mal através de uma ética de violência pela destruição da violência: destruía o inimigo e vingava os seus mortos. Na década de cinquenta e de sessenta ele é caracterizado como um herói doente, incapaz de sobreviver numa sociedade que o aniquila com os seus códigos desconcertantes e inoperacionais – o ser humano não passa de um simples algarismo. Os heróis transformam-se em anti-heróis. Eles são incapazes de lutar: as suas convicções (ou a falta delas), foram destruídas e acabam por morrer, física ou psicologicamente. Exemplo disso é o do protagonista de *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller, que:

(...) encena o erro trágico de uma personagem e a impossibilidade de ela escapar às suas consequências, alegorizando de forma expressiva a acção tentacular do passado sobre o presente. Nem o ilusório estado de graça – neste caso o da vitória dos Estados Unidos – a pode redimir de acções criminosas, mesmo quando aparentemente justificadas. Também Willy Loman (...) protagonizará a tragédia do indivíduo que, a despeito das boas intenções, é igualmente vítima dos ilusórios sonhos de sucesso acalentados pela retórica social americana (...).<sup>201</sup>

*Death of a Salesman* é uma peça de teatro que aborda questões importantes sobre os seres humanos. Evidencia os problemas que, já na altura, começavam a fervilhar: os relacionados com os valores familiares, com o *American System*, com a procura de identidade do indivíduo, a dualidade verdade/mentira, a importância dos bens materiais.

Convictos, desde sempre, de que eram um povo eleito e de que tudo se resolveria com a ajuda de Deus, os americanos participavam activamente nas cerimónias religiosas e não se mostravam interessados em questões relacionadas com

---

<sup>201</sup> Maria Irene Ramalho. *Literatura Norte-americana*. U. Aberta, 1999: p. 266.

a segregação racial ou a pobreza. A sua atenção estava virada para o seu bem-estar e para a bênção de Deus.

A segurança psicológica e o franco sucesso material eram formas tranquilizadoras para poderem levar uma vida calma e considerarem que tudo estaria bem, de acordo com o regime e com a consciência de cada um. Na tentativa de usufruir da liberdade individual que havia alcançado, o cidadão americano acaba por sentir uma enorme insegurança e inquietude, facto que o conduz a um profundo sentimento de desadaptação. Procura refúgio no conformismo e no consumo excessivo. Dentro desses parâmetros, a literatura dos anos cinquenta, e posteriormente a da década que se lhe seguiu, revelam um indivíduo burocratizado, cujo conformismo era fruto do facto de viver sob a pressão de ter sucesso numa sociedade que o julgava e punia. Assim, os temas revelavam:

(...) a dureza do quotidiano americano, tratando temas fortes como o assassínio, o adultério, a homossexualidade; e por meio de uma cuidada análise das personagens, desconstrói mitos como a verdade ou o sucesso, mostrando deste modo a alienação do indivíduo na sociedade e a crueldade das relações humanas.<sup>202</sup>

Apesar de os americanos viverem à luz dos valores relativos ao mito do Sonho Americano: liberdade, igualdade, democracia, bem-estar e felicidade para todos e cada um – na verdade, os cidadãos começam a perceber que já não há lugar para tal.

Aqueles que outrora partiram para o oeste em busca de uma vida melhor, da felicidade, acabaram por ser confrontados com o fracasso de uma realidade utópica. As suas quimeras foram desfeitas pelas agruras da vida: a solidão, o individualismo, o fracasso humano e espiritual. Esses tornaram-se em personagens que viveram a ânsia de uma sociedade que não media esforços para promover a felicidade e o sucesso garantidos. Tais questões não passaram de incertezas e de caminhos para a frustração de nada conseguir, de uma vida falhada e de sonhos alicerçados em utopias. Exemplo disso é Willy, em *All My Sons* (1947), de Arthur Miller, quando admite perante o filho que sabia que as peças que a sua fábrica vendera ao exército estavam avariadas, facto

---

<sup>202</sup> Maria Emília Bernardes Monteiro de Almeida Pereira. *América – O Outro Lado do Sonho. Arthur Miller e a tragédia do Caixeiro Viajante*. Diss. U. Aberta, 1999; p. 72.

que causou a morte a muitos soldados, talvez também ao seu outro filho, mas o que importava era o lucro que teriam.

É dentro dos parâmetros de um povo aventureiro, trabalhador que o mito do Sonho Americano é construído. Veicula-se a ideia de que cada um é responsável pelo seu progresso e pelo progresso da nação, permitindo, com o seu esforço, que esta cresça e crie possibilidades a todos aqueles que são parte integrante da mesma. É baseado nesse espírito que *Death of a Salesman* nos apresenta uma personagem que luta pela concretização do conceito de *self-reliance*. É notório o ávido desejo de riqueza para poder dar à família tudo o que esta pode precisar (o conforto material), mas esquece-se o mais importante: o conforto humano e o afectivo.

Tal como qualquer ser humano, Willy, personagem principal de *Death of a Salesman*, fracassa e não consegue alcançar o seu sonho, nem a realização dos seus desejos. Essa impossibilidade acontece porque Willy se revela fraco, desonesto. Toda a sua vida desaba perante a impossibilidade de concretização de um sonho falso, de um sonho que se consubstanciava, apenas, em aspectos materiais e ilusórios – a sua vida está desprovida de sentimentos e não há espaço para a racionalização.

Ao viver uma vida de aparências e construída em pilares de falsidade (mente a ele mesmo e à família, cria uma realidade inexistente relativamente à sua profissão e à sua pessoa), Willy acaba por morrer: suicida-se. É essa a forma que, como herói trágico, Willy encontra para expiar os seus erros, pois apercebe-se de como tudo esteve errado na sua vida e na forma como a conduziu. O suicídio é visto por Willy “as a salvation from the pains of his life, but suicide must be rejected as a denial of one of the essential terms of the absurd confrontation.”<sup>203</sup>

Apesar de ter conseguido realizar um dos itens do Sonho Americano, a liberdade, através das viagens que fazia, Willy acaba por destruir o que há de mais sagrado: a vida. Na tentativa de encontrar paz e remediar os seus erros, pois apercebe--se e tem consciência dos mesmos, ele termina a sua vida contra os preceitos religiosos. Apesar de ter tido uma vida cheia de amigos e colegas de trabalho, segundo ele queria fazer acreditar à sua família, o seu funeral apresenta-se despovoado, ninguém, para além da família, se despediu dele no seu último momento entre os vivos – à semelhança de Gatsby.

---

<sup>203</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. pp: 153, 154.

À semelhança de Gatsby e Willy, surge-nos também James Walker – é a personagem principal da obra *Stepping Westward*, 1965, de Malcolm Bradbury. James Walker é um herói inadaptado, em conflito consigo mesmo e com o mundo que o rodeia. Ele é incapaz de perceber que o mundo não o pode integrar mas terá de ser ele a fazê-lo. Porém, é devido à sua faceta idealista, ao seu espírito calmo e inocente que a sua queda se dá – vive diversas adversidades no seu processo de despertar.

James Walker é um escritor que luta para ser reconhecido pelo seu trabalho. Walker é um idealista. Ele rege-se por valores que o tornam cidadão obediente do seu país. Porém vive insatisfeito com a vida que leva: com o casamento frustrado, a falta de cumplicidade e de amor numa relação que lhe parece condenada. Apesar disso continua ligado a ela pois não tem coragem para modificar as coisas: é mais fácil permanecer como está do que romper com a situação e correr riscos (à semelhança de Tramp, o qual também se conforma com a vida que tem com medo de lutar por um sonho que talvez nunca realize). Ao receber um convite para trabalhar na Benedict Arnold University, nos Estados Unidos, ele enceta uma nova fase da sua vida: faz um percurso de aventura e de crescimento pessoal. Apesar de sentir alguma relutância em aceitar o trabalho, pois a sua incapacidade de decisão e o medo da mudança corrompem-no, acaba por ir para a América. Walker realiza um dos itens do *American Dream*: a viagem, a liberdade – de si mesmo, da sua vida rotineira, dos vínculos que o atormentam e impedem de ser feliz ou de se realizar como profissional e como pessoa.

James W. parte, então, para a América, deixando em Inglaterra a família. Ao iniciar a sua viagem inicia, também, o seu caminho para um rol de experiências e de acontecimentos que alteram a sua vida e a sua forma de estar e de pensar para sempre. À semelhança dos marinheiros e dos *pilgrims*, Walker inicia a sua aventura de navio, o que lhe permite, devido ao longo período de viagem, estar consigo, com os seus pensamentos e estruturar um caminho para a sua nova vida: “The days at sea passed easily by; the ship pushed westward through calm warm weather. And gradually Walker began to feel further and further away from home, more and more en route, going somewhere.” (*Stepping Westward*, p. 95).

Já nos Estados Unidos, ele vive situações hilariantes. Lá é confrontado com todo o tipo de figuras do campo académico. Sente-se como um peixe fora de água. É arrastado para questões pessoais e culturais que o atormentam – por exemplo, o facto de ter de jurar lealdade a um país que não é o dele, a ter de se submeter às leis e

penalizações de um país que ele não entende e que o diminui. A sua viagem para a América proporcionar-lhe-á atravessar um longo processo de auto-descoberta e de procura de coerência consigo próprio (o qual começa pela recusa de assinar o juramento de lealdade ao governo americano), processo esse que, no fim, lhe faz ver frustradas as suas ambições.

Walker rejeita a ideia de ter que, como qualquer estrangeiro, se submeter aos valores do país que o recebe, como, também, ter de prestar vassalagem à lei americana de modo a não ser expatriado, obrigando-se assim a comungar das mesmas ideias políticas. Isto é um contra-senso para Walker, pois questiona-se em relação ao país que se diz aberto a qualquer pessoa, moderno, um *free country* onde, afinal, a democracia está condicionada:

‘It’s just that I’m a British citizen. I shouldn’t be signing an oath of loyalty to another government.’

(...)

‘I have never understood that the misuses of a device means that we should eliminate the device, only the misuse.’

‘But the device is a symptom of the prevalence of the misuse.’

‘Ah, now I agree. But you will find that American universities are very vulnerable. Someone once defined liberals as people who embrace their destroyers. I think protected democracy is proper in a world where there are many destroyers. (...) ‘I have to decide what to do about the oath,’ said Walker.

(...)

‘I believe in it personally, but I’m not a causes man. I don’t believe that what is right for one is right for all.’

‘You want your own salvation but everybody else ought to go to the devil,’ said Froelich,. ‘I get it.’

(...)

It occurred to him that (...) the speciality of liberalism is the betrayal of the society in which liberalism is permitted to exist. (*Stepping Westward*, pp. 231, 280, 285, 289)

A ideia de que nem todas as pessoas estão aptas a entrar no país ou a usufruir de tudo o que este oferece, baseia-se na ideia, criada pelo próprio povo, de que são um grande país capaz de se sustentarem e de oferecerem o que há de melhor ao seu povo e a todos os que são dignos disso. Estar no país e tirar partido das suas condições é sinónimo de obrigação perante as suas leis e os seus valores, sob pena de se ser excluído ou marginalizado:

The persons taken into citizenship at the ceremony in Los Angeles had satisfied residence requirements, been found morally fit, passed simple literacy requirements, and demonstrated a basic understanding of the U.S. Constitution. Each had declared, “on oath, that I absolutely and entirely renounce and abjure all allegiance and fidelity to any foreign prince, potentate, state, or sovereignty of whom or which I have heretofore been a subject or citizen; that I will support and defend the Constitution and laws of the United States against all enemies, foreign and domestic; that I will bear true faith and allegiance to the same ... so help me God.” The majority of Americans will never attend citizenship training classes or pass through the ritual of citizenship so self-consciously as the quarter million immigrants who are “naturalized” each year, but the civics instruction and pledges of allegiance that suffuse our educational system and public observances habituate Americans to consider their citizenship a personal obligation.<sup>204</sup>

Para além dessas situações, Walker é confrontado com as agitações nos *campuses*, com uma sociedade cheia de vícios – que o suga de uma forma impiedosa – e com o mal-estar vigente no seu departamento criado pelo seu colega Froelich que tenta manipular os colegas, a seu favor, pondo em cheque as opiniões e comportamentos alheios e, ainda, em relação ao comportamento de alguns colegas estrangeiros que se sujeitam ao regime de modo a não serem excluídos, tal como acontece com Jochum, um colega de Walker. A sustentar estas ideias e a obrigação de jurar lealdade ao país está, ainda, bem vinculada a ideia de perseguição comunista consubstanciada nos ideais de McCarth:

---

<sup>204</sup> Luther S. Luedtke. *Making America. The Society and Culture of The United States*. University of North Carolina Press, 1992: pp. 4, 5.

'You ain't a communist, are you, Mis' Walker?'

'No, not at all, I'd call myself a liberal.'

(...)

'I thought that it was wrong for me, as a British citizen, to sign an oath of loyalty to another government,' said Walker.

'My motives weren't any more complicated than that.'

(...)

'Of course,' said Jochum, throwing some lentils into a pan, 'I am a loyalist. This is the only country, the only town, I have. I love it much more than the citizens. I only see its virtues.'

'I meant to ask you,' said Walker, 'did you have to sign a loyalty oath when you came? As a foreigner?'

'I signed such an oath, but I am not a foreigner.'

'You didn't complain?'

'I was pleased to sign it. This is what I am telling. I feel very loyal here.'

'It offends me,' said Walker.

'Well, of course, you are a liberal.'

'And a foreigner.' (*Stepping Westward*, pp. 233, 245, 279)

Assinando, ou não, o juramento de lealdade, Walker apercebe-se de que nunca será visto como um verdadeiro cidadão americano, mas sempre como um estrangeiro a quem é dada a oportunidade de trabalhar e estar no país por algum tempo. Não é só ele que assim se considera mas o próprio sistema que o recebeu e que o fez acreditar, desde o momento da partida, que estaria num país livre, e livre seria para renascer para a vida. O regime não perdoa e persegue-o, através das autoridades, fazendo-o sentir-se como um elemento que não pertence ao lugar:

'Well, let's see some identification.'

'I don't see why,' said Walker. 'We weren't doing anything.'

'Look, bud, I already seen you doin' sumpn. Now come on, no lip, or I'll take you in for drunken driving.'

'I don't even have a car.'

‘Look bud bud, [*sic*] if I take you in for drunken drivin’ you were drunken drivin’, car or no car. Where’s your identification?’

(...)

‘Oh, you’re from England? Hoity toity. And what about you, girlie? Are you a limey too?’

‘No, I told you, I live right up the block.’

‘You’re a resident.’

‘Yes.’

‘Well, I’ll tell ya sumpn, girlie, I don’t like to see a resident screwin’ with these foreign kids. Why don’t you stick with a good American boy? What’s wrong with American boys?’ Nothing,’ said Patrice.

‘This man’s just a friend.’

‘Yeah, I saw what kind of friend. Well, let me see you go right back in there where you live. And, girlie ...’

‘Yes? Said Patrice.

‘Keep your screwing in-state, okay?’ (*Stepping Westward*, pp. 252, 253)

Para além destas constantes referências à desconfiança de estrangeiros, principalmente se não prestassem juramento, são feitas inúmeras referências às diferenças entre os Estados Unidos e a Europa – neste caso Inglaterra. Tecem-se alusões ao facto de “European innocence chases American experience” (*Stepping Westward*, p. 339), como se a ingenuidade de Inglaterra – Walker – precisasse de conhecer e viver a experiência da América para poder crescer e ser realmente uma pessoa evoluída, e amadurecida. É também evidenciada a questão relacionada com a “difference between English liberalism (...) and American liberalism” (*Stepping Westward*, p. 243). Esta questão surge como dois oponentes distintos de dois povos e que jamais os podem aproximar pois as suas convicções e as suas regras são completamente opostas. Sustenta-se o fosso que separa dois continentes e duas tradições, regimes que ditam regras e criam conceitos tão díspares e que dão origem a estereótipos e preconceitos relativos a ambos. Tudo isto aponta para a ironia que subjaz ao lugar comum denominado de “inocência americana”:

‘It sounds like anarchy, to me,’ said Walker.



‘Well, that’s right, that’s another word that fits the case. That’s what people forget about the States. They think it’s a land of conservatism and conformity. Okay, there is that, there’s plenty of it out here, and you’ll meet it. But the important thing is that at bottom America is free-floating and anarchic. You’ll find it in the students. (...) (*Stepping Westward*, p. 180)

Ao realizar a viagem até aos Estados Unidos, Walker está, também, a realizar a sua viagem interior, a possibilitar o seu auto-conhecimento, o seu crescimento: está a libertar-se das amarras de uma vida rotineira. Em casa sente-se acorrentado a uma vida sem significado e sem perspectivas de triunfar como pessoa e como escritor. Ao iniciar o seu percurso para a América ele está a fazer o percurso que outrora outros fizeram em busca de sucesso e de felicidade garantidas: o oeste. A viagem que faz não se confina apenas ao espaço físico mas também ao espaço pessoal e psicológico, assim como a concretização de um mito. Tal como esses peregrinos, Walker rumo em direcção ao oeste na expectativa de fazer a travessia na linha da sua vida. À medida que o barco avança rumo ao oeste, a sua esperança por uma vida melhor e diferente cresce, assim como a pessoa e o herói que há dentro dele. Ainda que aos seus olhos ele se veja como um fracassado e um inapto, o facto de ter tomado a decisão e de ter iniciado a viagem fazem dele um herói em evolução. Ele supera o medo de se afastar de tudo o que lhe dá estabilidade. Um sentimento de liberdade e de independência instala-se nele quando se apercebe de que afinal sobrevive sozinho e que pode contar consigo mesmo. Desde o momento em que decide viajar até terminar o seu percurso, Walker é confrontado com os seus próprios medos aliados ao desejo de ser alguém diferente, de, quem sabe, ser corajoso o suficiente para não voltar para casa –esse regresso é percebido por ele como a morte do herói que quer ser, como o recuo no tempo e na conquista que está a realizar. Na sua perspectiva, é o casamento e o facto de a sua mulher não o tratar como um verdadeiro homem, mas mais como uma criança que o impedem de ser livre, de mudar. A viagem para a América vislumbra-se como o ponto fulcral de viragem na sua vida, no seu humor, permite-lhe, então, sentir que estava prestes a viver, realmente:

He sat down at the desk and felt almost gay. It was the first time he had asserted himself for a while, and it gave him great pleasure. He was in a very positive mood as he took out the morning’s post and laid it out

in front of him. The telegram seemed to promise another step in freedom; it was impossible to imagine, as he looked at it, that the world wasn't even more his oyster, that Elaine hadn't cut the cords that bound. (...) Nothing, for her, was really meant. She treats me like a small boy, Walker thought to himself, she doesn't want *me* to grow up. But his were rightful claims, good claims. Grow he would, and free was what he intended to be. He could see a real prospect of that now, an infinity of futures. He lived now in an expanding universe, an America. It was not the country's democracy, or its permissive child-rearing, or its wild technology, that gave the hope, but something grander and vaguer. It was that unformed, freestyle landscape and the hints of mountain beyond. Vague, yes; but not daft. (*Stepping Westward*, pp. 228, 229)

Ao viajar em direcção ao Oeste, Walker acredita que a sua vida ganhará outro rumo, que tudo se modificará e que ele se libertará de uma vida sem significado, sem estruturas coerentes e que o sufocam, que se libertará de um casamento frustrado. A viagem é sinónimo de uma demanda de identificação e de identidade – uma identidade que estava adormecida à espera de um choque para ser reanimada, ganhar vida e poder voltar ao seu curso normal:

The first step toward the absurd is, according to Camus, the awakening that occurs when 'the stage sets collapse' and man is forced to ask 'Why?' It is then that he becomes conscious of the weary, enigmatic circles in which his life has run, and then that he has the chance to return gradually into the 'chain' or to achieve a real awakening.<sup>205</sup>

A demanda de Walker, em termos pessoais, vincula-se com a busca de si mesmo, do amor por si e pela sua família, pela sua mulher. Ainda, a busca de um sentimento nobre e de valores que parecem estar perdidos mas que serão encontrados no curso da sua viagem, com outras mulheres e com as experiências que o farão

---

<sup>205</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. p. 84.

crescer e perceber que sempre estive no lugar certo e com a família certa, mas nunca havia sido capaz de aceitar tal, só se questionava e pedia por mais (faceta de um herói insatisfeito que busca, constantemente, a sua quimera de ouro, neste caso a sua vida, a coerência e ordem necessária para alcançar a felicidade terrena):

Elaine said, ‘You ask me to give you your freedom. But I haven’t *got* your freedom, Jim. I don’t remember ever seeing it. I think you must have taken it with you – do look through all your things. If it’s not there, I don’t think you ever had it. You can do what you want; you always could. You owe some things to me, but they’re not claimed very often. No, it’s not your freedom that’s missing, really, but your love. I think you ought to have a look for that too, because I think you’ll find it. And if it’s not over there, shouldn’t you come back home and look before you decide on this? I think that would be much better than coming back to me in a couple of years and saying it was a terrible mistake. (...)’ (*Stepping Westward*, p. 277)

Para Walker os Estados Unidos também representavam uma nova vida construída num país mítico, repleto de oportunidades para todos aqueles que se aventuram. Segundo ele “what impresses me about America is the way everyone saw it as a God-designed landscape. Every journey was a myth.” (*Stepping Westward*, p. 356). Visto que é um país resultado da obra do divino, tudo estava garantido: o sucesso, a fortuna e a felicidade. Contudo, e à medida que a sua vida toma contornos nesse país tão desejado, ele vê-se confrontado com a sua pequenez, a sua inocência e a sua dificuldade em gerir os aspectos que julgava inexistentes num país livre. Numa tentativa de conseguir ultrapassar tais barreiras, dá-se conta de que o seu crescimento só será uma realidade se conseguir alterar a sua forma de estar e de conviver com a sua pessoa integrada numa realidade que não a habitual, aquela que o afligia e condenava. Assim, aos poucos, ganha coragem e, sem se dar conta, muda os seus hábitos: ganha vícios e vive o seu *american way* – facto que o torna forte e cheio de coragem para enfrentar a nova vida e as novas decisões:

His dreams seemed curiously energetic; his body, this last few days, seemed to be taking on new power. He no longer needed sleep so

much; he no longer felt away from where he belonged, and he no longer awoke missing Elaine's big bulk beside him. In the mountains the train whistles echoed and America seemed to him a landscape of excitement. He got out of bed with some pleasure, ready for the day.(...) Walker, who had already adopted the American custom of sleeping in his undershorts, and was already viewing his own body with a good deal more interest as a result, padded through to the bathroom and took a shower. It no longer annoyed him; now it cleansed and neatened him. (*Stepping Westward*, pp. 206, 207)

Ao longo da história Walker é constantemente confrontado com situações que julgava não existirem num país livre que recebia tanta gente vinda de tantos pontos do mundo e do qual tanto se falava e escrevia como ponto de felicidade e de riqueza para todos. Apesar de não conseguir concretizar as suas ambições, de não se conseguir integrar no sistema americano, pode, no entanto, perceber o seu crescimento como pessoa, visto que aprendeu algo, não sai imune à aprendizagem e à possibilidade que lhe foi dada de se descobrir como homem (física, pessoal, sexual e sentimentalmente).

Walker descobre-se sexualmente. Ele percebe que está vivo e que tem desejos. Vive algo que jamais poderia imaginar ou que estaria de acordo com os seus princípios: passa pela experiência de, em casa de Patrice, participar em algo a que se poderia denominar de “orgia”, sexo, ou algo parecido, a três, num ambiente pouco correcto e pouco digno para alguém com os seus princípios. Vive uma alucinante experiência, ao lado de Julie Snowflake, durante as férias de Natal, percorrendo o país de carro (outra viagem, agora em estrada, mas que lhe proporciona uma nova percepção do mundo, de si e da vida, abre-lhe os horizontes e clarifica-lhe os pensamentos e decisões em relação a si, ao seu casamento e à sua família).

James Walker acaba por desejar regressar à família pois não se consegue enquadrar num país que é feito de contradições e que não o ajuda a ganhar confiança em si ou a vencer o terror de ser confrontado com questões às quais não é capaz de responder porque não pertence àquele mundo: “But confidence was what Walker had not. America was a society where the words right and wrong were, from his point of view, inapplicable. Anybody could do anything.” (*Stepping Westward*, p. 264) Para além disso, não consegue demarcar-se do poder da sua consciência em relação a

aspectos que considera absurdos, tem dificuldade, devido à sua ingenuidade, de julgar e de se afastar de pessoas como Froelich – que se revela um mau carácter – é incapaz de gerir a sua vida no meio de um mundo que o torna vulnerável:

‘What have you learned?’ demanded Froelich.

‘Well, all right, I’ve learned that, well, the things I believed in aren’t as secure as I thought. I’ve learned that literature is a bit more precarious in the future than I expected, that the new world of technology is one I don’t understand at all, that democracy is not what I thought it was, and that there’s more than one way of being a writer.’ (*Stepping Westward*, p.335)

Se, por um lado, James Walker não se torna num verdadeiro herói, pois não vence os seus medos, nem as suas fraquezas, não evolui e desiste do seu sonho, deixa a sua viagem a meio do percurso e volta para casa, para o passado seguro onde as obrigações que tem lhe são familiares e com elas sabe lidar – por outro lado, ele consegue perceber a realidade do mundo que sempre sonhou ser mítico e sinónimo de sucesso.

Afinal, Walker apresenta alguma dificuldade em ser posicionado na sua viagem: será ele um homem em demanda, um explorador, um viajante ou um pioneiro? Ou, quem sabe, todos como um conjunto. Walker é um homem em demanda dos seus sonhos, um explorador de si mesmo: auto-descobriu-se e descobriu que, afinal, os sonhos estarão sempre onde ele estiver e poderão ser realizados se ele tiver força de vontade e coragem para lutar por eles (ao contrário de Gatsby que, durante o seu percurso, nunca amadureceu o suficiente para perceber que tinha nas suas mãos o seu sonho, o qual estava no seu presente – o tempo em que não conseguiu viver). Ainda, foi também um viajante, não só em solo mas em espírito – viajou até ao seu interior, até à pessoa que realmente era:

‘Oh, you have the ambition, duckie, but the problem is, you’re too kind. You carry too many woes. You get thrown all the time. There’s everything waiting, if you chase it, but you stop on the way and then say that the world doesn’t give people what it used to. I don’t believe that. I believe you can have everything, if you just know you’re free.

But you, Mr Walker, you think you are, but really you're fixed. It's all those coronations and all that changing the guard. (...) Well, future's something you can't see but can believe in. (...)’ (*Stepping Westward*, pp. 374, 375)

Walker percebe-se de que o seu lugar é junto da família. Revela vontade de regressar a casa. Walker evidencia não só vontade de voltar ao passado, mas, também, medo de arriscar, medo de decidir sobre algo que desconhece e que pode não ser seguro ou tornar-se perigoso – isso é reconhecer as suas limitações. Para ele regressar é voltar a estar em segurança, é deixar de estar em agonia e sofrimento por causas que não fazem parte dele, que ele não entende e que se tornaram em: “(...) knowledge of evil, decay, and despair, but that man must pass through the abyss if he is to achieve wisdom (...) whatever meaning attaches to the hero's struggle must be derived from the sheer force of his own rebellion against the destructive elements of his world.”<sup>206</sup> Nesse sentido, Walker faz a sua escolha. Foge de Party – terra onde trabalhava – foge dos seus temores, da mentira, de sentimentos que desconhece e que o tornam infeliz:

Back, back to the family, back to the safe compound where freedom was held in by obligation, where the fire burned with connubial coal, where a daughter played eternally with a panda on the hearthrug. ‘I’ve been too far off for too long,’ (...) ‘I wanted to be free but you were right; there isn’t enough there to make free with. I’ll come home like Tom Jones to be the good squire, and hope you’ll want me.’ (...) But going home to be the good squire, he could not forget the days on the road. Security already present in his heart, protected already by those green sunshield windows (...) Walker was going home like a sacrifice. (...) America was only the things that lay behind him (...) For this voyage Walker had no mythology; he refused to grant it any order or design. The country he was crossing had stopped making sense, and he was pleased; this was an anti-journey, a journey away from meaning. (*Stepping Westward*, pp. 375, 376)

---

<sup>206</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. p. 116.

Walker desistiu do seu sonho, da realização pessoal. Abandonou, sem olhar para trás, o seu trabalho – não deu satisfações – sentiu-se traído pelos seus sonhos pois não encontrou o que julgava existir no país das oportunidades. Contudo, e apesar de voltar ao passado (a casa e à família), ele regressa como um novo homem, mesmo que não se dê conta disso: ele cresceu, e aprendeu algo sobre si, sobre os seus ideais, sobre o amor, sobre as relações e, mais importante, sobre a possibilidade de realizar os seus sonhos onde quer que esteja, tudo depende dele e da sua força de vontade para torná-los possíveis.

Pode não ter sido um herói corajoso, talvez, mas revelou coragem ao perceber que tudo estava mal, que ele estava mal e que nada daquilo o fazia feliz. Traçou a sua viagem, agora em direcção a Este. Nesta viagem leva consigo uma nova coragem: a coragem daqueles que percebem a sua derrota, mas que continuam o seu percurso mesmo que agarrados ao passado, pois é nele que está a sua história (tal como Walker, Gatsby também poderia ter realizado o seu sonho se tivesse percebido que tinha limitações, não era um deus, e que o presente era a sua história). Talvez, nessa perspectiva, afinal: “(...) was Walker, really, who had sailed away most intact, wrapped in the bundle of himself. And if the world had reformed behind him and left some high and others low, then that was the way of the world, the way it progressed and changed.” (*Stepping Westward*, p. 388).

Walker, tal como tantos outros anti-heróis, é símbolo de uma viragem no conceito original de herói: o sofredor a quem estava predestinado sucesso, e reconhecimento mediante o sofrimento que teria de passar para alcançar a plenitude da sua auto-descoberta e de toda uma nação; alguém que acreditava que valia a pena morrer por causas nobres em nome de todos aqueles que esperavam a realização da sua demanda. Contudo, as coisas mudaram, ganharam outros contornos, deram uma perspectiva completamente diferente, de acordo com as mudanças na sociedade, claro, aos que ainda desempenham o papel do “escolhido.” Se antes da Primeira Guerra Mundial o herói lutava, até à morte, por uma causa justa, representativa de um povo (o seu povo), ou por honra, no período que se seguiu, principalmente a seguir à Segunda Guerra Mundial, os valores pelos quais o herói luta são outros. O conceito de honra, como era entendido, dissipou-se e esse novo herói enceta as suas lutas apercebendo-se de que “no cause is worth dying for ... no cause is worth the death of

me.”<sup>207</sup> Ou seja, na passagem de um herói, com cariz mais infantil, para um que se caracteriza de uma forma mais adulta, deparamo-nos com figuras destroçadas, incompreendidas, perdidas numa sociedade repleta de problemas sociais. Tal como Walker não se conseguiu encontrar no meio de tamanha confusão, perdição e falta de valores (pelo menos valores com os quais ele se pudesse identificar), também Ike se encontra imerso num turbilhão que é a sua vida. Ike – ou Isaac Davis, é a personagem principal do filme *Manhattan*, de Woody Allen, interpretada pelo próprio – vive à deriva numa sociedade que não compreende e é confrontado com valores (ou a falta deles), que não o deixam identificar-se ou organizar a sua vida de uma forma coerente.

Ike é a representação de um herói perdido nas teias de uma história torcida de personagens alienadas que vivem relações modernas mas sem valores, confrontadas com a dura alienação urbana de uma cidade mágica, uma cidade que adora (tal como Woody Allen, esta é cidade com a qual se identifica), apesar de considerar que era difícil ser feliz lá pois:

He was too romantic about Manhattan as he was about everything else. He thrived on the hustle and bustle of the crowds and the traffic. To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles. (...) it was a metaphor for the decay of contemporary culture. (...) How hard it was to exist in a society desensitized by drugs, loud music, television, crime, garbage. (...) He was as ... tough and romantic as the city he loved.<sup>208</sup>

Ele é o triste herói que, perdido na selva da sua cidade preferida, sem perceber o que quer ou quem é, vive e alimenta-se dos seus próprios malogros, sofrendo as inconstâncias de uma vida desregrada e sempre à beira do colapso nervoso: odeia o seu trabalho, teve vários casamentos falhados (num dos quais a sua ex-mulher o deixou por outra mulher), tem uma namorada bastante mais nova do que ele, mas que não ama, é alguém que não se enquadra em lado nenhum, insatisfeito e vive, como um tormento, as mudanças culturais e sociais.

---

<sup>207</sup> Leslie A. Fiedler. *Waiting For The End*. New York, Stein & Day Pub, 1964: p. 30.

<sup>208</sup> Stig. Bjorkman. *Woody Allen on Woody Allen in Conversation with Stig Bjorkman*. (1993). London: Boston, 1995: p. 107.



Ike é o herói perturbado com a sua própria existência, com dúvidas relacionadas com a religião. Ele é o típico cidadão paranóico, intelectual e horrorizado por qualquer actividade física: prefere ficar deitado no seu sofá a consumir as suas dores. Vive perseguido por uma panóplia de obsessões e neuroses. Ike é pessimista, falhado (nas relações afectivas e sociais), e sente-se cansado de um mundo que não o compreende, que não o integra e que parece ter-se esquecido dele. Inserido nesses parâmetros, Ike é, sem dúvida, o *alter ego*<sup>209</sup> de Woody Allen que: “(...) coincidirá em muito com o que ele realmente é: criou uma nova visão do género masculino do século XX, o homem inseguro, culto, sensível e nada atlético, fugindo de todos os cânones físicos e psicológicos dos heróis e galãs da época.”<sup>210</sup>

Ike Davis caracteriza o formato de herói típico dos anos sessenta: uma personagem que não se enquadra no meio em que vive porque tudo deixou de fazer sentido, não há referências, os valores existentes primam pela dificuldade da sua aplicação de uma forma racional e correcta. Como contraponto às suas atitudes, Ike refere que está a escrever um livro sobre a queda de valores, por isso:

To create this aged hero of the 1960's, when the classic American emphasis on youth was at its most strident pitch, was itself an act of novelistic courage; it was a decade top-heavy with self-congratulatory novels, films, and sociological studies concerning the young. (...) he [hero] is spiritually a displaced person.<sup>211</sup>

Ike é o herói corrompido, reflexo de uma sociedade sem moral, onde tudo é permitido e ninguém é julgado – a não ser pela própria consciência, se esta se sobrepuser à incoerência dos actos – onde a moralidade embate com a questão da fidelidade, das relações extraconjugais, indecentes onde o lema é amor livre e a libertação sexual. Ike vive na tentativa de lidar com os “problems of trying to live a

---

<sup>209</sup> A personagem de Ike/Isaac Davis é a caracterização e a recriação do próprio Woody Allen na medida em que, com esta personagem, ele recria tudo aquilo que faz dele um homem inadaptado a um sistema podre, sem regras, cheio de falsidade, de violência, de vícios e que o levam à destruição como pessoa, impedindo-o de se realizar e de encontrar o seu Sonho Americano – o qual ele baseia, tal como Ike, na possibilidade de encontrar o verdadeiro amor, numa relação de fidelidade e de honestidade. Tal como Ike, Woody também teve um percurso afectivo falhado: casado por várias vezes, viveu relações atribuladas, instáveis, e baseadas no *free love* tão proclamado na década de sessenta – por conta disso, o preço a pagar era alto: a perda, e o coração despedaçado.

<sup>210</sup> Nuno Miguel Guedes. “Desconstruindo Woody.” *Visão* no 773 Dec. (2007): p. 108.

decent life amidst the junk of contemporary culture – the temptations, the seductions.”<sup>212</sup> A testemunhar a situação temos o exemplo de Ike que, com quarenta e dois anos, namora com uma adolescente de dezassete. Isso leva-o a tecer comentários que só provam a sua falta de integridade, realçando o tipo de libertinagem que era permitido: “I’m dating a girl wherein I can beat up her father. (...) I’m dating a girl who does homework.”<sup>213</sup> Ao apresentar Ike como uma personagem que vive uma vida e relações destorcidas, à margem de normas de conduta fiáveis, Woody Allen foca, essencialmente:

(...) the vagaries of interpersonal relationships in an age of divorce, crime, and the death of the nuclear family (...) to elucidate the ludicrous roles we are willing to play in our lives, and he used New York as a symbol of the decay (personal and societal) that comes with the dishonesty those roles demand. Manhattan is a twisted love story, but a love story nonetheless. (...) people are very well educated, but they are also neurotic.<sup>214</sup>

Ike não poderá, de certa forma, ser considerado culpado ou julgado pelos seus comportamentos pois ele limita-se a ser fruto da sociedade que o criou, e que o impediu de crescer de uma forma saudável. Isaac é mais uma vítima de um sistema degradado. Ele é um anti-herói porque não consegue lutar contra o mundo. Embora, por vezes, esteja consciente de que algo está mal e precisa de ser alterado, sozinho nunca o conseguirá. Assim, perde-se e deixa-se arrastar pelos males que o deprimem, o tornam incapaz de amar ou de acreditar no amor verdadeiro e fiel:

Ike is ‘the winner of the August Strindberg Award when it comes to relationships with women’, he has (...) little trouble in getting to know them. He smokes, he drinks, he drives, he dresses up-market and he stands up to his TV bosses when disgust at the pap he’s been churning

---

<sup>211</sup> David Galloway. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970). University of Texas Press, 1981: 2<sup>nd</sup> ed. pp. 176, 177.

<sup>212</sup> Julian Fox. *Woody: Movies from Manhattan*. Great Britain: London, 1996: p. 108.

<sup>213</sup> Stephen J. Spignesi. *The Woody Allen Companion*. London: Plexus Publishing Limited London, 1994: p. 14.

<sup>214</sup> *Ibidem*. p. 192.

out impels him to quit his job. He still has doubts – about the value and meaning of his work and the desirability of emotional commitment (...)<sup>215</sup>

A demanda de Ike não é a da vitória ou do reconhecimento pelos seus feitos, mas sim a realização das suas necessidades, a realização do amor (por si e pelo próximo), a do encontro consigo e com a sua paz interior, com a sua descoberta enquanto ser humano – esta é a demanda, também, de todos os que o rodeiam, de todos os que estão perdidos e que necessitam encontrar um rumo. Enquanto não amadurecer e despertar para a necessidade de se organizar e de se valorizar, pautando-se por normas de conduta e valores íntegros, Ike continuará incapacitado para amar e para assumir compromissos. Tal como os casais que fazem parte do seu círculo de amigos, Ike tem dificuldade em assumir relações duradouras. No momento a vida vale por aquilo que pode oferecer em cada instante, por isso, nada é realmente importante visto que tudo vale a pena pelo momento em que existe. Tudo é fugaz, sem valor. A traição é normal, faz parte de uma relação. Aliado a esse tipo de sentimentos está a falta de carácter, de respeito pelo próprio e pelos outros, a falta de sentimentos verdadeiros, o egoísmo e as relações eróticas vividas de forma intensa, a falta de heroísmo e de coragem de agir dignamente.

Em relação aos actos de heroísmo, de luta pelo bem-estar do próximo e do próprio, Ike pergunta-se até que ponto alguém, ou ele próprio, salvaria alguém que se estivesse a afogar no rio, por exemplo. A verdade é que já não se fazem heróis: já não há espaço para eles; já não há tempo ou razão para estes existirem num mundo dissimulado que os aniquila e os desconhece: um mundo de emoções artificiais, onde a decepção e a fraqueza estão aliadas aos vícios e à derrota da humanidade; tudo o que se faz não passa de mera palavra que, de seguida, se desvanece com o vento e se perde no momento em que foi proferida:

Thus, Ike does not find himself in his words, but creates a persona that loses itself in language. (...) he is no hero, no street-smart adventurer, no existential hipster on the dangerous and challenging avenues of

---

<sup>215</sup> Woody Allen, *apud*, Julian Fox. *Woody: Movies from Manhattan*. Great Britain: London, 1996: p. 109.

urban conflict, no potent lover objectified into a ‘coiled sexual ... jungle cat’ by the glances of passing women of sophistication and beauty. (...) Ike posits a moral dilemma of finding the courage to save a drowning person, but immediately escapes the necessity of dealing with his own issue by undermining it with a joke that dismisses the whole matter from serious consideration: ‘You know, I – I, of course, can’t swim, so I never have to face it’. The joke therefore inadvertently suggests that Ike is all talk; it reveals a quality of inauthenticity in Ike’s character.<sup>216</sup>

Tudo na vida acontece porque tem de acontecer, muitas vezes sem razão para tal. Ike e os seus amigos vivem numa sociedade que prima em integrar os seus cidadãos num contexto urbano moderno sem qualquer estrutura sentimental ou afectiva. As relações humanas existem apenas num conteúdo real, no dia-a-dia porque assim têm de ser – como se tudo estivesse previamente combinado para ser dito ou feito. Na vida de Ike nada existe com significado para além da sua existência. Ike sente-se completamente perdido e só porque se dá conta de que esteja onde estiver estará sempre no meio de uma multidão que não o vê, de qualquer lugar repleto de gente que só está lá fisicamente. Os lugares que frequenta – bares, museus, ruas, cafés – estão vazios de seres humanos, de afectos. Todas as pessoas com quem se cruza servem para preencher esse mesmo lugar, dizem as coisas que devem dizer de acordo com a situação. Ike cai no fosso que é a sua vida e a dos demais: vazia de relações sem significado ou afecto. Na sua relação com Tracy, sua namorada, e com Mary, a amante do seu amigo, denota a artificialidade das relações como traço do mundo moderno. Ike não poderá ser acusado de viver relações desprovidas da essência do amor e do afecto, na medida em que estas são fruto de uma vida urbana descaracterizada da verdadeira essência humana. Nessa perspectiva, Ike é um herói visto que dentro de tamanha inversão de sentimentos, e de carência de valores, ele consegue sobreviver e dar-se conta do colapso e da destruição à sua volta e na sua vida. Ike, tal como os seus amigos, estão condenados psicológica e emocionalmente, resta-lhes sobreviver de acordo com o vazio urbano que os atormenta.

---

<sup>216</sup> Sam B. Girbus. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1993: p. 45.

Numa tentativa de superar a sua angústia e o seu mal-estar, Ike culpa o mundo que o rodeia, a sociedade em que vive, os seus amigos por se deixarem arrastar e, conseqüentemente, o arrastarem com eles. Ele cria os seus próprios problemas e o seu fracasso devido à passividade e inércia em lutar, à dificuldade em se insurgir perante o que sabe que está mal e que tanto critica. Ele vitimiza-se mas, sem se dar conta disso, é o grande agente da sua situação, o responsável pelo estado decadente em que se encontra, assim como pela sua infelicidade causada, também, pela “democracy of desire.”<sup>217</sup>

A sua dificuldade em assumir compromissos, em acreditar nas relações, acaba por não o deixar perceber o amor de Tracy, a sua namorada adolescente, assim como o desejo que esta tem de ficar com ele. Para Ike, à semelhança de Gatsby em relação a Daisy, Tracy simboliza o amor impossível, a juventude perdida, a luxúria. Ele não quer perder, pois, para ele, Tracy representa a continuação dos verdadeiros valores de uma alma pura e livre para amar. Contudo, apercebe-se de que não sabe lidar com uma relação que o coloca em conflito permanente: a liberdade que pode perder, e um futuro incerto (ele relembra-lhe, constantemente, o fosso que existe entre eles: a idade e as gerações).

Apesar da sua dificuldade em lidar com os seus sentimentos e de os viver de uma forma difusa, no fim, Ike, revela que talvez ainda acredite nas relações humanas e entre casais. Talvez, perdido na sua consciência, ainda reste alguma centelha de esperança, de vontade de acreditar nos valores (os do seu tempo), de ter fé em si e na humanidade. Talvez, afinal, ele não seja um herói completamente perdido numa sociedade que o esmaga impiedosamente, castrando-lhe todas as possibilidades de continuar a sua jornada de vida:

Love, faith, the promise of failure, and the existential and moral demand to continue the effort to be human (...) most people deserve precisely just ‘a little faith’. (...) His journey, however, has made him pregnant with possibility.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibidem.* p. 60

<sup>218</sup> *Ibidem.* pp. 68, 69.

## Conclusão

Porque consideramos que a hipótese que deveria ser provada o foi já, ao longo do nosso trabalho, esta conclusão pretende, apenas, a nosso ver, ser um olhar breve sobre o percurso por nós levado a cabo.

Ao fundamentar, com referência a vários autores, sempre que julgámos necessário, o tema e as ideias apresentadas para sustentar e abordar o nosso tema, julgamos ter contribuído para mais uma hipótese de estudo e de abordagem de um tema tão vasto como é o da figura do anti-herói na sociedade americana (literatura e cinema). Sempre que possível, ao longo da nossa abordagem, referimos e evidenciámos que o propósito dos heróis sofre uma alteração de acordo com a própria sociedade. Quer isto dizer que cada herói servirá de mito se se adequar aos modelos da sociedade em que se insere. Isto é, o papel de um herói poderá estar em risco (altera-se a sua imagem e papel para anti-herói), se não estiver em sintonia com as ideias ou as expectativas do meio onde ele actua, e se não for reflexo do mesmo – nesse caso ele poderá ser uma criação que surge em consequência do meio e dos valores que o criam. Assim, e olhando para a realidade social americana, reparamos que os seus heróis evoluem ou transformam-se de acordo com as mudanças operadas na sociedade em constante adaptação à natural evolução das situações e dos próprios cidadãos.

Na realidade, e dentro dos parâmetros da figura de anti-herói que aqui tentámos mostrar e exemplificar, o que parece estar em evidência é a crescente necessidade de acreditar, e de fazer acreditar, que o heroísmo, cada vez mais, reside na virtude e não nos poderes ou nas profecias que indicavam que alguém estaria predestinado. Tal razão, nos próximos tempos, poderá levar os futuros heróis a representarem a superioridade da virtude e da solidariedade, criando assim uma

espécie de segurança onírica e utópica. Inserido nesses parâmetros, os futuros heróis levarão as massas a acreditar que alguém olha atentamente pela Paz no mundo, e que zela pela segurança. Para além disso, e ao contrário do que se possa considerar, tanto os jovens como os adultos continuam a necessitar de um mecanismo de auto-afirmação; daí que as personagens sejam criadas à semelhança da realidade e de seus criadores, e que se encham de forte significado à luz da cultura americana – *True hero; True love; True friendship; True faith* – adoptando uma formação verdadeira, inquestionável e sólida. Essa formação pode ser também obtida através do contacto com o meio rural, visto favorecer uma formação moral estável. Exemplo disso é o caso do Super-Homem, o qual foi acolhido por agricultores e toda a sua educação foi baseada em valores ligados à natureza. A esta ideia está subjacente o facto de que o herói americano foi, inicialmente, um retrato do homem de fronteira, de um peregrino em terras desconhecidas, o qual tentava sobreviver apenas com a ajuda da própria natureza – apesar de esta, muitas vezes, se tornar num potencial inimigo devido aos seus perigos e adversidades.

Apesar de correrem perigos e de terem de lutar contra o desconhecido, estando, muitas vezes, a sua segurança em causa, a ideia de ser um sofredor e um lutador representativo de um povo está incutida nos americanos como uma herança à qual não só não podem fugir como devem seguir. Ou seja, na sociedade americana, é incutida, desde a infância, a responsabilidade do dever cumprido, de uma forma incondicional e disciplinada. Por esse motivo, não há espaço para o fracasso ou para a derrota moral, física ou psicológica, facto que leva cada cidadão a crescer com base na ideia de um conceito de *self-made man*. Assim, e consubstanciando as suas vidas neste conceito, os americanos orgulham-se das suas paixões, sentimentos e emoções. Ainda, dão prioridade ao pensamento reflexivo, à liberdade de expressão (ainda que condicionada por determinadas ideias, tal como aconteceu nas décadas de cinquenta e de sessenta), e são idealistas.

Ao longo dos tempos, nas obras e filmes que abordam a temática do herói, surgem heróis defensores de causas nobres, justas nas quais acreditam e por elas morrem se for preciso. São heróis reflexivos e corajosos que lutam sempre pela verdade em nome da justiça, dos direitos da sua nação, pelos direitos humanos e pela democracia. A coragem e a entrega à causa pela qual lutam são sempre sinónimo de popularidade e de sucesso garantido – sucesso em nome próprio e para a nação que representam – aliado ao auto-conhecimento, à auto-afirmação e à valorização dos seus

actos por todos aqueles que beneficiaram com a sua vitória. Contudo, por vezes, o sentido de justiça obriga à quebra de regras e à desobediência à lei. Tal facto leva ao confronto do herói com o verdadeiro significado do seu papel e coloca-o perante uma situação de dúvida em relação aos valores pelos quais luta.

Os tempos mudam e obrigam o herói a moldar o seu papel e a sua tarefa no meio em que está inserido. Por essa razão, hoje em dia, temos heróis que, ao contrário do seu papel inicial, buscam, essencialmente, a sua própria harmonia num mundo adverso e cheio de contrariedades. São heróis confusos e perdidos no emaranhado de vidas inconstantes, nas quais eles mesmos sentem dificuldade em se integrar. Ainda assim, é preciso acreditar que ainda há heróis e que eles poderão ser o instrumento para a organização de vidas perdidas e de um mundo que, muitas vezes, parece estar à beira do colapso humano.



## Bibliografia Primária

### Obras:

BRADBURY, Malcolm. *Stepping Westward*. (1965). London., 2000.

FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. Oxford University Press, 1998.

### DVDs:

Manhattan. Dir. Jack Rollins. Perf. Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, and Anne Byrne. 1979. DVD. Metro-Goldwyn-Mayer Studios. Inc., 2000.

Modern Times. Dir. Charles Chaplin. Perf. Charles Chaplin, and Paulette Goddard. 1936. DVD. Bubbles Inc. S.A., and The Roy Export Company Establishment, 2003.

## Bibliografia Secundária

### A – Livros

- ANDERSON, Quentin. *The Imperial Self. An Essay in American Literary and Culture History*. 1st ed. New York, 1971.
- APARÍCIO, Susana Margarida de Sousa. “John F. Kennedy – um Lancelot Moderno na Demanda dos Direitos Cívicos?” Diss. Lisboa U Aberta, 2001.
- AVELAR, Mário. *América – Pátria de Heróis*. U. Letras de Lisboa. Lisboa: Edições Colibri, Nov. 1994.
- BAILY, Bernard, David Brion Davis, David Herbert Donald, John L. Thomas, Robert H. Wiebe and Gordon S. Wiebe. *The Great Republic*. Lexington, Massachusetts: Toronto, 1977.
- BAYM, Nina. *The Norton Anthology of American Literature Between the Wars 1914-1945*. (1979). 6<sup>th</sup> edition, vol. D. Holland. U.S.A., New York., 2003.
- BEACH, Joseph Warren. *American Fiction 1920 – 1940*. (1941) New York: Russell and Russell, 1969.
- BEDFORD, Henry F., Trevor Colburn, and James H. Madison. *The Americans. Brief History*. (1972). 4<sup>th</sup> ed. U.S.A. Washington American Library, 1985.
- BERMAN, Ronald. *America in the Sixties. An Intellectual History*. New York: The Free Press, 1968.
- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol. Three-Beyond Broadway, Cambridge University Press, 1990.
- BJORKMAN, Stig. *Woody Allen on Woody Allen in Conversation with Stig Bjorkman*. (1993). London: Boston, 1995.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. London: Penguin Books, 1991.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: Oxford UP, 1992.
- BRADBURY, Malcolm, and Howard Temperley. *Introduction to American Studies*. 2<sup>nd</sup> ed. Norwich. 1988.

- BROGAN, Hugh. *The Penguin History of the USA*. 2nd ed. England: Penguin Books, 1999.
- BYAM, Nina. *The Norton Anthology of American Literature, 1820—1865*. (1979) 6<sup>th</sup> ed., vol. B, U.S.A. New York: 2003.
- CANTANTE, Maria Celeste Henriques de Carvalho de Almeida. “Dead Poets Society. Um Microcosmo da Sociedade Americana na Década de 1950.” Diss. Lisboa U Aberta, 2006.
- CAWELTI, John. “Pornography, Catastrophe, and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture”, in Sam B. Gurgus (ed.), *The American Self Today*, New Mexico, Univ. Of New Mexico Press, 1982.
- CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. New York: Anchor Books, 1957.
- COBEN, Stanley, and Norman Ratner. *O Desenvolvimento da Cultura Norte-Americana*. Rio de Janeiro: St. Martins’s Press Inc., 1985.
- COCHRAN, Thomas C. *Challenges To American Values. Society, Business and Religion*.(1985) Oxford University Press, 1986.
- COELHO, Constança Augusta da Silva. “The Quiet American. Um Filme, uma Leitura da História”. Diss. Lisboa U Aberta, 2006.
- COELHO, Eduardo Prado. *A Mecânica dos Fluidos – Literatura, Cinema, Teoria*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- CONN, Peter. *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge: U Press, 1989.
- CONNOR, Steven. *Theory and Culture Value*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- CUNLIFFE, Marcus. *História da Literatura dos Estados Unidos*. (1954) Publicações Europa/América. Biblioteca Universitária: 1986.
- DILLARD, Mary. *F. Scott Fitzgerald’s The Great Gatsby*. University of Texas, 1994.
- DOMINGUES, Natalina Graça Grilo de Bastos Silva. “Quem foi o Verdadeiro Martin Luther King, Jr.? – The Dreamer or the Man of a Shattered Dream?” Diss. Lisboa U. Aberta, 2000.
- DOMMERGUES, Pierre. *Os Estados Unidos à Procura da sua Identidade. Encontros com 40 Escritores Americanos*. Editora Ulisseia, 1967.
- DOWNER, Alan S. *American Drama and its Critics. A Collection of Critical Essays*. University of Chicago: Chicago Press, 1965.

- DYKE, Carolynn Van. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. London: Cornell UP, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Edições 70. Lisboa, 1963.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. (1997) New York: Dalkey Archive Press, 1960.
- , *Waiting for the End: The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*. U.S.A: Penguin Books, 1964.
- , *Waiting For The End*. New York: Stein & Day Pub., 1964.
- FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York, 1996.
- , *The Crack-up*. (1936), "The crack-up with other Pieces and Stories." U.S.A.: New Directions Paperbook, 1956.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books, 1990.
- FOX, Julian. *Woody: Movies from Manhattan*. Great Britain: London, 1996.
- GALLOWAY, David. *The Absurd Hero in American Fiction*. (1970) Second Revised Edition. University of Texas Press, 1981.
- GILLAIN, Anne. *Manhattan: Woody Allen/étude critique de Anne Gillain*. Paris: Nathan, 1997.
- GIRBUS, Sam B. *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1993.
- HART, James D. *The Oxford Companion to American Literature*. 6th ed. New York: Oxford, 1995.
- HORTON, Rod W. *A Literatura Americana e o seu Espírito*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda., 1962.
- HORTON, Rod W, and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. U.S.A.: New York University, 1952.
- , *Backgrounds of American Literary Thought*. 2<sup>nd</sup> ed. U.S.A.: New York University, 1952.
- HUTNER, Gordon. *American Literature, American Culture*. New York: Oxford UP, 1999.
- INGALLS, Jeremy. *The Epic Tradition and Related Essays*. Arizona: Capstone Editions, 1989.
- JABOUILLE, Victor. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Editorial Inquérito, Lda. Lisboa, 1986.
- JAN, Bone, and Ron Johnson. *Understanding the Film. An Introduction to Film Appreciation*. Illinois: NTC Publishing Group, 1996.

- JEFFERSON, Thomas. *A Declaration by the Representatives of the United States of America*. In General Congress Assembled, July 4, 1776.
- LEWIS, R. W. B., *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. (1955). U.S.A.: Chicago Press, 1968.
- LOPES, Ana Luísa Miguel Colaço. “Ecos da génese do movimento feminista norte-americano no cinema.” Diss. Lisboa U. Aberta, 2004.
- LUEDTKE, Luther S., *Making America*. Univ. of North Carolina Press, 1992.
- MACHADO, Ana Paula Silva. “Em busca da Felicidade ou O Ser Humano em Busca de Si Próprio em Terras Americanas”. Diss. Lisboa U Aberta, 1998.
- MACHADO, José Pedro. *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- MCWILLIAMS JR, John P. *The American Epic: Transforming a Genre 1770 – 1860*. U.S.A.: Cambridge UP; 1989.
- MELLEN, Joan. *Modern Times*. B.F.I. Film Classics. Great Britain: Cromwell Press, 2006.
- MILLER, Arthur. *All My Sons*. (1947). Great Britain: Cresset Press, 2000
- , *Death of a Salesman*. (1949). Great Britain: Cresset Press, 2000.
- MIRANDA, Maria Teresa Andrade. “Frank O’Hara – da poesia ao drama, subvertendo convenções.” Diss. Lisboa U. Aberta, 1999.
- MIZENER, Arthur. F. Scott Fitzgerald – *A Collection of Critical essays*. Yale University, 1963.
- MONIZ, Florêncio. “The Lonely Shore/The Pathless Woods. Em Busca de um Herói Americano em Crusoe e Leatherstocking.” Diss. Lisboa U Aberta, 1997.
- NÓBREGA, Darnelle Ludovina do Rosário Almeida. “A Técnica de romance em Scott Fitzgerald.” Diss. de Licenciatura em Filologia Germânica. U. de Lisboa, Faculdade de Letras, 1967.
- PAIS, Maria Alice Pessoa Coelho de Oliveira. “Valores Americanos. Continuidade e Mudança.” Diss. Porto. U. Aberta, 2001.
- PEREIRA, Maria Emília Bernardes Monteiro de Almeida. “América— O Outro Lado do Sonho. Arthur Miller e a tragédia do Caixeiro Viajante.” Diss. Lisboa. U. Aberta, 1999.
- PING, Tang Soo. *York notes on The Great Gatsby. F. Scott Fitzgerald*. (1980). London. York Press, 1986.

- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. U. Aberta, 1996.
- RAMALHO, Maria Irene. *Literatura Norte-Americana*. Lisboa: U Aberta, 1999.
- RANK, Otto. *In Quest of the Hero*. (1990) Oxford: Princeton UP, 1959.
- REIS, Maria Filipa Palma. “O Romance Académico Como Documento Em Estudos Culturais: Malcolm Bradbury e David Lodge, *Stepping Westward* e *Changing Places*.” Diss. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas U Nova de Lisboa, 1994.
- SERNADAS, Ana Mafalda dos Santos Troncho. “Utopia – A Sociedade ideal: Confluência entre Real e ‘Fantasy’. Uma Leitura de *Long After Midnight* de Ray Bradbury”. Diss. Lisboa U. Aberta, 2003.
- SKILLION, Anne. *Introducing the Great American Novel*. New York: Stonesong Press, 1988
- SPIGNESI, Stephen J. *The Woody Allen Companion*. London: Plexus Publishing Limited London, 1994.
- STOUT, Janis P. *The Journey Narrative in American Literature: Patterns and Departures*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- THOREAU, Henry David. “Civil Disobedience” in *Selecting Writings*. U.S.A: University of North Carolina, 1958: p. 12.

## Bibliografia Secundária

### B – Artigos de Revista

- DA COSTA, João Bérnard. “Modern Times/1936.” Cinemateca Portuguesa. Sonoro Filme. (1988).
- GUEDES, Nuno Miguel. “Desconstruindo Woody.” *Visão* no 773 Dec. (2007).
- LOSILLA, Carlos. “Fascinación del mito y poder del Relato: Una evocación de William Munny a la sombra de Robert Kincaid.” *Viridiana* no 11 Dec. (1995).
- SIMON, John; KAUFFMANN, Stanley; WOOD, Robin; SKOLLER, Donald. “Modern Times (1936).” *Film Comment*. No 1-4, vol. Sept., Oct. (1972).

## Bibliografia Secundária

### C – Artigos Online

- MARTINEZ, Mónica. *Jornada do Herói: A Estrutura Narrativa Mítica na Construção de Histórias de Vida em Jornalismo*. Home page. 18 Jan. 2003 <<http://www.jornalite.com.br/jornalite/mon2htm>>.
- SARMATZ, Leandro. *Um Herói (quase) como a gente*. 18 Jan. 2003 <<http://www.historiaemquadrinhos.hpg.ig.com.br/herois2.htm>>.
- FREITAS, Vamberto. *Voz da Diáspora para Além do Oceano*. Home page. 23 Apr. 2003 <<http://manuelcarvalho.8m.com/vamberto.html>>.
- ST. AUBYN, Maria de Fátima. *Crítica*. Home page. 23 Apr. 2003 <[http://criticanarede.com/lds\\_mischief.html](http://criticanarede.com/lds_mischief.html)>.
- KLIMICK, Carlos. *Onde está o herói? /Where is the hero?* Home page. 24 May 2003 <<http://www.historias.interativas.nom.br/historias/textos/heroi.htm>>.
- MAZURSKY, Janus. *O Túmulo da Sutileza (Triple X)* Home page. 24 May 2003 <[http://www.ligazine.com.br/tela\\_de\\_cinema/convidados/janus\\_tumulo\\_sutileza.htm](http://www.ligazine.com.br/tela_de_cinema/convidados/janus_tumulo_sutileza.htm)>.
- RIBEIRO, Renato Janine. *Hegemonia ambígua*. Home page. 24 May 2003 <<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo51/cinema/index.php>>.
- “O Herói na Cultura de Massa.” 24 May 2003 <<http://www.zeds.hpg.ig.com.br/hq/texto2htm>>.
- “Cultura e Pensamento.” *Estados Unidos: Elite e Povo na Cultura Americana*. 24 May 2003 <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua\\_steiner.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner.htm)>.
- “História – Cultura e Pensamento.” *Democracia versus alta cultura*. 24 May 2003 <[http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua\\_steiner4.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner4.htm)>.

- “Secção de Literatura.” *Heroes* 25 May 2003  
 <<http://www.screamyell.com.br/literatura/opapeldosherois.html>>.
- “Matérias – Jornal da Tarde – Estadão.com.br.” 2 Dec. 2002. 25 May 2003  
 <<http://www.jt.estadao.com.br/editorias/2002/12/02/var031.html>>.
- FEDEL, Angelo. *O Expressionismo-Noir em The Spirit e The Batman*. Home page. 29 Jan. 2004 <<http://www.cuca.org.br/artigoagnelo.htm>>.
- “Sir Charles Chaplin.” 29 Jan. 2004 <<http://www.who2.com/charliechaplin.html>>.
- GERSTEIN, David. *Chaplin, Charlie, and the Political Left*. Home page. 29 Jan. 2004 <<http://wso.williams.edu/~dgerstei/chaplin/commie.html>>.
- “American Masters.” *Charlie Chaplin*. 29 Jan. 2004.  
 <[http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/chaplin\\_c.html](http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/chaplin_c.html)>.
- CAMUS, Albert. “Expressões e Letras”. *Contos e Textos*. Home page. 17 Feb. 2005  
 <<http://www.expresso.com.br/contos/conto10.htm>>
- GARCIA, Cláudia. *A Época da Feminilidade*. Home page. 14 Sept. 2005  
 <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/anos50.htm>>.
- “Guerra e Ciência. A corrida tecnológica – como a Guerra-fria impulsionou a ciência.” 15 Sept. 2005  
 <<http://www.comciencia.br/reportagens/guerra/guerra07.htm>>.
- “Guerra Fria.” 15 Sept. 2005. <<http://www.suapesquisa.com/guerrafria>>.
- “Sparknotes.” *The Great Gatsby: Themes, Motifs & Symbols*. 13 May 2008.  
 <<http://www.sparknotes.com/lit/gatsby/themes.html>>
- EMERSON, Ralph. W. “American Transcendentalism Web.” *The American Scholar*. 2 Jun. 2008  
 <<http://www.vcu.edu/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/amscolar.html>>
- TRUMAN, Harry S. “Speech on the Veto of the McCarran International Security Act – September 22, 1950.” 2 Jun 2008: p. 2  
 <<http://teachingamericanhistory.org/library/index.asp?document=859>>