

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

PAULA ALINE PREARO

Uma leitura política dos contos *Rip Van Winkle* (1819) e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1820), de Washington Irving (1783-1859)

São Carlos

2023

PAULA ALINE PREARO

Uma leitura política dos contos *Rip Van Winkle* (1819) e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1820), de Washington Irving (1783-1859)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em Literatura, História, Cultura e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São Carlos

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Paula Aline Prearo, realizada em 16/11/2023.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira (UFSCar)

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues (UNICENTRO)

Prof. Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO)



Documento assinado digitalmente

CARLA ALEXANDRA FERREIRA

Data: 05/12/2023 13:17:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

But I was blessed with another trait [...] the ability to forget pain in life. I remember the thing that caused the trauma, but I don't hold on to the trauma. I never let the memory of something painful prevent me from trying something new. If you think too much about the ass-kicking your mom gave you, or the ass-kicking that life gave you, you'll stop pushing the boundaries and breaking the rules. It's better to take it, spend some time crying, then wake up the next day and move on. You'll have a few bruises, and they'll remind you of what happened and that's okay. But after a while the bruises fade, and they fade for a reason - because now it's time to get up again.

TREVOR NOAH

Mas eu fui abençoado com outra característica [...] a capacidade de esquecer a dor na vida. Lembro-me da coisa que causou o trauma, mas não me agarro ao trauma. Nunca deixo que a memória de algo doloroso me impeça de tentar algo novo. Se você pensa demais sobre a surra que sua mãe lhe deu ou sobre a surra que a vida lhe deu, você vai parar de ultrapassar os limites e quebrar as regras. É melhor aceitar, passar algum tempo chorando, depois acordar no dia seguinte e seguir em frente. Você terá alguns hematomas e eles o lembrarão do que aconteceu e tudo bem. Mas depois de um tempo, os hematomas desaparecem, e eles desaparecem por uma razão - porque agora é hora de se levantar novamente.

TREVOR NOAH

Agradecimentos

Antes de tudo, agradeço à Universidade Federal de São Carlos - UFSCar - por um tanto inimaginável em minha vida. Sem a UFSCar, eu não sei onde estaria atualmente. A instituição me formou professora em dezembro de 2019 e mudou o curso de uma vida inteira de pobreza e de uma ignorância que, só aqueles que passam, sabem o que significa ser pobre neste país.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Literatura - PPGLit - por continuar me despiando dos grilhões da cegueira do mundo todos os dias.

Muita gratidão à Professora Doutora Carla Alexandra Ferreira, minha orientadora nesta jornada, que me abriu as portas de um mundo ao qual eu achei que não tivesse o direito de pertencer até então.

Agradeço à minha melhor amiga e parceira de caminhada, Cláudia Regina Sanchez, a Claudinha, uma pessoa justa, empática, de mente e coração brilhantes, que em todos os dias desde 2016, quando nos conhecemos, desenvolveu incontáveis papéis em minha vida. Claudinha, sem você eu não teria me formado e, sem você, esta dissertação não existiria.

Agradeço ao Mario Jelaš, meu marido, um homem de coração singular e paciência inesgotável, e que acredita mais em mim do que eu mesma; *Ljubim te*.

Meus mais sinceros agradecimentos ao meu amigo Eduardo Alves pela paciência, pelos inúmeros momentos de discussões sobre a teoria do Inconsciente Político e por toda benevolência.

Ainda, agradeço aos companheiros de caminhada, Lucas Ribeiro e Andrei Cezar, que se encontram distantes de mim fisicamente, mas se fazem sempre muito presentes em minha vida. Obrigada por tanto.

Muita gratidão também à Renata Loreta Melo, a Rê, pela inesperada amizade que brotou entre nós e continua sempre muito transparente, única e de aprendizado imensurável.

E por último, mas nunca menos importante, aos meus pais, que fizeram o que puderam em um cenário dos mais desprovidos de estrutura possível, para que eu chegasse até aqui. Juntos rompemos um ciclo enorme de miséria, crime, ignorância e infelicidade, lugar onde o sistema queria que permanecêssemos.

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é investigar os contos *Rip Van Winkle* e *The legend of Sleepy Hollow - A lenda do cavaleiro sem cabeça -*, de Washington Irving, sob a perspectiva dialética, em outras palavras, da crítica sociológica, como postulado pelo teórico norte-americano Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992) e outros dois grandes nomes expoentes, que contribuem para o delineamento do aporte teórico da análise: o crítico literário brasileiro Antonio Candido e Roberto Schwarz, crítico atuante na esfera literária. Desse modo, busca-se averiguar, em um diálogo entre literatura e sociedade, ou ainda, entre forma e conteúdo, como os dois contos mobilizam, em sua organização intrínseca da forma, a idealização do sonho da construção da nação norte-americana e seus embates identitários diante de diversas divisões regionais, culturais, econômicas e políticas que compuseram uma identidade precursora e original dos Estados Unidos, para além da leitura infantojuvenil atribuída aos contos nos dias atuais. A análise orienta-se pelos três níveis interpretativos propostos por Fredric Jameson, em que o primeiro lida com o conteúdo manifesto da obra - o texto em si - e sua proximidade com o universo da literatura para crianças, o segundo trata das problemáticas sociais que interpelam os contos e o terceiro amplia semanticamente, por intermédio da ideologia da forma, a interpretação dos contos como partes inerentes à construção da História do país, da formação mesmo da nação norte-americana, além de clarificar, por intermédio da própria forma, as razões pelas quais aos contos é atribuída a classificação de literatura infantojuvenil.

Palavras-chave: Washington Irving; Rip Van Winkle; A lenda do cavaleiro sem cabeça; Fredric Jameson; Roberto Schwarz; Antonio Candido; dialética; identidade; Estados Unidos; conto; literatura infantojuvenil.

ABSTRACT

The objective of this master's thesis is to investigate the short stories Rip Van Winkle and The legend of Sleepy Hollow - The legend of the headless horseman -, by Washington Irving, from the perspective of dialectics, in other words, of sociological criticism, as postulated by the American theorist Fredric Jameson in *The political unconscious* (1992) and two other great exponents, who contribute to the delineation of the theoretical contribution of the analysis: the Brazilian literary critic Antonio Candido and Roberto Schwarz, active critic in the literary sphere. In this way, we seek to investigate, in a dialogue between literature and society, or between form and content, how the two tales mobilize, in their intrinsic organization of form, the idealization of the dream of American nation-building and its identity clashes in the face of various regional, cultural, economic, and political divisions that made up a precursor and original identity of the United States, beyond the children's reading attributed to the tales nowadays. The analysis is guided by the three interpretative levels proposed by Fredric Jameson, in which the first deals with the manifest content of the work - the text itself - and its proximity to the universe of literature for children, the second deals with the social problems that interpellate the tales, and the third expands semantically, through the ideology of the form, the interpretation of the tales as inherent parts of the construction of the history of the country, of the formation of the American nation, besides clarifying, through the form itself, the reasons why the tales are attributed the classification of children's literature.

Keywords: Washington Irving; Rip Van Winkle; The Legend of Sleepy Hollow; Fredric Jameson; Roberto Schwarz; Antonio Candido; dialectics; identity; United States; short story; children's literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - RETRATOS PENDURADOS	10
1.1. WASHINGTON IRVING: O PRIMEIRO HOMEM A SOBREVIVER DAS LETRAS	10
1.2. FORTUNA CRÍTICA SOBRE WASHINGTON IRVING	21
CAPÍTULO 2 - DE ONDE VEM O BARULHO	27
2.1. O CONTO DE GIZ DE CERA, RABISCO E BORRÃO	27
2.2. DESTAPANDO OS OUVIDOS: AS VOZES DA HISTÓRIA	41
CAPÍTULO 3 - NOVA NAÇÃO, DISPUTAS ANTIGAS	56
3.1. RIP VAN WINKLE: A IDEALIZAÇÃO DE UM SONHO DE NAÇÃO	56
3.2. A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA: A IDEALIZAÇÃO DA RESISTÊNCIA	73
CAPÍTULO 04 - UM POTRO ESFARRAPADO, SELVAGEM E MEIO DOMESTICADO	97
4.1. RIP VAN WINKLE E A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA: QUEM FOMOS E O QUE NOS RESTOU?	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Com o passar do tempo, os conceitos estabelecidos em todas as áreas do conhecimento tendem a sofrer mudanças, sejam elas grandes desajustes ou pequenos ajustes. No campo literário não tem sido diferente, apesar de se pensar que há domínio de todos os termos e conceitos em uma área que mostra, frequentemente, novas formas de figurar a arte e a sua matéria principal, a vida.

Os objetos desta dissertação, as *short stories* norte-americanas, doravante contos norte-americanos, *Rip Van Winkle* (1819) e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1820), do escritor *Washington Irving* (1783-1859), não fogem às mudanças do olhar humano para com o campo literário.

Rip Van Winkle (1819) conta a história da personagem que intitula o conto, Rip, um marido e homem bondoso para com toda a comunidade em que vive, mas muito preguiçoso. Um dia, Rip decide ir para as montanhas *Catskill* com seu cachorro Wolf, com o intuito de ter um tempo distante de sua mulher, a senhora Van Winkle, e, sem perceber, dorme por vinte anos, retornando, após esse período, para um cenário totalmente desconhecido daquele em que vivera: os Estados Unidos independentes da Inglaterra.

Em *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1820), Ichabod Crane, o protagonista, é um atrapalhado e nada atraente professor. Pobre e desejando ascender socialmente, Ichabod tenta impressionar a filha de uma família rica após chegar em *Sleepy Hollow*, um vilarejo conhecido por suas lendas assustadoras, como a do soldado André, que após perder a cabeça na guerra, andaria a assustar os locais a cavalo e com uma cabeça de abóbora. O plano do professor não funciona, já que seu medo do sobrenatural se torna maior que o seu desejo de ascender.

O autor dos contos, Washington Irving, nasceu na noite de 3 de abril de 1783, na mesma época em que a guerra revolucionária pela independência dos Estados Unidos terminou. Considerado o primeiro homem americano das Letras, Irving teve até mesmo seus retratos pendurados nas paredes de casas, tamanha sua popularidade, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior. O que o tornou original como alguém que inova em determinada área foi sua capacidade de ganhar a vida a partir de seus escritos, por mais natural que isso pareça atualmente.

O escritor nova-iorquino não teve origem aristocrática, isto é, sua família não possuía fortuna, nem mesmo propriedades que pudessem lhe oferecer a liberdade de escrever por prazer. Assim, ele escrevia para “ganhar a vida” em um tempo em que, nas palavras de seu biógrafo Bryan Jay Jones (2008, p. 28, tradução nossa) “jovens diligentes na nova economia produziam

e ganhavam dinheiro, não argumentos”¹, frase dita a ele pelo rígido e presbiteriano William Irving, diácono e pai de Washington Irving.

Tomado por sua paixão pela leitura, pela escrita e pela arte em geral, o autor passou a vida produzindo livros, fazendo revisões e escrevendo artigos durante seis décadas. Sua escrita era para a massa e para o lucro, não para a tradição ou a posteridade.

Em 1819, Washington Irving escreveu, em primeira versão, cinco ensaios que foram publicados no livro *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, sendo o próprio título do livro um de seus pseudônimos. Dos cinco, foi o último escrito, *Rip Van Winkle*, o conto escrito em uma noite e que narra a história do homem que subitamente acorda de um longo sono, o mais apreciado pelo público. Nas palavras de Irving, *Rip* é um conto “que fora encontrado dentre os papéis de Diedrich KnickerBocker”² e o responsável pela rápida venda de seu livro.

A lenda do cavaleiro sem cabeça apareceu um mês depois da primeira publicação britânica de *The sketch book*, em uma edição com seis ensaios. De acordo com Jones (2008, p. 195), o próprio Irving chamou o conto de “random thing”, isto é, coisa aleatória. O enredo se constitui de modo confiante, arrogante e até mesmo engraçado, misturando costumes holandeses com histórias e personagens com traços do folclore alemão.

O questionamento inicial que levou a este trabalho deu-se a partir da inquietação na tentativa de compreender a razão pela qual os contos, nos dias atuais, podem trazer, frequentemente, a classificação de que são leituras destinadas ao público infantojuvenil, **particularmente os dois contos em questão.**

Faz-se importante salientar que os estudos decorrentes dessa inquietação/questionamento não têm como objetivo construir relações e análises apenas entre o sim e o não, e sim problematizar a questão. Afirmar que os contos são ou não são parte da literatura infantojuvenil não é o foco principal desta dissertação; a intenção é explorá-los em ambas as funções de texto e contexto, em uma interpretação a que Antônio Candido (2006), no âmbito da crítica literária brasileira, chamou de dialeticamente íntegra.

É também relevante esclarecer que nem a forma e nem o conteúdo são mais ou menos responsáveis pela constituição de uma obra, dado que ambos expressam sua relação histórico-social de maneira articulada. Parafraseando Candido (2006), o social desempenha um certo papel na estrutura, passando de uma posição externa para interna.

¹ Industrious young men in the new economy made money, not arguments.

² Um dos pseudônimos utilizados por Washington Irving.

Mais atentamente, o teórico e crítico norte-americano Fredric Jameson (1934), traz em *O inconsciente político - A narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), a investigação política, propondo um modelo de interpretação mais amplo e completo - o político; nele as funções, quando analisadas intrinsecamente, articulam a incorporação da História nas obras literárias.

Com base nas teorias desses estudiosos, objetiva-se, neste trabalho, explorar dialeticamente que forma (s) e conteúdo (s) próprios dos textos tornaram-se os responsáveis pelo aspecto e pelo significado das narrativas que englobam a nova forma - a dos dias atuais - de ler esses contos. Por consequência, pretende-se ampliar semanticamente a leitura de ambos para além do enquadramento histórico ou da leitura sociológica³, pois conforme as palavras de Ferreira (2018, p.06) “não se trata de perceber e destacar elementos histórico-sociais no texto, em seu conteúdo e forma”.

Assim, a análise pretendida por esta dissertação fundamenta-se a partir dessa expoente teoria política norte-americana concebida por Fredric Jameson (1934) e de posições literárias de cunho crítico-sociológico configuradas no seio da crítica literária brasileira por Antônio Candido (2017) e Roberto Schwarz (1938). Todo esse aparato fornecido pela crítica sociológica procura investigar as obras para além da forma manifesta dos textos e caminha em direção a colocar em xeque visões solidificadas. Mais ainda, ao contrário do que vem sendo construído a partir do novo olhar, esses aparatos teóricos nos permitem enxergar que as obras não são produções menores, mas sim produtos de uma História específica.

Nesse sentido, por meio de uma leitura política, é possível investigar, em um nível mais profundo, isto é, subjacente ao texto, o novo olhar para com os contos, bem como resgatar suas formas contidas que expressam mensagens particulares e socialmente simbólicas capazes de figurar a História.

Para tal, este trabalho fundamenta-se na necessidade de compreender o que pode ter gerado a mudança de olhar em relação aos contos em questão e de reinseri-los em seu momento histórico através da análise de sua configuração textual, o que Jameson julga ser primordial, a historicização:

- Sempre historicizar! Este slogan - o único absoluto e podemos até dizer 'trans histórico' imperativo de todo pensamento dialético - será também, sem surpresas, a moral do *Inconsciente Político*. (JAMESON, 1992, p. 09)

³ Antônio Candido discute em seu capítulo *Crítica e Sociologia*, a diferença entre a sociologia da literatura e a crítica sociológica.

Para a interpretação política, Jameson (1992) estabelece o método dos três níveis ou horizontes de leitura, como também aponta Ferreira (2018), a saber o político, o social internalizado na obra e o histórico, em outras palavras, a leitura do romanesco, a leitura do elemento social internalizado na obra e a leitura política, em que os fragmentos sociais juntos desvelam o que o texto figura, a História contada pela história.

Esse modelo de análise é aplicado na interpretação de *Rip Van Winkle* (1819) e de *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1820), do seguinte modo: no primeiro nível, os textos são abordados em seu conteúdo manifesto - o texto em si -, como chamado por Jameson (1992), como um ato individual desconectado da percepção total de sociedade, ou melhor, como obras destinadas somente ao público infantojuvenil e aparentemente desvinculadas de qualquer leitura de posição social e contexto histórico, como se as narrativas não fossem produtos de uma cultura determinada historicamente; em outros termos, tem-se simplesmente a história do homem preguiçoso que dorme por vinte anos e acorda em meio a um borbulhar de mudanças em *Rip*, ou ainda, o professor medroso que se muda para uma nova cidade e se apaixona, em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, lidos a partir do código da literatura infantojuvenil e não de produções norte-americanas que tratam das questões e conflitos de determinada época cultural.

Em seguida, em um segundo nível, os contos passam pelo levantamento e investigação de suas rupturas, descontinuidades e conflitos, pela verificação do diálogo entre suas similaridades e disparidades, sendo alguns deles: a preguiça da personagem principal Rip, o modo autoritário de ser da senhora Van Winkle, os elementos fantasiosos provenientes do gótico, a passagem do tempo na narrativa, a personagem Icrabod Crane enquanto professor medroso e supersticioso, seu rival Brom Bones com sua aparência física bem-vista, sua força e coragem, a existência de ares da classe aristocrata e da burguesa, a religião com o intuito de promover um movimento de restituição; todos os elementos aqui citados são utilizados na constituição da forma dos contos, mas tocam, necessariamente, na estrutura social em cada uma das obras e, conseqüentemente, na História, se aprofundarmos para o terceiro horizonte da análise.

Por fim, em um terceiro nível de leitura, faz-se a busca pelo passado das obras através da ampliação semântica, com foco nas particularidades das narrativas, tais como a escolha do gênero conto inscrita como aspecto inerente à História dos Estados Unidos; o gênero conto é a forma possível para apreender, em um nível menos fragmentado, as questões culturais e históricas de um país em plena formação identitária. É ainda nesse nível que se apuram as estratégias de contenção, ou seja, “as armadilhas” (SCHWARZ, 1991, p.85) presentes na estrutura dos textos, como esclarece Ferreira:

São elas as responsáveis pela leitura apolítica das obras. Essas estratégias presentes no subtexto, na estrutura dessas narrativas, impedem que o leitor conformista e os críticos bem-intencionados verifiquem que ambos os textos tratam dos Estados Unidos. (FERREIRA, 2018, p. 07)

Nesse sentido, a classificação desses contos, atualmente, como sendo produções infantojuvenis deve ser investigada como estratégia de contenção. Um dos resultados a que se chega neste trabalho é exatamente o de que olhar para os contos em análise como narrativas infantojuvenis dificulta, ou melhor, impede não apenas que o leitor enxergue e explore as contradições em níveis mais amplos de leitura, mas também que os inscreva como produtos de uma cultura determinada historicamente.

A premissa de que essa classificação possa dificultar atos interpretativos mais amplos de análise para os fins deste trabalho não tem o objetivo de criticar e nem mesmo de desvalorizar a literatura infantojuvenil; pelo contrário, pretende também olhar para a classificação de maneira a dialogar e desconstruir preconceitos enraizados nesse tipo de literatura.

Desse modo, tendo sido classificados como produções para o público infantojuvenil, muitos contos foram utilizados como material propício para adaptações voltadas às crianças.

Como exemplo desse processo, em 1982, Shelley Duvall (1949), renomada atriz e diretora norte-americana, narrou em seu programa *Faerie Tale Theatre* (1980), no primeiro episódio da sexta temporada, a história de Rip Van Winkle, ou ainda, *O dorminhoco*, título pelo qual o episódio ficou conhecido no Brasil. O mesmo ocorreu, ainda que com menor popularidade para as crianças, quando Duvall (1949) trouxe para as telas *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, em outra de suas produções, a série televisiva *American Tall Tales and Legends* (1985). As adaptações não pararam por aí e, em 1949, Walt Disney levou para as telinhas uma animação de trinta minutos, contando a história da figura medrosa de Ichabod Crane. Mesmo na atualidade, a animação continua encantando o imaginário dos que foram crianças na época.

Além das telas, os contos também passaram por outras adaptações para além de animações ou séries; atualmente, há sites que vendem livros em que as histórias originais são classificadas como infantojuvenis ou literatura infantil, além das adaptações ilustradas para que as histórias alcancem as crianças. Sites como *Livraria Cultura* trazem a seguinte sequência: livraria cultura>livros>infantil>rip van winkle. Há também a livraria *Travessa*, que classifica os dois contos como parte dos segmentos juvenis ou infantis. No site da *Amazon* há versões publicadas especialmente para crianças. Por fim, os contos também passaram por adaptações como a versão recontada e ilustrada por John Howe (1957), um ilustrador canadense.

O que pode ter provocado um olhar totalmente novo para os contos pode ter explicação na própria forma narrativa, que se confunde ou se mescla com o que se conhece por literatura

infantil. Os contos, em sua forma breve, trazem aspectos do sobrenatural, que encontram, facilmente, fértil espaço na imaginação das crianças; um homem que dorme por vinte anos torna-se uma figura convincente e verossímil na concepção de uma criança, assim como um professor medroso que acredita em fantasmas também parece estar muito próximo dos medos enfrentados pelos pequenos.

Mas não é só a própria forma dos contos que facilita sua classificação como literatura infantojuvenil; essa estrutura origina-se do ato de contar histórias oralmente. E quem é que, independentemente da idade, adulto ou criança, que, em determinada época, já não foi um (a) contador (a) ou um (a) ouvinte de histórias? Todos. E todos sabem que essas histórias orais se aproximam muito das histórias narradas nos contos.

Assim, tanto a forma quanto o conteúdo, isto é, as funções de texto e contexto dos contos levam os leitores, na atualidade, a terem um novo olhar em relação a essas obras. Negativo ou não, o novo olhar é discutido nesta dissertação como aquele que impede o leitor de avançar nos níveis de leitura, as já citadas estratégias de contenção.

Em última instância, as estratégias de contenção de *Rip Van Winkle* e de *A lenda do cavaleiro sem cabeça* dificultam a leitura em níveis mais profundos. Os níveis de subtextos nos mostram que os contos vão além do imaginário infantil, compondo também a forma social de ser no mundo de um povo e de uma História específica, como a História dos Estados Unidos em um período de construção identitária conflituosa.

Para fins de organização, a pesquisa está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, denominado **RETRATOS PENDURADOS** e com subtítulo **Washington Irving - O primeiro homem a sobreviver das letras**, encontram-se informações sobre a vida do autor e de sua trajetória pioneira, significativa e plural, tanto para a literatura quanto para a História dos Estados Unidos. Nesse capítulo, o autor é descrito desde o menino de classe média que obteve uma rígida criação, passando pelo jovem com baixo rendimento escolar e desinteressado por questões políticas e econômicas - mas com extremo interesse em teatro, em aventuras e em viagens -, até sua formação como um escritor clássico de seu país que sobreviveu através da caneta, isto é, de sua própria escrita.

Destacam-se ainda no primeiro capítulo, além dos objetos desta pesquisa, suas consagradas obras e feitos, observando-se que o legado literário do autor não se constitui apenas do gênero conto e suas classificações - contos de viagens e ensaios -, mas de vasta variedade literária, que pode ser vista na publicação de biografias, como por exemplo *A vida de George Washington* (1855-1859), *A vida de Oliver Goldsmith* (1840), *Maomé e seus sucessores* (1850), sátiras como *Salmagundi* (1807), *Uma História de Nova Iorque* (1809) e cartas observacionais,

como as *Cartas de Jonathan Oldstyle* (1802). Ademais, nessa parte da dissertação, mostra-se que Irving escreveu muitos de seus textos a partir de pseudônimos, sendo alguns exemplos bem conhecidos os pseudônimos Geoffrey Crayon e Diedrich Knickerbocker.

Na segunda parte do primeiro capítulo, com subtítulo **Fortuna Crítica sobre Washington Irving**, aborda-se a crítica da produção literária do autor por intermédio do levantamento de uma série de trabalhos publicados, tanto no Brasil quanto no exterior, acerca de Washington Irving e seus contos *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, a fim de criar um panorama de como as obras têm sido lidas e como elas necessitam de uma releitura, ou melhor, uma reavaliação, que somente a abordagem política pode oferecer.

Objetiva-se, em geral, com a observação e discussão da crítica literária, perceber que tipo de leitura/interpretação tem sido atribuídas a essas narrativas, e se, no âmbito literário, há também discussões acerca das obras e sua relação com o universo infantojuvenil, pois que as estratégias de contenção ocorrem também no modo de ler os textos. Além disso, tem-se o objetivo específico de destacar a necessidade da leitura política em relação às obras, a fim de investigá-las em suas subjacências, ou seja, historicizá-las. Por fim, por meio do apontamento dos aspectos ausentes nos trabalhos em relação a esta dissertação, pretende-se contribuir para o avanço da leitura das obras através da leitura política.

Na primeira parte do segundo capítulo, intitulado **DE ONDE VEM O BARULHO** e com subtítulo **O conto de giz de cera, rabisco e borrão**, destaca-se que o momento histórico coincide com a falta de uma forma literária que traduzisse o que significava ser norte-americano, pois que não havia meios - tais como um sistema organizado e estruturado de impressão e distribuição - estabilizados para figurar um país com várias vozes e identidades de maneira igualitária, papel que o conto figurou.

O país de Irving, até então, era o de anseios democráticos, de esforços para configurar uma nação em um período de descobertas, assentamento colonial, independência, disjunção e construção da nação. Dessa maneira, diante das lacunas e dos anseios, surgiram o que Lydia G. Fash (2020) chama de “multiformas”, expressas na miscelânea de livros, revistas, jornais literários e coleções. Muitas das vezes, as produções eram pirateadas dos britânicos, o que permitiu um acesso mais fácil e mais barato a esses trabalhos, mas também houve a desvantagem de se escrever e publicar romances americanos, dado que o preço dos materiais era alto e a infraestrutura era pobre, o que levava a dificuldades de distribuição. Assim, houve razões sistêmicas

para a popularidade do conto, em outras palavras do *short story*⁴, um gênero descrito por Washington Irving como flexível e de fácil alcance, que caberia em qualquer veículo de publicação e que consumiria menos tempo de escrita e leitura do ocupado “man in the street” (SCOFIELD, 2006, p. 08).

Na segunda parte do segundo capítulo, com subtítulo **Destapando os ouvidos: as vozes da História**, propõe-se uma apresentação, investigação e discussão do momento histórico-literário em que Washington Irving se insere, abrangendo a descoberta e colonização do novo mundo, a independência, a construção da nação e o desejo emergente de identidade, esses atrelados à interpretação dialética, que considera os fatores externos e internos de forma íntegra e indissociável. Nessa relação, segundo Candido (2006), o fator social importa não como causa ou significado, mas como elemento que constitui a estrutura do texto e que passa a ter papel interno, isto é, elemento atuante do que há de essencial na obra.

No terceiro capítulo, intitulado **NOVA NAÇÃO, DISPUTAS ANTIGAS** e com dois subtítulos, sendo o primeiro ***Rip Van Winkle: a idealização e um sonho de nação***, seguido do segundo, com subtítulo ***A lenda do cavaleiro sem cabeça: a idealização da resistência***, passa-se à leitura dos contos até o segundo nível de leitura. Ela se estrutura da seguinte forma, nesta dissertação: a primeira parte do capítulo traz a leitura política de *Rip Van Winkle* e de *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, do movimento de transformação dos aspectos sociais externos da História em direção ao desenvolvimento desses aspectos como partes inerentes à ampliação semântica. Nesse âmbito, analisam-se as obras a partir da concepção de que elas são atos individuais desconectados - primeiro nível de leitura -, avaliam-se os elementos sociais externos que marcam as narrativas, tais como a construção das personagens, as similaridades fantasiosas, os sentimentos de medo, preguiça e evasão da vila para lugares remotos, enquanto o mundo ao redor sofre transformações decisivas.

A seguir, no capítulo de número quatro, intitulado **UM POTRO ESFARRAPADO, SELVAGEM E MEIO DOMESTICADO**, com subtítulo ***Rip Van Winkle e A lenda do cavaleiro sem cabeça - quem somos e o que nos restou?*** realiza-se a análise dos contos em um terceiro nível de leitura, de maneira conjunta e em direção à sua desfragmentação, isto é, visando à constituição uníssona das obras como produtos provenientes de uma História específica, ou melhor, a História dos Estados Unidos dependente e pós-independente. Apesar de vencida a Revolução, o sentimento de nação independente não estava bem estabelecido; à vista

⁴ Termo em inglês utilizado para referir-se às narrativas de formas breves, isto é, o conto.

disso, houve espaço para que o conflito identitário se figurasse através de uma gama de produções textuais, como os panfletos e outras produções voltadas para assuntos políticos, para a dependência de caráter interno que ainda havia entre o país “recém-nascido” e a Inglaterra. Washington Irving inova ao utilizar uma nova maneira de figurar sua terra a partir de uma estrutura curta, rentável e popular que não trata da política documentalmente, mas a figura por meio da cor local, do humor e da fantasia - um gênero que seria capaz de alcançar o homem “das ruas” e que surge no borbulhar de novas concepções. Em resumo, no terceiro horizonte de análise, mostra-se mais sobre os contos e sua linguagem capaz de falar diretamente ao indivíduo comum da nova nação, discute-se a classificação infantojuvenil que ambas receberam, bem como as especificidades desse processo que retomam o questionamento inicial: o modo e a razão desses contos serem lidos como parte da literatura infantojuvenil na atualidade.

Nas **CONSIDERAÇÕES FINAIS** deste trabalho, retoma-se a necessidade e a importância da historicização, ou seja, da leitura política aplicada aos contos, mas também como abordagem crítico-literária em geral, isto é, que pode e deve ser utilizada para qualquer produção de caráter literário, pois, como já foi dito, vê-se mais amiúde no corpo desta dissertação e retoma-se no final, que a classificação dos contos objetos de nossa análise como “literatura para crianças” é apenas uma das inúmeras estratégias de contenção que podem ser encontradas em narrativas e que impedem o leitor de ir além. Essas estratégias de contenção parecem ainda provocar uma espécie de esquecimento, em um processo de desvinculação das obras de suas especificidades históricas inscritas em suas formas. Assim sendo, esta dissertação pretende assumir o papel de contribuição para os estudos literários e o de despir de armadilhas.

CAPÍTULO 1 - RETRATOS PENDURADOS

1.1. Washington Irving: o primeiro homem a sobreviver das letras

Aqui começa a história do homem americano nascido a três de abril de 1783, em Manhattan, no mesmo ano do cessar-fogo entre americanos e britânicos na Revolução Americana. Apesar de descrito como um homem comum, Washington Irving tornou-se popular ao ponto de ter retratos de si pendurados nas paredes das casas de seus fãs, alcançando a originalidade de sobreviver de sua própria escrita, algo pioneiro para a época.

O que se esperaria de uma trajetória como a de Irving seria que pelo menos houvesse, “por trás das cortinas” do palco de sua vida, um pai rico/herdeiro ou quem sabe um tio que tivesse feito fortuna e houvesse pago por seus estudos; porém, a realidade é que o autor não possuía família rica ou herdeira que pudesse ter sido responsável pelas tentativas de Irving de sobreviver por meio de uma atividade com pouco ou quase nenhum prestígio social para a classe que, então, se formava nos Estados Unidos: a do homem comum, de classe média, que deveria trabalhar duro, produzir para que pudesse prover o sustento de sua família e, sobretudo, gerar lucros.

Nas palavras de Brian Jay Jones (2008, p. 09, tradução nossa), biógrafo de Irving, o autor “escreveu para as massas e para obter lucro, não para a posteridade”⁵, afirmação essa que vem como aparato para sustentar Irving enquanto indivíduo que figurou as ânsias de sua época. Não obstante, o espaço social que formou o escritor não era somente aquele do homem comum, sem grandes expectativas, mas de uma sociedade não muito bem delineada, com anseios conflituosos que surgem na superfície de seu próprio ser. Havia nele um grande interesse pela vida pública e popular, isto é, em se fazer amigo de presidentes, reis, artistas e poetas já conhecidos, enquanto sua vida privada era marcada pela constante preocupação com a falta de dinheiro.

Washington Irving alcançou tamanha notoriedade, que atualmente suas obras ultrapassam sua pessoa. Sabe-se mais sobre Rip Van Winkle, uma de suas personagens icônicas e presente nesta dissertação, do que sobre seus passos ao longo de sua vivência, como afirma Jones (2008, p.09, tradução nossa) no excerto que se segue:

Algumas de suas histórias e personagens estão tão profundamente enraizados em nossa cultura que a maioria das pessoas pode relacionar o enredo de ‘Rip Van Winkle’ ou ‘A lenda do cavaleiro sem cabeça’ sem nunca ter lido as histórias originais. No

⁵ Irving wrote for the masses and for profit, not for posterity.

entanto, mesmo aqueles que leram as histórias raramente conseguem identificar seu autor.⁶

Ainda sobre a relação do escritor e seu próprio tempo em um panorama já descrito como complexo e conflituoso, Irving apresentava uma defasagem enorme em sua escrita; escrevia cartas robustamente recheadas de erros ortográficos e de uma gramática considerada pobre, dado que não se interessava pela educação rígida e formal que seu pai, particularmente, estava disposto a lhe dar.

William e Sarah Irving, seus pais, eram pessoas preocupadas com a educação formal de seus cinco filhos. O pai, William Irving, escocês de berço, era um diácono zeloso e trabalhador, tido como uma figura totalmente sem humor; entretanto, seus traços de personalidade de maior importância para esta dissertação são os descritos por Jones (2008, p. 14, tradução nossa): “um presbiteriano rigoroso, o diácono não tolerava nem ociosidade nem estupidez”.⁷

A família Irving era extremamente religiosa, ao ponto de frequentar a igreja duas vezes ao dia, realizar leituras todas as noites em casa e cantar hinos, paixões pelas quais o pequeno Irving nunca se sentia persuadido e nem o seria por toda a sua vida:

Quando eu era criança, a religião foi imposta a mim antes que eu pudesse compreendê-la ou apreciá-la. Fui obrigado a engoli-la, quer eu quisesse ou não, em suas formas mais ingratas. Fui encarregado disso; frustrado com isso; levado à exaustão de mil maneiras, duras e desagradáveis; até que fiquei enjoado com todas as suas formas e observâncias.⁸ (IRVING, 1825, p. 129, apud JONES, 2008, p. 15, tradução nossa)

Nesse borbulhar de rigidez, de constante agonia diante da educação e sob as forças da religião, Irving, enquanto jovem, pensava que todo o prazer das coisas da vida era perverso, mau, embora tenha tentado resistir e permanecer cético.

É imprescindível ressaltar que seus pais eram imigrantes, Sarah era natural da Inglaterra e Sr. William Irving original da Escócia, e que sobreviviam por meio de negócios comedidos e modestos como a produção de vinho, açúcar, ferragens e leilões. Inusitadamente, os pais, mesmo que imigrantes, eram vistos como patriotas ferrenhos dos Estados Unidos e, em razão desse sentimento de pertencimento à nova terra, ambos decidiram dar ao filho um dos nomes do primeiro presidente do país, George Washington. Apesar de simpáticos ao partido federalista, que buscava atender às necessidades da classe mercante, os modestos negócios de seus

⁶ A few of his stories and characters are so deeply ingrained in our culture that most people can relate the plot of *Rip Van Winkle* or *The Legend of Sleepy Hollow* without ever having read the original stories. Yet even those who have read the stories can rarely identify their author.

⁷ A strict Presbyterian, the Deacon tolerated neither idleness nor stupidity.

⁸ When I was a child, religion was forced upon me before I could understand or appreciate it. I was made to swallow it whether I would or not, and that too in its most ungracious forms. I was tasked with it; thwarted with it; wearied with it in a thousand harsh and disagreeable ways; until I was disgusted with all its forms and obser- vances.

pais nunca permitiram que eles se juntassem aos empresários federalistas, que evoluiu para a elite de Nova Iorque, permanecendo como uma família de classe média.

Com o crescente desenvolvimento da cidade de Nova Iorque, a política tornou-se cada vez mais presente dentro e fora das casas, tão importante que a cidade se tornou sede temporária do governo americano, dias gloriosos que duraram cerca de um ano. Para a população nova-iorquina, a questão política não era das mais importantes, mas gerar lucros, “fazer dinheiro” era o foco principal. Assim, não ser mais a capital não era verdadeiramente um problema, já que a felicidade repousava no fato de ser uma cidade financeiramente próspera.

Reiteradamente, o escritor, enquanto menino, não fora o melhor dos alunos; frequentava aulas e mal conseguia aprender a ler e a escrever acuradamente, sendo visto por colegas como “um estudante lento e inapto de grande desconfiança, o que os professores chamam de estúpido” (JONES, 2008, p. 19, tradução nossa). Ainda que um estudante desmotivado no que se refere às matérias escolares, Irving cultivava o hábito de leitura fora da sala de aula e lia jornais em busca de informações sobre batalhas e histórias de aventura - equivalentes às histórias em quadrinhos atualmente. Descobriu poemas épicos, Robinson Crusoe e a personagem Simbad, o marujo, que marcou sua personalidade e deu início à sua fascinação por marinheiros e ao imenso amor por viagens.

Devido ao seu crescente desinteresse pela escola, Irving começara a vagar por uma Manhattan que passava por expoente aparição de novos edifícios e por outros lugares, como a costa *Hudson*, local em que o jovem caçava, nadava, lia e observava com apreço os vilarejos e as paisagens do entorno. A costa *Hudson* tornou-se um lugar mítico para o jovem Irving, dado que seus arredores foram marcados por muitas lendas irlandesas fantasmagóricas, como a do espião britânico John André, que fora capturado e enforcado.

Em função de tantas concepções que pululavam em seu ser, a escolha da profissão não poderia ser de menor complexidade. Desse modo, procurou uma posição como advogado, que para ele significava menos resistência, a menor quantidade de trabalho possível e prometia riqueza e segurança, podendo, ainda, oferecer-lhe uma vida sem embargos políticos, ao contrário do que presenciara tantas vezes seu pai e alguns de seus irmãos sofrerem enquanto comerciantes. Além disso, a advocacia também lhe parecia uma boa oportunidade para desenvolver atividades que demandassem maior presença na vida social, tais como discussões e maior uso da oralidade em geral, um campo de atuação condizente com suas próprias inclinações.

Notadamente, sua escolha não agradara o pai, cuja mentalidade fora estruturada por uma nova economia composta por homens que ganhavam dinheiro e não estavam interessados em conversas e debates de nenhuma natureza. A inclinação do pai, na qualidade de homem de

negócios e trabalhador dependente do comércio, reflete o espaço-tempo do século XIX em Nova Iorque, que passava por um período propício às exportações, as quais triplicaram entre 1795 e 1800. Todas essas transformações figuraram uma classe social baseada no chamado “new money”, dinheiro oriundo de ocupações pautadas em gerar lucro através da produtividade, conforme registra Jones:

Os comerciantes mais abastados montavam casas no lado oeste de Manhattan, independentes de seus negócios, tornando-a uma das partes mais elegantes da cidade. Com o influxo de dinheiro novo, a baixada da Broadway se tornou uma das áreas mais ricas e sociáveis da cidade.⁹ (JONES, 2008, p. 30, tradução nossa)

Irving, de maneira particularmente original, construiu sua passagem pela vida de modo contrário aos preceitos da sociedade impregnados na figura de seu pai; gostava de espaços que cultivavam histórias e lendas - por isso o apreço tão caro pela região *Hudson* - e que retratavam não somente o domínio do novo dinheiro, mas também a combinação de novos e antigos costumes. Mais tarde, no desenrolar desta dissertação, faz-se possível verificar que o autor pode ter sido pioneiro na formação de um novo preceito para a sua época: o do indivíduo que, mesmo com pouco acesso monetário, se comparado aos grandes industriais, buscou cultivar-se através da leitura, da escrita, do apreço pelo teatro, das viagens e da observação do meio em que vivera ou visitara.

Em contrapartida, um de seus cinco irmãos, Peter Irving, era tudo o que o pai desejara e mais: médico de formação, político e editor do “The Morning Chronicle”¹⁰, um dos mais de cento e vinte jornais publicados no país, sendo vinte deles em Nova Iorque no período que compreende os anos de 1725 e 1800, conforme informações do texto “The Early History of Newspaper Publishing in New York State”, da biblioteca estadual de Nova Iorque.

O jornal serviu de palco para o então debutante Washington Irving na atividade que exerceria por toda a vida: a de escritor.

Mas se o Irving de então não se interessava por política, substância principal dos jornais daquele tempo, sobre o que escrevia inicialmente? Acerca de tudo o que observava à sua volta: tendências da moda em maneiras de se vestir, principalmente dos homens, críticas feitas ao casamento moderno, tudo escrito em um tom cômico, mas sem assumir sua própria identidade.

⁹“The more well-to-do merchants set up homes on the west side of Manhattan, independent from their businesses, making it one of the most fashionable parts of town. With the influx of new money, lower Broadway became one of the city's wealthiest and most sociable areas”.

¹⁰ Jornal iniciado em 1º de outubro de 1802 por Aaron Burr, político e militar dos Estados Unidos, e editado por Peter Irving, irmão de Washington Irving.

De acordo com sua biografia, no início “a assinatura que aparecia em letras maiúsculas no final de cada peça não era ‘Washington Irving’, mas o primeiro de muitos pseudônimos que Irving adotou ao longo de sua vida literária: ‘Oldstyle’ (JONES, 2008, p. 38, tradução nossa)”.¹¹

No que concerne à adoção de pseudônimos, Irving não foi debutante e muito menos original; a prática já existia e até mesmo fazia parte de uma tradição “old style”, tendo sido adotada inclusive por Benjamin Franklin, por volta de 1720, quando ele ainda era “apenas” um jovem aprendiz de impressor. Sem muitas surpresas, o escritor objeto desta dissertação não poderia assumir nada menos que uma “persona” endinheirada, de um cavalheiro dotado das mais finas e boas maneiras, as quais refletiram nas formas das suas próprias produções em seu tempo e que se caracterizaram pela tentativa de uma escrita mais antiga e mais experiente.

A adesão aos pseudônimos não se dava com o intuito de esconder-se, pois que a grande maioria de seu público já tomara conhecimento do escritor e de seu estilo, mas com a finalidade de achar sua própria voz, sua peculiaridade dentre o já então estabelecido. Assim, tornar-se “outro” para Irving, não era uma questão de evitar críticas, mas de optar por imprimir em sua escrita seu tom peculiar, um tom irônico e comicamente teatral, dado que o teatro era uma de suas grandes paixões. Apesar dos pseudônimos mais conhecidos e populares do escritor terem sido Diedrich Knickerbocker e Geoffrey Crayon, havia outros, tais como Dick Buckram, que trazia um estilo ainda mais refinado do que outro pseudônimo, o de Oldstyle.

Em consequência do amor e do conhecimento em relação ao teatro, suas publicações foram mudando de foco rapidamente; não falava mais de moda ou da vida alheia no âmbito privado, passando a escrever críticas às peças que assistia, com claro domínio e interesse.

Apesar de parecer ter achado seu caminho e fazer algo que gostasse, Washington Irving tinha a saúde debilitada e uma vida nada estável perante os olhos dos familiares, cujas expectativas se concentravam em uma maior estabilidade monetária e em valores tradicionais. Seus pais e irmãos preocupavam-se verdadeiramente com uma mente que, para eles, era nada menos que ociosa. Diante de tamanha preocupação com sua mente tão desorientada para a sociedade vigente, os irmãos averiguaram os nada expoentes negócios da família e, em grande esforço, decidiram pagar uma viagem para que Irving passasse um tempo na Europa. Nenhum de seus familiares tinham estado na Europa, visto que esse tipo de viagem era acessível apenas para diplomatas, os mais abastados em geral, e marinheiros - esses últimos, pobres, mas parte da tripulação. A viagem não significava que a família pudesse naturalmente pagá-la, longe disso, o grande “passeio” custara muito, principalmente para os bolsos de William, um de seus irmãos.

¹¹ “Signature appearing in all capital letters at the end of each piece was not “Washington Irving,” but the first of many pseudonyms Irving adopted throughout his literary life: “Jonathan Oldstyle.”

O escritor partiu em 19 de maio 1804 e, ainda que tenha passado por todo o processo de adaptação na Europa, sentiu-se, apenas inicialmente, sem amigos e protetores. Irving mostrou-se, no desenrolar da viagem, bastante vigoroso, buscando por experiências que se aproximavam mais da cultivação da mente e não do bolso; em função disso, sentiu-se, muitas vezes, frustrado pela insistente preocupação com a economia e com o comércio, questões discutidas com mais frequência do que gostaria, na França e na Inglaterra. Enquanto viajava, escrevia diários de viagens e copiava muitos dos detalhes de guias turísticos que conhecera ao longo desses anos, para que pudesse incluir essas informações nas cartas que escrevia aos familiares, a fim de convencê-los de que se cultivava intelectualmente.

Perante tamanha oportunidade, o autor buscava pela companhia dos “mais inteligentes”, refinados e respeitados, como Wordsworth¹², e alimentava o desejo de fazer-se parte das elites intelectuais. Consoante à sua biografia, Jones (2008, p. 65, tradução nossa) reitera que “[...] ele genuinamente amava esses homens, desejando, quase exigindo, sua constante companhia e aprovação”¹³. O convívio com pessoas tão ilustres resultou, inclusive, em experimentação de formas literárias, permitindo que ele se envolvesse com a escrita de poesia, um gênero dos tidos como “gentlemen”.

Sua disposição e interesse o levaram a conhecer a Holanda, lugar em que pôde reconhecer, em uma súbita sensação de compreensão, os costumes holandeses em sua terra natal. Sleepy Hollow, a então aldeia localizada à margem oriental do rio Hudson, área tão bem quista por ele, parecia estar diante de Irving em uma pintura pitoresca. Os costumes do povo holandês eram alvo do hábito de observação do escritor, que os descreveu como pessoas de uma aparência nada atrativa, como águas paradas de um riacho, mas que eram divertidamente peculiares e que cultivavam e consumiam não só o tabaco, mas também a preguiça (JONES, 2008).

Irving retornou a Nova Iorque em março de 1806 para o que chamava de vida tranquila e doméstica, sem saber que, enquanto estava no exterior, a cidade também se cultivava e obtinha seu grande momento, desenvolvendo-se literariamente e sofisticando-se a partir das próprias aspirações de ascensão, tanto monetariamente quanto em relação ao que estava na moda e figurava status social.

Em poucas semanas de volta a Nova Iorque, Washington Irving estabeleceu relações com o que acreditava ser propriamente seu, como os grupos de homens inteligentes, literatos e

¹² William Wordsworth - considerado o maior poeta romântico inglês.

¹³ [...] He genuinely loved such men, craving, almost requiring, their constant companionship and approval.

dotados de uma influência intelectual peculiar. A ideia inicial de se tornar advogado, ao gosto de seu pai, foi um declínio iminente, ainda que ele tenha sido admitido no exame da ordem dos advogados com significativa ajuda. Parafrazeando Jones (2008, p. 86), Irving rotulou sua admissão como puro ato de cortesia, pois que não havia conseguido responder uma só questão corretamente; a ocupação como advogado era nada mais que um título formal e seu interesse cresceu cada vez mais em direção a uma escrita que abordaria temas do seu convívio em tom cômico.

A relevância da escrita de um periódico, para Irving, pautava-se na oportunidade de ridicularizar o seu mundo e a moda à sua volta, ou melhor, de zombar de praticamente qualquer coisa. Desse modo, com o auxílio de um impressor local que detinha em sua personalidade o mesmo tom “zombeteiro”, o autor, com a colaboração de mais um integrante, lançou, em 24 de janeiro de 1807, a primeira edição de *Salmagundi*, um livreto amarelado cuja própria composição fora intitulada da seguinte maneira:

Salmagundi
ou, os
Caprichos e
Opiniões
de
Launcelot Langstaff, Esq.e outros.¹⁴ (JONES, 2008, p. 88, tradução nossa)

O livreto foi comparado à caracterização de uma verdadeira salada, por ter sido composto por uma mistura confusa de assuntos. Em termos literários mais adequados, uma miscelânea genuína composta de artigos, comentários, redações curtas, poemas e até mesmo propagandas falsas. O tom da obra era espirituoso no sentido de provocar, abalar e reformar as estruturas arcaicas da sociedade de então, por meio de uma escrita observacional que quebrava a tradicionalidade, sem medo de expor-se ao ridículo e ao “feio”. *Salmagundi* teve, ao todo, vinte volumes publicados, chegando ao último em 15 de janeiro de 1808.

Washington Irving nunca apareceu em *Salmagundi* com seu próprio nome, não por receio da recepção, mas porque o anonimato lhe permitia assumir, em sua escrita, diferentes personas e vozes. As edições da miscelânea não só se estenderam pelos Estados Unidos, como também passaram por várias impressões, uma tarefa nada fácil para a época.

Vale ressaltar que a publicação não era nem um jornal e nem um panfleto, “mais do que qualquer coisa, era uma versão do século XIX da revista *MAD*¹⁵, que em 1807 ninguém tinha

¹⁴ No original: “Salmagundi, or, the Whim-Whams and opinions of Launcelot Langstaff, Esq. And others.

¹⁵ MAD foi uma revista norte-americana de tom satírico fundada em 1952 por William Gaines e Harvey Kurtzman.

visto nada parecido”¹⁶ (JONES, 2008, p. 92, tradução nossa). Aparentemente, a miscelânea parecia nada além de fofoca e histórias bobas quando, na verdade, a produção tecia desenfreadamente, em sua estrutura, as questões específicas e coletivas daquele período.

Uma das demandas daquela época era o próprio enfrentamento entre a escrita e as preocupações monetárias. Irving não se interessava em manter os direitos autorais da miscelânea, uma vez que não queria passar a imagem de um indivíduo voltado para o dinheiro e para o orgulho, mas se esforçava por fazer parte de uma elite intelectual; aspirava ser um *gentleman* cheio de modos, compostura e refinamento, dotado de erudição, mas nem ao menos se dava conta de que a maioria de suas alusões literárias não possuíam referências minimamente fiéis ao universo literário da elite intelectual, seja a que então se formava nos Estados Unidos, seja a europeia, à qual ele devotava muito apreço.

Como já mencionado, Washington Irving distanciava-se cada vez mais da política e do exercício da advocacia, o que perturbava não somente seu pai, mas também seus irmãos, que desejavam que a “alheia” mente de Irving encontrasse lugar em um escritório ou que fosse mais flexível e dividisse a vida formal com a vida que tanto almejava: a devoção à literatura. Com o intuito de se tornar dono de seus próprios passos e viver para suas inclinações, Irving partiu mais uma vez para a Europa, decidido a não retornar a seu país até que produzisse algo que fosse tão importante a ponto dos amigos, da família e de toda a comunidade reconhecê-lo como escritor.

Assim sendo, para que pudesse escrever sua primeira coletânea de *sketches* - equivalentes aos termos rascunho e esboço em português e mais precisamente descritos como produções simples, sem muito aprofundamento de detalhes -, Irving necessitou de empréstimos altos que o levariam à publicação de seu primeiro livro, *The sketch book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819-1820), uma produção inicialmente composta de 8 *sketches*, apontada pela crítica como de qualidade, com um bom papel e de fonte atrativa. Ela foi publicada entre os meses de junho de 1819 e setembro de 1820, nos Estados Unidos, e em dois volumes, em fevereiro e julho de 1820, na Inglaterra. Todavia, a obra não foi assinada por Washington Irving, mas sim por um de seus pseudônimos mais inclinados ao cavalheirismo, Geoffrey Crayon.

Em virtude das próprias disposições literárias da época, a produção do autor foi formada também por textos que abordavam temas estritamente literários, observações de lugares como os da Europa, espaços locais e até mesmo descrições de como funcionavam os funerais ingleses. Além do mais, Irving realizava com excelência descrições de mesas fartas, principalmente

¹⁶ “More than anything, it was a nineteenth-century version of MAD magazine, and in 1807 no one had seen anything quite like it”.

aquelas que compunham a nova imagem dada ao Natal, época do ano que antes do autor fora banida em algumas partes do país devido ao consumo excessivo de álcool, que levava a disputas físicas. As histórias natalinas eram muito rentáveis e, se Washington Irving percebeu essa questão, Charles Dickens a solidificou mais tarde com seus contos sobre o tema.

O tom de *The Sketch book* (1819-1820) era menos afrontoso e parecia descrever a simplicidade da vida dos compatriotas dos Estados Unidos de então e dos arredores e costumes europeus. Para mais, a coletânea foi escrita em um tom humorístico, um estilo considerado rico, com narrativas repletas de observações. Destaca-se que tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, o trabalho de Irving foi recebido com animosidade.

Foi em *The sketch book* que o público leu pela primeira vez, em meio aos achados de um dos pseudônimos do autor, Diedrich Knickerbocker, o conto *Rip Van Winkle* sobre o personagem de mesmo nome, que dormira por vinte anos nas montanhas Catskills e que acordara desorientado, encarando uma realidade totalmente estranha em relação à que vivera junto à sua exigente esposa, a Senhora Van Winkle, os filósofos do povoado, as criaturas peculiares que habitavam as montanhas e tantos outros mais.

A produção surgiu em um momento de desespero para o autor, que sofria, então, em decorrência de um bloqueio criativo e de dificuldades financeiras. Washington Irving era tido como um escritor dotado de grande capacidade criativa, mesmo diante de circunstâncias desfavoráveis e, apesar desse cenário e em um momento de grande rememoração dos entornos onde crescera, como por exemplo a atmosfera de Nova Iorque, do teatro e principalmente de Sleepy Hollow - uma aldeia localizada no estado de Nova Iorque e próxima ao rio Hudson - Irving, surpreendentemente, fechara-se em um quarto por uma noite inteira e produzira palavras e mais palavras em ritmo desenfreado.

Pela manhã, enquanto todos da casa já se encontravam prontos para viver o dia, o autor retirou-se do quarto em êxtase, com um manuscrito que mudaria não apenas todo o rumo de sua vida, como o próprio rumo da história da literatura nos Estados Unidos, como se pode constatar no excerto abaixo:

[...] Irving saiu de seu quarto, manuscrito na mão, corado, mas não mostrando sinais de exaustão, apesar de ter trabalhado a noite toda. Tudo tinha voltado para ele, ele explicou com entusiasmo à família - as conversas sobre a Nova York holandesa e Sleepy Hollow trouxeram de volta sua inspiração e sua energia; ele se sentiu como um homem acordando de um longo sono. Sentado à mesa do café da manhã, ele leu os capítulos iniciais do que havia escrito durante toda a noite, a história de outro homem que de repente acordou de um longo sono: Rip Van Winkle.¹⁷ (JONES, 2008, p.235, tradução nossa)

¹⁷[...] Irving emerged from his room, manuscript in hand, flushed but showing no signs of exhaustion, despite having worked all night. It had all come back to him, he explained excitedly to the family - the conversations about Dutch New York and Sleepy Hollow had brought back his inspiration and his energy; he felt like a man waking

Modestamente e utilizando-se de aspirações de fonte bastante semelhante, o escritor também produziu um conto considerado “confiante, arrogante e engraçado”¹⁸ (JONES, 2008, p. 260, tradução nossa), que tinha também como autor o pseudônimo de *Diedrich Knickerbocker*, com seu estilo de escrita bastante ligado aos costumes e histórias dos holandeses, além de uma boa pincelada de folclore alemão. Segundo Jones (2008), *A lenda do cavaleiro sem cabeça* inventou o ambiente fantasmagórico atribuído à estação do outono e ainda mais aos contos atualmente produzidos sob essa temática. Diversamente de outras personagens então criadas, aquelas presentes no novo texto eram mais vívidas, tais como o impetuoso Brom Bones, a desejável e principalmente rica Katarina Van Tassel, o excêntrico professor Ichabod Crane e o cavaleiro sem cabeça, figura fantasmagórica sempre presente na narrativa, seja pelo medo sentido por outras personagens, seja por meio de lendas que permeiam o conto.

É preciso salientar que a miscelânea de textos em *The sketch book* (1819-1820) tem como autor o pseudônimo *Geoffrey Crayon*, enquanto ambos os contos objetos desta dissertação são produções de *Diedrich Knickerbocker*.

Retomando essa questão da assinatura dos contos e pensando na adoção de pseudônimos em uma camada mais superficial de interpretação, nota-se que não se tratava de um escudo para o escritor, mas de algo lúdico, cômico; porém, passando-se a uma análise um pouco mais profunda, esses pseudônimos podem refletir as próprias contradições do curso histórico do autor figurado nele enquanto indivíduo, contradições essas baseadas no fato dele ser filho de um comerciante e não o representante de uma elite intelectual literária americana, por mais que se esforçasse para tanto - até porque essa elite intelectual literária ainda não tinha se desenvolvido por completo nos Estados Unidos até então.

Washington Irving era transpassado individualmente pelas questões que interpelavam sua época, sua nação e o mundo antigo europeu. Uma delas era o fato de que Irving, parafraseando Dorsky (1985), era um federalista com suporte e aspirações aristocráticas. Dessa forma, a escrita de uma miscelânea cujo autor é um de seus pseudônimos enquanto dois contos são assinados por um outro, pode expor interpelações do autor no âmbito individual.

Sem abandonar a abordagem desta dissertação, Irving muito provavelmente é o desencadeador de figurações que não se ativeram somente à esfera individual, mas que tocaram coletivamente seu povo e sua era por meio da escrita, isto é, por meio do desenvolvimento de um

from a long sleep. Sitting at the breakfast table, he read the Van Warts the opening chapters of what he had written all through the night, the tale of another man who had suddenly awakened from a long sleep: Rip Van Winkle.

¹⁸ confidente, cocky, and funny.

modelo, de uma nova forma de expressar seus anseios e enfrentamentos. Assim sendo, ele é a figuração da antítese entre a busca incessante por uma Europa, especialmente a Inglaterra, cheia de riquezas, de tesouros acumulados, de uma sociedade altamente intelectual e refinada e o encontro com o universo sentimental e poético que apreciava a preservação do passado e da transmissão desses valores e tradições para as gerações futuras, o que era bem diverso de um país que mal dava seus primeiros passos e já caminhava em direção aos valores corriqueiros, quotidianos, prosaicos e sem grandes elevações, mas com progressivo interesse econômico, os Estados Unidos.

Em síntese, o pseudônimo Diedrich Knickerbocker parecia assumir um tom mais próximo de Washington Irving; contudo, nem um e nem outro conseguem dar conta de traduzi-lo enquanto autor, dado que seu estilo formara-se por ambos, resultando em um indivíduo um tanto quanto grosseiro, mas ao mesmo tempo gracioso, com grandes anseios não somente de pertencer, mas de criar um universo literário rebuscado, digno de ser disseminado não somente para todas as classes da Europa, como também para as classes que se formaram nos Estados Unidos.

Foi de maneira contraditória, oscilando entre um estilo mais antigo/erudito e uma forma classificada como nova que Washington Irving escreveu e completou o *The Sketch Book* (1819-1829), uma obra feita por *sketches* - esboços ou rascunhos - e redações e que, por ter sido muito apreciada pelo público, incitou-o a ter adoração pelo seu autor, que em seu legado também deixou, além de um mundo imaginário, a técnica narrativa conhecida como o uso da cor local para colorir as descrições de particularidades de costumes e paisagens. Não se pode afirmar se Washington Irving tinha conhecimento consciente sobre a técnica narrativa, mas indubitavelmente, ela serviu como um grande fermento para a composição da literatura norte-americana.

Para mais, ele escreveu uma gama vasta e heterogênea de textos de 1802 a 1859 sob seus pseudônimos e seu próprio nome, sendo eles *Cartas de Jonathan Oldstyle* (1802), *Salmagundi* (1807-1808), *Uma história de Nova-Iorque* (1809), *Os esboços de Geoffrey Crayon, Gent* (1819-1820), *Salão Bracebridge* (1822), *Contos de um viajante* (1824), *Uma história da vida e das viagens de Cristóvão Colombo* (1828), *Crônica da conquista de Granada* (1829), *Viagens e descobertas das navegações de Colombo* (1831), *Contos de Alhambra* (1832), *A miscelânea e Crayon* (1835), *Astoria* (1836), *As aventuras do capitão Bonneville* (1837), *A vida de Oliver Goldsmith* (1840), *Biografia e resquícios poéticos de Margaret Miller Davidson* (1841), *Mamomé e seus sucessores* (1850), *A pousada de Roost* (1855), *A vida de George Washington - 5 volumes* (1855-1859).

Em conclusão, Washington Irving tornara-se muito mais que um escritor; ele foi capaz de transcender a ordem e as exigências avassaladoras do seu tempo, criando um universo literário inovador, cheio de anseios emaranhados e complexos da nação recém-nascida, aos quais resistiu e sobreviveu através da sua grande paixão, as letras. Irving permaneceu escrevendo até o ano de sua morte e é celebrado e canonizado como o primeiro homem das letras nos Estados Unidos, mas mais do que isto, ele é símbolo da persistência dos homens que, mesmo sem grandes fortunas, porém com grandes anseios, constituem a História de um povo.

1.2. Fortuna Crítica sobre Washington Irving

As duas produções mais famosas de Washington Irving são *Rip Van Winkle (1819)* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça (1820)*, isto é, os dois contos norte-americanos objetos desta dissertação. As narrativas foram responsáveis pelo estabelecimento de Irving em um espaço muito desejado de reconhecimento pessoal e coletivo, fazendo com que, atualmente, não haja um norte-americano que não conheça pelo menos o nome *Rip Van Winkle*.

Assim, a crítica literária tende a abordar mais esse conto do que *A lenda do cavaleiro sem cabeça*. Isto não significa que um conto possua mais importância do que o outro, pois que ambos se conectam em uma lógica indissociável, capaz de demonstrar que o conflito histórico centrado na questão da construção e estabelecimento da identidade do país naquele tempo, continuou ecoando através da forma literária.

Para mais, as leituras aqui expostas são todas de artigos acadêmicos encontrados por meio de busca simples na ferramenta de pesquisa *google acadêmico*. A procura deu-se em inglês e em português, com o propósito de observar a pluralidade de interpretações. Desventuradamente, não há um número significativo de produções literárias acadêmicas sobre as obras analisadas nesta dissertação; as poucas encontradas são majoritariamente de autores estrangeiros e há apenas um artigo escrito no Brasil.

No que se refere à presença do infantojuvenil, nenhum texto que compõe essa fortuna crítica faz interpretações a respeito da associação entre os contos e a essência do infantil; assim sendo, a proposta de análise dessa suposta essência infantojuvenil em ambos os contos é inaugural nesta dissertação.

Em geral, as interpretações dos artigos limitam-se a discorrer sobre a importância dos contos e de como eles se tornaram populares, sem grandes reflexões ou análises mais profundas.

Quan Wang (2014), em um texto bastante recente, parece demonstrar dificuldades em reconhecer que *Rip Van Winkle* é uma obra de ficção a partir de afirmações dúbias. Ele faz um

paralelo um tanto descabido entre a narrativa e a História, apesar de reconhecer que o conceito de História pode trazer certa subjetividade, demonstrando não compreender a que distância o conto se encontra do real e nem o modo pelo qual o conto não se obriga a exprimir o real.

Parafrazeando Candido (2006), há a dissociação da obra, o que torna a análise incapaz de conferir sua integridade. Um pouco mais a fundo, Wang (2014) teve como objetivo discutir um conto a partir de uma única lente, a da História, resultando em um trabalho de texto e contexto dissociados e apartados do inconsciente político, como pode ser observado no excerto a seguir:

Como ocorre a magia? Na verdade, Irving transforma um conto de fadas em verdade histórica e faz história. Este artigo propõe uma nova leitura histórica de "Rip Van Winkle": A história, ao invés de ser um registro de fatos, é uma construção subjetiva.¹⁹ (WANG, 2014, p. 320, tradução nossa)

A própria definição de *Rip Van Winkle* como um conto de fadas assume uma perspectiva superficial, pois não há nem mesmo alusões à razão ou razões pelas quais o gênero seria resultado de uma forma narrativa tão permeada pelo elemento da fantasia. Além do mais, não há grandes explicações de como esse gênero narrativo pode assumir um papel real na História. Desse modo, interpretações de uma forma fictícia não devem ser postuladas como um registro de fatos, pois que a substância histórica deixa-se mostrar por alguns meios, um deles a figuração, técnica que assume a necessidade da mediação entre produções fictícias e o mundo real.

Ainda segundo Wang (2014), “um conto incrível tem sido transformado em verdade histórica”²⁰ (WANG, 2014, p. 322, tradução nossa) ou seja, Wang lê Rip como uma personagem inteiramente real, como se fosse possível encontrá-lo nas ruas dos Estados Unidos e dar-lhe, em sinal de cumprimento, um aperto de mão.

O que ocorre, em consonância com o caráter crítico-sociológico desta dissertação, é que Rip só foi pensado e criado por Washington Irving porque o fator social permitiu, até certo ponto, que o universo do dorminhoco ocorresse. Em outras palavras, a substância social constitui o que há de essencial na obra e atua como fato de grande responsabilidade em seu aspecto e significado; entretanto, os aspectos históricos de uma época, como as maneiras e os costumes, não são considerados como parte total da crítica que aqui se tenta desenvolver, pois evidentemente há dimensões históricas, como os costumes e a moda em textos literários.

De acordo com Candido,

¹⁹How does the magic occur? In fact, Irving renders a fairy tale into historical truth and makes history. This article proposes a New Historical reading of “Rip Van Winkle”: History, instead of being a record of facts, is a subjective construct.

²⁰ [...] an incredible tale has been trans-formed into historical truth.

Como todo livro desse tipo, ele possui certas dimensões sociais evidentes, cuja indicação faz parte de qualquer estudo, histórico ou crítico: referências a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal. Apontá-las é tarefa de rotina e não basta para definir o caráter sociológico de um estudo. Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. (CANDIDO, 2006, p. 10)

Se Rip assemelha-se ao norte-americano daquele tempo é porque aquela dimensão social auxiliou na significação da estrutura do conto e na da própria personagem de ficção, isto é, Rip muito provavelmente figura seu povo em dado momento social, mas isso não significa que ele seja a verdade histórica de seu país, dado que o próprio conceito de História, de acordo com Jameson (1992), vai além da noção histórica conhecida, não sendo uma narrativa mestra, fluida e organizada; ao contrário, é intangível e só pode ser apreendida em forma de atos simbólicos, ou melhor e mais especificamente, em forma de texto, como no caso das interpretações literárias dialéticas.

Para o crítico literário Roberto Schwarz, que atuou na crítica literária brasileira, “o dado ficcional não vem diretamente do real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha” (SCHWARZ, 2003, p. 133).

Em síntese, o texto de Wang (2014) limita-se a pensar *Rip Van Winkle* como parte constituinte do universo real, não se atendo às especificidades da mediação literária e contradizendo-se no que toca a História e o seu conceito de subjetividade. Em consequência desse raciocínio, cria-se uma enorme dificuldade em situar *Rip* e sua conexão com a História do próprio nascimento dos Estados Unidos como nação, já que a obra figura, em seu subtexto, fragmentos da História a partir de sua própria forma literária, sendo a figuração e a forma literária os pontos de mediação e não a realidade em si.

Tomado por um caminho contrário, apesar de ser um texto mais antigo, em Dorsky (1985) tem-se desde o título *The value of Storytelling: Rip Van Winkle and the Legend of Sleepy Hollow in the context of the Sketch Book*, a preocupação de mencionar a forma literária e a cultura da contação de histórias, elemento inerente à história do conto. Dorsky (1985) também faz menção à miscelânea - nome dado à coleção unificada pelo propósito de lutar pelo reconhecimento da literatura norte-americana, pelo que Washington Irving lutou por toda sua vida, além dos esforços pela atribuição de valor igualitário às críticas e interpretações tanto de *Rip Van Winkle* quanto de *A lenda do cavaleiro sem cabeça*.

Dorsky (1985) procura investigar as possíveis razões pelas quais ambos os contos foram publicados no *Sketch Book* (1819-1820), o que exprime seu nível de discernimento perante a forma e seu cuidado em observar recipientes de publicação, tais como o livro e sua recepção.

Ele também se atenta em relação à adoção de pseudônimos por Irving e reflete acerca do mundo e da verossimilhança ao afirmar que “[...] as histórias não precisam ter mais verdades do que lendas”²¹ (DORSKY, 1985, p. 394, tradução nossa). Destarte, o crítico não julga que a forma e a miscelânea existente no livro de Washington Irving sejam obra do acaso, mas uma peça de arte com estratégias específicas e propósitos definidos.

Apesar de ser um texto bastante agradável, satisfatório e avizinjado aos objetivos desta dissertação, o autor é fronteiro, isto é, aproxima-se de veras das subjacências literárias, mas não aponta de que maneira as personagens, os contos e a própria escrita de *Sketch Book* (1819-1820) são um mundo próprio, isto é, como e quais substâncias literárias teriam incutidas em seu mundo particular traços do mundo concreto.

À vista disso, Candido aponta com destreza uma das concepções fundamentais da discussão que aqui se faz: “mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo e que convém, antes de tudo, pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal” (CANDIDO, 1993, p.123).

Sumariamente, Dorsky (1985) parece alcançar um segundo nível de leitura bastante completo ao descrever, com certa minúcia, a função das relações sociais estabelecidas entre as personagens. Ele também atenta para a interpretação em um terceiro nível, mas não faz maiores avanços que possam ampliar a leitura dos contos.

Hoffman (1953), diversamente da crítica usual, escolheu como terreno *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, buscando compreender o que substanciou esse conto de Irving ao abordar o folclore e os elementos românticos e góticos, que para ele compuseram o modelo de escrita norte-americano de então. Para mais, o trabalho traz argumentação similar à de Dorsky (1985) ao apresentar e discutir as desavenças regionais entre as personagens e seus revérberos do fundo histórico em que houve combate moral resultante das divergências de identidade dos moradores, componentes que aparecem frequentemente em um segundo horizonte de leitura. O crítico também se aproxima abundantemente da interpretação dialética e de seus níveis ao citar especificidades recorrentes dela, como na citação que se segue: “Irving nos deu retratos do caráter nativo atual projetado no tempo, em vez de meros tipos históricos, desarraigados no folclore contemporâneo” (HOFFMAN, 1953, p. 427, tradução nossa)²². As palavras “retrato” e “projetados” provavelmente manifestam intenções de escavar níveis mais amplos de leitura, além de que compreendem o conto e sua matéria narrativa em seu mundo literário próprio, conectado

²¹ Stories need bear no more truth than legends.

²² Irving gave us portrayals of current native character projected backwards in time, rather than merely historical types, unrooted in contemporary folklore.

de fato às entranhas históricas e penetrado na massa folclórica por causas não discutidas em seu trabalho.

Concisamente, os dois últimos trabalhos escolhidos para compor a fortuna crítica desta dissertação possuem caráter semelhante, uma vez que identificam que os contos não são meras tentativas de fabricar copiosamente a História. Ambos reconhecem os contos como filhos do mundo, propõem discussões expressivas, porém não avançam nos estrondos que ecoam das formas literárias, atendo-se aos argumentos do social de maneira a configurar a interpretação literária apenas como leitura social das obras.

Em seu artigo intitulado *Washington Irving's Rip Van Winkle: a Dangerous Critique of a New Nation*, Sara Wyman (2010) chama atenção para o lugar ocupado pela ficção no período em que Irving escreveu os contos e reforça que os mesmos não são meramente “folclore inocente”, fazendo uma leitura de Rip como uma figura contraditória que tenta recordar-se de seu passado ao mesmo tempo em que busca saber quem é; seu texto se mostra preparado para discutir o subtexto, a representação e a incisão perigosa que o próprio conto traz ao fazer diversas alusões ao período histórico da construção e consolidação da nação. Ainda assim, seja pela natureza curta de seus artigos ou pelo não conhecimento da existência da crítica dialética, Wyman (2010) reconhece que, mais do que um conto com substância folclórica, *Rip* figura a necessidade de consolidar e definir a identidade americana; todavia, não há explicações de como isso se deu, em outros termos, parece haver uma insuficiência em alargar e considerar o conto em um todo.

No único artigo brasileiro que compõe essa fortuna crítica intitulado *Os mundos fantásticos de Rip Van Winkle*, de autoria de Sigrid Renaux (2002), vê-se claramente sua interpretação do conto como estruturalista, uma vez que Todorov é um dos teóricos que fundamentam o objetivo da autora, que é o de problematizar as relações entre o real e o fantástico. A perspectiva teórica do artigo desenrola-se até a dimensão de elementos textuais e para-textuais, preocupando-se apenas com a forma literária de modo autônomo, ou seja, desconectada da sociedade e da História. Renaux (2002) tão somente faz menção à correlação entre os contos e o infantil, sem intenção de análise ou aprofundamento dessas correlações, conforme se evidencia no excerto a seguir: “[...] se tornaram obras primas que formam parte imperecível da literatura fantástica, da literatura juvenil e do arsenal folclórico (RENAUX, 2002, p. 91). A autora interpreta os elementos sócio-políticos como se fossem molduras de retratos, isto é, como componentes deixados às margens, que acompanham o texto, mas não o instituem, ocasionando uma leitura que Candido (2006, p. 14) denomina como “sociologia da literatura”, na qual há “tratamento

externo de fatores internos”. Posto isto, ela assume a leitura do conto como um exame “todoroviano”, em que o texto se limita a ser um sistema, sem considerações acerca da historicização da forma.

Logo, a natureza dos artigos restringe-se às interpretações dos contos, em outras palavras, são leituras curtas que enfocam pontos específicos dos contos; contudo, ou eles se afastam totalmente da crítica dialética ao serem compostos de fundos teóricos exclusivamente estruturais, como se viu no último artigo, ou são fronteiriços, olvidando ângulos relevantes que culminariam na desfragmentação do cerne histórico pelo literário. Aqueles em que o alcance se dá até o segundo nível de leitura mostram-se material fértil para a crítica; apesar disso, não avançaram e, com a carência de avanço, os textos se tornam dúvidas que foram respondidas pela metade.

Outra problemática é que *Rip Van Winkle* parece ser o único notável de Washington Irving, quando, com efeito, o autor possui vasta confecção literária, tão expressiva quanto. Em *A lenda do cavaleiro sem cabeça* tem-se material fértil para a televisão por conta da estima do público pelo gênero terror; ainda assim, não significa que o texto em si não necessite de olhares e de historicização em razão de ser o meio, a peça que dá continuidade à narrativização da História americana que se inicia em *Rip*.

Ademais, as poucas interpretações concentram-se no exterior, principalmente nos Estados Unidos, que é o berço de Irving. A quantidade minguada de discussões corrobora para que os textos sejam reduzidos a uma literatura secundária, como os textos para crianças e mais, para que a literatura infantojuvenil seja empobrecida pelo desconhecimento.

Em conclusão, a leitura política empreendida nesta dissertação retoma e desenrola as subjacências da esfera de Washington Irving, associando-as desde a importância do papel desempenhado pelo autor visto como figura social expandida, passando pelo dever de “escutar” os barulhos de fundo produzidos pela época em que os contos se inscrevem. Após a escuta, há a inevitabilidade dialética de tentar depreender as culminâncias dos até então ruídos históricos, que são agentes da fundição entre forma literária e contexto. Ainda que o “passo-a-passo” pareça ser uma receita de bolo, a leitura dialética pode ser comparada ao bolo pronto para ser degustado, no qual os ingredientes se entrelaçam, resultando no prato principal de uma mesa bem-posta.

Por último, a interpretação nesta dissertação se faz precisa, pois prossegue e contribui para com os estudos literários dialéticos, além de dismantelar estereótipos e exclusões.

CAPÍTULO 2 - DE ONDE VEM O BARULHO

2.1. O conto de giz de cera, rabisco e borrão

Nesta primeira parte do capítulo dois, discutem-se as formas mais presentes e assíduas em todo o percurso histórico da formação da nação estadunidense delineado no tópico anterior, em específico o conto norte-americano como forma simbólica intrínseca às contradições políticas e sociais inerentes a esse percurso. A proposta da interpretação política evidenciada no livro *Inconsciente Político* (1992), do teórico norte-americano Fredric Jameson (1934), tem em sua essência a narrativa como forma simbólica, que, por sua vez, articula-se dialeticamente com o conteúdo, resultando em uma lógica interna que não assinala somente a estrutura, mas também o caráter social de uma obra.

As funções de texto e contexto, em outras palavras, a forma e o conteúdo, passam, nesta dissertação, pela interpretação dialeticamente íntegra (CANDIDO, 2006), em que nem um e nem outro assumem posições majoritárias na análise; pelo contrário, constituem a exploração total da relação histórico-social contida nas formas simbólicas de maneira articulada, sem haver emancipações entre a forma e a história (SCHWARZ, 2003).

Justifica-se a interpretação política dos contos por intermédio da abordagem em níveis ou horizontes, preconizada pelo teórico norte-americano Fredric Jameson (1934) e por figuras importantes no campo da crítica sociológica marxista brasileira, como Roberto Schwarz (1938) e Antonio Candido (2017).

Por meio da abordagem dos chamados níveis ou horizontes de leitura, sendo eles o político - em que a obra é ainda lida como um objeto individual e possuidor de uma forma emancipada de seu conteúdo -, o social - que explora as contradições sociais da obra e a toma potencialmente como ato simbólico permeado com efeito por contradições e lacunas que podem já ter sido observadas no nível anterior -, e o histórico - em que a especificidade histórica é vista como própria, isto é, como um dado característico da forma de maneira indissociável - é possível investigar desde a configuração manifesta dos contos, isto é, o texto em si - chamado por Jameson de conteúdo manifesto -, abrangendo seu caráter social e chegando até as desfragmentações da História específica, que, certamente, também sustenta a classificação, na atualidade, desses contos como literatura para crianças e jovens, o que, ainda de acordo com a teoria de Jameson, pode ser visto como uma estratégia de contenção, cujo conceito detalha-se mais à frente.

Nesse sentido, a investigação e a ampliação da História específica por intermédio dos níveis de leitura, buscam despir os contos objetos desta dissertação, bem como resgatar, no terceiro nível, sua função de literatura de formação frente à construção de um povo particular e de uma nova nação.

Mas o que seria o conto? Uma forma tão antiga, de origem desconhecida, com sentidos tão emaranhados e de concepções múltiplas que se modificaram ao sabor da História e que podem ser reconhecidos de tempos bastante remotos, como o período que antecede o nascimento de Cristo.

O professor brasileiro Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), apresenta exemplos de contos que podem ser lidos inclusive na Bíblia, tais como os episódios de *Salomé*, *Rute*, *Judite*, *Susana*, do *Filho pródigo* e vários outros, apontando que os registros também se encontram no antigo Egito, na antiguidade clássica, como em alguns trechos da *Odisseia* e nas conhecidas *fábulas de Fedro e Esopo*.

Não obstante, Moisés declara que os contos mais autênticos têm origem na Pérsia e na Arábia, como os tradicionais *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *As mil e uma noites*, *Simbad - O marujo*, por sinal muito apreciado por Washington Irving, e *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, por exemplo.

Na Idade Média, o conceito de conto foi, inicialmente, associado simplesmente à ação de enumerar e relatar acontecimentos, sem vinculações a expressões literárias, tornando-se também conhecido pelos termos *fábula* e *apólogo*.

Sob a mesma perspectiva, no século XVI o conto não havia conquistado terreno para chamar de seu e cultivar suas especificidades, dividindo seu campo com a novela, de matriz italiana.

Contudo, no século XIX “o conto assume estatuto próprio e sobe de cotação geral, o termo se distingue completamente” (MOISÉS, 2004, p. 87).

Nos últimos séculos da era medieval, o conto torna-se bastante conhecido na Itália com Boccaccio, em *Decameron*, e na Inglaterra com Chaucer, em *Canterbury Tales*, mas é na Renascença, com a abundância de autores que se tornaram contistas, que o conto é disseminado por toda a Europa culta.

No século XIX, o conto passa por mais transformações, emancipando-se da novela e do romance, ganhando, então, definições específicas como categoria e estrutura literária diferenciadas e inaugurando uma época de esplendor. Alguns dos principais escritores que marcam esse momento são Washington Irving e Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, Maupassant, na França e Techokv, na Rússia.

Já no século XX, o conto adquire uma acentuação estética que o aproxima cada vez mais de cenas cotidianas, expressas com a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno. Os nomes mais expressivos dessa época são Virgínia Woolf, James Joyce, entre outros.

Com estrutura própria diversa da novela e do romance, o conto passa a estar subordinado a especificidades, como sua extensão, por exemplo. Em vista disso, a estrutura do conto admite variações, mas não deve ser confundida com as outras formas narrativas.

Massaud Moisés elucida, no excerto abaixo, que

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. (MOISÉS, 2004, p. 88)

Nesse sentido, tanto o passado anterior quanto as questões que podem suceder ao núcleo dramático, são considerados irrelevantes, sendo, por isso mesmo, sintetizados pelo contista. Por sua vez, o espaço da ação também é limitado, transcorrendo em uma sala ou em um cômodo; se as personagens se deslocam, os lugares não apresentam a mesma intensidade dramática. O tempo da narrativa passa por processo semelhante, visto que o passado e o futuro ocorrem em um lapso restrito, o qual, caso se dilate, é descrito sem grandes detalhes cronológicos.

Efetivamente, as unidades do conto, tais como o tempo e o espaço, devem convergir para um único objetivo e ocasionar um único efeito, oferecendo ao leitor uma imagem, um aspecto da História específica.

Da mesma maneira, há outras características específicas do conto, como por exemplo o número de personagens, que deve ser reduzido, variando entre dois ou três. Entretanto, caso haja mais personagens, elas ganham papel secundário para preencher o ambiente ou o cenário social. Ainda quanto às personagens, mesmo as protagonistas costumam ser planas, isto é, não exibem em sua superfície maior complexidade de caráter, desvelando-se em momentos oportunos.

Em síntese, no que se refere à linguagem, o conto opta pela concisão.

Com um único núcleo dramático, os contos possuem a liberdade de se concentrarem em temas específicos, podendo ser contos de ação, de personagens, de cenário ou de atmosfera, de ideia e até mesmo de efeitos emocionais.

Nos contos de ação, considerados mais tradicionais, o epílogo guarda uma espécie de enigma, em torno do qual a narrativa se articula rumo a um desfecho inesperado, mas coerente com o todo. Todavia, o contista deve ser cuidadoso com a introdução, pois é ela que serve de chamariz ao leitor; o saber principiar condiciona o andamento dos conflitos e suas resoluções.

Decerto, as características do gênero podem ser encontradas mais em certas épocas que em outras.

Segundo Moisés,

O conto erudito ou literário - desenvolvido no século XIX - atravessou duas fases evolutivas: o conto “realista”, chamado “tradicional” ou “clássico”, que se identifica pela estrutura rigorosa de começo, meio e fim; epílogo imprevisto, próximo da realidade concreta e histórica. O conto tido por “moderno” sublinha a atmosfera poética, não cura do desenlace enigmático e condensa o enredo num mínimo indispensável; busca a retratação de cenas intimistas ou introspectivas. [...] Em síntese: o conto “realista” e o “moderno” exibem diferenças de pormenor ou de grau, mas a substância ou a estrutura de base - que permite falar em “conto” nos dois casos - permanece ou é análoga. Doutro lado, observa-se que a distinção entre os dois tipos não pode ser tomada ao pé da letra e em exclusivo sentido histórico: por exemplo, em Machado de Assis, escritor do século XIX, verificam-se as duas tendências, e em nossos dias há contos e contistas mais achegados a uma que a outra. (MOISÉS, 2004, p. 90)

Por seu turno, os contos de Washington Irving assemelham-se mais aos textos chamados “realistas”, visto que se aproximam da realidade histórica e tecem críticas ao modelo de vida experienciado à sua época, no século XIX. Entretanto, essa afirmação não significa que não existam outros elementos nas narrativas de tendências consideradas “modernas” em suas narrativas, pois que nem tudo que se elabora, na atualidade, deve receber a especificação de “moderno”, da mesma maneira que os textos produzidos atualmente não deixam de ser contos por terem acompanhado o que Moisés (2004) chama de “a geral metamorfose da arte literária”.

Sob uma perspectiva semelhante, Ricardo Piglia (2004) discorre acerca da forma do conto ao apresentar teses sobre o gênero. A primeira tese apresenta a ideia de que o conto sempre tem duas histórias, sendo a primeira, o relato da narrativa, e a segunda, um relato secreto, isto é, “um relato visível que esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário”, em que “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p. 90). Na segunda tese, o autor afirma que a história secreta, que é contada de um modo enigmático, é a chave da narrativa.

Nas versões mais modernas, o efeito de surpresa é abandonado tanto quanto a estrutura clássica, trabalhando a tensão entre as duas histórias sem nunca as resolver de fato.

Em suma, uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um movimento ambíguo em que algo supostamente incompreensível acontece e está oculto.

Assim, reitera-se que Washington Irving está muito próximo do universo do conto realista, tradicional ou clássico, cujas histórias anunciam uma outra, ou seja, *Rip Van Winkle* conta mais que apenas a narrativa do homem que dormiu por vinte anos na montanha, assim como *A lenda do cavaleiro sem cabeça* diz ao leitor muito mais que as rivalidades entre Ichabod Crane e Brom Bones.

Ainda de acordo com Piglia, o “conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Portanto, até que se revele em camadas mais profundas de interpretação, os contos de Irving são relatos que apenas se aproximam, como se discute nesta dissertação, da literatura infantojuvenil.

Não obstante, ainda que o conto seja a forma indispensável e predominante neste trabalho, faz-se necessário atentar para a presença das mais variadas manifestações literárias nos Estados Unidos do século XIX, visto que o conto não foi o único gênero presente no borbulhar das práticas coletivas que nasceram juntamente à formação da nação norte-americana.

Portanto, há que se considerar a presença desigual de várias identidades e diversas vozes no âmbito social, figuradas no seio de uma gama também diversificada de gêneros que compuseram uma coletânea de produções, a chamada miscelânea. As formas da miscelânea ampararam a difusão do conto como protagonista da literatura dos Estados Unidos no século XIX, uma vez que uma prática não se consolida sozinha e nem surge sem precedentes importantes e significativos.

Compreensivelmente, como já foi dito, a literatura dos inícios coloniais não estava bem formada e muito menos estabelecida como uma prática essencialmente norte-americana, pois o sentimento de unidade nem sempre esteve presente e foi, por diversas vezes, ameaçado.

O que surgiu, então, da falta de unicidade no âmbito literário? Práticas de escrita que conceberam o fenômeno das “multiformas” com estilo e discursos variados e que, além do mais, permitiram a multiplicidade das vozes sociais democraticamente, figurando também, o estado de desintegração da sociedade em função da presença das numerosas divisões regionais e em consequência das abundantes características locais, que figuraram, por sua vez, os esforços em tecer a identidade de um país que passava por um momento de disjunção. Esses foram os primeiros passos em direção à culminância do conto escrito como um veículo crítico para a formação de um povo, abrangendo, assim, desde concepções políticas fragmentadas e individualizadas até concepções extensivas de uniformidade (FASH, 2020).

Nesses anos julgados como obscuros, ou seja, como se não houvesse se desenvolvido nenhum tipo de atividade literária, houve de fato a produção de formas de prosas curtas, escritas majoritariamente por homens brancos, que apesar de serem breves, asseguraram a variedade e certo interesse, criando assim, símbolos de unidade nacional que apareceram com regularidade

nas colunas de jornais da época. Destaca-se, inclusive, que a criação do primeiro jornal americano cujas atividades se iniciaram em 1704, em Boston, desvela ainda mais a indispensabilidade de mencionar as formas que integraram a miscelânea (FASH, 2020; HIGH, 2000).

Nesse contexto, Ann Brunjes (1998) postula que havia nos jornais, por exemplo, colunas devotadas a poesias escritas por poetas locais que já utilizavam a técnica de pseudônimos, muito apreciada por Washington Irving. Para mais, Brunjes, ao fazer um delineamento acertado da poesia do século XVIII, nos Estados Unidos, afirma que:

Nada era terrivelmente bom; mesmo as peças mais polidas eram imitações pálidas da versão neoclássica britânica, e as não polidas eram quase incompreensíveis, com alusões a personagens e eventos locais tão obscuros que somente o leitor contemporâneo mais obstinado poderia subestimar seu significado.²³ (BRUNJES, 1998, p. 07)

Ainda que por meio de imitações ou até mesmo de textos de conteúdos modestos e confusos, a poesia, nesse momento, era uma prática popular que gerava a prática da crítica literária sobre sua qualidade e assunto, compondo-se de tudo o que perfazia a vida cotidiana desse tempo.

Para os puritanos, a título de exemplo, a poesia era uma maneira de figurar suas “[...] dores, terrores e medos”.²⁴ (BRUNJES, 1998, p. 07, tradução nossa). A poesia puritana tinha, em sua forma, características de uma linguagem mais complexa e composta de palavras incomuns e até mesmo excêntricas, além de expressões oriundas do latim e da leitura assídua da bíblia, que também era uma forma popular de literatura na época (HIGH, 2000).

Ademais, essas produções se deram no período da colonização de novas terras, caracterizando-se como a escrita dos diários observacionais de viagem, por exemplo, em que os ingleses descreviam a exploração e a colonização do novo mundo; tais produções não possuíam as delimitações necessárias para separar os fatos da fantasia.

Em face de transformações abundantes, o nascimento da nação deparou-se com uma gama de escritores que escreviam sobre questões políticas e filosóficas, mas que não eram autores de ficção. Eles produziam, sem grande rigor estético e com praticidade, panfletos políticos que possuíam, em seu conteúdo, aspirações profundas por “[...] uma sociedade feliz, baseada na justiça e na liberdade”²⁵ (HIGH, 2000, p. 15, tradução nossa). A leitura desses panfletos políticos impactou eminentemente a sociedade de então no que toca o surgimento da causa da Independência, assumindo funções ideológicas de persuasão. Nas palavras de Remini (2008, p.

²³ None of it was terrible good; even the more polished pieces were pale imitations of British neoclassical classical version, and the unpolished, were nearly incomprehensible, with allusions to local characters and events so obscure that only the most dogged contemporary reader could underneath their meaning.

²⁴ [...] pains, terrors, and fears.

²⁵ [...] a happy society based on justice and freedom.

39, tradução nossa), “mais de cem mil cópias do panfleto foram arrebatadas por um público ávido e a obra teve vinte e cinco cópias impressas somente em 1776. George Washington referiu-se ao acontecimento como uma ‘doutrina sólida de raciocínio incontestável’”.²⁶

Tanto a bíblia quanto o jornal e a poesia e, evidentemente, os panfletos políticos, consistiam na matéria de interesse dos colonos de então, e transparentemente, dispunham de propósitos políticos nos Estados Unidos revolucionários. No entanto, havia conflitos aparentes entre eles, em razão do estilo rebuscado e erudito da bíblia e dos poemas puritanos face à busca pela simplicidade e praticidade dos panfletos.

A princípio, as obras do período revolucionário eram, por vezes, imitações do estilo neoclássico dos temas de interesse dos poetas ingleses, embora houvesse tentativas de experimentação, como o uso do verso branco na escrita de poesia (HIGH, 2000).

No que diz respeito aos panfletos, sua publicação custava muito menos; ademais, especialmente sua estrutura se distanciava cada vez mais da forma longa e erudita dos textos religiosos. Apesar desse distanciamento e estranhamento entre os textos, há que se ter em mente que as formas se mesclavam, resultando, a título de exemplo, em obras com profundo cunho político e com estilos ornados, como a própria *Declaração de Independência dos Estados Unidos*, um documento que teve como principal autor Thomas Jefferson²⁷ e que, sobretudo, é apontado como uma obra bem-acabada da literatura americana (HIGH, 2000).

De mais a mais, até o momento, o conteúdo das obras já dava indícios de tons satíricos com o intuito de criticar a sociedade, incluindo uma porção de drama.

Porém, todas as manifestações literárias registradas até aqui floresceram no Norte dos Estados Unidos, uma vez que no Sul, à conta de seu processo colonizatório dessemelhante e baseado na exploração da terra - com suas enormes fazendas e plantações mantidas por meio do trabalho escravo -, a literatura demorou a desenvolver-se, o que não equivale a dizer que o Sul não tenha produzido coisa alguma na esfera literária. High ressalta, por exemplo, no excerto a seguir, que a chegada do teatro se deu primeiramente na região Sul:

No Sul, longe da influência puritana, existiam alguns teatros. O primeiro teatro da América foi em Willimsburg, Virgínia. *Thomas Godfrey's Prince of Parthia* (escrita em 1759, produzida em 1767), foi provavelmente a primeira peça americana a ser executada profissionalmente. Mas só depois da Independência é que o teatro americano se tornou interessante.²⁸ (HIGH, 2000, p.24, tradução nossa, grifo do autor)

²⁶ More than 100.000 copies of the pamphlet were snapped up by an eager public, and the work enjoyed twenty-five printings in 1776 alone. George Washington referred frequently to its “sound doctrine and unanswerable reasoning.”

²⁷ Terceiro presidente dos Estados Unidos.

²⁸ In the South, far Away from the Puritan influence, there were a few theatres. America’s first theatre was in Willimsburg, Virginia. *Thomas Godfrey’s Prince of Parthia* (written in 1759, produced in 1767), was probably the first American play to be professionally produced. But it wasn’t until after Independence that American theatre became interesting.

Quanto à ascensão da literatura norte-americana, tem-se um período, mais especificamente no início da república, marcado por faltas, tal como a falta de uma forma que contivesse a especificidade do sentimento do que era ser genuinamente norte-americano, uma vez que a literatura de então se assemelhava à tradição literária britânica, baseando-se, dessa maneira, na cultura europeia, muitas das vezes.

Era preciso, então, semear conteúdo com caráter nacional para que uma literatura própria pudesse florescer. Entretanto, o decurso levaria tempo considerável e passaria por inúmeros conflitos que consistiriam, sobretudo, em ideias adversas, tais como o apego à tradição britânica, que levaria muitos americanos a pensarem a literatura como parte da cultura europeia apenas e como o desejo de suprir um sentimento nacionalista por meio de produções que expressassem, de fato, o sentimento nacional.

Como resultado, o caminho mais acertado para os autores foi o de combinar as duas concepções, antes antagônicas, em uma espécie de literatura que teria, em sua essência, tanto a presença do velho mundo tradicional, quanto do novo (HIGH, 2000).

Progressivamente, as manifestações literárias transfiguraram-se em expressões do sentimento nacionalista emergente após a guerra de 1812, proclamando, a partir dessa época, a glória crescente dos Estados Unidos e figurando, assim, os americanos como um povo diligente, virtuoso, patriótico e, acima de tudo, vigoroso na construção de uma nova identidade nacional, o que culminou no surgimento de uma autêntica, una e genuína forma literária norte-americana (BRUNJES, 1998; REMINI, 2008).

Logo, através do desejo de ser distintamente americano, mesmo em uma relação ainda dependente no que toca o contato assíduo e a troca com autores europeus, os norte-americanos passaram a se utilizar de uma forma não tão nova assim que, segundo Nádía Batella Gotlib (1998, p. 06) em seu livro *Teoria do conto*, data de “tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita”, e auxiliou os Estados Unidos no que se refere à criação de um imaginativo de seu povo, formando, assim, indivíduos que se sentiam parte de um grupo social único e distinto por intermédio da estética da forma da *short-story*, isto é, do conto escrito, refletida no país “mas sem perder, contudo, o tom da narrativa oral” (GOTLIB, 1988, p. 07).

O conto assumiu, nos Estados Unidos, uma forma democraticamente variável, vista até mesmo como vulgar e irregular se comparada às produções aristocráticas, mais longas, eruditas e estruturadas por meio de formas bem delimitadas e até mesmo restritivas, figurando sociedades com estruturas sociais bem demarcadas e, sobretudo, estratificadas. Ao mesmo tempo, o conto se configurou como uma forma mais concisa, direta, curta e, acima de tudo, acessível

para o homem comum das ruas, que não dispunha de muito tempo para dedicar as horas de seu dia à leitura de textos mais complexos e elaborados (FASH, 2020).

Dessa maneira, o conto tornou-se a narrativa que conta histórias fictícias, mas que desvela histórias específicas incutidas em suas próprias camadas; em outras palavras, tanto o conteúdo quanto a forma estética do conto, suscitaram e suscitam porções veladas e latentes de sistemas históricos característicos, tal como a trama dos começos dos Estados Unidos e a considerável ascensão da imprensa no século XIX, que permitiu a publicação de formas cabíveis para o momento em jornais e em revistas.

Imprescindivelmente, a forma literária assume na estrutura social dos começos nos Estados Unidos, um papel social grandemente crítico, ao conceber o imaginativo de comunidade e de nacionalismo e operando características em sua forma e estilo que podem ser grandes apontadores de questões culturais, além de sustentar a nova infraestrutura e a indústria literária de então (FASH, 2020).

Portanto, a questão que certamente paira no ar nesta dissertação é: houve outras razões para que o conto se tornasse a forma estética que mais figurou as lutas e anseios, tanto nos primórdios da formação dos Estados Unidos, quanto na época da ascensão da imprensa no século XIX, além das afirmações de Fash (2020) e Gotlib (1998) sobre sua forma curta e rentável? Muito possivelmente, porquanto a própria forma estética desse gênero confere uma problemática que se assemelha ainda mais a um país em formação, tal como a não especificação e delimitação da própria definição do que é o conto, a ânsia vertiginosa e ao mesmo tempo contraditória, de uma forma que capta imagens ao seu redor aceleradamente, mas de modo condensado em um espaço limitado, tal como o desenvolvimento frenético dos Estados Unidos em seu processo de industrialização.

Gotlib (1988) discute se o conto teria uma teoria nova e específica ou se ele se filiaria a uma teoria geral da narrativa, chegando à conclusão de que o conto faz parte de um conjunto de modos de narrar. Do mesmo modo, a trama dos começos dos Estados Unidos também teve sua história específica assinalada por incertezas, confusão e escuridão, visto que a construção do imaginativo do povo norte-americano vinculou-se, inevitavelmente, aos britânicos e à cultura europeia de modo geral, por questões um tanto quanto claras: foi inviável a dissociação total entre as literaturas naquele momento, revelando, assim, a razão pela qual os contos da época possuem tantos elementos da cultura europeia.

Portanto, semelhante à História dos primórdios de um país repleto de divergências em seus estados, em que cada um clamava às suas individualidades abarrotadas de vozes e identidades tão desconformes, o conto, segundo Cortázar (2006, p. 149), é um “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”.

Cortázar (2006) postula ainda que as afirmações acerca da forma do conto são, muitas vezes, pontos de vista, dado que o gênero é pouco classificável, embora haja características específicas que o diferenciem do romance, por exemplo, tais como a arte de recortar um fragmento da realidade, escolhendo e limitando imagens e acontecimentos de maneira incisiva desde as primeiras frases, como uma foto. Para o escritor, o conto não assume elementos decorativos; pelo contrário, tende a assumir o recurso da profundidade, em que o tempo e o espaço da narrativa condensam-se, resultando em tensão e intensidade e eliminando todas as situações intermediárias e acessórias, os recheios e as fases de transição - elementos esses a que a estrutura do romance não renunciou -, como pode ser visto no trecho que se segue:

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. (CORTÁZAR, 2006, p. 15)

Na mesma direção, Scofield (2006) também descreve características relevantes no tocante à forma do conto e as compara à forma da novela; para ele, o “background” narrativo do conto tem maior foco em uma única ideia que lidera o desenvolvimento do todo, enquanto na novela, esse “background” se expande e lida, por exemplo, com um número maior de personagens, dividindo-se, além do mais, em capítulos ou partes. O teórico afirma, ainda, que o conto é um propagador que registra tudo à sua volta de modo vertiginoso e em um tempo específico, como uma câmera fotográfica.

Continuamente, o registro escrito do conto vem como aparato fundamental para a afirmação da categoria estética de uma forma substanciada pela tradição oral muito antiga de puramente se contar algo a alguém e que, de mais a mais, tem por característica, em sua substância, isto é, em seu contexto, o que Gotlib (1988) chama de apego à cultura medieval, ao popular e ao folclórico.

Para mais, em outras das acepções do conto postuladas pela pesquisadora, ela também argumenta que sua estrutura se descreve como uma narrativa de caráter oral ou escrito de um acontecimento notadamente sem compromisso com a realidade e que é postulado como uma fábula que se conta às crianças para diverti-las, acepção essa que é de grande interesse para esta dissertação.

Nesse sentido, Piglia (2004) também sustenta que o conto é um gênero ligado às formas orais, enquanto o romantismo é alheio a elas. Por essa razão, o conto evoca vozes de um passado arcaico que sobrevive levando em consideração figuras que vêm desse passado e sombras daquele que o escuta.

A fim de expandir ainda mais as discussões sobre a estrutura do conto e sua relação com a literatura infantojuvenil, traz-se para a dissertação a asserção de Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Literatura Infantil* (2000), no qual a autora afirma que houve um “boom” da literatura infantil nos anos 70 do século XX, um tempo notadamente distante dos contos de Washington Irving.

Mas seria a literatura infantil um objeto completamente diferente da literatura que Irving praticava? Não. Segundo Coelho (2000, p. 27) “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura”, figurando o mundo, os sonhos e a vida por intermédio das palavras, de distintos modos em cada época; em vista disso, sua essência e natureza são as mesmas da literatura para adultos, diferenciando-se, apenas, no que se refere a seu receptor: a criança.

Nos últimos tempos, o conceito de literatura infantil precisou ser redescoberto, uma vez que supôs a literatura somente como livros coloridos contendo animais como personagens em um mundo maravilhoso tido como superficial, cuja função era exclusivamente a de entreter, distrair e divertir as crianças, na mesma medida em que o próprio entretenimento se incumbiu de associar-se, com maior facilidade, aos meios de comunicação de massa, acarretando, então, uma minimização literária, em outras palavras, em uma literatura de caráter e gênero menores.

Com efeito, a origem da literatura infantojuvenil é, sim, ligada à diversão, entretenimento e natureza pedagógica, sendo encarada como secundária, vista como um brinquedo útil para manter as crianças em silêncio e, ainda mais, datando de um tempo em que seu receptor, a criança, “[...] era vista como um ‘adulto’ em miniatura”, da mesma forma que “[...] os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos” (COELHO, 2000, p. 29).

Logo, os textos escritos para adultos, meramente porque as crianças ainda não eram vistas como indivíduos dotados de capacidade pensante, de querer e anseios, foram adaptados, retirando-se toda essência considerada complexa e profunda, a título de exemplo as situações de conflito e dificuldades de linguagem, sendo, assim, reduzidos em seu valor inerente exatamente para atingir a concepção do pequeno novo leitor por meio do “maravilhoso”, majoritariamente.

Mas há algo, para além da falta de compreensão acerca da criança enquanto indivíduo e das manobras de recepção, que responda como os contos se aproximaram tanto da literatura

infantojuvenil? Sim e supõe-se que a própria forma da literatura “arcaica” popular destinada aos adultos tenha passado a ser concebida como literatura infantojuvenil, e que o próprio percurso histórico e a maneira de formular a vida possam ter sido os causadores dessa transformação. Coelho alega que

Dentre os fatores que podem ser apontados como *comuns* às obras adultas que falaram (ou falam) às crianças, estão os da popularidade e da exemplaridade. Todas as (obras) que haviam se transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações). Portanto, antes de se perpetuarem como *literatura infantil*, foram *literatura popular*. Em todas elas havia a intenção de passar determinados *valores* ou *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugural nasceu no domínio do mito, da lenda, do maravilhoso... (COELHO, 2000, p. 41, grifos do autor)

Outrossim, o momento de vigor da literatura popular supôs um modo de vida característico e até mesmo árduo de ser apreendido pelas lentes de leitores atualmente, marcado pelo pensamento mágico desde seus primórdios, em que os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, com dominação de uma natureza que atrai prontamente as crianças.

Com efeito, essa fórmula de vida literária supõe, contemporaneamente, em razão da predominância do pensamento lógico, indivíduos que são rotulados como primitivos e rudimentares, incapazes mesmo de estruturar seus conhecimentos racional e historicamente, com precária percepção e pensamento reflexivo se comparados ao homem culto, considerado dotado de consciência superior, de pensamento claro, distinto, lógico-abstrato e possuidor do conhecimento real da História.

Indubitavelmente, a exposição feita acima retrata a limitação do próprio homem, que estabelece figurações acerca do mundo entre duas acepções apenas, marcadas como *a* e *b* em geral, mas que podem assumir conceitos limitantes, tais como as dualidades entre bem e mal, claro e escuro e, em relação à literatura, entre homem primitivo e culto, ou ainda, entre o adulto e a criança, resultando em nada mais do que dois modos possíveis de reduzir a vida e a própria experiência literária.

Sob o mesmo ponto de vista, a criança, portanto, seria a figura incapaz de estruturar seus conhecimentos de forma histórica e racional, tendo sua consciência do mundo, que é obtida por intermédio da hegemonia da linguagem culta, fora de seu alcance.

Como resultado desse modo de interpretação, a literatura popular dos povos antigos, cuja natureza é composta de elementos da esfera do maravilhoso, da fábula, das lendas e do folclore, em outras palavras, do pensamento mágico, inerente aos seres tidos como intelectualmente imaturos, acabou se transformando em literatura infantil como ponto divergente de uma

era dominada por acelerada transformação tecnológica, deixando às margens a fantasia, o sonho e a magia.

Apesar disso, Coelho (2000) argumenta que as tendências coexistem, nos dias de hoje, igualmente poderosas na vida infantil e adulta, em um novo gênero, o da ficção científica, o que justificaria o fato de inúmeros textos, classificados como arcaicos, estarem sendo retomados e ganharem as telas de televisão em forma de séries, filmes ou mesmo em forma de livros infantis, por meio de adaptações coloridas e com linguagem de fácil acesso.

Contudo, sabe-se que a organização da vida contemporânea se distancia cada vez mais da vida natural que resultou em literaturas populares permeadas pelo pensamento mágico, recorrendo-se a ele quando o mal da nova era ataca; assim, esse tipo de literatura acaba se firmando, atualmente, como objeto auxiliar da necessidade de se suportar a dor das provações e ansiedades da contemporaneidade marcada pelos vazios causados pela objetificação da vida.

Graças ao panorama detalhado até aqui, criaram-se possibilidades para dar prosseguimento, de modo mais específico, às discussões dos objetos de pesquisa desta dissertação, os contos de Washington Irving.

Como já apontado, o conto tornou-se a forma nacional no século XIX nos Estados Unidos, em um momento de uma nova democracia que borbilhava novas ideias em uma sociedade que apresentava uma mescla de classes, com poderes divergentes espalhados por todos os lados.

Com tais características, os contos se fizeram objetos de excitação em virtude de uma sociedade que ansiava por produções que pudessem ser rapidamente lidas, cujo entendimento não exigisse maiores aprofundamentos e que trouxessem enredos cheios de emoções vivas e revelações súbitas por intermédio de uma nova forma com conteúdo popular desprovido de erudição, o que resultou no rápido desenvolvimento de uma cultura identificada pela diversidade de tradições e de naturezas.

Visivelmente, as histórias de Irving não fogem totalmente da forma do conto popular, sendo permeadas de elementos do folclore alemão à conta de dois motivos principais, já mencionados: a sua vivência e relação com uma Europa percebida por ele como o mundo dos seres pensantes, superiores e cultos, e a impossibilidade de uma literatura norte-americana inteiramente independente na configuração do seio histórico e literário de seu país, literatura essa que se encontrava ainda engatinhando em um cenário rudimentar e mal-arranjado, com traços considerados imaturos e incultos.

Em seu trabalho *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Martin Scofield (2006) expõe que *Rip Van Winkle* possui semelhanças bem claras em relação a um dos

contos dos irmãos Grimm, *Peter Klaus, o pastor de cabras* (tradução nossa)²⁹, enquanto *A lenda do cavaleiro sem cabeça* é oriunda de um conto alemão intitulado *O caçador selvagem* (tradução nossa)³⁰.

Ainda que seus contos englobem vários elementos de outras culturas, Washington Irving foi original e precursor ao escrever, com efeito, sob a condição da configuração do conto como forma nacional; contudo ele desenvolveu uma forma ainda mais específica, o que ele intitulou de *sketch tales*, isto é, contos-esboço, por se tratarem de obras como desenhos, pinturas, gravuras observacionais traçadas poeticamente com *crayons*, ou seja, gizes de cera, que, de modo muito particular, delinearam, rabiscaram e borraram, sem fim à vista, o modo de ler a nação por meio de lentes que focaram na descrição do espaço e compondo análises minuciosas e detalhistas de paisagens e ideias, com redações e descrições regionais reflexivas, compondo contos considerados clássicos, tradicionais ou realistas no século XIX.

No excerto a seguir, retirado de uma carta escrita por Irving em 1824, em que ele clarifica aos seus leitores as especificidades de sua prática, o autor explica que

Tenho preferido adotar um modo de esboços e contos curtos em vez de trabalhos longos porque optei por uma linha de escrita própria, em vez de cair na forma ou na escola de qualquer outro escritor; e há uma atividade constante de pensamento e umaboa execução exigida em escritos do gênero, mais do que o mundo imagina.³¹ (IR- VING, 1824, n.p. apud SCOFIELD, 2006, p. 06, tradução nossa)

Por conseguinte, Washington Irving produziu histórias originais marcadas por nuances e tonalidades inúmeras pela ponta de seu “giz de cera”, como mostra o seu próprio pseudônimo, um dos mais conhecidos, Geoffrey Crayon, em seu *The Sketch Book*.

Particularmente, o escritor vivenciou e incutiu a trama dos fatos históricos em sua ficção de maneira detalhada, em um tempo ainda largamente permeado pelo pensamento mágico e simples, culminando na formação e associação de seus contos à cor local, visto que suas lentes miraram na descrição pormenorizada de traços característicos, dos costumes e especificidades da região de Nova Iorque em *Rip Van Winkle* e em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, por intermédio da moldura curta ou da “fotografia”, forma de escrita concebível para sua era.

Irving era devoto dos entornos naturais de seu país cheio de esperanças juvenis, mas se via aquinhado pelas riquezas acumuladas do clássico mundo europeu. Por consequência, concebeu um universo assinalado pela pluralidade de aspectos culturais, pela excitação individual

²⁹ Peter Klaus the Goatherd.

³⁰ Der wilde Jager.

³¹ I have preferred adopting a mode of sketches & short tales rather than long work, because I chose to take a line of writing peculiar to myself; rather than fall into the manner or school of any other writer; and there is a constant activity of thought and a nicety of execution required in writings of the kind, more than the world appears to imagine.

e coletiva de ligar-se aos grandes homens superiores europeus, mas também de criar uma nova maneira de fazer literatura por meio de uma estrutura vertiginosa, veloz, curta, rentável e de linguagem compreensível, absorvendo também, em suas entranhas, os frutos de uma sociedade progressiva, materialista, ligada exclusivamente ao capital e ao trabalho, um modo de vida exclusivo e urgente para uma nação pululante.

Em suma, os contos de giz de cera, rabiscos e borrões de Washington Irving são como palavras de ordem desenhadas velozmente, “sequelas” inevitáveis de um tempo histórico plural que se encontrava em plena luta por definições de identidade no que diz respeito à sua pluralidade de vozes e a confrontos pelo poder e pela ascensão de um novo modo de vida.

Mesmo que, nos dias que correm, *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* recebam classificações inconsistentes, ou melhor, pouco sondadas ou observadas, os contos continuam ecoando, em sua própria forma, as contradições sociais e políticas dos inícios emaranhados dos Estados Unidos, carregando consigo muito mais que a diminuição e limitação de serem textos ilustrados para o mercado de entretenimento, ao qual a própria literatura infanto-juvenil tem tentado resistir.

2.2. Destapando os ouvidos: as vozes da História

Os contos foram publicados em subsequência, tendo sido *Rip Van Winkle* o primeiro grande sucesso a comparecer, em 1819, na miscelânea *The sketch book of Geoffrey Crayon Gent.* (1819-1820), ao passo que *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, outro grande triunfo, foi incorporada no ano seguinte, em 1820.

As obras não se passam nos anos mencionados e sim interpelam a época desde o assentamento dos colonizadores no novo mundo até a tentativa de se fazer emergir uma identidade nacional, que também compreende a Guerra de Independência dos Estados Unidos (1775-1783) e a Guerra de 1812. Para conceber o movimento histórico subjacente, é relevante ressaltar que os contos não são dissociados e que trazem possibilidades de interpretação sequente, ou ainda mesmo, composta.

Ainda, para interpretar o momento histórico-literário, é preciso desembaraçar os primórdios da construção do país, que culminou na manifestação da identidade da nação de Washington Irving e seus contos. Esses primórdios marcaram-se pela alteração dos próprios meios econômicos de vida estabelecidos pelo continente europeu à época, que passaram de um modo senhorial e agrícola, típico da sociedade medieval, para novas formas econômicas baseadas no comércio, capital e crédito.

Em decorrência das transformações, a tentação aos interesses econômicos ampliou-se, incitando figuras como Henry Hudson³², em 1609, a navegar, financiado pela Companhia Holandesa das Índias Orientais, e a estabelecer significativas relações comerciais que marcariam, sem fim à vista, a História da colonização dos Estados Unidos.

Kammen (1996) alega que, por volta de 1644, havia cerca de 400 a 500 homens assentados na colônia de Nova Amsterdã³³ e, ainda mais, que havia ao menos 18 línguas diferentes sendo faladas, figurando, assim, uma pluralidade linguística avultada. Na região de Nova Iorque e Conneticut, por exemplo, havia predominância de holandeses e ingleses, respectivamente.

Destarte, como parte essencial desta dissertação e na tentativa de estreitar e aguçar a problemática histórico-social que a constitui, é imprescindível detalhar o percurso dos colonizadores holandeses nos Estados Unidos, bem como a de seus rivais ingleses.

Segundo Joyce D. Goodfriend (1999), a colonização holandesa é uma parte da História que não tem sido aprofundada e nem mesmo considerada, podendo o curso histórico dos holandeses ser visto como marginalizado em detrimento dos ingleses e seus triunfos. Goodfriend (1999, p. 06, tradução nossa) afirma que “a representação anglocêntrica da História de Nova Iorque e regiões adjacentes reduziu os holandeses a figuras cômicas, relíquias de um passado remoto, em vez de retratá-los como atores em um drama de império”³⁴. De certo, apesar de não centralizarem o poder em suas mãos, os holandeses também foram atuantes nas lutas das formações dos paradigmas dos primórdios coloniais dos Estados Unidos, fazendo com que sua influência e sua cultura fossem disseminadas nas regiões do vale do rio Hudson, abrangendo, por exemplo, Nova Iorque e Nova Jersey.

No que diz respeito aos papéis econômicos dos colonizadores holandeses, eles consistiam em “[...] comerciantes, escriturários, artesãos, soldados, contabilistas e agricultores residentes”³⁵ (KAMMEN, 1996, p. 29, tradução nossa). No princípio, o projeto principal desses colonizadores, particularmente, consistiu em firmar um mercado comercial, ao invés de alicerçarem-se na terra.

Ademais, há um dado intrigante no percurso histórico dos holandeses: a conjuntura econômica do seu país natal não apresentava falta severa de trabalho a ponto de obrigar ou incen-

³² Henry Hudson foi um navegador e explorador inglês.

³³ Nome dado à capital da colônia da Nova Holanda, estabelecida na região do vale do rio Hudson de 1609 até 1664, e que é o núcleo original da atual cidade de Nova Iorque.

³⁴ The Anglocentric rendering of the history of New York and adjacent regions reduced the Dutch to comic figures, relics of a remote past, instead of portraying them as actors in a drama of empire.

³⁵ [...] resident traders, clerks, artisans, soldiers, bookkeepers, and farmers.

tivar os cidadãos a emigrarem em largas escalas, o que pode elucidar uma das causas da dominação do vale do Hudson pelos ingleses e não pelos holandeses, uma vez que “o principal problema era a falta de população, que convidava à conquista pelas colônias inglesas em rápido crescimento (RINK, 1986, p. 134, tradução nossa)”³⁶. É fato que os holandeses plantaram suas sementes em solo americano; entretanto, as sementes já não eram mais totalmente holandesas em sua natureza, dado que os colonizadores foram obrigados a improvisar seus modos de vida para que pudessem se estabelecer na colônia de Nova Amsterdã.

Como já apontado, a base econômica dos colonizadores holandeses fundamentava-se no comércio e no interesse em estruturar governos municipais modelados pelo desenvolvimento econômico urbano e dirigidos por uma elite mercante que controlava as instituições do governo local (GOODFRIEND, 1999). Todavia, há registros da existência de aldeias agrícolas que se ocupavam da criação de animais e do cultivo de colheitas para a sua própria subsistência, mas que também eram incumbidas de fornecer alimentos à classe mercante.

Com o crescimento da população de colonizadores, houve necessidade da organização e sistematização de valores sociais e familiares; assim, a instauração de instituições legais ocorreu por meio do próprio conhecimento que os holandeses detinham em seu país de origem. Nesse sentido, a título de exemplo, “foram postos em prática procedimentos para a transmissão de bens entre gerações”³⁷ (GOODFRIEND, 1999, p. 12, tradução nossa).

No âmbito religioso, apesar da presença da igreja holandesa reformada, a comunidade religiosa colonizadora era composta por várias religiões e nem todas faziam parte da igreja protestante.

Diante de tantas contradições, os papéis na organização da vida na colônia pareciam se mesclar à conta da insuficiência de delineamento, em outras palavras, a época foi assinalada por certa falta de estruturação sólida de suas instituições, sucedendo em conjunturas como a descrita no excerto a seguir, por Kammen:

Muitas vezes o diretor da escola dobrava turno como confortador dos doentes, e não sem alguma lógica, as sessões escolares da manhã e da tarde eram abertas e fechadas com oração. Duas vezes por semana, o mestre da escola instruía seus alunos nas orações comuns e no Catecismo de Heidelberg. Os livros escolares estavam cheios de referências à história bíblica e à teologia reformada, de modo que os deveres pedagógicos podiam muito bem se sobrepor à instrução religiosa e às atividades espirituais.³⁸ (KAMMEN, 1996, p. 42, tradução nossa)

³⁶ The chief problem was a lack of population, which invited conquest by the rapidly growing English colonies.

³⁷ Procedures for transmitting property between were put in place.

³⁸ Often the schoolmaster doubled as a comforter of the sick, and not without some logic, Morning and afternoon school sessions opened and closed with prayer. Twice each week, the schoolmaster instructed his pupils in the common prayers and in the Heidelberg Catechism. School books were full of references to biblical history and reformed theology, so that pedagogical duties might very well overlap with religious instruction and spiritual activities.

De modo desarranjado, a organização da vida colonial em Nova Amsterdã pautou-se ao menos em três pressupostos, entre os quais as igrejas autônomas, as reuniões “municipais” e os sistemas comunais e fundiários de terra que, por consequência, geraram comunidades orgânicas, embora a migração de holandeses não tenha ocorrido em grupos e esses colonizadores não tenham se preocupado em se manter em aglomerações concentradas (KAMMEN, 1996). Em decorrência da falta de oficialização, houve deteriorações na convivência entre holandeses e nativos, uma vez que os nativos detinham as propriedades e os holandeses faziam tratados de boa-fé, isto é, não formalizavam vendas e limites territoriais das terras obtidas.

Em contraste, o fator primordial do processo de assentamento dos ingleses puritanos nas colônias da Nova Inglaterra foi a religião, em que a congregação formulava as regras da sociedade e da economia, tendo ficado conhecidos por centrarem sua vida em torno das crenças cristãs, segundo as quais todos os eventos seriam anúncios da vontade de Deus. Além disso, concentravam-se em segurança militar e no desenvolvimento de sistemas administrativos eficientes, tendo sido, assim, velozes em instituir universidades, como por exemplo a de Harvard, fundada em 1636 nos arredores de Boston, com o propósito de treinar o clero familiar de ministros puritanos e de ensiná-los mecanismos de persuasão.

Por assim dizer, ainda que os holandeses fossem apontados como o povo mais tolerante entre os colonizadores europeus, as divergências começaram, no primeiro momento, pela incompatibilidade das práticas agrícolas e pela carência de normalização de delimitações de terra entre os nativos americanos e os colonizadores. Apesar do desencontro, os holandeses não tinham como foco inicial tirar proveito da vida dos nativos; seu lema era “arrecadar lucros, e não almas”³⁹ (GOODFRIEND, 1999, p. 15, tradução nossa).

Em função da maneira pela qual o pensamento holandês foi concebido nas novas terras, os colonizadores holandeses padeceram, uma vez que havia uma fissura que poderia ser inofensiva, mas que mudou os rumos da colonização das colônias de Nova Amsterdã e Nova Inglaterra nos Estados Unidos. Esses colonizadores não haviam determinado suas leis civis robustamente e, sendo assim, praticamente não existiam advogados na área, nem mesmo para resolver questões notariais; além de tudo, “[...] os casos eram julgados publicamente, mas sem jurados”⁴⁰ (KAMMEN, 1996, p. 41, tradução nossa), cedendo espaço para que houvesse divergências internas nas colônias mencionadas.

³⁹ To garner profits, not souls.

⁴⁰ [...] cases were tried in public, but without juries.

A prática econômica de maior relevância na colônia era o comércio de pele de castores, ainda que houvesse outras práticas, como por exemplo, a produção agrícola e a de madeira, técnicas comerciais que se converteram em frustrações em virtude da alta de preços (KAMMEN, 1996). Infortunadamente, isso não significou que o povo holandês não tenha se envolvido em outras práticas de mercado além das aludidas, como a da escravidão, que se desenvolveu em um ambiente no qual os imperativos econômicos mundiais a demandavam quase que obrigatoriamente.

Diante de tantos aspectos que assinalaram a vida colonial do vale do Hudson e do vale de Connecticut, é relevante enfatizar que houve uma combinação de componentes culturais e que

Ao procurar assegurar seu bem-estar econômico, segurança familiar e liberdade religiosa, os antigos neozelandeses se basearam no repertório cultural familiar holandês, bem como em sua experiência americana. E com o passar do tempo, eles misturaram elementos da cultura britânica em seu modo de vida⁴¹. (GOODFRIEND, 1999, p. 18, tradução nossa)

Ao longo do processo, outros elementos foram sendo incorporados à vida cotidiana, os quais auxiliaram na construção da identidade dos holandeses enquanto colonizadores, que ficaram conhecidos por serem construtores comunitários, adeptos do comércio com nativos, bem como detentores de escravos.

Em contrapartida, como já mencionado, um aspecto que assinalou fortemente a colonização desde seu início remoto foi a rivalidade inglesa. Estranhamente, ambas as nacionalidades - holandeses e ingleses - compartilhavam de costumes afins, visto que um e outro eram protestantes, vinham de países relativamente pequenos e atentavam para os negócios estrangeiros (KAMMEN, 1996), como o comércio de peles no vale do Hudson e no vale de Connecticut, uma atividade lucrativa praticada por ambos e motivadora do antagonismo central entre holandeses, ingleses e povos nativos.

De acordo com Rink, para os ingleses “[...] a eliminação dos holandeses da área do Hudson abriria novos territórios enormes para a colonização inglesa”⁴² (RINK, 1986, p.125, tradução nossa). Dessa maneira, não só como os holandeses como também os ingleses, levaram para as colônias os seus ideais; porém, inegavelmente, os segundos foram muito mais criteriosos e sistêmicos.

Na presença de colonizadores holandeses que detinham uma estrutura administrativa pouco eficaz e lenta, a colônia se deparou com uma estagnação que afetou o frágil sistema

⁴¹ In seeking to assure their economic well-being, family security, and religious freedom, the former New Netherlanders drew from the familiar Dutch cultural repertoire as well as from their American experience.

⁴² [...] the removal of the Dutch from the Hudson would open up enormous new territories for English settlement.

econômico. Houve momento de crise, descrito como uma época de impunidades, em que o individualismo começou a ocupar um lugar importante. Indivíduos ou funcionários de empresas locais contrabandeavam e desviavam, sem isenções, peles de castores, transformando a colônia holandesa em um espaço comercial não prioritário e vulnerável aos olhos dos adversários ingleses.

Por certo, os holandeses possuíam uma política contraditória, oscilando sua prioridade entre o povoamento da terra e a simples preservação do seu monopólio de peles. Mais tarde, eles se empenharam em criar uma política de colonização baseada no desenvolvimento agrícola que não surtiu todos os efeitos calculados, uma vez que os ingleses iniciaram o confronto nos vales:

O primeiro confronto no Vale de Connecticut havia sido ganho pelos ingleses. Eles venceriam muitos mais. No final da década, os comerciantes ingleses dominavam o comércio de peles no vale, e a vanguarda da força que significava que o fim do comércio já havia chegado. Agricultores por dúzia, e finalmente pelas centenas, tornariam o vale indiscutivelmente inglês.⁴³ (RINK, 1986, p. 125, tradução nossa)

Indubitavelmente, os colonizadores holandeses, mesmo que forçados à cultura inglesa, buscaram resistir aos britânicos e continuaram a comercializar com seu país de origem, a praticar seu ofício e, sobretudo, a transmitir seus valores de geração em geração. Visivelmente, a maneira pela qual os colonos holandeses enxergavam, por exemplo, o mundo, o tempo e a terra eram bastante diversos dos ingleses. Dispostos em uma conjuntura de enfrentamento sobre a área que colonizaram, os holandeses foram compelidos a refletir a respeito de sua identidade de origem e sobre aquela que se desenvolvera no novo mundo, de tal forma que as divergências passaram a subsistir ainda mais.

Do mesmo modo, outros processos sociais ficaram em evidência, como por exemplo a ascensão de uma parcela de colonos, mercantes e donos de terras, para camadas mais abastadas, o que os levou a estabelecer vínculos com a administração britânica. A ambição da então elite holandesa foi mais um agente causador das disparidades, que emergiram cada vez mais entre os próprios colonos de diferentes classes sociais.

Nesse cenário, o apego às tradições holandesas foram se esvaindo, gerando, progressivamente, mais uma atmosfera favorável à adoção dos costumes ingleses. Como resultado, a América de então passou a ter um formato de vida híbrido, em que elementos da cultura britânica misturavam-se aos da cultura holandesa, ainda que tenha havido alguma resistência. A

⁴³ The first confrontation in the Connecticut Valley had been won by the English. They would win many more. By the end of the decade, English traders dominated the fur trade in the valley, and the vanguard of the force that would spell the end of the trade had already arrived. Farmers by the dozen, then by the score, and finally by the hundreds would make the valley indisputably English.

título de exemplo, houve mulheres que atuaram como verdadeiras figuras conservadoras, mantendo, principalmente, sua fidelidade à igreja holandesa reformada, e alguns habitantes de áreas rurais mais afastadas que tinham pouco ou quase nenhum contato com os ingleses; contudo, nem mesmo eles puderam resistir por muito tempo à autoridade britânica.

Em contraste, os colonos que menos se contrapuseram às transformações foram aqueles que habitavam o meio urbano, uma vez que estavam envoltos em uma esfera predominantemente inglesa, de tal sorte que

Preservar os caminhos de seus antepassados era cada vez mais difícil e muitos sucumbiram. Falar inglês, cuidar de uma igreja inglesa, encontrar um cônjuge inglês e mobiliar a casa com produtos importados da Inglaterra, tornou-se o caminho de menor resistência. De fato, à medida que o gosto inglês se tornou mais prevacente nas cidades, as famílias holandesas se tornaram consumidoras dos novos estilos.⁴⁴ (GOODFRIEND, 1999, p. 26, tradução nossa).

Portanto, a colonização do vale do Hudson sucedeu-se através de divergências entre os povos holandês e inglês, culminando, por parte dos holandeses, em um distanciamento cada vez maior de sua cultura originária e resultando, também, em um espaço identitário com uma variedade de identidades em que ao menos os colonizadores holandeses tentaram persistir em suas convicções, normas e crenças até a ocasião da Revolução Americana, cujas consequências expandiram cada vez mais as divergências entre colonos e a predominância dos ingleses.

Até o momento, abordaram-se as hostilidades que ocorreram na região do vale do Hudson e em Connecticut; não obstante, as contrariedades não se sucederam unicamente nessas áreas, ampliando-se em larga escala por todo o país e culminando na revolução norte-americana e em múltiplas problemáticas no que se refere à nacionalidade que os colonos, em sua rivalidade, tentavam arquitetar.

Desse modo, a guerra revolucionária pode ser vista como a efervescência dos indivíduos para desmantelarem estruturas imperiais. Como afirma Bradburn,

[...] a submissão do sujeito derivou de um status feudal de lealdade e inferioridade perpétuas, e a cidadania representou um status "moderno" de igualdade e liberdade; [...] a cidadania 'surgiu da dissolução do sistema feudal' e seus princípios correspondiam a uma 'nova ordem de coisas'⁴⁵. (BRADBURN, 2010, p. 1094, tradução nossa, grifo do autor)

⁴⁴ Preserving the ways of their ancestors was increasingly difficult, and many succumbed. Speaking English, attending an English church, finding an English spouse, and furnishing one's home with imported goods from England became the path of least resistance. Indeed, as English taste became more prevalent in the cities, Dutch families became consumers of the new styles.

⁴⁵ [...] subjecthood derived from a feudal status of perpetual allegiance and inferiority, and citizenship representing a 'modern' status of equality and freedom; [...] citizenship arose from the dissolution of the feudal system and its principles corresponded with a new order of things.

Os Estados Unidos de então já experimentavam um enorme desabar de qualquer noção de unidade submissa feudal. Na prática, qualquer cooperação e contribuição derivava-se dos colonos, dos comerciantes e de outros integrantes do processo de colonização. Assim, “os Estados Unidos eram cada vez menos o resultado das atividades dos organizadores coloniais ou licenciados do que o resultado dos muitos grupos e indivíduos que tomaram posse real da terra, dos estados construídos e dos negócios”⁴⁶ (GREENE, 2000, p. 94, tradução nossa).

De certo, cada vez mais era difundido o auto empoderamento visando à obtenção de terras e à construção de estados que resultaram em independência individual, posto que havia um sistema governamental com pouca ou quase nenhuma fiscalização, no qual a autoridade imperial nas colônias não era uniforme. Desse modo, o poderio do império britânico foi distribuído de maneira irregular, resultando em políticas liberais de autogoverno, segundo as quais os colonizadores, nas colônias, possuíam liberdade para administrar seus assuntos. Com tal característica e em um ambiente em que os colonizadores periféricos na colônia tinham, por um lado, acesso a grandes proporções de terra, mas por outro, um nível escasso de trabalho, a organização econômica sofreu transformações marcantes, tais como o surgimento de atividades industriais, resultando, indubitavelmente, na promoção do individualismo, uma das maiores consequências da revolução.

Ainda assim, deve-se considerar a heterogeneidade das políticas coloniais inglesas e as diversas divisões regionais culturais, econômicas e políticas que compuseram uma variedade interna exorbitante de modos de viver nas colônias, como reitera Bradburn (2010, p. 1094, tradução nossa): “[...] uma diversidade que desafiou qualquer tentativa fácil de definir ‘Americanos’ como um povo nacional unificado, em língua, costumes, cultura, hábitos, raça ou mesmo local de nascimento”⁴⁷. Destarte, toda a estruturação imperial e colonial estava exposta às infiltrações, sem mencionar a reformulação gradativa das hierarquias sociais, uma vez que a coroa britânica nunca desenvolveu bases sociais para a criação de uma aristocracia nas colônias. Por assim dizer, as colônias britânicas periféricas colonizadoras eram frágeis e tênues, se comparadas ao poder central, mas bem estabelecidas, se comparadas às colônias holandesas de antes.

⁴⁶ America was often less the result of the activities of colonial organizers or licensees than of many groups and individuals who took actual possession of land, built states and business [...].

⁴⁷ [...] a diversity which challenged any easy attempt to define ‘Americans’ as a unified national people, in language, manners, culture, habits, race, or even place of birth.

Não obstante, os colonizadores nas colônias criaram um espaço anterior às leis e às divisões hierárquicas britânicas, de tal sorte que as sociedades colonizadoras tiveram oportunidades abundantes de cultivar sua liberdade individual e maleabilidade econômico-social, aspectos que ocorreram à conta do fracasso da coroa britânica em prover direção e instrução.

Com tamanha liberdade social, cultural e econômica, as colônias estavam livres para assumir as próprias rédeas de seu curso de empoderamento político, cuja base era amplamente popular. Ademais, as colônias estavam determinadas a manter a autoridade nas mãos locais.

De suma importância, os colonos ingleses periféricos preocuparam-se em criar leis para preservar suas propriedades individuais, que se tornavam cada vez mais sinônimo de paz, felicidade e prosperidade (GREENE, 2010). Eles também acreditavam estar envolvidos em uma surpreendente transformação cultural e social dos territórios que ocuparam, provocando, em função disso, mudanças memoráveis na área, com o intuito de desenvolver um projeto civilizatório, como por exemplo, a abertura de estradas em vilas rurais, novos postos de comércio, lojas, tavernas, tribunais e igrejas, confiando, assim, na sua própria organização, ou ainda, na criação de legislações para resolução de suas questões.

Todos os colonos periféricos envolvidos nesse processo acreditavam na construção de um país civilizado, culturalmente cultivado e, sobretudo, produtivo. Consequentemente, o poder central do império britânico começou a apreciar esse desenvolvimento econômico tão próspero e a pressionar cada vez mais as colônias periféricas, com o objetivo de exercer poder autoritário sobre elas, empreendendo uma série de medidas que alteraria a política federal típica dessas colônias para uma política unitária centrada no poderio metropolitano britânico.

A aplicação de medidas - tais como a Lei do Açúcar, que estabelecia impostos adicionais sobre o produto, a Lei do Aquartelamento, que obrigava os colonos a abrigarem e protegerem tropas militares em suas casas, ou ainda a Lei do Selo, cuja função, em consonância com Remini (2008, p. 32, tradução nossa), foi a de “[...] colocar selos de impostos em jornais, documentos legais, contratos, cartas de jogatina, licenças matrimoniais, escrituras de obtenção de terras e quaisquer outros itens que envolvessem uso de papel”⁴⁸ - alterou a autonomia das colônias, submetendo-as a uma legislação distinta da usual e a outras diretivas, as quais os colonos não haviam consentido. Visto que, para o poder central, as colônias não eram nada mais que suas subordinadas, e por isso mesmo, obrigadas a obedecer a qualquer diretiva por ele empregada, houve colisões das concepções e posições políticas entre o poderio da metrópole situado em Londres e as colônias.

⁴⁸ [...] added a stamp act to be placed on newspaper, legal documents, contracts, playing cards, marriage licenses, land deeds, and a host of other items that involved paper.

Dadas as circunstâncias, os colonos resistiram fervorosamente às imposições, acarretando feridas profundas no orgulho do império metropolitano. Perante o exposto, os colonos periféricos passaram a ser percebidos como indivíduos de pouco caráter, grosseiros e incivilizados em face dos britânicos “verdadeiros”.

É nesse ponto culminante que os problemas de nacionalidade ficam cada vez mais em evidência. Parafraseando Bradburn (2010), a nacionalidade seria o maior produto resultante da Revolução, ou seja, a linha tênue entre dois tipos de governo que foram aos poucos se alterando.

O que estava em jogo eram as novas configurações políticas que fomentaram a transformação de simples sujeitos subordinados em cidadãos. Enquanto o primeiro termo implica em pessoas sujeitadas, isto é, sob o controle de outras, a palavra cidadão traz a noção de pessoas reunidas em uma massa unitária e coletiva aspirando aos mesmos ideais - de independência e igualdade, nesse caso.

Toda problemática evidenciada é proveniente e inerente aos processos políticos da época, cujas transformações se deram desde o sistema feudal, com suas características de fidelidade e submissão, até as transformações modernas, com suas características de igualdade e liberdade. Portanto, a transformação de sujeito subordinado em cidadão foi um processo social resultante da dissolução do sistema feudal.

Apesar de todas essas transformações de caráter decisivo e assertivo para a formação da nação estadunidense, os colonos enfrentaram muitas adversidades, uma vez que a própria compreensão do conceito de cidadão inicialmente estava atrelada ao império britânico, alcançando uma noção muito limitada. Para eles, ser um cidadão significava apenas “[...]a liberdade de uma cidade”⁴⁹ (BRADBURN, 2010, p. 1094, tradução nossa), ou melhor, a liberdade de agir de uma cidade, um conceito que permaneceu inalterado por um longo tempo e que foi restrito às organizações legais e administrativas, não alcançando indivíduos.

Em face de colônias tão plurais, a definição do que era ser americano ficou por muito tempo obscura, especialmente porque os estados-nação eram compostos mais de exceções culturais, linguísticas, religiosas, políticas e sistêmicas do que de regras. Com efeito, a nação não nasceu gloriosamente em um dia, mantendo-se em uma realidade confusa e complexa que culminou em problemas tremendos no que diz respeito à fundação do que significava ser americano nos Estados Unidos recém-independentes.

⁴⁹ the freedom of a city.

Assim, o movimento mais significativo e relevante para esta dissertação, é a mudança de um sistema feudal para um sistema moderno, cujas pretensões pautam-se no desejo de liberdade e igualdade, em outras palavras, na transformação de sujeito em cidadão norte-americano.

Isso posto, os contos objetos desta dissertação tratam, especificamente, da transição de sujeitos a cidadãos, em um Estados Unidos cuja continuidade entre o colonialismo e a república pode ser enxergada na conformação dos primeiros cidadãos americanos, figurados nas personagens Rip Van Winkle, Senhora Van Winkle, Ichabod Crane, Brom Bones e outros mais.

Nesse contexto, a criação de um sistema moderno que teve como propósito derrubar o sistema feudal, caracterizou-se por uma sociedade marcada pelo individualismo e em que o surgimento da consciência dos direitos alargou-se, tornando-se cada vez mais dificultosa a execução de qualquer ação governamental sem o consentimento individual. Por consequência, os primeiros cidadãos emergiram cada vez mais como força contrária ao domínio dos britânicos, em uma circunstância tão diversa e enigmática, que os levaram a nada menos que a fundação dos Estados Unidos.

Por certo, a Guerra Revolucionária de Independência (1775-1783) teve um papel marcante no curso da História da formação da nação norte-americana no que se refere à inevitabilidade da luta pela liberdade e pela tomada das próprias decisões. Foi por meio de atos coletivos, como por exemplo a decisão de não mais importar produtos da Inglaterra, que a economia das colônias sofreu grandes transformações não apenas no âmbito econômico, mas também no social, ao reforçar seu vigor coletivo em prol de um mesmo objetivo, o de se livrarem de atos inconstitucionais, perigosos e destrutivos da metrópole britânica. Atos coletivos como esses foram encabeçados por personalidades que marcaram para sempre a História do país, como por exemplo Thomas Jefferson, Benjamin Franklin e John Adams, que faziam parte de comitês formados nas colônias independentes, com o intuito de lutar pela liberdade contra a tirania britânica; ainda assim, a comunidade independente instituída não tinha nenhum entusiasmo em criar um governo autocentrado e controlador.

Após a independência do país, a organização política passou por diversas modificações por intermédio de atos que asseguravam a soberania, a liberdade e a independência de treze entidades políticas que tinham homens à frente de sua estruturação, sem experiência formal para sistematizar legalmente a soberania de cada estado, mas que, apesar de tudo, criaram leis para proteger a liberdade e a propriedade dos cidadãos, sendo esses últimos, elementos-chave para o entendimento da formação da nação norte-americana (REMINI, 2008).

Desse modo, a configuração do país foi se complexificando cada vez mais, resultando em constituições e emendas que tinham por objetivo sistematizar formalmente os direitos fundamentais dos cidadãos. Uma das convenções responsáveis pela sistematização teve como ato eleger unanimemente como primeiro presidente do país George Washington, um oficial militar que lutou com bravura durante a Guerra de Independência.

O propósito de tantas transições era, principalmente, o de unir os estados por meio de valores comuns; porém, mesmo após a independência, o país estava longe de se tornar uma nação coesa ou ideal, passando por inúmeros conflitos internos entre os estados e enfrentando diversos problemas em relação ao comércio, ao estabelecimento de uma moeda comum, a dívidas e a traições, uma vez que havia nos estados, traidores que ainda mantinham conexões com a coroa britânica.

A deslealdade ao sentimento de unidade dos Estados Unidos teve origem entre os colonos e também entre os franceses, que ocupavam determinadas áreas do país e que tinham auxiliado os estados a lutarem contra os ingleses na Guerra de Independência em troca de benefícios, tanto em forma de concessões territoriais e comerciais, quanto em forma de suporte militar em conflitos, o que não ocorreu de fato, uma vez que um dos atos da constituição do país estabelecia a neutralidade da nação em qualquer tipo de combate.

A escolha pela neutralidade foi um ato pesado para o país recém-constituído, cujo principal benefício era o de continuar a fazer parte das trocas comerciais com outros países. Entretanto, a Inglaterra assumiu uma posição totalmente contrária à neutralidade, pois passara por um período árduo de conflitos com Napoleão Bonaparte, da França, e desejava que os Estados Unidos não tivessem aparatos para lutar em uma guerra.

Enquanto isso, os Estados Unidos passaram por diversas restrições comerciais, tais como o embargo de Thomas Jefferson, em 1809, que restringia o comércio tanto com o império britânico quanto com a França, ou ainda, o embargo do quarto presidente do país norte-americano, James Madison, que também proibiu qualquer relação comercial com os britânicos.

As agitações em direção à Guerra de 1812 cresciam cada vez mais, uma vez que os britânicos apanhavam soldados norte-americanos com sotaque inglês em seus navios, atos que ficaram conhecidos pela palavra *impressment*, que significa o ato de recrutar homens forçadamente para servirem militarmente exércitos inimigos.

Dessa maneira, em junho de 1812, Madison assinou uma declaração de guerra contra a Inglaterra e, em uma de suas batalhas, atacou o Canadá, região que foi colônia da Inglaterra nesse período. Dentre tantos combates, sendo muitos deles derrotas e algumas vitórias, como a vitória decisiva na batalha de Plattsburgh, na região de Nova Iorque, os Estados Unidos se

viram, mais uma vez, livres do poderio britânico, concebendo fortemente o sentimento de nação por meio do hasteamento da bandeira norte-americana, ao fim da guerra, e até mesmo pela escrita de um poema, por Francis Scott Key, um juiz e poeta amador, que ficou conhecido pela autoria do atual hino dos Estados Unidos, escrito em forma de poema à época e intitulado *The star-spangled banner*, cuja tradução em português é equivalente ao termo “O estandarte estrelado”, uma referência poética à bandeira do país.

Em suma, a guerra se deu por acabada em Gant, na Bélgica, por meio do tratado de paz chamado de *Treaty of Ghent*, que se tornou conhecido por suas negociações, não somente de paz, mas também de reestabelecimentos territoriais entre a Inglaterra e os Estados Unidos, como por exemplo o abandono do território do Canadá pelos ingleses e as inalterações de suas fronteiras.

Apesar da Guerra de 1812 parecer ter sido um conflito esquecido no curso da História dos Estados Unidos, ela foi um ponto decisivo no que concerne à luta do país para se autogovernar, resultando em autoconfiança nacional e em um encorajamento único para o desenvolvimento do espírito americano.

À vista de tudo o que foi elucidado, se pode afirmar que um dos maiores resultados da Guerra de Independência (1775-1783) e da Guerra de 1812 foi o sentimento de nacionalismo, no sentido de que o país já não era mais composto só de europeus ou só de britânicos, mas de um novo grupo de pessoas com uma identidade precursora e original, as quais se intitularam de Americanos.

A essa altura da História, os indivíduos que compunham a união de estados não mais referiam a si mesmos como nova-iorquinos ou “pensilvanos” (originários da Pensilvânia), visto que lutaram pela constituição unitária de uma nova e distinta identidade, obtida por meio de lutas contra o inimigo. Esses Americanos originais eram discrepantes de seus antecessores, sendo não mais colonos, nem britânicos e nem mesmo europeus. Com o passar do tempo, as modificações alcançaram outros âmbitos bastante específicos da sociedade, como a maneira de se vestir, conforme apresenta Remini no excerto a seguir:

Com o tempo, eles deixaram de usar perucas, meias de seda, camisas folhadas e calças e camisas com gravatas e jaquetas. Quando falavam, seu sotaque já não soava mais britânico, mas tinha um toque nitidamente americano. O que é considerado hoje como o caráter americano surgiu lentamente após a Guerra de 1812.⁵⁰ (REMINI, 2008, p. 75, tradução nossa)

⁵⁰ Over time they gave up wearing wigs, silk stockings, ruffled shirts, and knee breeches; instead, they donned trousers and shirts with neckties and jackets. When they spoke, their accent no longer sounded British but had a distinctly American twang. What is regarded today as the American character slowly emerged after the War of 1812.

O sentimento de nacionalismo fora cultivado para além das calças que agora usavam e para a nova moda de penteados, criando outra expressão de caráter crucial após as guerras. Concomitantemente ao surto nacionalista, outros acontecimentos descomunais já mostravam suas verdadeiras cores; a revolução industrial, por exemplo, chegou ao país com toda sua força, convertendo os Estados Unidos de uma economia doméstica independente para uma economia de manufatura, isto é, uma linha de produção em massa independente de importações estrangeiras, que desvinculou o país da problemática de depositar a produção de seus bens de consumo em outros países. A febre industrial é exprimida no excerto a seguir, por Remini:

Na Nova Inglaterra e nos estados do Atlântico Médio, o capital financeiro passou do comércio para a manufatura, e algo como 140 fábricas de algodão começaram a operar. Em poucos anos, 500.000 fusos estavam funcionando em toda a Nova Inglaterra. Fábricas de produtos de ferro, lã e algodão, e estas indústrias se espalharam pelo Vale do Ohio e pelo Meio Oeste. A revolução do mercado que se seguiu converteu o país, com o tempo, de uma sociedade puramente agrícola para uma sociedade industrial.⁵¹ (REMINI, 2008, p. 76, tradução nossa)

Para mais, os Estados Unidos também experienciaram um desenvolvimento progressivo de uma sociedade democrática, que culminou na força impactante do surgimento de uma classe trabalhadora consciente, que exigia e expressava cada vez mais seus direitos e desejos, sendo eles, a título de exemplo, educação pública para seus filhos, direitos trabalhistas mesmo se as indústrias fossem à falência, salários mais altos e dez horas de trabalho diárias, direitos estes reivindicados através de greves e outros movimentos populares organizados.

Em síntese, os agora Americanos do início do século XIX, podiam ser distinguidos como um povo que edificou uma sociedade escrupulosamente materialista, dedicada aos negócios, ao comércio e, acima de tudo, à aquisição e acumulação de riquezas. Uma das frases, no trabalho de Remini (2008), que mais traduz a sociedade vigente e parafraseada nesta dissertação é a de que, para esses Americanos, o dinheiro significava tudo e estava acima de qualquer coisa, outrossim, “nenhum homem na América está contente em ser pobre ou espera continuar na pobreza”⁵² (REMINI, 2008, p. 77, tradução nossa). Esses homens se comprometeram exclusivamente com o trabalho, um modo de vida que, para eles, sempre foi urgente, bem como estar bem-vestido, ter uma bela propriedade e dinheiro no bolso, enquanto todas as outras áreas de sentido da vida seriam deixadas para mais tarde ou nunca mencionadas.

⁵¹ In New England and the Middle Atlantic states, financial capital shifted from commerce to manufacturing, and something like 140 cotton mills began operating. Within a few years, 500,000 spindles were said to be functioning throughout New England. Factories turned out iron, woolen, and cotton products, and these industries spread to the Ohio Valley and the Middle West. The market revolution that ensued converted the country in time from a purely agricultural to an industrial society.

⁵² No man in America is contented to be poor or expects to continue so.

Portanto, a admiração na comunidade americana pautava-se no quão ativo, produtivo e útil um indivíduo era para a sociedade, ou seja, aquele que fosse capaz de contribuir com sua riqueza seria altamente respeitado. As palavras de ordem desse período histórico são a ambição, o propósito, o trabalho e a ideia de poder usufruir de todos os recursos naturais que estavam à volta daqueles homens. Assim dizendo, os Americanos e os Estados Unidos de então tornaram-se um corpo social muito bem alinhado e marcado, por todos os seus cantos, pela autoridade máxima e inevitável da industrialização, dos valores democráticos, da liberdade, da individualidade e da máxima do dinheiro.

Diante de um delineamento histórico tão específico, surgem práticas coletivas que codificam as contradições sociais; a prática coletiva literária da época em questão, por exemplo, surge como produto inerente, genuíno e unicamente americano.

Parafraseando Fredric Jameson (1992), a forma é um ato simbólico e ideológico, a marca mais fiel das contradições políticas e sociais de tempos históricos específicos. Dito isso, é através da literatura, mais especificamente da forma do conto, que se entreveem os contrastes de toda uma era de lutas entre opressores e oprimidos, disfarçada e marginalizada nas páginas de literaturas classificadas quase que intencionalmente como menores.

No capítulo a seguir, o trabalho de observação terá como desígnio remover os dois contos do baú de brinquedos do esquecimento, investigando, em três níveis de leitura, como os textos desvelam um universo há muito tempo sufocado e esquecido.

CAPÍTULO 3 - NOVA NAÇÃO, DISPUTAS ANTIGAS

3.1. *Rip Van Winkle*: a idealização de um sonho de nação

Neste capítulo, nos tópicos 3.1. e 3.2., passa-se à interpretação dos contos objetos desta dissertação até o segundo nível de leitura, com o propósito de tratar e demonstrar as contradições presentes nesses textos como aspectos sociais externos que atuarão como parte inerente à composição de uma estrutura específica - esta que atua como uma resolução imaginária textual para uma contradição que é real (JAMESON, 1992).

A investigação de *Rip Van Winkle* antecede *A lenda cavaleiro sem cabeça* por razões também ligadas à História, uma vez que suas contradições precisam ser expostas preliminarmente, a fim de gerar um panorama coeso sobre as contrariedades que os dois contos configuram de maneira uníssona.

Contudo, cabe esclarecer que os dois textos trazem semelhanças que os mantêm conectados a uma única problemática: o desdobramento da gestação da identidade dos Estados Unidos e seus inúmeros percalços. Por estas razões, no capítulo (4) quatro, a leitura desses contos em terceiro nível realiza-se concomitantemente.

Rip Van Winkle, que se tornou a obra mais popular de Washington Irving (1783-1859), foi escrito em 1819 da noite para o dia, literalmente, e aborda, puramente, a história de um homem simplório e bondoso que habita um vilarejo antiquado fundado por colonos holandeses e localizado ao pé das montanhas Catskill.

Bom vizinho, Rip está sempre disposto a cuidar de todas as tarefas que não as suas, sendo o cumprimento do dever familiar um verdadeiro fardo. Seu pedaço de terra é sempre o mais malcuidado de toda a vizinhança, pois o protagonista se mostra sempre avesso a qualquer trabalho lucrativo e ao cuidado com a família; seus filhos estão sempre maltrapilhos e sua esposa, a megera e rabugenta Senhora Van Winkle, vive em eterno estado de fúria porque não se agrada com a maneira absorta do marido.

Os companheiros mais fiéis de Rip são sua espingarda e seu cachorro Wolf, que o acompanham com frequência em seus passeios pela floresta. Em um desses passeios, eles sobem em um dos pontos mais altos das montanhas para contemplar a paisagem; com o avançar das horas, ao se preparar para retornar ao vilarejo, Rip ouve uma voz que o chama.

A voz vem de uma figura estranha, um sujeito baixinho, que escalava as rochas portando vestes à moda antiga holandesa e trazendo no ombro um barril cheio de bebida. Apesar da esquisitice do desconhecido, Rip o auxilia, escalando com ele um barranco estreito na montanha

até chegar a uma depressão que lembra um pequeno anfiteatro, a qual está cheia de seres semelhantes ao sujeito inusitado.

O conteúdo do barril é servido ao estranho grupo e Rip não fica de fora, decidindo provar da bebida oferecida. Um gole leva a outro e, sem se dar conta, cai em um sono profundo.

Ao acordar, Rip se vê sozinho, notando que todo aquele grupo de excêntricos sumira. Ainda mais surpreso, o protagonista percebe que sua espingarda tem aspecto de velha e enferrujada e que seu cachorro desaparecera.

Ao se levantar, Rip observa que seu corpo não é mais o mesmo, está enrijecido e não tem mais a mesma flexibilidade de outrora. Com bastante dificuldade física, desce as montanhas da floresta rumo ao seu vilarejo, deparando-se, porém, com pessoas desconhecidas trajando roupas totalmente diferentes das que estava acostumado. Assim, ele nota que a própria vila mudara, tornando-se muito maior e mais populosa.

No local onde seria sua casa, ele se depara com uma construção decadente e abandonada, sem a presença da Senhora Rip Van Winkle.

Em busca de respostas para tantas mudanças, o homem indaga as pessoas no seu caminho sobre nomes que conhecera, recebendo a informação de que muitos haviam falecido ou se mudado para outras áreas havia muitos anos.

Ao perguntar sobre seu filho, de mesmo nome que o pai, apontam para um rapaz tão preguiçoso e esfarrapado quanto Rip. Simultaneamente, surge uma jovem com um filho pequeno no colo, que, ao ser questionada, afirma ser filha de Rip Van Winkle, o qual teria sumido com seu cachorro e sua espingarda havia mais de vinte anos e de quem nunca mais se tivera notícia. Ao interpelar a moça sobre sua mãe, Rip é informado de que a Senhora Van Winkle morreria em um ataque de fúria contra um mascate da Nova Inglaterra.

Tomado por um alívio tremendo devido à notícia do falecimento da esposa autoritária, Rip se apresenta à jovem como sendo seu pai e relata tudo o que lhe acontecera naqueles vinte anos de sumiço, gerando dúvidas sobre sua sanidade nos mais jovens e credulidade nos mais velhos.

O enredo acima aparenta ser uma trama descomplicada ou uma simples história fantástica a ser contada às crianças à hora de dormir. Todavia, um olhar mais cuidadoso leva o leitor a se defrontar com uma epígrafe forte e repleta de elementos diversificados, logo na abertura do conto:

Por Wodan, Deus dos saxões,
De onde vem Wensday, isto é, o Dia de Wodan.
A verdade é algo que sempre guardarei
Até o dia em que rastejar para

Meu sepulcro⁵³
Cartwright (IRVING, 1961, p. 37, tradução nossa)

As menções da epígrafe são ao deus Odin, em português, um deus nórdico, considerado “o senhor da guerra e da morte” -, o que já mostra, de antemão, conotações ambíguas - e detentor das virtudes da sabedoria, da magia, da poesia, da profecia, da vitória e da caça.

Odin pertence ao clã dos deuses da mitologia nórdica e às crenças das religiões neopagãs germânicas. O dia da semana mencionado, Wensday, quarta-feira, é o dia da semana dedicado à celebração de Odin.

A imagem física do deus nórdico é a de um homem velho, de longas barbas e que geralmente caracteriza-se com vestes de um simples peregrino ou com suas armas de guerreiro.

Segundo a mitologia nórdica, para adquirir sabedoria, Odin oferecera um de seus olhos a um guardião a fim de que pudesse beber do líquido de seu poço mágico e, assim, obter o conhecimento. Essa descrição aproxima-se consideravelmente da personagem Rip Van Winkle após seu sono profundo e demonstra que Washington Irving bebeu da lenda, do mito e do mundo popular europeu, utilizando-se da literatura popular como instrumento para a constituição do seu próprio mundo.

Com respeito ao nome Cartwright, trata-se de William Cartwright, um poeta, dramaturgo e clérigo inglês; a epígrafe aqui mencionada integra o ato III, cena 01, de uma peça escrita por ele em meados de 1650, intitulada *A comédia comum, escrita por William Cartwright*⁵⁴.

A mescla de peças do quebra-cabeças de Washington Irving é estonteante, posto que o autor bebe, desde a página inicial de seus escritos, de várias fontes europeias. Contudo, a que parece lhe ser a mais aprazível e recorrente em seus textos, é a fonte das histórias populares germânicas.

Tanto a epígrafe quanto a escrupulosa precisão de seu pseudônimo são aparatos utilizados por Irving com o claro propósito de dar um tom de verdade à narrativa. O pseudônimo Diedrich Knickerbocker assume uma persona de autoridade sobre a cultura e a História dos colonos holandeses, sendo, contudo, uma persona irascível e um historiador do qual o leitor deve suspeitar, visto que ele opera em um jogo entre a veracidade e a fantasia que confunde quem lê.

⁵³ By Woden, God of Saxons,
From whence comes Wensday, that is Wodensday,
Truth is a thing that ever I will keep
Unto thylke day in which I creep into
My sepulchre
Cartwright

⁵⁴ The ordinary, a comedy written by William Cartwright.

No entanto, a ambivalência presente desde as primeiras linhas do conto, desvela sua verdadeira face: como pode ser verdadeiro o relato sobre um homem que dorme por vinte anos? Apesar de irônica, a ambiguidade não anseia ridicularizar Rip e sua essência; ao contrário, pretende colocá-lo como o protagonista de uma história que se liga à própria História dos primórdios da nação estadunidense, uma História injusta e em que o mundo popular marcado por uma tradição oral perdeu seu referencial no decurso do tempo. Rip Van Winkle é o herói comum e imperfeito, em outras palavras, o fracasso bem-sucedido que suporta tempos sombrios.

Ainda sobre o apego à verdade, tão importante para Irving e que pode ser notado desde o início do conto, notem-se as afirmações trazidas na *Introdução*, de que a história (e não o relato, a fofoca, o conto, a lenda):

Foi encontrada entre os documentos do falecido Diedrich Knickerbocker, um velho cavalheiro de Nova Iorque, muito curioso quanto à história holandesa da província e aos costumes dos descendentes de seus primeiros colonos. Suas pesquisas históricas, porém, *ocorreram menos entre os livros e mais entre os homens, pois os primeiros são lamentavelmente raros em seus tópicos favoritos, ao passo que os velhos cidadãos, e além deles suas mulheres, são ricos nesse saber lendário, tão inestimável para a verdadeira história.* Portanto, sempre que ele se deparava com uma família holandesa genuína, trancada confortavelmente em sua casa de fazenda com telhado baixo sob sicômoro frondoso, ele a via como um pequeno volume em letras góticas e a estudava com o fervor de um leitor ávido.⁵⁵ (IRVING, 1961, p. 37, tradução nossa, grifos nossos)

Nesse sentido, Washington Irving escreve um conto que esbarra na substância do mito europeu, o que não significa, no entanto, que a obra não seja parte inerente do imaginativo de nascimento da nação norte-americana no âmbito da História de maneira original. Com efeito, *Rip Van Winkle* é, por assim dizer, a idealização de um sonho de nação americana que se instituiu, envolto em um enredo com significados e elementos múltiplos.

Ainda sobre o excerto acima, é perceptível uma das maiores temáticas de Irving, que compõe a duplicidade/ambiguidade de *Rip*, mas também do próximo conto: o embate entre um tipo de saber considerado menor e o saber dos grandes homens, sua razão e suas grandes obras, isto é, o entrechoque entre o universo doméstico dos Estados Unidos recém-independentes e a hegemonia britânica.

⁵⁵ The following tale was found among the papers of the late Diedrich Knickerbocker, an old gentleman of New York, who was very curious in the Dutch history of the province and the manners of the descendants from its primitive settlers. His historical researches, however, did not lie so much among books as among men, for the former are lamentably scanty on his favorite topics, whereas he found the old burghers, and still more their wives, rich in that legendary lore so invaluable to true history. Whenever, therefore, he happened upon a genuine Dutch family, snugly shut up in its low-roofed farmhouse, under a spreading sycamore, he looked upon it as a little clasped volume of black letter and studied it with the zeal of a bookworm.

Portanto, Diedrich Knickerbocher vai de encontro com o erudito; suas pesquisas têm como fonte principal o humano, não os livros e sua instrução. Ele tece, dessa maneira, as contradições entre o saber do povo, do colono holandês, e o saber dos livros, tido como elevado e distinto em detrimento do primeiro, mostrando sua robusta propensão à cultura das famílias dos colonos holandeses.

Uma contrariedade intrigante que não pode ser abandonada é que, tanto neste conto quanto no próximo, Diedrich Knickerbocker é um defunto: “O velho cavalheiro morreu logo após publicar seus escritos. Agora que está morto e enterrado, não deve causar grande mal à sua memória dizer que poderia ter empregado seu tempo muito melhor em trabalhos mais importantes”⁵⁶ (IRVING, 1961, p. 37, tradução nossa).

A morte de Diedrich livra-o da responsabilidade de ser o disseminador dos “causos” resultados de suas pesquisas, sejam elas verdadeiras ou falsas, escritas ou não para aborrecer ou até mesmo instigar algum público. Nessa perspectiva, quem assume um comprometimento parcial é aquele que decide ler ou reler essas histórias encontradas em meio aos pertences do historiador falecido e transmiti-las, dando a elas o já tão conhecido tom oral de narrativas populares.

Outrossim, o excerto revela uma contradição que, neste nível de leitura, atém-se ao individual do autor: as agonias de um Washington Irving dividido entre as aspirações de riqueza e segurança que uma profissão estável, como a de um advogado poderia lhe dar, e o ofício de escritor, uma posição sem prestígio e considerada suspeita, segundo a mentalidade vigente no início do século XIX, de que os homens deveriam ser produtivos visando à obtenção de lucros.

O resultado de uma das pesquisas do pseudônimo é uma história provinciana que, de acordo com ele, teria se passado durante o domínio dos governadores holandeses, a qual já teria sido publicada havia alguns anos, considerando-se o tempo da narrativa internamente.

Nessa parte do conto há mais contradições. Irving tenta, a todo custo, esgueirar-se de um cenário desordenado, dividido entre a ânsia de tecer uma obra com caráter literário popular ligado ao passado e o valor da verdade, como mostra o excerto a seguir:

Há várias opiniões sobre o caráter literário de sua obra e, para dizer a verdade, não é nem um bocado melhor do que deveria ser. Seu principal mérito é a *precisão escrupulosa*, que de fato foi um pouco questionada em sua primeira edição, mas desde então

⁵⁶ The old gentleman died shortly after the publication of his work, and now that he is dead and gone, it cannot do much harm to his memory to say that his time might have been much better employed in weightier labors.

foi completamente estabelecida, e agora o livro é admitido em todas as coleções históricas como uma obra de autoridade inquestionável.⁵⁷ (IRVING, 1961, p. 37, tradução nossa)

Sob esse mesmo ponto de vista, há afirmações que assumem um caráter inferior para o conto, no mesmo momento em que o reconhecem como digno, de valores e autoridade inquestionáveis. A discrepância se inscreve como reflexo de um problema individual do autor, a qual corresponde à externalização de suas próprias ansiedades e inquietações resultantes das ambivalências sociais dos Estados Unidos da Guerra de Independência (1783).

Após uma introdução repleta de justificativas que remetem a um estado instável de quem o escreve, o conto se inicia, efetivamente, com exposições pormenorizadas das redondezas do Hudson e das montanhas Catskill, transportando o leitor para uma atmosfera que assume um caráter menos vulnerável, cuja exaltação ocorre por intermédio da riqueza de detalhes das descrições de cada mudança de estação, do tempo, de cada hora do dia e das formas mágicas das montanhas.

É no sopé dessas montanhas encantadas que o viajante-leitor pode avistar um vilarejo, cujos telhados são de madeira e cintilam entre as árvores. O contador exprime que esse vilarejo “é um povoadozinho de grande antiguidade, fundado por alguns dos colonos holandeses nos primórdios da província, perto do início do governo do bom *Peter Stuyvesant*⁵⁸ (que descanse em paz!)” (IRVING, 1961, p. 38, tradução nossa).

No excerto acima, identifica-se uma posição consistente do narrador perante a regência dos colonos holandeses antes da Guerra, tirando-os da posição marginalizada que se encontram no decurso da História. O atributo “bom” pode fazer referência ao fato de que os holandeses eram um povo tolerante. Para mais, a expressão “que descanse em paz” manifesta a empatia e a inclinação a reverenciar o passado holandês.

Nesse vilarejo, quando o país ainda é dependente da Inglaterra, em uma casa caindo aos pedaços vive um sujeito “simples e de boa índole chamado Rip Van Winkle. Ele era descendente dos Van Winkles que figuravam tão galantes na época cavalheiresca de *Peter Stuyvesant* e o acompanharam no cerco ao Forte Christina”⁵⁹ (IRVING, 1961, p. 39, tradução nossa).

⁵⁷ There have been various opinions as to the literary character of his work, and, to tell the truth, it not a whit better than it should be. Its chief merit is its scrupulous accuracy, which indeed was a little questioned on its first appearance, but has since been completely established, and it is now admitted into all historical collections as a book of unquestionable authority.

⁵⁸ Foi um político e militar que serviu como o último diretor geral da colônia Novos Países Baixos nos Estados Unidos; uma figura importante da História da cidade de Nova Iorque.

⁵⁹ Good-natured fellow of the name of Rip Van Winkle. He was a descendant of the Van Winkles who figured so gallantly in the chivalrous days of Peter Stuyvesant and accompanied him to the siege of Fort Christina.

A caracterização da personagem oscila entre um passado galante e um presente tristemente velho e deteriorado, em que Rip não é, de todo, nem uma coisa e nem outra, herdando pouco do caráter dos seus ancestrais, mas sendo, simultaneamente, um vizinho gentil e, principalmente, um marido obediente, dominado pela mulher:

De fato, a última circunstância pode dever-se à personalidade branda que lhe rendeu popularidade universal, pois tende a ser obsequioso e conciliador fora de casa o homem que dentro dela vive sob a disciplina de uma megera. Seu temperamento, sem dúvida, torna-se complacente e maleável na fornalha ardente das tribulações domésticas, e uma reprimenda entre quatro paredes vale quanto todos os sermões do mundo para ensinar as virtudes da paciência e da resignação.⁶⁰ (IRVING, 1961, p. 39, tradução nossa)

Amado pelas crianças, pelas senhoras do vilarejo e até pelos animais, o grande defeito do caráter de Rip é

Uma aversão insuperável a todo tipo de trabalho lucrativo. Não poderia ser por falta de assiduidade e perseverança, pois ele se sentava numa pedra molhada, com uma vara longa e pesada como a lança de um tártaro, e pescava o dia todo sem o menor resmungo, mesmo que não houvesse uma única mordidela para incentivá-lo. (IRVING, 1961, p. 39, tradução nossa)

Nessa conjuntura há desconformidades, uma vez que o narrador expõe uma circunstância díspar de uma personagem degenerada de seus ancestrais e seus grandes feitos, caracterizando-a pela aversão ao trabalho. Essa descrição assinala a percepção dos ingleses ante os colonos holandeses, de que os primeiros seriam civilizados e superiores, e os segundos, sujeitos de pouco caráter, grosseiros e, sobretudo, incivilizados.

Todavia, Rip não tem aversão a qualquer trabalho, a não ser aquele que pode apontar para uma organização social cuja produção lucrativa é resultante de uma sociedade de prosperidade mundana e de conformidade social. Assim, a descrição remete, com efeito, às expectativas alheias sobre a personagem e sua maneira de lidar com a constituição familiar e os negócios nacionais da colônia.

De um lado, Rip é identificado com uma personalidade fraca e incapaz de combater poderes mais resistentes, como o dos ingleses, remetendo à relação histórica entre os colonos holandeses e seu sistema econômico frágil em contraposição aos ingleses e sua organização social bem delineada com uma economia robusta. Como resultado, Rip Van Winkle é um tipo de alma e caráter juvenis e, até mesmo, infantilizados, isto é, um homem adulto que se recusa a aceitar suas responsabilidades frente à comunidade que, ao seu turno, figura uma estrutura política doméstica e colonial.

⁶⁰ Indeed, to the later circumstance might be owing that meekness of spirit which gained him such universal popularity, for those men are most apt to be obsequious and conciliating abroad who are under the discipline of shrews at home. Their tempers, doubtless, are rendered pliant and malleable in the fiery furnace of domestic tribulation, and a curtain lecture is worth all the sermons in the world for teaching the virtues of patience and long-suffering.

Considerando-se, ainda, que, Rip Van Winkle ajuda a todos em seu vilarejo, mas se recusa a realizar seus deveres do núcleo familiar, não conseguindo trabalhar em seu pedaço de terra, o mais pestilento e malcuidado da região, e que seus filhos são tidos como esfarrapados e incivilizados, como se esses hábitos fossem uma herança amaldiçoada - holandesa - que corre em suas veias, pode-se dizer que a caracterização de Rip assume um caráter irônico e uma metáfora familiar ao se examinar seu relacionamento com a Senhora Van Winkle - como dois povos que vivem sob o mesmo teto como família, mas não partilham dos mesmos pontos de vista.

Dito isso, de que metáfora, portanto, está-se a falar? Pode-se pensar a relação incompatível e repleta de contrastes entre Rip e sua esposa como a figuração da relação entre os povos colonizadores da nação americana, que coabitavam o mesmo solo com grandes divergências em sua organização e em seu modo de ser e estar no mundo; no conto, Rip pode ser visto como a figuração do povo holandês, considerado menor, menos culto e menos preparado, enquanto a esposa figuraria o povo inglês, tida com mais autoridade e sobrepondo-se ao marido, exatamente como aconteceu na História dos Estados Unidos entre holandeses e ingleses.

De outro lado, a descrição da personagem não termina por aí; continuamente, seu temperamento é retratado como inocente e calmo, como o de pessoas que encaram a vida com tranquilidade e leveza e que “[...] preferem morrer de fome com um centavo a trabalhar por uma libra”⁶¹ (IRVING, 1961, p. 40, tradução nossa).

O que essa descrição de personalidade revela?

As moedas a que o contador se refere, no texto original, são o *penny* dos Estados Unidos, equivalente a um centavo, em contraposição à libra, moeda oficial da Inglaterra, mostrando que a personagem rejeita não somente o trabalho lucrativo, como também qualquer estruturação trabalhista, social, administrativa, filosófica ou econômica que venha dos ingleses.

A serenidade da vida de Rip se interrompe com frequência, pois sua esposa não aceita o que ela chama de “vagabundagem”, responsabilizando-o pela ruína familiar. A mulher é tão intolerável e intragável, que recebe apenas a denominação de Senhora ou Dona Van Winkle, nunca sendo chamada por um primeiro nome próprio ou, até mesmo, um sobrenome de solteira, tornando-se um nome que não deve ser mencionado. A falta de um nome próprio é o máximo de cortesia que o enredo lhe oferece, visto que seus modos são demasiadamente autoritários e coléricos para a simples vila, seus habitantes e, em especial, seu marido. Ainda no que se refere

⁶¹ [...] would rather starve on a penny than work for a pound.

ao nome da esposa de Rip, é relevante mencionar que ela é chamada de Dame Van Winkle no texto original, e que Dame é uma alcunha britânica que expressa poder e autoridade.

Diante de maneiras tão ferozes, a Senhora Van Winkle figura, ao mesmo tempo, a ordem e a discrepância familiar do conto, manifestando um papel de esposa que mais se assemelha a uma mãe, ou melhor, a uma madrasta para Rip, enquanto ele encarna uma personagem infantil e inocente que se recusa a crescer e que responde às repreensões com velhos hábitos pacíficos:

Encolhia os ombros, balançava a cabeça e erguia o olhar por um instante, mas não dizia nada. Isso, contudo, sempre provocava uma nova saraivada da esposa, de modo que ele era obrigado a reunir forças e se retirar para o lado de fora da casa - o único lado que, na verdade, pertence a um marido dominado.⁶² (IRVING, 1961, p. 41, tradução nossa)

O excerto acima revela uma personagem escapista que busca uma alternativa sonhadora para um lar repressivo e cujo único aliado é um cachorro chamado Wolf, cuja tradução em português é lobo. Nem mesmo o nome dado ao cachorro escapa da comicidade, uma vez que ele é tão dominado quanto seu dono, distanciando-se da figura de um lobo corajoso em casa e sendo nada menos que um animal doméstico de peito murcho e que gane com antecipação aos olhares da senhora Van Winkle. Semelhantemente ao seu dono, Wolf é corajoso fora do ambiente doméstico e familiar, desbravando florestas com Rip, mas não suportando os tormentos e terrores da mulher na casa.

Com o passar dos anos, a vida de Rip Van Winkle piora graças ao amargor e ao temperamento azedo da esposa, levando-o a consolar-se com personagens desocupadas - sábios e filósofos que se reúnem diante de um retrato de George III, em uma pequena estalagem.

Nesse ponto, duas questões devem ser discutidas: em primeiro lugar, as figuras ociosas da estalagem tratam-se de pensadores que não se encaixam na mentalidade que foi desenvolvida nos Estados Unidos, aquela já mencionada de que se deve ganhar dinheiro e não perder tempo com mentes consideradas alienadas; em segundo lugar, o retrato de George III remonta a um tempo de união entre reinados, anterior à colonização nos Estados Unidos. Dessa maneira, todos os simpatizantes de Rip Van Winkle, no conto, são vistos sob a mesma ótica do ócio e da inutilidade, passando longos dias de verão falando sobre “mexericos” do vilarejo ou histórias “sobre nada”.

Tal como em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, tem-se a presença de uma personagem que é valorosa porque instruída, Derrick Van Bummel, um mestre-escola que é um dos participantes das reuniões ociosas e, ainda, um homem que se faz elegante e culto, não se intimidando

⁶² He shrugged his shoulders, shook his head, cast up his eyes, but said nothing. This, however, always provoked a fresh volley from his wife, so that he was fain to draw off his forces and take to outside of the house - the only side which, in truth, belongs to a henpecked husband.

com os dicionários, o que reitera a dualidade entre o erudito e o popular, dado que as reuniões não são controladas pelo professor, mas por Nicholas Vedder, o patriarca e dono da estalagem.

Mesmo abrigando-se na companhia de amigos sábios, mestres-escolas e patriarcas, Rip é expulso da “assembleia” junto com seus “comparsas” por sua mulher, que se utiliza de sua intrépida língua para reduzir todos os homens a nada. Movido pelo desespero, ele pega sua arma e seu cachorro e vai buscar refúgio na floresta. Por assim dizer, Dona Van Winkle é a figura de autoridade esmagadora que retira todo e qualquer valor dos filósofos, dos mestres-escolas e de todos que habitam o vilarejo, pois, para ela, essas figuras são inúteis produtores de ócio, indo ao encontro da mentalidade citada acima, de produzir, de não perder tempo com banalidades.

Em um desses passeios à floresta, ao fazer uma caminhada *em um belo dia de outono*, uma das estações que mais marcam a ambientação dos contos de Washington Irving, Rip Van Winkle se embrenha em um vale profundo, selvagem e desolado pelas montanhas, preferindo enfrentar os medos da floresta aos terrores que Dona Van Winkle incita. Em outras palavras, para não ter de lidar com a sua vida doméstica no vilarejo, a personagem se isola com o intuito de escapar das garras de uma figura feminina autoritária.

É significativo destacar que Rip, enquanto personagem, evoca um misto de características, sendo exposto como um homem honesto, mas de caráter fracamente débil e sem força social. Esse misto articulado de atributos é uma forma cômica de se desenvolver um retrato dos Estados Unidos anterior ao seu processo de Independência. Assim, as verdades da nação são lidas sob a chave do humor crítico, enquanto as vontades mais íntimas são postas sob o código da manipulação da verdade em uma aura de fantasia.

O fantasioso ocorre no conto exatamente quando Rip Van Winkle abandona os problemas domésticos que não quer enfrentar como um homem adulto e se depara com uma figura estranha que grita pelo seu nome na floresta:

[...] e percebeu uma figura estranha escalando as rochas devagar, curvada debaixo de um peso que carregava nas costas. Surpreendeu-se ao ver o outro humano nesse lugar solitário e isolado, mas, suponho que fosse alguém da vizinhança precisando de sua assistência, apressou-se a descer para ajudá-lo. Aproximando-se, ficou ainda mais surpreso com a singularidade da aparência do estranho. Era um sujeito baixo, de constituição atarracada, cabelos grossos e fartos e barba grisalha. Seu traje era à moda holandesa antiga: uma jaqueta de tecido com fecho na cintura e algumas camadas de calções, o exterior com amplo volume, decorado com fileiras de botões nas laterais e pregas nos joelhos. Trazia no ombro um sólido barril, que parecia cheio de bebida e fez sinais para Rip auxiliá-lo com a carga.⁶³ (IRVING, 1961, p. 43-44, tradução nossa).

⁶³ And perceived a strange figure slowly toiling up the rocks and bending under the weight of something he carried on his back. He was surprised to see any human being in this lonely and unfrequented place, but supposing it to be some of one the neighborhood in need of his assistance, he hastened down to yield it. On nearer approach he was still more surprised at the singularity of the stranger's appearance. He was short, square-built old fellow, with thick, bushy hair and grizzled beard. His dress was of the antique Dutch fashion: a cloth jerkin strapped around

O excerto é minucioso e preciso, compondo uma teia prática de explicações presentes na narrativa, notando-se uma constante justaposição com a descrição dos detalhes; é esse o aparato utilizado por Irving para se criar uma atmosfera, ao mesmo tempo, realística e fantasi-osa.

A fantasia é tecida pela descrição de um sujeito incomum e que causa estranheza ao leitor e até mesmo a Rip, que, por sua vez, reflete sobre a veracidade da personagem e se ela pertenceria ao mundo dos homens.

Mesmo espantado com a figura excêntrica, Rip não lhe nega ajuda; trabalha em silêncio com Wolf sem mais questionamentos e carrega o barril de bebida pela montanha selvagem, abandonando suas dúvidas acerca do desconhecido, que inspira, agora, reverência e intimidade.

Ao chegar em uma espécie de anfiteatro, Rip se surpreende mais uma vez, deparando-se com um grupo de criaturas semelhantes ao estranho, as quais jogavam o boliche com nove pinos, um jogo praticado primariamente na Europa. Suas vestes e seus semblantes eram igualmente peculiares: criaturas de barbas grandes e coloridas, rostos largos e trajando roupas como a jaqueta, calções com facas longas no cinto e, na cabeça, chapéus ornados com penas, todos elementos típicos da cultura holandesa.

É curioso observar a articulação entre o enaltecimento do passado e o momento presente no conto, sendo a própria menção à prática do boliche com aquela quantidade de pinos, um dos exemplos de como Irving reverencia esse passado de tradições holandesas e o traz para a narrativa. Segundo a história do boliche nos Estados Unidos, o jogo de boliche com nove pinos é uma tradição dos holandeses, enquanto o jogo com dez pinos é uma versão moderna, modificada pelos americanos em 1820. Inclusive, é em *Rip Van Winkle* que ocorre a primeira menção literária ao jogo. Para mais, essa informação reitera a ânsia americana em se fazer original ao reinventar práticas remotas.

Apesar desse resgate da ancestralidade do passado holandês, as descrições, tanto das vestes quanto do jogo, revestem o texto com ares fantasmagóricos de figuras que oscilam entre sua veracidade existencial e o imaginativo, gerando uma narrativa de base fatural, mas com elementos que resvalam nos contos de fadas, no mito e na lenda.

Ao leitor é dada a percepção de que Rip também sente medo quando, juntamente ao sujeito estranho que chamara seu nome, surgem figuras semelhantes, com semblantes rudes e

the waist and several pairs of breeches, the outer one of ample volume, decorated with rows of buttons down the sides and bunches at the knees. He bore on his shoulder a stout keg that seemed full of liquor and made signs for Rip to approach and assist him with the load.

que fazem seu coração encolher dentro do peito. Com medo e tremor, portanto, Rip cumpre a tarefa à qual é designado, servindo bebida aos integrantes do grupo, que consome o conteúdo de um barril disposto em jarras menores, como se segue no excerto:

Quando Rip e seu companheiro se aproximaram, os homens deixaram o jogo subitamente e o encararam com olhos tão fixos e estáticos, e com semblantes tão estranhos, rudes e embaciados, que seu coração encolheu dentro do peito e os joelhos bateram um no outro. Agora seu companheiro esvaziava o conteúdo do barril em grandes jarras e sinalizava para que ele servisse o grupo. Ele obedeceu com medo e tremor; eles tragaram a bebida num silêncio profundo e depois voltaram ao jogo.⁶⁴ (IRVING, 1961, p. 45, tradução nossa)

Após certo tempo, o espanto e a apreensão cedem e Rip se arrisca a provar da bebida. A bebida em questão é possivelmente conhecida pelo nome *genebra*, que faz referência a um tipo de licor destilado, amplamente consumido na Holanda.

É exatamente a essa altura do conto que sua autenticidade é colocada à prova, já que o traço de realidade é distorcido nas sombras de um homem bêbado, causando constante justaposição entre o fantasioso e o real. Em outras palavras, como confiar em uma personagem alcoolizada que se encontra em um local distante onde figuras desconhecidas jogam boliche?

Em razão da quebra narrativa que se sucede, o que acontece com Rip após provar da bebida, naquela noite, não se sabe. Com efeito, o que se sabe é que a ingestão alcoólica vem como um mecanismo para praticamente zombar da mente do leitor, que se vê em plena confusão entre as explicações realistas e a fantasia.

Ademais, o que se pode inferir, de fato, é que a personagem sonha profundamente em escapar de sua circunstância e o faz distanciando-se de sua mulher autoritária e ingerindo bebidas alcoólicas que lhe tiram o juízo e o discernimento, características essas de um homem adulto e sério, mas não de Rip, já que ele não consegue assumir a maturidade da suposta vida adulta, engajando-se em um tipo de rebelião e resistência passiva contra o poder monárquico de sua esposa.

Após esses eventos, Rip acorda no monte verde do início de sua aventura na floresta, em uma manhã ensolarada, em que “uma águia dava voltas nas alturas, enfrentando a brisa pura das montanhas”⁶⁵ (IRVING, 1961, p. 45, tradução nossa).

A menção à águia, mostra, sutilmente, a mudança no tempo da narrativa, em razão de ser a ave escolhida pelos Estados Unidos para figurar uma nação que acaba de nascer após o

⁶⁴ As Rip and his companion approached them, they suddenly desisted from their play and stared at him with such fixed, statue like gaze and such strange, uncouth, lackluster countenances that his heart turned within him and his knees some together. His companion now emptied the contents of the keg into large flagons and made signs to him to wait upon the company. He obeyed with fear and trembling; they quaffed the liquor in profound silence and then returned to their game.

⁶⁵ The eagle was wheeling, aloft and breasting the pure mountain breeze.

corajoso confronto de Independência contra a Inglaterra. Dessa maneira, o animal voando pujante e livremente no céu expõe ao leitor, em entrelinhas muito bem traçadas, que Rip dormira muito mais que uma noite e que algo de muito profundo ocorrera naquele local.

Ao retornar para o vilarejo, Rip encontra diversas pessoas, mas não reconhece nenhuma, surpreendendo-se com a falta de familiaridade em relação a elas e à região, visto que julgara conhecer a todos por aquelas bandas.

O lugar mudara consideravelmente, tornando-se maior e mais populoso, com fileiras de casas com arquiteturas irreconhecíveis. Tudo ao seu redor se torna estranho e sua mente o atemoriza ao imaginar que seu mundo teria sido enfeitiçado, transferindo, imaturo que é, a culpa de suas ações para a bebida consumida na “noite anterior”: “Aquela jarra na noite passada, pensou, escangalhou minha pobre cabeça!”⁶⁶ (IRVING, 1961, p. 47, tradução nossa).

Mas Rip retorna porque o momento é propício, porque não há mais batalhas para lutar e o país já conquistara sua independência, ficando em uma espécie de hibernação e isolamento de problemas com os quais sua imaturidade e inocência não lhe permitem lidar até alcançar a hora conveniente de voltar, a hora feliz de seu vilarejo.

O ápice do retorno de Rip é a morte de sua mulher. Ele encontra o caminho para sua antiga casa e aproxima-se dela com reverência silenciosa, esperando ouvir gritos estridentes da figura feminina, mas percebe que a residência está abandonada e que a ausência de Dona Van Winkle é um verdadeiro alívio que provoca a superação de seus medos.

Assim, nessa trama, a imagem de autoridade da Senhora Van Winkle figura o poder sufocante dos ingleses perante os colonos holandeses, da mesma maneira que a sua morte traz sentimentos de libertação e de oportunidade de criar um modo de vida novo, a possibilidade de livramento de um passado de autoridade e de tudo o que estivesse associado a ele.

Na estalagem, seu antigo refúgio, a maioria dos amigos sábios e filósofos estão mortos, pois não fazem mais parte da nova nação que surge e, os que fazem, adequam-se à vida da sociedade pós-revolucionária.

Portanto, Rip Van Winkle dorme à época de um país colonial, sujeitado às forças inglesas, e acorda na ignorância da pós-independência estadunidense. Nesse momento, Rip tem de se acostumar com uma nova realidade figurada por meio da nova bandeira pendurada na estalagem, com estrelas e listras, símbolo da nação que surge com ares democráticos, e também com um novo nome de liderança, o General Washington - trata-se de uma menção a George

⁶⁶ That flagon last night, thought he, has addled my poor head sadly.

Washington, o primeiro presidente dos Estados Unidos -, mesmo que tudo seja tão estranho e incompreensível para ele.

Diante de tamanha mudança, surge um novo modo de pensamento no país, cujo objetivo é eliminar cada resquício de passado que ainda haja em cada americano. Esse novo pensamento explica o sofrimento de Rip com a repulsa das pessoas que o tomam por um estranho ou até mesmo um espião, devido à sua aparência tão desgastada e à presença de sua arma e suas crenças do passado.

Pelas lentes do narrador, Rip Van Winkle é desenhado como uma personagem ambivalente, portadora de uma personalidade maleável e fraca, mas são exatamente esses traços que lhe possibilitam resistir ao choque entre o passado e o presente; em outras palavras, ele não se reconhece, não sabe mais quem é e talvez nunca tenha sabido, mas acaba acompanhando as mudanças impostas. O excerto a seguir mostra a confusão inicial de Rip, ao voltar para o vilarejo: “eu não sou eu, sou outra pessoa, aquele ali sou eu, não, é outro que tomou meu lugar, eu era eu ontem à noite, mas adormeci na montanha e trocaram minha arma, e tudo mudou, e não sei dizer qual é o meu nome nem quem sou!”⁶⁷ (IRVING, 1961, p. 50, tradução nossa).

Todavia, o passado que Rip figura sobrevive por meio do que se pode chamar de “duplicatas” de si mesmo, como seu filho, de mesmo nome, uma figura tão preguiçosa e esfarrapada quanto ele, que continua vivo e espalha os mesmos costumes capengas do pai por onde vive, fazendo com que seu passado desinteressante e inconveniente resista, mesmo com Rip, o pai, tendo de se recriar.

Além de seu filho, resta também Judith Gardenier, a filha do velho Rip. É interessante notar que Washington Irving constrói relações variadas com os nomes das personagens, sendo possível a interpretação de que o sobrenome da moça, Gardenier, deriva-se do alemão *gartner*, uma expressão que se aproxima da palavra *gardner* em inglês, cujo significado em português é jardineiro (a).

Assim, a filha mulher pode ser a figura responsável por “plantar novas flores” no jardim do novo país, pois que ela possui um filho pequeno que também se chama Rip, o que indica que a geração do passado não morreu de todo e que os laços não podem ser desfeitos tão facilmente.

⁶⁷ I am not myself – I am somebody else - that’s me younder - no that’s somebody else got into my shoes - I was myself last night, but I fell asleep on the mountain, and they’ve changed my gun, and everything’s changed, and I am changed, and I can’t tell what’s my name, or who I am!

Entretanto, há resquícios da Senhora Rip Van Winkle em Judith, que mostra indícios de autoridade ao repreender seu bebê: “Calma, Rip - disse ela. Calma, seu tolinho, o velho não vai machucá-lo”⁶⁸ (IRVING, p. 1961, p. 50, tradução nossa).

Portanto, as novas flores que florescem têm raízes tão profundas no passado, que não podem ser facilmente arrancadas, dando a entender que a autoridade inglesa permanece no solo americano de alguma maneira.

Quando Rip retorna a seu vilarejo repleto de transformações, os vizinhos o reconhecem e indagam o que ocorrera com ele, levando-o a contar a sua história e a reafirmar que os vinte anos que se passaram pareceram-lhe uma única noite. Os vizinhos questionam, torcem o nariz, alguns zombam e a resolução é chamar Peter Vanderdonk, um velho descendente de um historiador, de mesma alcunha, que escrevera os primeiros relatos sobre a província e fora, nada menos, que o morador mais antigo do local e conhecedor de todas as tradições e acontecimentos maravilhosos da vizinhança.

Vanderdonk reconhece Rip e valida sua história de maneira satisfatória, garantindo à multidão que seu relato é um fato. A afirmação de que o acontecimento é verídico é construída por uma personagem que descende de um historiador, o que expressa, mais uma vez, o anseio de criar uma narrativa que, além de valorizar a substância da lenda e do popular, tão quistos no passado, também busque reafirmar os costumes e tradições ancestrais do local por intermédio do fatural, da verdade. Assim, o velho Vanderdonk afirma que:

As montanhas Catskills sempre foram assombradas por seres estranhos. [...] o grande Hendrick Hudson, descobridor do rio e da região, guardava uma espécie de vigília lá a cada vinte anos, com a tripulação do seu navio Meia-lua, podendo, assim, rever as cenas de sua empreitada e lançar o olhar protetor sobre o rio e a grande cidade que levam seu nome. Que seu pai já os teria visto em seus velhos trajes holandeses, jogando boliche numa depressão nas montanhas, e que ele próprio ouvira, numa tarde de verão, o som das bolas a rolar, como o clangor longínquo dos trovões.⁶⁹ (IRVING, 1961, p. 52, tradução nossa)

Porém, como a nação é nova e pensa ter resolvido a sua maior questão, o livramento do domínio da Inglaterra, há outros assuntos mais práticos a serem resolvidos, como a eleição, por exemplo, demonstrando uma configuração política completamente diferente da de outrora, que substitui o poder da autoridade de reis e rainhas pela necessidade de se eleger um presidente.

⁶⁸ Hush, you little fool, the old man won't hurt you.

⁶⁹ The Catskills mountains had always been haunted by strange beings. [...] the great Hendrick Hudson, the first discoverer of the river and country, kept a kind of vigil there every twenty years, with his crew of the Half Moon, being permitted in this way to revisit the scenes of his enterprise and keep a guardian eye upon the river and the great city called his name. That his father had once seen them in their old Dutch dresses playing at ninepins in a hollow of the mountain, and that he himself had heard, one summer afternoon, the sound of their balls like distant peals of thunder.

Em seguida, Rip Van Winkle vai morar com sua filha, que é casada com um agricultor robusto e alegre, em uma casa confortável e bem mobiliada, enquanto seu filho continua sendo sua cópia, sempre encostado em uma árvore, contratado para trabalhar em uma fazenda, mas demonstrando aquela disposição hereditária de preguiça para cuidar de qualquer coisa que não suas tarefas.

Rip Van Winkle torna-se um símbolo de patriarca dos velhos tempos “de antes da guerra”, levando algum tempo para conseguir superar e compreender os estranhos fatos que lhe ocorreram, mas logo percebe que chegara “àquela idade em que um homem pode ser preguiçoso impunemente”⁷⁰ (IRVING, 1961, p. 52, tradução nossa). Em outras palavras, a idade à qual o narrador se refere é aquela em que o indivíduo não necessita mais mostrar-se útil para a sociedade e pode, finalmente, se isentar das obrigações de cidadão.

Mais ao fim do conto, o narrador ainda surpreende o leitor ao descrever Rip como um sujeito não-político, desinteressado das questões vigentes à época:

Acontecera uma guerra revolucionária, o país se libertara do jugo da velha Inglaterra e, em vez de súdito de Sua Majestade George III, ele agora era um cidadão livre dos Estados Unidos. Rip, na verdade, não era político. *As mudanças de estado e impérios causavam-lhe pouca admiração. Mas havia uma espécie de despotismo sob o qual tinha sofrido por muito tempo: o governo da esposa.* Felizmente isso terminara; ele se livrara do jugo do matrimônio e podia ir e vir conforme quisesse, sem recear a tirania de Dona Van Winkle. Sempre que alguém citava o nome dela, contudo, ele balançava a cabeça, encolhia os ombros e erguia o olhar, o que podia passar por expressão de resignação ao seu destino ou de alegria por sua libertação.⁷¹ (IRVING, 1961, p. 52-53, tradução nossa, grifos nossos)

Mas seria Rip Van Winkle uma figura alheia ou parte inerente aos acontecimentos históricos narrados, cujas questões pessoais retratam circunstâncias sociais em escalas muito maiores que seus problemas conjugais? Com efeito, o que se argumenta nesta dissertação é que a personagem é o próprio retrato da variedade nacional e ideológica presente nos Estados Unidos pós-independente e, sobretudo, peça-chave de uma narrativa que tem por objetivo apresentar grande crítica ao legado revolucionário, este que resulta em um conto permeado por inícios e fins: o fim da presença dominante holandesa, o início do domínio inglês e todo o processo de Independência e pós-Independência. Logo, sua confusão, sua crise identitária e sua desorientação são claramente políticas.

⁷⁰ at that happy age when a man can be idle with impunity.

⁷¹ How that there had been a revolutionary war – that the country had thrown off the yoke of old England - and that, instead of being a subject of his Majesty George the Third, he was now a free citizen of the United States. Rip, in fact, was no politician – the changes of states and empires made but little impression on him; but there was one species of despotism under which he had long groaned, and that was - a petticoat government. Happily, that was at an end; he had got his neck out of the yoke of matrimony and could go in and out whenever he pleased, without dreading the tyranny of Dame Van Winkle. Whenever her name was mentioned, however, he shook his head, shrugged his shoulders, and cast up his eyes, which might pass either for an expression of resignation to his fate or joy at his deliverance.

É a nova geração de “Van Winkles” que retrata o passado e que resiste no presente, demonstrando elementos domésticos e coloniais em um processo ambivalente e simultâneo de dois mundos culturais que fundaram um país com imensa dificuldade de formar um senso independente em si mesmo. A luta pela identidade resultou em uma voz única que tinha o anseio de desenvolver uma comunidade gloriosamente descolonizada. No conto, é o sono de vinte anos de Rip Van Winkle que retrata o dormir na era de um pesadelo, o período colonial, e o acordar da liberdade, da nação grandiosamente liberta, no período pós-independência.

Contudo, o que ocorreu efetivamente, foi que a liberdade existiu por muito tempo apenas nos papéis e logo o país percebeu que seria necessário muito mais do que guerras para conquistar a tão sonhada autonomia, visto que o próprio pensamento do que era ser americano tinha sido estruturado no passado colonial constituído pelo colono holandês, pelo colono inglês e por uma gama variada de culturas e tradições, além de imensa reverência ao longo passado britânico.

Os novos americanos do pós-guerra tiveram como desejo enterrar seu passado, mas essa é a raiz mais profunda que compõe a sociedade estadunidense e, por isso, eles não puderam livrar-se de quem eram tão facilmente. De fato, eles formaram uma nova nação, mas ela não foi composta de pessoas novas, e sim de indivíduos com costumes e hábitos de nações europeias às quais o Novo Mundo estava extremamente atrelado, em uma mistura incongruente.

Em suma, o conto termina com a tão conhecida mescla oral e histórica em que Rip continua contando sua “aventura” a todos que encontra, alterando-a sempre que possível e recebendo, do narrador, fidelidade narrativa, que reitera aos leitores que o “causo” é um fato absoluto e que, apesar de parecer inacreditável para muitos, ela é tão autêntica que não é passível de dúvida, sendo perfeitamente racional e coerente e estando além de qualquer desconfiança.

Nesse sentido, o conto de Rip Van Winkle é a narrativa de um mundo de ambiguidades e de continuação da confiança concedida aos modelos de vida britânicos, em que há uma grande idealização de um sonho de nação que cai por terra, pois não foi possível fazer com que o legado de duzentos anos de domínio colonial desaparecesse de um dia para o outro. Entretanto, o sonho, a fantasia e a idealização são formas de celebrar a grande conquista da Independência, ao mesmo tempo que o faz de maneira crítica, mostrando, em camadas mais profundas de leitura, que o passado permaneceu e que nada havia mudado efetivamente.

Por esse ângulo, o próprio nome do conto *Rip Van Winkle*, que coincide com o nome do protagonista, alude à expressão “R.i.p.” - Rest in Peace, em inglês - que, em português, significa “descanse em paz”, como se fosse um imperativo de morte, uma tentativa de enterrar o passado

para inaugurar o presente, a nova nação estadunidense e sua identidade. Considerando que o sobrenome Van Winkle é a forma adaptada à língua inglesa do sobrenome Van Winkel, de origem holandesa, o termo “R.i.p. Van Winkle” pode ser interpretado como “morte aos Van Winkle”, ou seja, morte ao passado e a tudo o que remete ao colonizador.

Diante de tudo o que foi exposto, é imprescindível afirmar que Rip Van Winkle é a figuração das ânsias e inquietações do complexo e dialético emaranhado dos Estados Unidos do século XIX e que ele sobrevive como herança de um passado vivo que ainda pulsa nos corações daqueles que não ocultam e nem abandonam suas origens: “Antes, Rip Van Winkle jovem, agora, Rip Van Winkle velho! Ninguém reconhece o pobre Rip Van Winkle?”⁷² (IRVING, 1961, p. 51, tradução nossa)

3.2. *A lenda do cavaleiro sem cabeça: a idealização da resistência*

Em julho de 1820, Washington Irving publicou o que seria mais um grande sucesso, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, o conto *The legend of Sleepy Hollow*, que foi traduzido para o português como *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, tradução essa adotada para análise nesta dissertação.

O enredo do conto trata, tão somente, da história de Sleepy Hollow, vilarejo enigmático que descende dos colonos holandeses originais e que convive com a presença de um soldado alemão, cuja cabeça foi arrancada por uma bala de canhão em alguma batalha desconhecida, durante a Guerra de Independência.

Nesse peculiar vilarejo, vive Ichabod Crane, um jovem alto, desengonçado, cuja função é instruir as crianças da região, sendo chamado, assim, de mestre-escola, professor ou pedagogo. Ichabod Crane é uma figura admirada, mas, ao mesmo tempo, medrosa em relação às histórias tidas como fantásticas, como as de bruxas, espíritos e fantasmas.

A certa altura do conto, nada pode causar mais admiração ao seu coração do que Katrina Van Tassel, uma moça rica, dona de uma beleza estonteante e filha única de um importante fazendeiro holandês. A moça também é cortejada pelo único rival de Ichabod, o rústico e robusto Abraham Brom Van Brunt, o herói da região e mais conhecido como Brom Bones.

Ichabod Crane torna-se, então, objeto de perseguição de Brom Bones e seus amigos, que passam a ridicularizá-lo na frente de Katrina e a invadir sua escola, virando-a de cabeça para baixo. Essa circunstância dura por muito tempo, alterando-se quando o moço desengonçado é

⁷² Young Rip Van Winkle once, old Rip Van Winkle now! Does nobody know poor Rip Van Winkle?

convidado para participar de uma festa na abastada residência dos Van Tassel. O mestre-escola esforça-se, então, para estar bem aparentado, com uma vestimenta alinhada e toma emprestado um cavalo, de nome Gunpowder, com o objetivo de causar melhor impressão.

Durante a festa, o modesto e atrapalhado rapaz dança, come e bebe na companhia de Katrina, enquanto o rival, Brom Bones, é deixado de lado, cheio de ciúmes. Ao final da festança, Crane se junta a um grupo de sábios do local, os quais contavam histórias de tempos antigos, sobre a Guerra de Independência e de fantasmas, inclusive a história de um cavaleiro que teria perdido sua cabeça ao ser atingido por um canhão durante a guerra, cujo fantasma passaria a assombrar a região em busca da cabeça perdida.

Repentinamente, Ichabod Crane retira-se do recinto sem explicações, com feição abatida e curvatura cabisbaixa. Por coincidência, o horário em que o mestre-escola resolve retirar-se era tido como “a hora das bruxas”, uma escolha tão infeliz quanto seu espírito naquele momento, visto que todas as histórias ouvidas fazem-se ecoar em sua mente de maneira muito real.

No trajeto, o professor atravessa muitos locais que correspondem às cenas das histórias de terror narradas e, em dado momento, vê uma sombra imponente, ou melhor, uma figura degolada montando um cavalo preto, cuja cabeça é levada em sua sela. Ichabod tenta fugir, mas é perseguido pela sombra até ser atingindo em sua própria cabeça, em uma colisão terrível.

No dia seguinte ao episódio, Gunpowder é encontrado sozinho e a ausência de Crane causa muita preocupação. Há inúmeras buscas, durante as quais alguns objetos são encontrados, como uma abóbora despedaçada, o chapéu do pedagogo e a sela do cavalo emprestado. Como Ichabod é solteiro e sem filhos, logo é esquecido pelo vilarejo e substituído por outro mestre-escola.

Muito tempo depois, um fazendeiro de Nova Iorque informa que Crane está vivo e que abandonara o vilarejo por simples medo e terror do espírito e de retaliação por parte do fazendeiro que emprestara Gunpowder, além da dor de ter o coração partido por Katrina Van Tassel. Corre também, por lá, a informação de que Crane estaria vivendo em uma parte distante do país, lecionando em uma escola enquanto estudava direito, tendo sido admitido na ordem dos advogados; posteriormente, teria passado a escrever em jornais, tornando-se político e sendo nomeado juiz do Tribunal.

Brom Bones, logo após o desaparecimento do rival, casa-se com a formosa Katrina, dando muitas risadas e assumindo um ar misterioso de quem sabe mais, toda vez que a história de Crane é narrada.

O enredo acima, em outras palavras, o *sketch* - o conto esboço ou rascunho -, de Washington Irving, traz, logo em seu início, a informação de que se trata de uma história encontrada entre os manuscritos de um homem chamado Diedrich Knickerbocker, embora o narrador não seja ele. O pseudônimo assume a personalidade de um historiador holandês, com tom irônico e petulante, cuja área de interesse é a do conto e reconto de maneirismos e lendas pertencentes à cultura holandesa. O sobrenome Kickerbocker possui dois significados muito semelhantes entre si, sendo o primeiro equivalente a “nova iorquinos” descendentes de holandeses que povoaram a região de Nova Iorque, enquanto o segundo faz referência às calças usadas pelos homens daquela época, que alcançavam até os joelhos.

A história de Ichabod poderia ter se restringido ao enredo alinhavado acima; todavia o leitor depara-se, logo na primeira página, com uma história que traz, em seu título, a palavra lenda e que, além de tudo, inicia-se por um poema de James Thomson, poeta e dramaturgo escocês do século XVIII. A presença do poema assinala uma profusão de práticas de escrita dentro de um gênero conciso como o conto, bem como certa multiplicidade de vozes sociais na literatura de então, como se pode atestar:

Que terra agradável de almas dormentes,
De sonhos que ondulam à frente do olhar;
E belos castelos nas nuvens rubentes,
Para sempre no céu de verão a passar⁷³
(THOMSON, 1748 apud IRVING, 1961, p. 329, tradução nossa)

O trecho dá indícios de um ambiente tranquilo e sereno, no qual os sonhos são concebíveis e imperturbáveis. A aura das “nuvens rubentes” e do “céu de verão a passar” indica a chegada do outono e suas mudanças brandas e doces, em uma atmosfera sonífera e sonhadora.

O tom da narrativa de *A lenda do cavaleiro sem cabeça* é caracterizado por aspectos da “contação” de histórias oral e popular e que se assemelha abundantemente ao “disse-me-disse” dos habitantes de uma pequena cidade, onde os mexericos ou boatos correm soltos, ou até mesmo a uma lenda antiga, contada de geração em geração por figuras muito queridas como as avós, que costumam contar, aos netos, histórias de uma infância singela, corroborando, assim, para uma atmosfera cuja configuração é bastante simplória.

Assim sendo, o narrador de *A lenda do cavaleiro sem cabeça* não se apresenta com um nome e uma identidade determinados, tratando-se de um desconhecido que mais se assemelha a um contador de “causos” de que teria ouvido falar, pelas bandas por onde passara.

⁷³ A pleasing land of drowsy-hed it was,
Of dreams that wave before the half-shut eye;
And of gay castles in the clouds that pass,
Forever flushing round a summer-sky.

Por conseguinte, os leitores não conseguem apontar quem de fato narra ou escreve essa história, de onde ela surge ou se ela ocorre precisamente como foi registrada em sua escrita, uma vez que o narrador se coloca em uma posição de quem apenas conta uma história, ainda que o faça contraditoriamente, como no excerto a seguir: “Seja como for, não garanto o fato, somente aludo a ele por uma questão de precisão e autenticidade”⁷⁴ (IRVING, 1961, p. 329, tradução nossa).

Estranhamente, portanto, o narrador não pode garantir se a história ocorre efetivamente, porém, suas alusões à História querem se fazer exatas e cheias de certezas, caindo frequentemente em contradições. A título de exemplo, tem-se um trecho em que ele descreve o local de modo incerto: “Não muito longe desse povoado, *talvez* cerca de três quilômetros [...]”; e continua, no parágrafo seguinte, por intermédio de percepções provenientes de suas recordações: “[...] *recordo-me* de que, quando moço [...]”⁷⁵ (IRVING, 1961, p. 329, tradução nossa, grifos nossos).

Constantemente, ao longo do conto, Terry Town, como ficara conhecida a região de Greenburgh, é retratada como uma cidadezinha mercantil, contudo rural, que se situa às margens orientais do Hudson, e apresenta, pelas palavras do narrador, esboços de suas belezas naturais e de seu silêncio capaz de recuperar qualquer alma de uma vida perturbada. Terry Town é um desenho de um entorno natural, cujo espaço é repleto de animais, como as codornas, os pica-paus, os esquilos e permeado com sua quietude peculiar, que serve de refúgio do mundo e suas distrações.

Para o narrador e, ao mesmo tempo, contador de histórias dessa lenda poética, a tamanha tranquilidade do vale isolado chega a ser até mesmo apática, o que pode explicar o nome dado à cidade pelos seus habitantes mais antigos, Sleepy Hollow, cuja tradução resulta nas expressões “vazio adormecido”, ou ainda, “vale sonolento”.

O vale aparenta viver sob as forças da feitiçaria, porém o contador não sabe bem a quem atribuir os feitos, se a um médico da Alemanha, se a um antigo cacique, profeta ou mago de alguma tribo de antes mesmo que Hendrick Hudson⁷⁶ descobrisse a região.

Dessa forma, os próprios elementos do enredo provenientes de óticas particulares, como por exemplo a fantasia refletida no próprio narrador e suas incertezas, as personagens em si e até mesmo a ciência e a veracidade - figuradas, respectivamente, no médico e em um homem

⁷⁴ Be that as it may, I do not vouch for the fact, but merely advert for it, for the sake of being precise and authentic.

⁷⁵ Not far from this village, *perhaps* about two miles [...] I recollect that, when a stripling [...].

⁷⁶ Henry Hudson foi um navegador e explorador inglês.

que realmente existiu no decurso da História dos Estados Unidos - coexistem em valores desiguais, demonstrando tendências trôpegas e contraditórias das questões sociais que interpelam a obra.

Não por acaso, portanto, nesse vilarejo, vivem habitantes bastante peculiares, os quais descendem dos colonos holandeses originais; os rapazes são rústicos e os moradores vivem continuamente sob o efeito de uma espécie de encantamento e devaneio, como mostra o excerto a seguir:

Toda a vizinhança é repleta de histórias locais, lugares assombrados e superstições obscuras, estrelas riscam o céu e meteoros se acendem *com mais frequência no vale do que em qualquer outra parte do país*, e o pesadelo, com todo o seu séquito, parece fazer dele o cenário favorito para suas cabriolas.⁷⁷ (IRVING, 1961, p. 330, tradução nossa, grifo nosso)

Nesse cenário fascinante de sonho com pinceladas de realidade, Sleepy Hollow convive com a história do espírito de um soldado alemão, o soldado André, que teria sido auxiliar dos britânicos na Guerra de Independência dos Estados Unidos (1775-1783) e cuja cabeça teria sido arrancada por uma bala de canhão, em alguma batalha desconhecida durante a guerra.

Curiosamente, o povo do Vale Adormecido aparenta ter se acostumado a ser assombrado pelo soldado, que frequentemente percorre a cavalo e sem sua cabeça, a região e seus arredores às trevas da noite, de forma muito natural. Figura afamada no local, o soldado tornou-se objeto de pesquisa de “[...] historiadores *dos mais autênticos* da região, que *tiveram o cuidado de coletar e conferir os fatos flutuantes* a respeito desse espectro [...]”⁷⁸ (IRVING, 1961, p. 331, tradução nossa, grifos nossos).

Extravagantemente, reitera-se, uma vez mais, que o conto se compõe de uma combinação complexa e oscilante entre o mundo real, lógico e científico, e a inventividade, a fantasia, materializadas, na narrativa, na figura do contador dessa história e em figuras tão lógicas e precisas quanto os historiadores, que se encarregam de coletar e conferir ocorrências da realidade.

O ambiente da narrativa é delimitado por intermédio de nomes de lugares que aludem ao mundo concreto, tendo como exemplo a própria localização de Sleepy Hollow, na região de Nova Iorque, desenrolando-se o enredo em um tempo remoto americano.

⁷⁷ The whole neighborhood abounds with local tales, haunted spots, and twilight superstitions; stars shoot and meteors glare *oftener across the valley than in any other part of the country*, and the nightmare, with her whole ninefold, seems to make it the favorite scene of her gambols.

⁷⁸ [...] the most authentic historians of those parts, who have been careful in collecting and collating the floating facts concerning this specter [...].

Em consequência disso, o leitor, a seu turno, balanceia-se entre o contrassenso de fatos flutuantes concebidos por lendas e superstições e uma espécie de autenticidade histórica, que a todo momento necessita firmar-se na narrativa.

E as crenças não param por aí; espalham-se por toda a região e induzem a todos, mesmo os visitantes, a inalar a influência do encantamento de Sleepy Hollow em um anuviar imaginativo e sonhador que o narrador conduz e envolve com fascínio:

Cito esse local pacato *com todo louvor possível*, pois é em tais valezinhos holandeses reservados, albergados aqui e ali no *grande estado de Nova Iorque*, que a população, as maneiras e os costumes permanecem fixos, enquanto a grande torrente de migração e progresso, que tem feito mudanças incessantes em outras partes deste país inquieto, passa despercebida por elas.⁷⁹ (IRVING, 1961, p. 33, tradução nossa, grifos nossos)

Por certo, o contador dessa história compartilha de grande afeição pelo Vale e pelos costumes dos holandeses, que ainda resistem em face de transformações progressistas que se espalham por todo o país buliçoso. Essa apreciação aparenta um processo de identificação, ou até mesmo, uma inclinação aos valores cultivados pelo povo holandês, surgindo, no conto, através da criação de um espaço de crítica que dialoga com o que Goodfriend (1999) chamou de marginalização do modo de vida dos holandeses em detrimento dos ingleses.

Tem-se, dessa maneira, a evidência de contrastes no conto: de um lado há o vale sossegado, com suas riquezas diversas do restante do país; de outro, o progresso - noção não desvelada na narrativa até dado momento, mas que já mostra certos indícios de um modo de vida senhorial e agrícola em contraposição ao capital. Assim sendo, o que se sabe é que o Vale Sonolento se mantém, ao longo do tempo, indiferente, ao ímpeto da grande corrente do progresso que avança no país, conservando todo seu universo sereno em seu seio protegido.

A torrente de mansuetude do Vale é ameaçada quando, em um período remoto da história americana, uma figura retratada como um homem excentricamente digno, de nome Ichabod Crane, lá vai passar uma temporada, ou conforme as palavras do narrador “demorava-se em Sleepy Hollow”⁸⁰ (IRVING, 1961, p. 331, tradução nossa).

O “nobre” Ichabod Crane, mestre-escola cujo sobrenome é muito adequado à sua pessoa, trata-se de um sujeito alto, de braços e pernas compridos, de mãos que pendem em um corpo que se constitui de maneira muito frouxa e que, porventura, pode assemelhar-se a uma espécie de ave conhecida pelo nome “Grou”, cujas características são seu porte grande, com asas e bico muito longos, bem como o pescoço e os pés compridos, com plumas exuberantes

⁷⁹ I mention this peaceful spot with *all possible lauds*; for it is in such little *retired* Dutch valleys, found here and there embosomed in *the great state of New York*, that population, manners, and *customs remain fixed*, while the *great torrent of migration and improvement*, which is making such *incessant changes* in other parts of this restless country, sweeps by them unobserved.

⁸⁰ [...] tarried in Sleepy Hollow.

sobre a cabeça. Essa casta de aves também é bastante conhecida por ser migratória e por voar sempre com o pescoço estendido, como se vivesse a voar por terras estrangeiras e a futricar assuntos da vida alheia sempre com muito entusiasmo - características extremamente condizentes com o comportamento do “nosso” pedagogo.

A ave bisbilhoteira da vez, isto é, é natural de Connecticut, que nas palavras do contador, é um “[...] *estado* que fornece pioneiros à *União*, tanto para o intelecto quanto para a floresta e envia anualmente suas legiões de madeireiros da fronteira e mestres-escolas para o campo”⁸¹ (IRVING, 1961, p. 332, tradução nossa, grifos nossos). A utilização da palavra “estado” no trecho grifado faz-se curiosa, visto que ela pode sugerir a presença de uma divisão administrativa cada vez mais consolidada, se comparada às inúmeras conjunturas desarranjadas da organização da vida colonial observada em *Rip Van Winkle*.

Isto posto, Crane é a personagem bem-acabada, dotada tanto de intelecto e lógica quanto de força de trabalho e sensibilidade, delineada como uma espécie de contraste, ironicamente triunfante, aos habitantes simplórios do vilarejo.

Parafraseando-se as palavras de High (2000), Ichabod e os nativos do Vale Sonolento trazem para o âmbito literário, de maneira cômica e estereotipada, duas identidades dos Estados Unidos de então: os moradores da Nova Inglaterra - região do norte do país onde atualmente se localizam os estados de Connecticut, Maine, Massachussets, New Hampshire, Rhode Island e Vermont, cuja colonização se deu preferencialmente pelos ingleses - alcunhados de *Yankees*, e seus ainda oponentes, os *New Yorkers*, um nome que mostra sinais da permanência dos valores disseminados em um tempo em que a região de Nova Iorque passava por domínio holandês, figurados, no conto, por Crane e pelos moradores do Vale, respectivamente. A presença das duas culturas abre espaço para a discussão da desarmonia existente nos Estados Unidos, mesmo após a Guerra de Independência e a Guerra de 1812, que buscaram a unificação das mais variadas coabitações de identidades diversas.

Voltando à personagem Ichabod Crane, mais especificamente, ela se mostra ideal para a função de mestre-escola no Vale, em uma escola ao pé de uma colina, onde se ouvem murmúrios dos pupilos memorizando as lições de um professor com voz autoritária, em tom de ameaça ou comando, e que mantém acertada a máxima de ouro: “Quem poupa a vara estraga a criança”⁸² (IRVING, 1961, p. 332, tradução nossa).

⁸¹ [...] a *state* which supplies the *Union* with pioneers for the mind as well as for the forest and sends forth yearly legions of frontier woodsmen and country schoolmasters.

⁸² Spare the rod and spoil the child.

Nem mesmo o narrador aparenta compreender e concordar de todo com a discrepância entre a imagem sorrada e inofensiva de Crane e sua capacidade de se deleitar com a dor de seus “subordinados”, isto é, seus alunos, pelo clamor do que se acredita ser justiça.

Fica evidente no conto, a imposição, pelo professor, de castigos duas vezes piores e satisfatórios a um travesso e teimoso aluno holandês, observando-se, com isso, que a personagem holandesa sofre com a diminuição de seu ser pelas lentes do puritano, sendo reduzida a uma figura cômica e secundária, como se os holandeses não tivessem tido muita representatividade no grande drama histórico americano.

Para mais, sob a ótica de Crane, suas atitudes enquanto mestre-escola não são nada mais que o cumprimento de seu dever em relação aos pais das crianças; as punições deveriam ser lembradas e agradecidas até o último dia de vida dos pupilos.

Prontamente, o pedagogo é até mesmo o companheiro de brincadeiras dos meninos maiores, auxiliando os menores até em casa. De fato, as boas relações com os alunos lhe são convenientes, pois a renda proveniente da escola é insuficiente diante do fato de ele ser um verdadeiro comilão e de depender da hospedagem na casa dos agricultores.

Assim, Crane é uma figura interesseira e ambiciosa que age com autoridade prepotente para com seus alunos, em especial aqueles de origem holandesa, julgando seus benfeitores holandeses como seres rústicos que consideram a educação um fardo pesado e os mestres-escolas, como ele, simples vadios.

Para manter as aparências dessa relação díspar, auxilia os agricultores nas tarefas mais leves das fazendas, tais como consertar cercas, levar cavalos para beber água e cortar lenha para o fogo do inverno, deixando de lado toda sua dignidade descrita como dominante e seu controle absoluto restrito ao seu pequeno império, a escola.

Pode-se dizer que Ichabod também é um homem cheio de vaidades e que ocupa um espaço de certa importância no círculo feminino holandês rural, pois também tem outras vocações, como ensinar o canto de salmos aos jovens. Ele busca sobressair até mesmo à figura sagrada local, o pároco, cantando, com ares de esplendor, com voz muito mais alta que toda a congregação local, apesar de seus trinos parecerem gorjeios de um pássaro desengonçado.

A descrição de Crane como uma espécie de figura santificada e, sobretudo, a insinuação de sua ascendência na narrativa, remetem ao principal fator gerador de sucesso do assentamento dos ingleses nas colônias da Nova Inglaterra: a religião.

Durante o processo de colonização dos Estados Unidos pelos ingleses puritanos, foi assim, através da religião, que eles formularam as normas da sociedade e da economia, centrando suas vidas naquilo que seria anúncio da vontade única e exclusiva de um Deus. Os ingleses

puritanos concentraram-se na formulação e desenvolvimento de segurança militar e sistemas administrativos bem estruturados e definidos, sempre com exacerbada ordenação e pautados na religião, com o evidente propósito de utilizar-se da educação para criar sistemas convincentes de persuasão.

A partir desse contexto, portanto, a figura do pedagogo é, no conto, a do intelectual tradicional, do homem das letras com ar de santidade, cujos esforços estão, principalmente, na mente e em sua capacidade de se dedicar, mesmo que contraditoriamente, à vida religiosa da igreja aos domingos.

Desse modo, Ichabod Crane é considerado “[...] uma espécie de personagem desocupado e cavalheiresco, de gosto e cultura amplamente superiores aos dos campônios rústicos e erudição superada *apenas pela do pároco*”⁸³ (IRVING, 1961, p. 334, tradução nossa, grifo nosso).

Por fim, Crane é um verdadeiro mexeriqueiro, assim dizendo, um jornal ambulante, levando toda sorte de bisbilhotice de casa em casa. Logo, uma visita de Crane aos “pobres” camponeses rústicos é sinônimo de rebuliço, com muitos “comes e bebes” regados com bules de prata, assemelhando-se à visita de uma figura tida como importante e que só perde em farsante santidade para outras figuras religiosas de outras ordens.

É dessa maneira que o pedagogo chama atenção dos corações das jovens donzelas de Sleepy Hollow, contrapondo-se à simplicidade dos moços nativos por intermédio de sua figura portadora de um saber de quem já lera muitos livros, inclusive *A História da Bruxaria na Nova Inglaterra*, de Cotton Mather - um ministro protestante puritano de grande influência social e política na Nova Inglaterra. Em contrapartida, os rapazes do vilarejo são encarados como “matutos” acanhados e desprovidos da elegância e dos modos cultos e superiores do mestre-escola.

Além de todas as características já mencionadas, o mestre-escola também tem grande apetite pelas histórias maravilhosas que brotam no Vale Sonolento e que se tornam, cada vez mais, o seu deleite nas horas vagas.

O “patife”, como designado pelo próprio narrador, inclinado a costurar críticas à figura puritana, passa seu tempo atizando sua imaginação através das páginas do velho ministro Mather, deliciando-se com anedotas de bruxaria e casas assombradas, que prevaleciam nos primórdios de Connecticut.

⁸³ [...] considered a kind of idle gentlemanlike personage, of vastly superior taste and accomplishments to the rough country swains, and, indeed, inferior in learning only to the parson.

Por consequência, para uma mente covarde e que crê fortemente na existência do diabo no Vale, o simples gemido de uma ave noturna, o grito de uma rã, ou mesmo o prenúncio de uma tempestade, são suficientes para que ele acredite que tenha sido enfeitiçado por bruxaria. Para afastar os maus espíritos do lugar, Crane faz o que todo fracalhão que abusa do poder da santidade faz: canta salmos que são ouvidos com frequência pela boa gente do vilarejo e esconde-se nas casas das senhorinhas holandesas, sempre regadas com muita comida e onde acredita que nenhum fantasma ouse mostrar a cara.

Mas será que os pavores de Crane podem ser vistos, de fato, no Vale Sonolento? Para o narrador, “todos esses, porém, eram meros terrores da noite, *fantasmas da mente que anda(m) nas trevas*”⁸⁴ (IRVING, 1961, p. 336, tradução nossa, grifo nosso). O trecho, ao primeiro olhar do leitor desprevenido, passa despercebido; todavia é hesitante, uma vez que no texto original tem-se a seguinte frase: “All these, however, were mere terrors of the night, *phantoms of the mind that walk in darkness*”.

Isto posto, abrem-se duas possibilidades de interpretação em razão do pronome relativo “that” (que) e da tradução da frase. A primeira pressupõe que são os fantasmas que andam nas trevas e a segunda, que é a mente que anda nas trevas. Contudo, seguindo-se o texto original, infere-se que Crane é, de acordo com o narrador, a mente desorientada pelos seus medos do irreal e, ao mesmo tempo, obcecada pelo divino, criando-se uma personagem desconjuntada e paradoxal que vive entre o pânico que sente pelo mundo “obscuro”, demoníaco e popular, com suas tentações delirantes, e os valores sagrados, herdados do puritanismo.

Uma das perdições demoníacas que fazem o professor demorar-se no Vale é a própria figura da mulher, mas não qualquer mulher e sim Katrina Van Tassel, aluna de recitação de salmos, filha única de um importante fazendeiro holandês, descrita com bastante pompa, mas não só; Katrina tem sua personagem formada por descrições ligadas à natureza, aos animais e à fartura de beleza, de mesa e de bolso, como se pode observar no excerto a seguir:

Era uma moça viçosa de dezoito anos recém-completados, roliça como uma perdiz, madura, terna e rosada como um dos pêssegos de seu pai, e universalmente afamada, não apenas por sua beleza, mas por suas grandes expectativas. Além disso, era um pouco coquete, como se podia perceber até em seu vestido, *que era uma mistura de modas antiga e moderna*, de modo a melhor realçar seus encantos. *Usava ornamentos de ouro puro e amarelo que sua trisavó trouxera de Saardam, o tentador peitilho dos tempos antigos* e, além de tudo, uma saia curta e provocante, para exibir os pés e tornozelos mais belos da região.⁸⁵ (IRVING, 1961, p. 337, tradução nossa, grifos nossos)

⁸⁴ All these, however, were mere terrors of the night, phantoms of the mind that walk-in darkness.

⁸⁵ She was a blooming lass of fresh eighteen, plump as a partridge, ripe and melting and rosy-cheeked as one of her father’s peaches, and universally famed, not merely for her beauty, but her vast expectations. She was withal a little of a coquette, as might be perceived even in her dress, which was a mixture of ancient and modern fashions,

Katrina é, evidentemente, uma descendente representante de uma parcela de colonos mercantes e donos de terra que, na História dos Estados Unidos, ascenderam para uma camada mais abastada e que estabeleceram e mantiveram vínculos com a administração britânica na colônia, naquele tempo. Além do mais, a personagem feminina é o resultado do apego às tradições holandesas que resistiram em um formato de vida heterogêneo, no qual novos elementos provenientes da cultura dos ingleses mesclaram-se aos da cultura holandesa, oscilando, assim, entre os costumes antigos de sua ascendência e os modernos, dos ingleses – figurados, na narrativa, pela sua vestimenta.

Katrina é, portanto, retratada como um “prato cheio” para o indivíduo forasteiro de ares superiores, Ichabod, o qual se surpreende ao deparar-se com “[...] um *achado tão tentador que [...] tenha caído nas suas graças*, principalmente depois que ele a visitou na mansão paterna”⁸⁶ (IRVING, 1961, p. 337, tradução nossa, grifos nossos), onde encontra tanto luxo e riqueza.

Configura-se, em face de tais afirmações, uma personagem objetificada que atende aos desejos mais íntimos do mestre-escola, a saber a ascensão social e a proteção proveniente da posição social da moça, além da fantasia latente de dominar a figura do outro, ou seja, o holandês, que, no caso, é figurado por Katrina e, principalmente, pelo seu pai.

Portanto esse “outro”, esboçado por personagens como Baltus Van Tassel, pai de Katrina, constitui-se pelas imagens discrepantes de fartura e humildade, em outras palavras, da fortuna e da generosidade, já que Van Tassel trata-se de uma personagem que valoriza mais a abundância do que o requinte em que vive, mas que não enxerga para além dos próprios entornos de sua fazenda:

O velho Baltus Van Tassel era a imagem perfeita de um fazendeiro próspero, contente e generoso. É verdade que raramente ele lançava o olhar ou os pensamentos para além dos limites de sua própria fazenda, onde tudo era confortável, feliz e em boas condições. Estava satisfeito com sua riqueza, mas não se orgulhava dela; gabava-se da fartura mais que do requinte com que vivia. [...] Perto da casa havia um celeiro tão amplo que poderia ter servido de igreja; todas as suas janelas e frestas pareciam transbordar os tesouros da fazenda.⁸⁷ (IRVING, 1961, p. 337, tradução nossa)

as most suited to set off her charms. She wore the ornaments of pure yellow gold, which her great-great grandmother had brought over from Saardam; the tempting stomacher of the olden time; and withal a provokingly short petticoat, to display the prettiest foot and ankle in the country around

⁸⁶ [...] so tempting that [...] a morsel soon found favor in his eyes, more especially after he had visited her in her paternal mansion.

⁸⁷ Van Tassel was a perfect picture of a thriving, contented liberal-hearted farmer. He seldom, it is true, sent either his eyes or his thoughts beyond the boundaries of his own farm; but within those everything was snug, happy, and well-conditioned. He was satisfied with his wealth, but not proud of it, and piqued himself upon the hearty abundance, rather than the style in which he lived. [...] Hard by the farmhouse was a vast barn that might have served for a church; every window and crevice of which seemed bursting forth with the treasures of the farm.

As posses de terra de Baltus retratam um desenvolvimento próspero, mesmo que a expansão ainda estivesse distante ou isolada da noção civilizatória do homem culto, impregnada em Ichabod Crane. A descrição das redondezas da fazenda exalta a presença de uma natureza graciosa e excessivamente generosa, remetendo, mais uma vez, a uma divisão não muito bem circunscrita entre uma vida arcaica, natural, popular e simples, e a vida civilizatória, culta e lógica proveniente do povo inglês.

Essa circunscrição titubeia porque, mesmo que Ichabod tente ser parte essencial do mundo intelectualizado, ele se reduz a um animal sedento que anseia por algo que vai muito além da natureza e do intelecto, o dinheiro. Melhor dizendo, ele se admira desembaraçadamente ao pensar em tudo o que a família poderia lhe oferecer, como se segue: “O pedagogo sentiu água na boca ao olhar para essa promessa suntuosa de mesa farta no inverno”⁸⁸ (IRVING, 1961, p. 337, tradução nossa). E sua ambição fica ainda mais evidente no excerto abaixo:

Enquanto o embevecido Ichabod fantasiava tudo isso, seus grandes olhos verdes percorriam as terras fartas do prado, os ricos campos de trigo, centeio, trigo-sarraceno e milho, e os pomares carregados de frutos rubros que cercavam a residência calorosa de Van Tassel; seu coração ansiava pela donzela que *herdaria esses domínios*, e sua imaginação se expandia com a ideia de como poderiam transformá-los facilmente *em dinheiro, e investi-lo em imensas áreas de terra selvagem e palácios de pedra no bosque*.⁸⁹ (IRVING, 1961, p. 338- 339, tradução nossa, grifos nossos)

Com efeito, o que Ichabod Crane configura é uma mente sedenta por transformar, até certo ponto, um universo sentimental e poético, criado na narrativa por meio de descrições pormenorizadas dos traços característicos das paisagens e costumes dos holandeses e que ainda se resguardavam em valores e sentimentos do passado, em áreas rentáveis, única e exclusivamente para obtenção do dinheiro. Para Crane, todas as riquezas naturais do Vale e das terras de Baltus são nada mais que uma possibilidade enorme de fazer parte da grande torrente de transformação do país agrícola em uma sociedade industrial que abriria espaço para uma possível elite. Entretanto, a transformação total desse espaço como desejo mais profundo aparenta ter dois lados: ele almeja o progresso figurado pelos “palácios de pedra”, contanto que as pedras se situem no bosque, que retrata o lado sublime, ameno e aprazível da vida que ali se constituiu.

Gradativamente, o conto inculca em seu enredo, um desequilíbrio dinâmico que tece sua trama conflituosa. Assim, conquistar a “coquete do campo” torna-se, para o mestre-escola, uma tarefa ainda mais difícil que os desafios do mundo rudimentar com seus gigantes, feiticeiros,

⁸⁸ The pedagogue’s mouth watered as he looked upon this sumptuous promise of luxurious winter fare.

⁸⁹ As the enraptured Ichabod fancied all this, and as he rolled his great green eyes over the fat meadow lands, the rich fields of wheat, of rye, of buckwheat, and Indian corn, and the orchards burthened with ruddy fruit, which surrounded the warm tenement of Van Tassel; his heart yearned after the damsel who was to inherit these domains, and his imagination expanded with the idea how they might be readily turned into cash, and the money invested in immense tracts of wild land, and shingle palaces in the wilderness.

dragões e adversários de castelos e muralhas inexplicáveis pela lógica, elementos esses que formam o pensamento mágico de então.

Seu desafio passa a ser o enfrentamento da modificação de valores e padrões, encarando outra espécie de monstro, a saber, a sobrevivência em meio à modernização, que passa a existir como resultado das mudanças significativas sofridas pelo mundo de então, como demonstra o excerto que se segue:

Ichabod tinha de abrir caminho até o coração de uma coquete do campo cercada por um labirinto de caprichos e extravagâncias que sempre apresentavam novas dificuldades e impedimentos, e precisava enfrentar uma hoste *de adversários temíveis de carne e osso*: os numerosos e rústicos admiradores que sitiavam cada portal para o coração da jovem, mantendo o olhar atento e zangado uns sobre os outros, mas prontos para agir em causa comum *contra qualquer novo rival*.⁹⁰ (IRVING, 1961, p. 340, tradução nossa, grifo nosso)

Os monstros passam, progressivamente, a ter outra face, ou seja, são seres de carne e osso; uma dessas criaturas é o rapaz robusto, ruidoso e fanfarrão de nome Abraham, de alcunha holandesa Brom Van Brunt e um apelido que faz jus à sua pessoa: Brom Bones. Na língua portuguesa, a palavra *bones* é traduzida para a palavra *ossos*, designando assim, uma personagem forte e audaciosa, com porte físico robusto, de ombros largos, cabelos pretos e curtos e um semblante rude, mas não desagradável.

Bones, contrariamente a Crane, é amplamente conhecido pela sua força física, adquirida na vida rústica, e dotado de uma aspereza autoritária que se mistura a gracejos e arrogância. Sua robustez, pelo esclarecimento das palavras do narrador, é hercúlea, fazendo dele o herói da região do Vale Sonolento. Contudo, Brom Bones também é uma personagem mista, pois ao mesmo tempo que é tido como o herói, também é turbulento, rude e adepto às zombarias de toda a espécie, um rival formidável com ares de planta trepadeira que se enverga, mas não quebra, causando aos seus vizinhos sentimentos heterogêneos, como o espanto e a admiração.

A luta pela subsistência, tanto para o professor quanto para o herói rústico, se faz por caminhos distintos, visto que o pedagogo tenta mostrar ares de refinamento e intelectualidade e Bones, o afeto de um urso. Não obstante, o fim triunfante seria o mesmo: serem correspondidos pela viçosa e rica Katrina, que não recusa o flerte de nenhum dos pretendentes; pelo contrário, aceita a corte de ambos.

⁹⁰ Ichabod had to win his way to the heart of a country coquette, beset with a labyrinth of whims and caprices, which were forever presenting new difficulties and impediments; and he had to encounter a host of fearful adversaries of real flesh and blood, the numerous rustic admirers, who beset every portal to her heart, keeping a watchful and angry eye upon each other, but ready to fly out in the common cause against new competitor.

Pouco a pouco, o conto desvela-se cada vez mais contrastante, seja pelas personagens, seja pelas próprias referências do narrador ao mundo clássico, o qual se utiliza da intertextualidade com a mitologia grega para comparar Bones com o herói grego Hércules, descrevendo-o como possuidor de um físico hercúleo e de um amor colérico, como o do herói grego Aquiles.

A rivalidade é certa: Brom é um cavaleiro rude em sua natureza e admite, se for preciso, a guerra pela conquista do coração da dama, dado que possui “o modo de raciocinar mais conciso e simples dos cavaleiros errantes de outrora”⁹¹ (IRVING, 1961, p. 343, tradução nossa); por outro lado, Ichabod conhece a superioridade do adversário e, por essa razão, evita entrar em uma luta contra ele.

Estranhamente, o embate pela conquista do coração da bela moça assemelha-se mais a um campo de batalhas, onde as personagens tornam-se adversárias, mas cuja rivalidade se traduz apenas na preocupação de ser superior ao concorrente, resultando em um cenário “muitíssimo provocador e obstinadamente pacífico, que não deixava alternativa para Brom senão recorrer aos fundos de jocosidade rústica à sua disposição e pregar peças grosseiras no rival”⁹² (IRVING, 1961, p. 343, tradução nossa). Trata-se, portanto, de uma batalha diferente, em que não há uso de armas e nem se veem soldados mortos pelos caminhos; é uma guerra sutil, que acontece de uma maneira ironicamente serena e zombeteira e cujas armas são os proveitos tirados das fraquezas dos poderes oponentes.

Ainda que o conflito entre Ichabod e Brom seja “frio”, ou seja, sem mãos armadas, ele ocorre através de perseguições, uma vez que os adversários conhecem as fraquezas um do outro, principalmente Brom. Assim, esse último passa a pregar peças em Ichabod, aproveitando-se de seus medos do sobrenatural, como o das bruxas que vivem, provavelmente, apenas na imaginação do mestre-escola. Esse medo de Ichabod se torna um fácil instrumento para Brom ridicularizá-lo na presença de Katrina.

É um convite levado ao “mestre” Ichabod por um negro com jaqueta e calças de linho grosseiro, que traz novas esperanças para seu coração, ou melhor, para seus anseios mais íntimos de prosperar, encher seus bolsos e dominar a figura holandesa. Trata-se de uma festinha a realizar-se na casa de Van Tassel, que o impele a arrumar-se todo galante em seu lavatório, escovando e lustrando-se o máximo que pode, com o intuito de fazer uma aparição digna de um cavaleiro genuíno.

⁹¹ The mode of those most concise and simple reasoners, the knight-errant of yore.

⁹² Extremely provoking in this obstinately pacific system; it left Brom no alternative but to draw upon the funds of rustic waggery in his disposition, and to play off boorish practical jokes upon his rival.

Para sua ilustríssima aparição, o professor tenta criar a imagem de um cavaleiro errante que se arriscava em aventuras, tomando emprestado de Hans Van Ripper, um senhor holandês que o hospeda, um cavalo de nome Gunpowder ou Pólvora, em português.

Segundo o narrador, Ichabod e Pólvora são descritos como “o herói e seu corcel”, mas a descrição é um tanto quanto cômica, uma vez que um corcel é um cavalo lustroso de batalha, diferente de Pólvora, que é desgrenhado, com crina e cauda desbotadas e cheias de carrapicho, e cuja glória ficara no passado, pois o cavalo havia sido um animal cheio de ímpeto na juventude, embora seu espírito ainda continuasse cheio de demônios à espreita. Assim, apesar de Ichabod desejar assemelhar-se a um herói galante e aventureiro, como aqueles das histórias românticas de outrora, o pedagogo não logra sucesso.

Como foi dito, a festa ocorre no “castelo” de *Heer Van Tassel*. A palavra *Heer*, de origem alemã, traduz-se como exército, como se a residência fosse o território do inimigo à espreita. Além do mais, a menção à palavra castelo ao invés de simplesmente casa, demonstra que a ocasião é uma verdadeira celebração de tradições de outrora: todos os convidados vestem-se com casacos e calças feitos em casa; as filhas, moças roliças, são criaturas tão antiquadas quanto as mães, em quem apenas uma fita de cabelo, um vestido branco ou um chapéu de palha dão indícios de tímida inovação urbana; e os meninos, por sua vez, ainda trançam os cabelos à moda da época.

Tanto Ichabod Crane quanto Brom Bones são classificados como “heróis” na narrativa. Todavia, há diferenças no modo de empregar o atributo: enquanto Ichabod é um personagem cômico, que beira o ridículo e tem sede das riquezas do mundo tradicional, Bones é o herói vigoroso da cena, que chega à festa montando um cavalo semelhante a ele mesmo, cheio de ímpeto e que só ele consegue manejar e de nome Daredevil, que traz para o conto a ideia de um animal audacioso que enfrenta o perigo sem medo de se arriscar.

Ainda no que se refere à festa da mansão empreendida na estação do outono, vale destacar que os convidados encontram, extasiados, luxo e mesa tradicional holandesa farta, em cuja descrição o narrador se demora, principalmente nas minúcias sobre os pratos típicos holandeses, como o *oly koek*, um tipo de rosquinha açucarada, ou ainda, o *cruller*, uma espécie de bolacha, chegando a afirmar que enumerou todos os pratos da festa, dispostos exatamente do jeito que ele contou. Esse fato causa estranheza por se tratar de uma história que o contador teria ouvido de “boca a boca” nas redondezas ou que teria sido encontrada em meio a papéis esquecidos do historiador Diedrich Knickerbocker.

Há que se considerar aqui, que a descrição da fartura da mesa tipicamente holandesa é uma das especificidades narrativas de Washington Irving, que dedicava suas palavras à celebração dos costumes holandeses, além de atribuir magia à estação do outono.

Voltando a falar sobre a festa, Ichabod aproveita-se de toda a comilança e passa seus olhos grandes, como as lentes de uma boa câmera fotográfica, ao redor do luxo e esplendor no qual se esbalda. Seu sonho, cada vez mais claro, é tornar-se senhor de toda a magnificência:

Então, pensou, logo daria as costas à velha escola, desprezaria Hans Van Ripper e todos os outros benfeitores mesquinhos, e lançaria porta afora qualquer pedagogo itinerante que se achesse a chamá-lo de colega!⁹³ (IRVING, 1961, p. 348, tradução nossa)

Contrariamente à altivez ilusória de Crane, o velho Baltus é uma figura dotada de bom humor e alegria, sendo hospitaleiro e deixando seus convidados com o convite de “servir-se à vontade”⁹⁴ (IRVING, 1961, p. 348, tradução nossa). E é exatamente o que o professor faz, agindo sem cerimônia na mansão, como um futuro dono. Assim, quando todos são convocados por um velho negro de cabelos grisalhos, a dançar na sala comunal, Crane orgulha-se de suas habilidades de dança e canto, deixando claro, em seus passos, que ele é sofisticado o suficiente para saber como conduzir uma dama. Além do mais, enquanto dança, ele é admirado por negros de todas as idades e tamanhos, que o contemplam com prazer.

A figura do negro, apesar de presente no conto, não deve levar os leitores ao conformismo romantizado; as menções tratam-se, tão somente, de figurações de indivíduos de menor importância, como por exemplo, um “moleque de recados” com roupas surradas, ou um músico velho e desgastado que, segundo o narrador, assemelha-se ao seu instrumento, de tão velho. Dessa forma, eles não se tratam de personagens principais e nem secundárias, corroborando, apenas, a composição de um pano de fundo, ou seja, uma fotografia de uma história desigual.

Retomando o momento da dança, que mais se assemelha a uma “batalha discreta”, Crane baila com a dona do seu coração e ambições, Katrina, enquanto seu rival, Brom Bones, permanece sentado em um canto. Ao cabo, Crane se junta ao grupo de sábios que tagarelam sobre os tempos antigos, as crônicas e as histórias de guerra que correm, com fartura, pelas bocas da vizinhança.

Entretanto, nota-se que as crônicas contadas pelos sábios, embaralham-se com fatos históricos, tais como as lembranças de que o local fora palco para os episódios da guerra

⁹³ Then, he thought, how soon he'd turn his back upon the old schoolhouse; his fingers in the face of Hans Van Ripper, and every niggardly patron, and kick any itinerant pedagogue out of doors that should dare to call him comrade!

⁹⁴ fall to, and help themselves.

entre os ingleses e os americanos, com suas batalhas, seus refugiados e sua cavalaria, mescladas às histórias de fantasmas, às superstições e tesouros lendários do Vale.

De acordo com o narrador, os contos e superstições brotam de maneira fértil em lugares isolados como o Vale Sonolento, pois é em zonas rurais e vilarejos que, através de suas crenças, as comunidades holandesas mais antigas resistem às ameaças do mundo exterior prático e urbano, exalando uma atmosfera de sonhos e fantasia.

É no soprar desse ar misterioso e de histórias sobrenaturais que os sábios narram muitos contos sinistros de “prantos e lamúrias” e de um soldado hessiano - soldado alemão contratado pelo governo britânico à época - de nome André, que fora capturado em torno de uma grande árvore e tivera a cabeça arrancada por um canhão, ficando conhecido como o cavaleiro sem cabeça.

Apesar da grande prevalência de histórias sobrenaturais, a favorita na região é justamente a do cavaleiro sem cabeça, uma figura ouvida por ali frequentemente e que, segundo o “boca-a-boca”, amarra seu cavalo toda noite entre os túmulos, no cemitério da igreja. A menção à igreja faz-se acidamente, pois, apesar de ser citada como uma construção imponente e respeitável, ela é também o local “de modéstia da pureza cristã”⁹⁵ (IRVING, 1961, p. 351, tradução nossa).

Brom Bones, como parte dominante desse território ermo, escarnece das historietas sobre o cavaleiro, seja porque conhece muito bem o fundamento dessas histórias, seja porque se vê como uma figura superior e gosta de contar vantagens, como na vez que, supostamente, apostara corrida com o cavaleiro, ultrapassando-o, apesar do espectro desaparecer, posteriormente, em um clarão de fogo.

Por efeito dessas asserções, a própria mente de Ichabod duvida, resvalando entre a concretude dos fatos e as histórias que ouvira, apegando-se, cada vez mais, aos acontecimentos maravilhosos e às visões medonhas que tivera no Vale.

A essa altura, o conto semeia uma escuridão que se aprofunda cada vez mais e, não só a mente do professor se confunde, mas também a do leitor, que é conduzido e perturbado por histórias fantasmagóricas populares misturadas aos elementos da História concreta de um país.

Para se proteger de seus medos, Crane recorre ao canto quase que involuntário de seus salmos, visto que ele não possui a força física de cavaleiros de batalha, e sim uma força ligada ao mundo intelectual e religioso da figura puritana, como já foi dito aqui.

⁹⁵ Modesty of Christian purity.

Ao se dissipar da festa, Crane se demora em uma conversa particular com a herdeira, um costume dos amantes do campo; porém, algo não corre bem, como conta o narrador, que invade a narrativa constantemente, criando uma atmosfera de proximidade com o leitor. Além do mais, ele afirma não saber de todos os mínimos detalhes da cena entre o mestre-escola e sua amada, como se vê no excerto a seguir: “o que se passou nessa entrevista não pretendo contar, pois na verdade não sei. Algo, porém, deve ter dado errado, pois ele certamente se retirou com ímpeto, após um breve instante, um tanto abatido e cabisbaixo”⁹⁶ (IRVING, p. 1961, p. 352, tradução nossa). Outra vez, o narrador desse conto mostra-se como um transmissor de historietas, alguém que se restringe a contar algo de que ouvira falar pelo vilarejo, contradizendo a exatidão de outrora.

Ichabod Crane, a seguir, deixa o recinto da mansão em uma hora nada propícia, a hora das bruxas, “uma hora tão infeliz quanto ele”⁹⁷ (IRVING, p. 1961, p. 352, tradução nossa). Na presença de tamanha escuridão, melancolia, solidão e tristeza, todas as histórias de fantasmas e espíritos invadem sua cabeça e tornam-se, cada vez mais, parte da sua realidade, principalmente quando ele se aproxima de uma árvore medonha, no “mesmíssimo” lugar onde Major André sucumbira.

É nesse ponto da história que o narrador/contador afirma que o pedagogo “imagina” ter visto alguma coisa pendurada na árvore e que novos perigos o aguardam. Seriam esses perigos produzidos na mente do professor ou perigos palpáveis?

Toda a tensão da narrativa, nesse momento, enquadra-se na incerteza e nas visões deformadas e imponentes que Ichabod vai vendo pelo caminho escuro por onde passa e que o tomam de um tremendo terror:

Os cabelos do pedagogo apavorado se arrepiaram de terror. O que fazer? Era tarde demais para virar-se e fugir, e, além disso, que chance havia de escapar de um fantasma ou espírito, se assim fosse, capaz de cavalgar nas asas do vento?⁹⁸ (IRVING, 1961, p. 354-555, tradução nossa)

O autor dá a entender que os terrores imateriais da circunstância são muito superiores aos físicos e que a única maneira de Crane os vencer consiste no fervor religioso do canto de seus salmos. Porém, o imaterial toma a forma física de um cavaleiro de grandes dimensões

⁹⁶ What passed at this interview I will not pretend to say, for in fact I do not know. Something, however, I fear me, must have gone wrong, for he certainly sallied forth, after no very great interval, with an air quite desolate and chopfallen.

⁹⁷ The hour was a dismal as himself.

⁹⁸ The hair of the affrighted pedagogue rose upon his head with terror. What was to be done? To turn and fly was now too late; and besides, what chance was there of escaping ghost or goblin, if such it was, which could ride upon the wings of the wind?

montado em um cavalo preto robusto, causando-lhe um terror que nem os salmos são capazes de dissipar, como se vê no excerto a seguir:

Ichabod, que não tinha o menor apreço por esse estranho companheiro da meia noite e refletia a respeito da aventura de Brom Bones com o soldado galopante, agora apresava seu corcel na esperança de abandoná-lo. O estranho, no entanto, apressou o próprio cavalo a um ritmo igual. Ichabod puxou as rédeas e fez Pólvora andar devagar, pensando em ficar para trás - o outro fez o mesmo. Seu coração começou a afundar no peito. *Empenhou-se em retomar a melodia do salmo, mas a língua ressecada colou-se ao céu da boca e ele não conseguiu pronunciar nem um verso. Havia algo no silêncio melancólico e obstinado desse companheiro pertinaz que o intrigava e aterrorizava.*⁹⁹ (IRVING, 1961, p. 355, grifos nossos, tradução nossa)

A materialização do cavaleiro e a percepção de que ele não tem cabeça fazem com que o horror de Ichabod cresça, transformando-se em desespero:

Logo o medonho motivo se apresentou. Ao subir um declive, que contornou a figura de seu companheiro de viagem em realce contra o céu, gigantesca na altura e envolta numa capa, Ichabod ficou horrorizado ao perceber que ele não tinha cabeça! Mas seu horror cresceu ainda mais ao ver que a cabeça, que deveria repousar sobre os ombros, era levada diante dele na maçaneta da sela!¹⁰⁰ (IRVING, 1961, p. 355, tradução nossa)

Ele tenta livrar-se do terror despejando uma chuva de chutes e golpes em Pólvora, mas o cavalo não obedece aos seus comandos. O “espírito” mantém-se atrás do professor, fazendo com que seu Pólvora perca a sela, o que o leva a quase deslizar de todo de seu cavalo. Além do mais, ele tenta, por diversas vezes, se desviar do “fantasma”, que arremessa sua cabeça contra o professor, gerando uma tremenda colisão e, conseqüentemente, a queda de Ichabod de cabeça na terra.

O arremesso da “cabeça” leva ao clímax do confronto que o conto traz, sendo a colisão o ponto mais alto da narrativa, que tenta exatamente mostrar o conflito entre problemáticas regionais figuradas na pessoa intelectualizada, religiosa, urbana e progressista de Ichabod, e no homem simplório do campo, da floresta, com sua vida bucólica permeada de tradições tidas como retrógradadas, em outras palavras, um cavaleiro sem cabeça, ausência essa que remete à falta de pensamento e razão.

⁹⁹ Ichabod, who had no relish for this strange midnight companion, and bethought himself of the adventure of Brom Bones with the Galloping Hessian, now quickened his steed, in hopes of leaving him behind. The stranger, however, quickened his horse to an equal pace. Ichabod pulled up, and fell into a walk, thinking to lag – the other did the same. His heart began to sink within him; he endeavored to resume his psalm tune, but his parched tongue clove to the roof of his mouth, and he could not utter a stave. There was something in the moody and dogged silence of his pertinacious companion that was mysterious and appalling.

¹⁰⁰ It was soon fearfully accounted for. On mounting a rising ground, which brought the figure of his fellow-traveler in relief against the sky, gigantic in height, and muffled in a cloak, Ichabod was horror-struck on perceiving that he was headless! But his horror was still more increased on observing that the head, which should have rested on his shoulders, was carried before him on the pommel of the saddle.

Na manhã seguinte, o cavalo velho é encontrado sem a sela e Ichabod não comparece para o café da manhã e nem para o jantar. Os meninos reúnem-se na escola sem sinal do professor e inicia-se uma busca, mas tudo o que encontram são rastros, o chapéu de Crane e uma abóbora despedaçada, sem jamais encontrarem o corpo do mestre-escola. Nessa altura da narrativa, pelos rastros encontrados e pelo modo como ela se desenrola, o autor induz o leitor a pensar, sem deixar evidente, no entanto, que tudo pode ter sido produto da imaginação de Ichabod e que a cabeça, que ele pensa ser de André, poderia ser simplesmente a abóbora, arremessada talvez pelo próprio Bones.

Já em seus aposentos, em meio aos pertencentes de Ichabod, tudo o que existe de verdadeiramente seu são apenas livros, tais como o *História da Bruxaria*, de Cotton Mather, um *Almanaque da Nova Inglaterra* e um livro de sonhos e previsões do futuro, em cujas folhas ele tentara escrever versos infrutíferos em homenagem à herdeira Katrina.

O dono de Pólvora, Hans Van Ripper, “entregou esses livros de magia e rabiscos poéticos imediatamente às chamas. A partir de então, decidiu não mandar mais seus filhos à escola, observando que essas mesmas leituras e escritos nunca tinham resultado em nada de bom”¹⁰¹ (IRVING, 1961, p. 357, tradução nossa).

O ato de queimar os pertences do professor retrata um desejo de livrar-se da figura estranha aos costumes locais, que resistem em sua singularidade, vivos em seus corações.

Para mais, o que chama atenção nesse trecho é o tipo de material encontrado: os escritos do professor na tentativa de compor poesias, um conteúdo inerentemente puritano para a época, mas de um estilo muito rebuscado e erudito para o homem comum.

O acontecido causa muitas especulações na igreja, em grupos de observadores, bibliotecários e em toda profusão de pessoas que tentam analisar o caso, chegando à conclusão de que Ichabod fora levado pelo cavaleiro sem cabeça. Segundo o narrador/ contador, a partir daí ninguém mais se incomoda em pensar no pedagogo, a escola é deslocada para um ponto diferente e outro mestre-escola passa a “reinar” em seu lugar.

O conto de Washington Irving não entrega a “verdade” a nenhum de seus leitores. Não se sabe o que realmente aconteceu a Ichabod Crane, se a circunstância é fruto de sua imaginação ou se ela realmente se passa como relatada. Desse modo, nenhuma declaração parece verídica, porque não deve mesmo ser. A narrativa é a imagem de um coração que sangra em um peito aberto, sem desvendar quem é o causador das cenas pulsantes aqui descritas.

¹⁰¹ These magic books and the poetic scrawl were forthwith consigned to the flames by Hans Van Ripper, who from that time forward determined to send his children no more to school, observing that he never knew any good come of this same reading and writing.

Mais ao fim do conto, o narrador retoma sua voz, conforme o excerto abaixo:

[...] *é verdade que um velho fazendeiro que visitou Nova Iorque anos depois e de quem recebi este relato da aventura fantasmagórica*, levou para a casa a informação de que Ichabod Crane ainda vivia, que tinha deixado a vizinhança em parte por medo do espírito e de Hans Van Ripper, e em parte pelo sofrimento de ter sido dispensado subitamente pela herdeira; havia se mudado para uma parte distante do país, ensinado numa escola enquanto estudava direito e sido admitido na ordem dos advogados; tornara-se político, angariara votos, escrevera para os jornais e, finalmente, fora nomeado juiz do Tribunal de Dez Libras. De Brom Bones, que logo após o desaparecimento do rival levava a viçosa Katarina em triunfo até o altar, diz-se que assumia um ar muitíssimo sabido toda vez que a história de Ichabod era narrada e sempre ria à menção da abóbora. Isso levou alguns a desconfiar de que ele sabia mais sobre o assunto do que queria contar.¹⁰² (IRVING, 1961, p. 358, tradução nossa, grifos nossos)

Como ao longo de todo o texto, o narrador e contador dessa história, ambíguo e confuso, contradiz-se uma vez mais no final, ao dizer que recebera o relato de um velho fazendeiro. Se esse velho fazendeiro era mesmo o historiador chamado de *Diedrich Knickerbocker*, não se sabe. O que se sabe é que o conto é um órgão vivo e inexato que tenta convencer o leitor, e até mesmo o contador, de sua veracidade por intermédio de imagens, como se todos os valores da simplicidade, da natureza, dos sentimentos e da vida no campo lutassem com fervor para resistir ao mundo materialista que se levanta como o monstro da nova era, utilizando uma voz narrativa que notoriamente está ao lado do holandês.

As explicações para o desaparecimento de Ichabod Crane são desconstruídas. Para as velhas senhoras do campo ele é arrebatado por meios sobrenaturais; porém, a análise a que se propõe esta dissertação faz ver que ele não resiste ao mundo ultrapassado, àquele universo popular de que nunca fizera parte efetivamente, esvaindo-se para o mundo moderno do homem civilizado intelectual - ao estudar direito, tornar-se político, angariar votos, escrever para jornais e tornar-se juiz. Além disso, a perda do amor de uma garota do campo antiquada é pequena se comparada à perda da vida civilizada e sofisticada. Por isso ele parte, com o intuito de alcançar um triunfo maior.

Outrossim, Brom Bones também alcança o seu êxito ao se casar com a “princesa” do campo.

¹⁰² It is true an old farmer, who had been down to New York on a visit several years after, and from whom this account of the ghostly adventure was received, brought home the intelligence that Ichabod Crane was still alive; that he had left the neighborhood, partly through fear of the goblin and Hans Van Ripper, and partly in mortification at having been suddenly dismissed by the heiress; that he had changed his quarters to a distant part of the country, had kept school and studied law at the same time, had been admitted to the bar, turned politician, electioneer, written for the newspapers, and finally had been made a justice of the Ten Pound Court. Brom Bones too, who shortly after his rival's disappearance conducted the blooming Katrina in triumph knowing whenever the story of Ichabod was related, and always burst into a hearty laugh at the mention of the pumpkin, which led some to suspect that he knew more about the matter than he chose to tell.

Dessa maneira, quem conta essa história conta também suas mais profundas crenças: a de que o homem natural, retratado na figura do americano, colono holandês, é o pioneiro dos Estados Unidos e deve rebelar-se contra aquele que deseja manter qualquer laço com o trono inglês, suas riquezas, suas tradições imponentes, sua cultura, linhagem e distinções de classes.

Por isso, o que se tem é uma história ambivalente que se entrelaça entre as afeições humanas naturais e os valores do ganho material, entre o passado e o futuro, entre o americano de ascendência inglesa e o americano de ascendência holandesa, dependentes entre si na construção de uma identidade americana, mas que se afrontam com frequência. O conto é, assim, um esboço, um desenho do conflito entre culturas, que surge como problemática nos Estados Unidos mesmo após a Guerra de Independência e a Guerra de 1812, num misto fervoroso de identidades.

Ao término do conto, em sequência, o leitor depara-se com um *Pós-escrito*, cujo autor é o Senhor Diedrich Knickerbocker, informando que o relato feito na narrativa se apresenta “quase” nas exatas palavras, tal como foi ouvido em uma reunião da câmara municipal da cidade de Manhattan, na qual estavam presentes muitos cidadãos sábios e ilustres, e que o contador do “causo”, na circunstância dada, teria sido “um sujeito velho, amável, roto e cavalheiresco, com roupas de tecido rústico e um rosto tristemente cômico”, o qual supunha-se ser “pobre”, tanto esforço fazia para ser divertido”¹⁰³ (IRVING, 1961, p. 359, tradução nossa).

Nota-se, portanto, que a história assume figuras contrastadas entre o rústico e o ilustre do começo ao fim. O sujeito surrado, contador dessa história em um “disse-me-disse” tremendo, aparenta ser colocado como um indivíduo dessemelhante dos demais “notáveis”. Ademais, seu “causo” assume certo desinteresse e insignificância, posto que grande parte dos ilustres vereadores teriam passado a maior parte do tempo dormindo, acordando somente para as risadas e louvores de praxe.

No que diz respeito à fonte do conto, em outras palavras, à sua origem, ele funciona como um “telefone sem fio”, em que não se sabe quem começou a contar e com qual finalidade.

À conta da figuração do embate, é concebível afirmar que a luta velada entre as personagens é nada menos que a própria figuração das lutas pela independência dos Estados Unidos, que não se deram apenas nos campos de batalha contra a Inglaterra, mas também no próprio desenvolvimento do espírito identitário único americano, conquistado a um preço alto, mesmo após as Guerras de Independência e de 1812.

¹⁰³ The narrator was a pleasant, shabby, gentlemanly old fellow, in pepper-and-salt clothes, with a sadly humorous face [...] and whom I strongly suspected of being poor - he made such efforts to be entertaining.

Diante desse cenário, é necessário ressaltar que a nação americana não surgiu do dia para a noite de forma coesa e ideal e que a História contada pelos livros escolares é, aparentemente, romantizada, esquecendo-se da falta de estruturação do país à época e da pluralidade de valores culturais que entraram em choque, mesmo após a expulsão do adversário - o colonizador.

Portanto, mesmo que uma pluralidade de nacionalidades tenha lutado bravamente para vencer um inimigo maior, isso não foi a resolução de toda uma problemática que permaneceu: a variedade de costumes, formas de viver e ver a vida; a pluralidade de línguas e religiões e seus embates pós-guerras, como desenhado por Irving por intermédio das personagens - um professor intelectual e religioso, possuidor de um reino literário, culto e despótico que detém a palmatória para ensinar seus “pequenos súditos”, de um lado, e um rapaz rústico holandês, com suas crenças, superstições, de outro, figurando os colonizadores dos Estados Unidos, o inglês e o holandês, respectivamente.

O que chama atenção é o ambiente onde essa historieta é supostamente contada: a câmara municipal, um espaço que traz ao imaginário certa seriedade, com homens austeros e supostamente lúcidos, os quais buscam por qualquer traço de racionalidade e moral na narrativa. A busca por explicações fundamentadas retoma o que tanto se discutiu até aqui: a ambivalência e a mescla, marca principal do conto, que figura um mundo sem sentimento de unidade e permeado por vozes desiguais em luta.

A lenda do cavaleiro sem cabeça é, assim, o coração de uma literatura que não estava bem delineada e muito menos estabelecida como uma prática essencialmente americana, mostrando-se, ao contrário, dependente de inúmeros traços da cultura vista como “superior” da Europa, mesmo após sua independência. O conto é fragmentado e repleto de elementos que confundem o leitor, tal como o narrador, que transita entre descrições exatas e “informações” de que ouviu falar aqui e acolá, típicas de lendas populares.

Todavia, uma coisa é certa: o narrador é tendencioso e partidário, permanecendo ao lado do povo oprimido e contando uma história em que o americano, colono holandês figurado na personagem de Brom Bones, triunfa ao expulsar a tentativa de dominação do estrangeiro, o puritano inglês figurado na personagem de Ichabod Crane.

Possivelmente, o maior traço de fantasia de todo o enredo seja a retratação de um mundo no qual o oprimido é vitorioso, uma vez que o desejo nacionalista de produzir uma literatura genuinamente americana dependia da tradição britânica, gerando ideias adversas na realidade da História. De um lado, pensava-se em uma literatura que deveria trazer parte da cultura europeia; de outro, labutava-se por um mundo novo que expressasse, de fato, o sentimento nacional.

Em resumo, *A lenda do cavaleiro sem cabeça* é um conto intrinsecamente ambivalente, cuja forma e estilo retratam não mais o momento da idealização da nação liberta, mas a problemática do país pós-independente: a busca incessante por um sentimento nacional único e distintamente americano, que ainda dependia do velho mundo tradicional, e que, acima de tudo, idealizava, com o amparo do pensamento imaginativo, mágico e popular ainda predominante, a resistência a uma sociedade na qual os valores simples estavam sendo substituídos, cada vez mais, por um desenvolvimento progressista e que apresentava, ainda, a antítese entre as riquezas de uma Europa sofisticada e o universo popular e sentimental dos valores e tradições que floresceram nos Estados Unidos enquanto colônia, em *Rip Van Winkle*, e como país independente, em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*.

CAPÍTULO 04 - UM POTRO ESFARRAPADO, SELVAGEM E MEIO DOMESTICADO

4.1. *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça*: quem fomos e o que nos restou?

Nos tópicos anteriores, apuraram-se as associações entre uma gama de elementos histórico-sociais externos encrustados nos contos em muitas esferas, levantando-se, até o segundo nível de leitura, fatores sociais que atuam na organização desses textos, tais como os ambientes descritos em minúcias e excessivamente bucólicos, naturais e campesinos dos entornos do Hudson e das montanhas Catskill, os apalaches e as montanhas “encantadas”- que formam a paisagem natural de um vilarejo que era província dos ingleses, em *Rip Van Winkle*, ou de uma “cidadezinha” mercantil repleta de vales, riachos e bosques, envolta em uma atmosfera de feitiçaria, sonhos e silêncio no ar, em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*.

Mas seriam esses fatores sociais contraditórios mencionados, como a natureza, as controvérsias entre as personagens, suas vestes holandesas ou inglesas, a fantasia que as penetra, seus terrores, medos, preguiça, covardia, ambição e até mesmo autoritarismo, os elementos que compõem o todo da contradição que os interpela?

Segundo Candido (2006), apesar desses elementos não serem o que há de mais essencial nas obras, todos eles atuam nelas. Ao se aprofundar no assunto, o crítico literário questiona se todos esses fatores seriam agentes da forma, unificados para engendrar o que ele intitula de “todo indissolúvel”, em que os fatores sociais externos operam diretamente na composição e significação dos contos.

Dessa maneira, alcançou-se, até os tópicos anteriores, o que Candido (2006, p.15) classifica como uma “tarefa de rotina” que não basta para definir o caráter sociológico de um estudo.

A fim de penetrar no significado latente dos contos em terceiro nível de análise, conforme descrito por Jameson em sua obra *O inconsciente político - A narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), faz-se imprescindível compreender um argumento particular que não cessa “no todo indissolúvel”. Posto isto, considera-se que a leitura desses contos até segundo nível, desvela um aspecto aparentemente tímido, mas que traz à superfície dos textos uma realidade reprimida e oculta da História (JAMESON, 1992), a ambiguidade, em outras palavras, os valores antagônicos simultâneos que constituem o pilar de todo o universo de Washington Irving.

A simultaneidade antagônica de Irving é o fragmento latente a ser retirado do baú do esquecimento, a resolução imaginária para a contradição real resultante particular da Guerra de Independência, em 1783, e da Guerra de 1812, juntamente com seus devaneios, sonhos e desejos mais íntimos de ser mais que independente: a composição de um sistema efetivo para além do pensamento colonial britânico.

À conta dessa alegação, a hesitação e a vacilação fazem-se, a todo momento, o maquinário que sustenta os contos objetos desta dissertação. O próprio gênero conto, uma forma substanciada pela tradição oral antiga europeia, codifica, inclusive pelas mãos de Irving, a ambiguidade na presença desigual de várias vozes e identidades, tornando-se um veículo crítico que toma para si concepções políticas fragmentadas, sem noções extensivas de uniformidade até então. Assim, seu aspecto curto confronta-se com produções eruditas, como a poesia puritana, de linguagem complexa e excêntrica, bebendo na fonte do popular, do humor e até do gótico, para abordar questões políticas e filosóficas e tecer uma crítica sobre a sociedade, que é exatamente o que Irving faz.

Os contos do autor são, mesmo que permeados por pensamentos plurais - tanto da cultura europeia, quanto da americana -, o conteúdo de caráter nacional que figura o conflito entre a dependência em relação à tradição britânica e a vontade de expressar sua própria essência, a identidade americana, não se podendo esquecer que essa essência própria é constituída pela mescla antagônica entre o velho mundo tradicional e o novo que se descortina.

A adesão ao gênero conto não é fruto do acaso; ela acontece por questões monetárias, exatamente por se tratar de uma forma de escrita curta e rentável, cabível na infraestrutura literária pobre do país de maneira democrática, variável e irregular, tornando-se acessível ao homem americano comum.

Assim, do mesmo modo que os Estados Unidos de então são um país pouco definido para além da ambiguidade, o próprio gênero conto é pouco classificável, constituindo-se como um fragmento da realidade acessível em forma textual e esboçando as imagens de um país em construção de maneira incisiva, apesar de conter muitos detalhes que, embora pareçam acessórios, concorrem para a exaltação de costumes antigos de um mundo esquecido e apegado à cultura popular, folclórica e até mesmo ao mundo medieval, além da valorização de paisagens naturais.

A própria maneira de estruturar o pensamento da época reflete-se no conto, pois sua fórmula literária tece um modo de vida característico, com predomínio da natureza e do pensamento sensível sobre o pensamento lógico, apresentando, assim, a contraposição entre vários elementos presentes na sociedade, latente em ambos os contos de Irving, como por exemplo, a

figura primitiva e rudimentar do holandês em antítese ao puritano refinado e dotado de superioridade, em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, ou ainda, o presente da nação independente ligada ao discurso britânico em direção a um futuro de glória em contraste ao apego a um passado arcaico e fantasioso, em *Rip Van Winkle*.

A reapropriação de um passado europeu por intermédio das lendas, do mito e dos “causos” assim como os embates velados entre as personagens refletem o modo romanesco dos contos realistas de Irving.

Esse modo romanesco assume até mesmo elementos do gótico, uma categoria controversa que, segundo Vasconcelos (2002, p. 119), remonta a “um período distante e inespecífico de ignorância e superstição, do qual surgira triunfante uma nação cada vez mais civilizada”. A definição de gótico paira sobre tudo o que seja “antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado” (VASCONCELOS, 2002, p. 120).

Portanto, a matéria romanesca demonstra uma persistência nostálgica por algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço dos Estados Unidos, configurada nos contos e assinalada pela cultura holandesa, evocando um passado supersticioso e distante por meio do gótico.

Esses elementos podem ser observados no enredo de *Rip Van Winkle*, cujo protagonista experiencia e figura a ambiguidade, em virtude da idealização da independência dos Estados Unidos ser concentrada em uma personagem que dorme por vinte anos na floresta - um local ermo e inabitado pelo humano, mas repleto de criaturas excêntricas que evocam um passado de tradições holandesas.

Além disso, as minúcias também vêm a calhar, visto que a personagem é simplória, de boa índole, mas, ao mesmo tempo, guarda consigo ares galantes de um passado cavalheiresco de legado holandês. Entre sua boa índole e seu passado de pompa, Rip é ainda um trabalhador, mas com insuperável aversão a todo tipo de trabalho lucrativo, internalizando-se como um objeto de resistência a um poder exigente, o de sua mulher, como se figurasse a resistência ao modelo econômico capitalista da Inglaterra, figurado, por sua vez, na personagem dominadora da esposa.

Assim, Rip carrega, na construção de sua personagem, o excitamento, o devaneio, a idealização e a utopia de emancipar-se das garras de uma autoridade sufocante, figurada, no conto, pela Senhora Van Winkle. Essa autoridade exprime um domínio que tenta, a todo custo, atrelar sua própria identidade à dos Estados Unidos, com o intuito de abafar qualquer intenção de uma voz nacional una, em outras palavras, o desejo dos americanos de constituírem uma nação com identidade própria, que pudesse caminhar por si mesma.

Conjuntamente, o enredo de *A lenda do cavaleiro sem cabeça* também é um veículo fecundo, capaz de demonstrar ao leitor que, mesmo livre, a nação passa a lidar com outra problemática: a do embate velado entre os “seus”, que ainda não se reconhecem como filhos de uma mesma e única nação. Sejam colonos ingleses ou colonos holandeses, como se pode ver nas personagens Ichabod Crane e Brom Bones, respectivamente, o confronto não cessa do dia para noite, por questões que vão além dos “quereres”.

Para mais, no enredo do referido conto há ricas descrições de costumes e de concepções adversas, melhor dizendo, das contradições apresentadas pelo mestre-escola, com sua maneira desengonçada de tentar ser sofisticado, culto, letrado e religioso. Ichabod Crane é autoritário e déspota diante dos alunos holandeses e cuidadosamente ambicioso em relação a seu maior alvo, a rica “princesa” do campo, Katrina Van Tassel, e seu “palácio” isolado. A personagem mantém, ainda, uma relação de interesses com os agricultores e a vizinhança rural, projetando-se como um sujeito de gosto e cultura amplamente superiores aos dos camponeses rústicos como Brom Brones, seu maior rival.

Continuadamente, a atmosfera fantástica retratada, por exemplo, na personagem do cavaleiro sem cabeça que aparece na hora das bruxas em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, ou ainda, um grupo de estranhas criaturas beberronas metidas a jogar *nine-pin bowling* - uma espécie de jogo de boliche que surgiu primariamente na Europa -, em *Rip Van Winkle*, permeia os contos e tece uma gama de fatores sociais também controversos, com apego ao passado europeu.

Assim, reitera-se que, em *Rip Van Winkle*, a título de exemplo, tem-se a fantasia, o devaneio de esvair-se, de adormecer por vinte anos e acordar de pronto para ver a tarefa gigantesca de se forjar uma nação independente e, sobretudo, dotada de consciência nacional e capaz de conceber as distinções necessárias entre o colono independente americano e a antiga “pátria-mãe”, que passa a assumir um papel de madrasta cruel, um trabalho árduo para uma personagem um tanto quanto frouxa e molenga, mas que, contraditoriamente, não deixa de ter ares heroicos.

Em suma, as personagens dos enredos aqui investigados figuram, conjuntamente, uma geração única em uma posição tênue, uma vez que são produtos de angústias de um mundo de impérios e colônias.

Como resultado, os contos são a idealização do sonho de nação e de resistência, que se contradizem na negociação da identidade americana face a um pensamento e a um discurso coloniais. Esses valores contrastantes dos enredos são produtos característicos da maior controvérsia dos Estados Unidos após a Revolução de 1783 e a Guerra de 1812: a construção nacional dependente dos destroços de uma base colonial britânica.

Referindo-se aos Estados Unidos dessa época, Bethany (2009) afirma que “seus cidadãos enfrentaram a colossal tarefa de forjar uma consciência nacional sem serem capazes de traçar linhas raciais ou étnicas claras de distinção entre eles mesmos e a antiga pátria-mãe”.¹⁰⁴ Essa incapacidade de distinção mostra-se presente em Rip Van Winkle, que acorda de um sono profundo e já não sabe mais quem é, manifestando-se mais notoriamente em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, conto em que os traços de imprecisão e ambiguidade aparecem com maior nitidez.

Mais detalhadamente, o movimento entre os contos e sua História específica sucede-se da seguinte maneira: anteriormente à Guerra de Independência, verifica-se uma comunidade de colonos que atuam como agentes desbravadores de um novo mundo, mesmo que sob a bandeira britânica; após a Guerra de Independência, os mesmos colonos são obrigados a conviver com o fardo de sua emancipação ao se tornarem “cidadãos de segunda classe vivendo na selva periférica do império da Inglaterra”¹⁰⁵ (HARDING, 2009, p. 01).

É a herança do embate identitário que age ferozmente na forma dos contos e em tudo que os rege, concebendo a ambivalência.

Ainda segundo Harding (2009), esse legado decorre do extravagante, porém sustentável respeito pelos princípios da política britânica, pura e simplesmente porque não havia outros meios, uma vez que os americanos de então foram deixados, após as revoluções, sem aparatos para definir quem eram, independentemente da Inglaterra, suas leis e filosofias.

Distinguir a si mesmos da “pátria-mãe”, em um primeiro momento, e depois “madrasta”, exigiu um processo longo, em que os americanos independentes tiveram de voltar seus olhares e abraçar suas raízes, ao invés de rejeitá-las.

Nesses termos, Washington Irving ocupa-se, com primazia, em enaltecer as raízes da sua terra natal por intermédio da forma do conto clássico-realista do século XIX, tendo como foco, em seus dois contos, os arredores de Nova Iorque, do vale do rio Hudson e das montanhas Catskill, seus encantos naturais e o percurso de um povo esquecido no decurso da História: os holandeses.

Como já discutido anteriormente no capítulo 02 (dois) desta dissertação, os holandeses, suas tradições e todos os aspectos de sua cultura foram devorados pela soberania dos britânicos,

¹⁰⁴ Its citizens faced the colossal task of forging an independent national consciousness without being able to draw clear racial or ethnic lines of distinction between themselves and the former mother country.

¹⁰⁵ second-class citizens living on the wild peripheries of England’s empire.

em razão de uma administração tímida, lenta e pouco eficaz dos primeiros, de um passado remoto e de um comércio acanhado, o que gerou espaço para uma predominância indiscutivelmente inglesa.

Assim sendo, Irving também é peça-chave desse quebra-cabeças, isto é, parte essencial do todo literário, uma vez que sua escrita enaltece o povo holandês por meio de seu método de esboços observacionais. No entanto, o autor, assim como a forma específica de seus contos, é ambíguo ao apreciar seu país, suas histórias e lendas; se por um lado passar anos de sua vida na Europa resultou em um autor permeado, em mente e coração, pelo refinamento das elites intelectuais europeias, por outro não o fez distanciar-se das aspirações sentimentais e poéticas, tais como a apreciação de um passado popular das lendas e tradições de um Estados Unidos sem grandes elevações.

Consoante a Harding (2009, p. 05) “os autores americanos eram indivíduos em busca de uma 'voz nacional' enquanto trabalhavam sob a 'inevitabilidade da tradição britânica’”.¹⁰⁶

À vista disso, Washington Irving revela a postura bagunçada de um “selvagem” com o impulso de ser considerado civilizado na Europa, mas também imbuído do propósito de auxiliar na criação da própria literatura americana, além de tornar-se protagonista na tarefa extra de conceber um pensamento singular para o seu país.

A concepção desse pensamento acaba ocorrendo por meio de um enorme esforço para se dissociar da identidade britânica em uma tensão contínua entre os Estados Unidos e a Inglaterra durante o século XIX, culminando em uma ambivalência profunda, produto de um passado colonial (HARDING, 2009).

Portanto, no século XIX de Irving, para tornar-se americano era preciso passar por um difícil processo de desvinculação do colonialismo britânico. Logo, a Guerra de 1812 tornou-se um aparato para um fenômeno: a formação dos Estados Unidos pós colonialismo, com uma independência marcada por “uma sensação de profunda inferioridade e, mais importante ainda, uma tendência inabalável para replicar as estruturas imperiais britânicas em vez de criar seus próprios precedentes domésticos com relação a seus territórios e aos povos que neles viviam”¹⁰⁷ (HARDING, 2009, p. 09).

¹⁰⁶ American authors were individuals in search of a ‘national voice’ while laboring under the ‘inevitability of British tradition’.

¹⁰⁷ A sense of profound inferiority, and most, significantly, an unshakeable tendency to replicate Britain’s imperial structures rather than create its own domestic precedents regarding its territories and the people that lived in them.

Consequentemente, os contos de Irving, assim como o próprio autor, podem ser considerados como uma expressão de força em direção ao desafio de se definir a identidade de nação americana, simultaneamente ao processo de descolonização.

Dessa forma, a geração do primeiro homem a sobreviver das letras manteve um profundo respeito pelos costumes britânicos e, de modo geral, europeus, em razão da dificuldade em conciliar a idealização da independência e da confiança nos modelos ingleses, compreendendo sua nação como fraca e instável.

Todavia, é exatamente nesse ponto que Washington Irving inova, uma vez que se utiliza da literatura para escrever sua própria história, democraticamente, e reescrever a História de sua nação, colocando em evidência um passado holandês, suas lendas, mitos e sagas, e subvertendo as categorias de valor entre o bem e o mal, tão perenes, com o intuito de assinalar a superioridade de uma minoria.

Essa subversão ocorre em *Rip Van Winkle* por meio do protagonista, um herói comumente humano, com um passado remoto de consciência aristocrática, que é visto como preguiçoso, inútil e covarde pelo olhar de uma personagem arbitrariamente familiar, a Senhora Van Winkle. Em *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, por sua vez, Brom Bones é percebido como um tipo de herói rústico e sem modos, em contraposição às ironias destinadas à Crane, um herói culto, com aspirações fidalgas, entretanto ridicularizado e expulso de *Sleepy Hollow* - um espaço que não lhe pertence e que é defendido pela figura do holandês concentrada em Bones.

Ainda no que se refere ao gênero conto, os esboços clássico-realistas de Washington Irving não possuem um universo organizado em torno de um sistema de valores coerentes como nos contos de fada, que querem ensinar uma moral distintiva entre bem e mal.

Para Coelho (2002, p. 56), “as figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas e más ao mesmo tempo, como o somos todos na realidade”. Com efeito, temos visto que o pensamento ordenador dos contos de Washington Irving é a ambivalência, o contraste e a contradição, tudo isso condensado. Por essa razão, não é congruente alegar que os contos sejam contos de fadas, mas sim que o autor tenha feito uso de matéria semelhante àquela dos contos de fadas para compor os referidos textos.

Apesar da singularidade de suas obras, a literatura de esboço produzida por Irving oscila entre a natureza fantasiosa e a sua demanda em provar-se verdadeira ou real. Essa intenção do realismo e da verdade foi uma tendência literária que teve o intuito de conceber a ideia de nacionalismo, amor, exaltação e entusiasmo pelo país nativo, além de uma consciência nativista que buscava a valorização das raízes americanas.

Esse dualismo entre a fantasia e a realidade, o verdadeiro, pode ser observado em várias instâncias, sendo umas delas o uso do pseudônimo Diedrich Knickerbocker nos dois contos objetos desta dissertação. O pseudônimo assume a personalidade de um velho cavalheiro de Nova Iorque que realizava pesquisas históricas sobre os costumes e histórias holandesas da província; em *Rip Van Winkle*, a declaração de que “suas pesquisas ocorreram menos entre os livros e mais entre os homens” (IRVING, 1961, p. 37, tradução nossa) expõe um amontoado de contrastes, tais como a matéria histórica e a lenda, a erudição e o popular, sempre objetivando criar um efeito fantasioso e, concomitantemente, de verdade.

O traço fantasioso, mesmo que misturado à ânsia de Irving de produzir verdade, é a matéria fecunda de sua nação criança em luta pela defesa de suas vontades, do seu desejo de independência em relação ao poder e, mais tarde, em rivalidade à pátria que assume caráter semelhante ao de uma “madrasta”, na tentativa de construir sua própria imagem ou identidade.

De modo consequente, é a substância da fábula, dos mitos, da lenda, do folclore e do romanesco, contida na superfície das narrativas dos contos, o fio condutor que se comunica facilmente com o popular, de interesse já tão distante da realidade do século XIX. Para mais, são as forças da fantasia, do sonho de independência e resistência, da magia, da imaginação, do mistério e da intuição que desencadeiam uma nova forma de figuração da experiência humana no universo de Washington Irving.

Portanto, argumenta-se que os contos são assimilados pela literatura infantojuvenil à conta dessa sua substância em comunicação com o popular, com a fantasia e com o modo romanesco, presente em ambos.

Esses elementos são combinados com o conhecimento baseado em fatos, como o achado de um conto em meio aos pertences de um historiador e com as descrições pormenorizadas dos entornos nos enredos dos contos-esboço, por exemplo, assinalando certa tendência realista, conforme afirma Vasconcelos, no excerto a seguir:

Os contos e novelas medievais (*flabiaux e exempla*), as *novelle* renascentistas, os panfletos, a tradição dos *jest-books*, mesmo os romances franceses - *todas essas formas já apresentavam, em maior ou menor grau, algum traço realista, fosse através do diálogo vivo, da caracterização, da atenção aos pormenores, de uma situação ou de uma descrição de cenário.* (VASCONCELOS, 2002, p. 11, grifos nossos)

Essa tendência a uma narrativa realista é uma característica ainda acanhada nos textos, mas que vai tomando proporções cada vez maiores, provocando o registro da fusão do real com o fantasioso, resultante da modificação acelerada do modo de vida, causada, por sua vez, pela revolução industrial. A utilização desse cunho de realidade nas narrativas provém da grande estruturação europeia e aponta “para o mundo da divisão do trabalho, da imprensa, da cidade

burguesa, industrial e comercial: os grandes centros urbanos europeus que, já no século XIX, abrigavam uma sociedade bastante diferenciada pelas relações de trabalho e posição de classe social” (HATOUM, 2016, p. 86).

Diante disso e de acordo com Ian Watt (2010, p. 16), naquele momento, “a maior missão intelectual do homem consistia em combater o fluxo inexpressivo da sensação e adquirir conhecimento dos universais que constitui a realidade definitiva e imutável”. Essa intenção realista gestaria, muito mais tarde, a substituição do antigo maravilhoso dos contos de fadas por um novo gênero narrativo: o da ficção científica.

E são precisamente o avanço veloz, o racionalismo e as tendências lógicas que trarão para as narrativas de Irving, atualmente, a visão de que os contos são “histórias para crianças” - que se torna estratégia de contenção - em detrimento de um novo maravilhoso que passa a atrair os homens: “aquele que eles descobrem não só no próprio real (transformado pela máquina), mas também em si mesmos, ou melhor, no poder da inteligência humana (COELHO, 2000, p. 119).

Nos dias atuais, verifica-se uma nítida tendência à retomada de temas antigos, difundidos, porém, por meio de novos processos.

Segundo Jameson (1992),

É no contexto da reificação gradual do realismo no capitalismo tardio, que o romanesco volta a ser percebido como o local da heterogeneidade narrativa e da libertação daquele princípio de realidade de que é refém, a agora opressiva representação realista. O romanesco parece voltar a oferecer a possibilidade de captar outros ritmos históricos e de efetuar as transformações demoníacas ou utópicas de um real agora inabalável. (JAMESON, 1992, p. 105)

A esta altura, pode-se afirmar, sob o viés marxista, que é a reificação, ou seja, a supervalorização da produção em detrimento das relações humanas, a responsável por culminar em um realismo exacerbado, aprisionando cada vez mais o humano e escondendo, por questões de mercado, a estrutura subjacente desses contos.

Contudo, antes de dar prosseguimento à explanação da investigação em terceiro nível, faz-se fundamental voltar a atenção ao elemento romanesco dos contos, discutida por Frye Northrop (1957) como estória romanesca. Segundo o crítico e teórico literário, a estória romanesca é:

De todas as formas literárias a mais próxima do sonho que realiza o desejo e, por essa razão, desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal. Em todas as idades, a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de estória romanesca, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais e os vilões, as ameaças à supremacia daqueles. (FRYE, 1957, p. 185)

Por assim dizer, a matéria romanesca dos contos de Irving sustenta a realização do desejo de desvinculação do pensamento colonial britânico, buscando por uma circunstância ideal que envolve um conflito permeado pela fantasia, no qual há duas personagens principais: um protagonista ou herói, como Rip Van Winkle e Brom Bones, e um antagonista ou inimigo, como a Senhora Van Winkle e Ichabod Crane, em *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, respectivamente.

Frye afirma ainda que:

O inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas quanto mais próxima a estória romanesca estiver do mito, tanto mais os atributos da divindade aderirão ao herói e tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas. A forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da estória romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior. O conflito, contudo, ocorre em nosso mundo, ou em qualquer hipótese lhe diz respeito, primariamente, e esse mundo, que está no meio, caracteriza-se pelo movimento cíclico da natureza. (FRYE, 1957, p. 186, grifos nossos)

E continua:

Distinguimos o mito da estória romanesca pelo poder de ação do herói: no mito propriamente dito ele é divino, na estória romanesca em si ele é humano. [...] A maior parte das culturas olha certas estórias com mais reverências do que outras, ou porque sejam julgadas historicamente verdadeiras ou porque vieram a suportar uma carga mais pesada de sentido conceitual (FRYE, 1957, p. 187, grifos nossos)

Todavia, o elemento romanesco dos contos aqui investigados não se aproxima de todo do mito, mas sim do caráter humano dos protagonistas e das circunstâncias conflituosas que enfrentam, além do fato desses confrontos ocorrerem no mundo concreto. Assim, pode-se dizer que Washington Irving refugia-se no esboço de antíteses morais complexas situadas entre o heroísmo humano e a vilania, em que suas personagens são corajosas ou puras, ou então desenhadas como vis ou covardes frente à problemática colonial e pós-independente, utilizando-se da fantasia para alinhar projeções de busca e esperança na forma literária do conto, acessível, naquela época, em meios de comunicações populares, como o jornal.

Consequentemente, a retomada do romanesco, nos dias atuais, regressa como uma perspectiva salvadora, isto é, “uma reexpressão dos anseios utópicos, uma renovada meditação sobre a comunidade utópica, uma reconquista (mas a que preço?) do pressentimento de um futuro redentor” (JAMESON, 1992, p. 105).

Posto isso, são as condições da própria História e de seu modo de produção que concebem um pensamento específico destinado a um público-alvo também específico.

Passa-se, então, em um primeiro momento, a estimar os modos realistas de se objetificar a forma artística, que atingem seu ápice com os movimentos realistas e naturalistas do século

XIX. Por isso, o interesse por uma literatura composta de seres fantasiosos - fadas, bruxas, anões, gigantes, cavaleiros sem cabeça, fantasmas - começa a ser percebida como arcaica.

Contudo, atualmente, recorre-se à fantasia como uma tentativa de esgueirar-se de uma realidade pouco tolerável, como argumenta Jameson, no excerto abaixo:

O romanesco é uma satisfação de anseios ou uma fantasia utópica que objetiva a transfiguração do mundo da vida diária de tal forma que possa restaurar as condições de algum Éden perdido ou antecipar um reinado futuro no qual a velha mortalidade e as imperfeições estarão ausentes. (JAMESON, 1992, p. 111)

Assim sendo, Jameson (1992) afirma que gêneros como os contos *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça*:

São vítimas da gradual penetração do sistema de mercado e da economia monetária capitalista. Com a eliminação de um status social institucionalizado para o produtor cultural, e a abertura da própria obra de arte à mercantilização, as antigas especificações genéricas transformam-se em um sistema identificador contra o qual qualquer expressão artística autêntica deve necessariamente lutar. Apesar disso, as antigas categorias genéricas não morrem, mas sobrevivem na meia-vida dos gêneros sublitérios da cultura de massa, transformadas em narrativas góticas, de mistério, romances, best-sellers e biografias populares, disponíveis em bancas de jornal e livrarias de aeroportos, onde aguardam a ressurreição de sua ressonância imemorial e arque-típica [...]. (JAMESON, 1992, p. 108)

Por esse ângulo, é o próprio sistema monetário que reifica o sistema de valores inculcado nos contos e na literatura infantojuvenil, buscando esconder suas contradições como estratégias de contenção para reprimir sua própria historicidade, de modo a omitir o papel relevante desse tipo de literatura. Jameson (1992) defende que, mesmo que esses modos de fazer literatura sejam lidos de maneira discrepante na atualidade, em razão da demanda das ansiedades utópicas do tempo contemporâneo, isso não significa que a obra deixe de conter sua realidade de outrora.

Desse ponto de vista, Jameson reitera:

As narrativas orais da sociedade tribal, os contos de fadas, *que são a voz irrepresível e a expressão das subclasses dos grandes sistemas de dominação*, as histórias de aventuras, o melodrama e a cultura popular ou de massa de nosso próprio tempo são, todos, *silabas e fragmentos de uma imensa e única história*. (JAMESON, 1992, p. 196, grifos nossos)

Assim, os contos são artefatos culturais, em outras palavras, instituições literárias cujo contrato social entre o escritor, neste caso Washington Irving, e seu público específico, perderam seu referencial no tempo, em virtude de novos pensamentos filosóficos.

Portanto, possivelmente os textos tenham sido reprimidos e, ao se manifestarem novamente como literatura infantojuvenil, indicam o retorno do reprimido para saciar uma concepção predominantemente capitalista, que reduz não só a literatura de Washington Irving, mas também a literatura infantojuvenil e a criança, uma vez que não se interessa por nenhuma questão

que seja humanamente sensível, conceituando, dessa maneira, a criança como um ser intelectualmente imaturo.

Logo, a literatura infantil também é julgada pela mesma linha de pensamento. Diante disso, o grande responsável pela classificação dos contos como literatura infantojuvenil é esse processo de transformação da realidade atual que busca por caminhos de libertação dos tormentos do mundo, concebendo, portando, essa classificação como estratégia de contenção que impede o leitor de ver o significado latente das obras.

Reiteradamente, a literatura de Washington Irving é inicial e, por esse motivo, ela acaba envolvida na ambiguidade porque só assim é capaz de manter-se viva, criando relações muito tênues entre a racionalidade - atrelada ao europeu - e a fantasia - atrelada ao colono americano “inculto” e suas tradições. Por essas razões, ela estabelece uma relação muito limitada entre a mente adulta/culta/europeia e a imatura/ infantil/inculta/americana.

No excerto a seguir, verifica-se a relação restritiva entre a mente popular, considerada rudimentar, e a infantil, considerada imatura:

O homem primitivo (povo), tal como imaginamos sua consciência, e a criança, tal como recordamos nossa infância, não possuem ainda a possibilidade de estruturar seus conhecimentos de forma histórica e racional [...] A condição para esta superior consciência do mundo é, em primeiro lugar, a linguagem - não uma linguagem humana qualquer, mas um idioma culto que para o homem primitivo (rudimentar) não existe ainda, e para a criança, embora exista, não está ao seu alcance. Dito de outro modo: nenhum dos dois possui um pensamento claro e distinto; vislumbram algo, mas não têm um conhecimento real da história em suas relações com a natureza em cujo nexos sua própria existência está incluída. Não têm cultura [...]. E a história é íntima afinidade com a vida, com o futuro, a realização de uma possível cultura. (SPENGLER, 1952, n.p. apud COELHO, 2002, p. 42)

Nesse sentido, ao realizar a reflexividade histórica dos contos em um terceiro nível de análise, é significativo frisar que é a perpetuação do discurso colonial que elabora os Estados Unidos ambíguo, ambivalente e dependente de Irving, cujo papel como autor foi o de esboçar distinções únicas entre os colonos e o império britânico, empenhando-se na criação de um “eu” interno literário.

Como se pôde observar, apesar de buscar uma identidade própria, de olhar para o que havia de seu em seu próprio país, na sua natureza e no seu passado doméstico, a literatura daquele momento foi uma tentativa adversamente permeada por uma falta de senso de independência, pois “os fundadores procuraram formas familiares [...]”¹⁰⁸ (HARDING, 2009, p. 19).

Em consequência, “literatura, arte e teatro originários da Inglaterra continuaram a ofuscar as produções americanas [...], causando aos cidadãos apego à crença de que [...] possuíam

¹⁰⁸ The founders looked to familiar forms [...].

filosofias independentes de governança e uma cultura distinta, quando, de fato, haviam passado a maior parte de suas vidas se identificando como britânicos e seguindo as tradições e costumes ingleses”¹⁰⁹ (HARDING, 2009, p. 21).

Em suma, *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* são veículos ideológicos que marcam o embate entre relações de poder e dominação, herdeiros literários potenciais de um sistema político e de um modelo específico de cultura e, sobretudo, constituem-se por meio de uma forma literária na qual a sociedade espelhou suas contradições e exprimiu seus paradoxos, dúvidas e inquietações.

Finalmente, os dois contos são uma grande possibilidade de se refletir sobre a existência, o estar no mundo e as relações sociais à época em que foram escritos, elementos esses já esquecidos pela ligeireza da passagem do tempo. Eles são, ainda, frutos de um mundo de ambiguidades, no qual o novo não possuía outra saída a não ser se apegar ao antigo.

Foi dessa maneira inquietante que os Estados Unidos se tornaram a maior potência da contemporaneidade, vivendo entre dois mundos culturais para que pudessem forjar, por meio de muita luta, a sua própria nação independente. Os americanos se tornaram, no século XIX, as criaturas do ontem, simples resquícios de um discurso colonial, como uma criança que acaba de sair do útero de uma mãe, mas é deixada às traças por uma Inglaterra madrasta com o intuito de aprender a caminhar sozinha pelos vales da tradição britânica e da busca incessante por uma tradição própria.

Ao escrever seus contos, particularmente *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, Washington Irving percebia, com muita clareza, a História coletiva que o interpelava, pois deixou em seus escritos, indícios profundos de como era seu país natal naquele momento: “*um potro esfarrapado, selvagem e meio domesticado, manejado à guisa de cabresto*”¹¹⁰ (IRVING, 1961, p. 344, tradução nossa, grifos nossos).

¹⁰⁹ Literature, art, and theater originating in England continued to overshadow American productions [...] they possessed independent philosophies of governance and a distinct culture, when, in fact, they had spent most of their lives identifying themselves as British and following English customs and traditions.

¹¹⁰ A ragged, wild half-broken colt, managed with a rope by way of halter.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, ao longo desta dissertação de mestrado, explorar dialeticamente os contos *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* em três níveis/horizontes de leitura. A investigação ocorreu pelo modelo de interpretação proposto pelo teórico e crítico literário norte-americano Fredric Jameson (1992), o político, em que as próprias funções textuais de forma e conteúdo articulam e, sobretudo, desvelam a História contada pela história, em outras palavras, a resolução imaginária dada ao que é historicamente real.

Para mais, a análise mostra que os contos, em um primeiro nível de leitura, recebem, nos dias atuais, a classificação de que são textos infantojuvenis, isto é, literatura para crianças e jovens. Essa perspectiva, identificada ao longo de todo o trabalho como estratégia de contenção, de acordo com o referido modelo teórico de Jameson, impede que o leitor avance e interprete os contos como produtos culturais de uma História específica, a dos Estados Unidos em seu processo ambíguo de Independência.

Além do mais, esclareceu-se que a própria categorização dessas produções como parte da literatura infantil justifica-se por sua ligação à forma popular e ao modo romanesco, bastante presentes em ambos os contos analisados e em histórias há muito esquecidas, como os contos orais, os contos de fadas, os mitos e as lendas.

Assim, nos níveis mais amplos de leitura, os subtextos desvelados pela análise literária, como o social e o histórico, mostram que os contos vão além do imaginário infantil, compondo o próprio modo de ser e estar no mundo do colono americano, reprimido e já esquecido, e seu embate com o poderio britânico, no século XIX, por meio do gênero conto clássico, uma forma curta, rentável e útil, com tom realista e fantasioso, moldada de maneira específica por Washington Irving para expressar as ânsias do homem americano comum das ruas em contraposição à figura do inglês distinto e culto.

Também buscou-se pesquisar, na própria forma dos contos, quais elementos narrativos estruturais agem socialmente nos textos para que haja aproximação com o universo literário infantil. Assim, é importante ressaltar que esta dissertação nunca teve o objetivo reduzir a figura da criança e da literatura infantojuvenil, o que a afasta de qualquer discussão negativa acerca de seu valor literário.

Para tal, periodizou-se a vida e a obra do autor, resgatando o caminho trilhado por ele, individual e socialmente, em um período da História dividido entre o mundo antigo regido pelas tradições europeias e a nação estadunidense recém-nascida, assinalando a antítese entre viver

em uma sociedade europeia altamente intelectual e refinada, e sobreviver da escrita em um país com quase nenhuma identidade literária original e permeada por valores corriqueiros e sem grandes elevações. Sua fortuna crítica não extrapola os limites do social, cuja abordagem de suas obras dá-se apenas pela ótica sociológica, em que os fatores sociais externos não são investigados como agentes da forma, não ocorrendo, portanto, associações entre esses fatores e seu reflexo na organização interna dos textos e resultando em leituras desconectadas do todo de um sistema econômico e político no qual Washington Irving e seus contos se inserem.

No tópico subsequente, foi apresentado um panorama das formas literárias mais assíduas em todo o percurso histórico de formação do país americano, assinalando a presença desigual de várias identidades e diversas vozes no âmbito social.

No entanto, o foco esteve no gênero conto, forma simbólica, repleta de contradições políticas e sociais inerentes ao percurso histórico, tais como a tentativa de unir a multiplicidade de vozes democraticamente em uma sociedade desintegrada e marcada pela mescla de concepções antagônicas, gerando uma espécie de literatura que abarcava tanto o velho mundo tradicional como o novo.

Por conseguinte, discorreu-se acerca do momento histórico-literário em que a crítica tecida por Irving se insere, abrangendo o processo de colonização, de independência, de construção da nação e o desejo emergente de forjar uma identidade única americana.

Assim, o conto escrito por Washington Irving configurou-se como uma forma mais concisa, direta, curta e acessível para o homem americano, trazendo em si, porém, um modo de vida característico marcado pelo modo realista, pelo pensamento popular e por princípios inexplicáveis pela lógica, destinado aos homens cujo pensamento aproximava-se da cultura popular dos povos antigos, expressa nas fábulas, nas lendas e no folclore, por exemplo.

Em seguida, investigaram-se as disparidades entre os colonos holandeses e ingleses e seus papéis desempenhados na organização da vida colonial, com o consequente aprofundamento acerca do curso histórico dos holandeses, visto que seus triunfos não são considerados no decurso da História em detrimento da força de dominação dos ingleses. O detalhamento da trajetória dos colonos holandeses no processo colonizatório dos Estados Unidos fez-se necessário em virtude da própria subversão que o escritor realiza nos contos, ao figurá-los como peças-chave atuantes em um drama de império, tecendo, dessa maneira, uma crítica importante que os retira da esfera da comichade e de simples relíquias de um passado remoto.

No capítulo de análise, primeiramente realizou-se a interpretação dos contos até o segundo nível de leitura, com o propósito de tratar e demonstrar as contradições presentes enquanto aspectos sociais externos que atuam como parte inerente na composição de uma estrutura específica.

Primeiramente analisou-se o conto *Rip Van Winkle* e, em seguida, *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, dado que as narrativas trazem uma sequência lógica da crítica nelas delineada, sendo que a primeira expõe a idealização de um sonho de nação independente, e a segunda, a idealização da resistência frente à problemática do país pós-independente, às enormes disparidades regionais entre os indivíduos e sua busca incessante por uma identidade única e distintamente americana.

No tópico final, discorreu-se acerca das associações entre a gama de elementos histórico-sociais externos e seu papel na organização dos textos.

Devido às descrições minuciosas dos entornos naturais em que as narrativas se ambientam, à presença do pseudônimo de um historiador holandês, às menções a eventos históricos com precisão e a outros elementos também capazes de dar um tom de verdade a seus contos, Washington Irving criou efeitos do real ao mesmo tempo que engendrou uma atmosfera de magia na personagem de um cavaleiro sem cabeça e na de um homem que dorme por vinte anos, gerando narrativas que codificaram a pluralidade de pensamentos, tanto da cultura europeia quanto da americana, em uma forma cabível na infraestrutura literária pobre de seu país natal.

Conseqüentemente, os contos figuram a ambiguidade de um país pouco definido acerca de sua identidade, possibilitando ao texto acessar um fragmento de uma realidade dual e esboçando as imagens de um país em construção.

Em razão dos elementos provenientes da literatura popular e de seu modo romanesco, os contos são lidos, nos dias de hoje, como literatura infantojuvenil, sendo vítimas do sistema de mercado e da economia capitalista, que tentam reprimir o irreprimível: a voz e a expressão dos contos que, de fato, são fragmentos de uma história **una**. Logo, é o sistema capitalista o possível responsável por refrear esses artefatos culturais e por julgar a literatura infantojuvenil como menor, pois que não investiga sua autêntica expressão artística, penetrando-a somente pelo interesse monetário.

Afinal, *Rip Van Winkle* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça* concebem e revelam-se como fragmentos das angústias de um mundo de contrastes entre impérios e colônias, em que a identidade americana foi construída face a um pensamento e a um discurso coloniais.

REFERÊNCIAS

CORPUS LITERÁRIO

IRVING, Washington. Rip Van Winkle. In: *The Sketch Book*. 3 ed. Nova York: A signet classic, 1961.

IRVING, Washington. The legend of Sleepy Hollow. In: *The Sketch Book*. 3 ed. Nova York: A signet classic, 1961.

OBRAS TEÓRICAS E CRÍTICAS

BRADBURN, Douglas. The problem of citizenship in the American Revolution. *History Compass*, Nova Iorque, p. 1093–1113, 2010. CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

BRUNJES, Ann. *The American Struggle for Identity in 18th Century Newspaper Verse*. *Bridgewater Review*, 17(1), 7-10, 1998. Disponível em: http://vc.bridgew.edu/br_rev/vol17/iss1/6. Acesso em: 14.mar. 2023.

BLACKMORE, Steven. Family Resemblances: The Texts and Contexts of "Rip Van Winkle". *Early American Literature*, [s. l.], v. 35, ed. 2, p. 187-212, 2000.

BEIDLER, Peter G. William Cartwright, Washington Irving, and the "truth": A shadow allusion to Chaucer's canon 's yeoman 's tale. *The Chaucer Review*, [s. l.], v. 29, n. 4, p. 434-439, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000. 287 p.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cromopio*. São Paulo: Perspective, 2006. cap. 6, p. 142-163.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. rev. [S. l.]: Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 199 p.

DORSKY, Jeffrey. The value of Storytelling:: "Rip Van Winkle" and "The Legend of Sleepy Hollow" in the context of the Sketch Book. *The university of Chicago Press*, The University of Chicago, p. 393-406, maio 1985.

FERREIRA, Carla Alexandra. *Leituras Norte-Sul: Percepções de Si e do Outro na Obra de John Updike*. Guarapuava, Editora Unicentro, 2018.

FASH, Lydia G. *The Sketch, The Tale, and the beginnings of American Literature*. 1 ed. Virginia: University of Virginia press, 2020.

FRYE, Northrop. Terceiro Ensaio. Crítica Arquetípica: teoria dos mitos: O mýthos do verão: a estória romanesca. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957. cap. 3, p. 185-202.

GOODFRIEND, Joyce D. Writing/Righting Dutch Colonial History. *JSTOR*, [s. l.], v. 80, ed. 1, p. 4-28, 1999.

GREENE, Jack P. The American Revolution. *Oxford Journals*, [s. l.], v. 105, ed. 1, p. 93-102, fevereiro 2000.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1988. 95 p.

GRAY, Richard. Inventing Americas: The Making of American Literature, 1800–1865. In: GRAY, Richard. *A History of American Literature*. 1. ed. [S. l.]: Wiley Blackwell, 2012. cap. 2, p. 88-199.

HATOUM, Milton. O romance realista e o romanesco. *Revista Revera*, [s. l.], v. 1, p. 84-94, 2016.

HOFFMAN, Daniel G. Irving's Use of American Folklore in "The Legend of Sleepy Hollow". *Modern Language Association - MLA*, [s. l.], v. 68, ed. 3, p. 425-432, 1953.

HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. 9. ed. Estados Unidos: Longman Group Limited, 2000. 250 p.

HARDING, Bethany. *Breaking up and moving Westward: the search for identity in post-colonial America, 1787-1828*. 2009. 404 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Marquette University, [S. l.], 2009.

IRVING, Washington. Letters, Volume II: 1823–1838. Edited by Ralph M. Aderman, Herbert L. Kleinfield, and Jenifer S. Banks. Vol. 24 of *The Complete Works of Washington Irving*. Boston: Twayne, 1979.

International Bowling Museum. *The history of bowling in the US*. Disponível em: <https://www.bowlingmuseum.com/Visit/Online-Exhibits/History-of-Bowling-in-the-US>. Acesso em: 14 mar. 2023.

JAMESON, Fredric. Preface. In: *The Political Unconscious Narrative as a socially symbolic act*. Londres: Routledge classics. 2002.

_____. *O Inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992. 305 p. v. 31.

JONES, Bryan Jay. *Washington Irving: the definitive biography of America's first bestselling author*. 1 ed. Nova York: Arcade Publishing, 2008.

KAMMEN, Michael G. *Colonial New York: A history*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996. 411 p.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. cap. 10, p. 87-95.

_____. Novas teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. cap. 10, p. 95-115.

SCOFIELD, Martin. *The Cambridge Introduction to The American Short Story*. 1 ed. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2006.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *Novos Estudos*, [s. l.], n. 29, p. 85-97, 1991.

_____. *Que horas são? (Ensaio)*, São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

RENAUX, Sigrid. Os mundos fantásticos de Rip Van Winkle. *Itinerários*, Araraquara, p. 91-114, 2002. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2657/2347>. Acesso em: 29 ago. 2022.

RINK, Oliver A. *Holland on the Hudson: An economic and social history of Dutch New York*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1986. 261 p.

REMINI, Robert Vicent. *A short history of the United States*. 1. ed. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 2008. 373 p.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições: Sobre o Romance inglês no século XVIII*. 1. ed. São Paulo: Boitempo editorial, 2002. 165 p.

WANG, Quan. New Historicism in Rip Van Winkle. *The explicator*, online, v. 72, ed. 4, p. 320-323, 2014. DOI 10.1080/00144940.2014.962465. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287694285_New_historicism_in_Rip_Van_Winkle. Acesso em: 24ago. 2022.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. cap. 1, p. 9-36.

WYMAN, Sarah. Washington Irving's Rip Van Winkle: A dangerous critique of a new nation. *A quarterly journal of short articles: notes and reviews*, online, v. 23, ed. 4, p. 216-222, 5 nov. 2010. DOI 10.1080/0895769X.2010.517049. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0895769X.2010.517049?journalCode=vanq20>. Acesso em: 24 ago. 2022.