Maria Benedita de Almeida Garrett Mendes Pinto Júdice

Da Harpa ao Altar: As pontes da espiritualidade em *The Bridge*, de Hart Crane

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos

Julho 2007

Porto

Ao Diogo, à Maria e à Matilde

À memória do Avô João

Índice

		Página
	Nota Prévia	1
1.	Tábua Biobibliográfica	3
2.	Introdução	6
3.	*The Bridge*: a síntese mística da América	16
4.	A ponte de Brooklyn: de facto a símbolo	40
5.	As representaçoes culturais da ponte de Brooklyn	57
6.	Hart Crane e o Modernismo	76
7.	Emprestar um Mito a Deus: ‘Proem’ e ‘Ave Maria’	94
8.	O mundo espiritual do poema	108
9.	A ponte em Atlantis	126
10.	Conclusão	139
11.	Bibliografia	143
12.	Apêndice	152

Nota Prévia

A dissertação de Mestrado que aqui apresento é um resultado lógico do meu percurso académico e do interesse pela continuação da minha formação profissional. O curso de Línguas e Literaturas Modernas serviu de base de apoio linguística e literária para novas descobertas e a poesia de Hart Crane é certamente uma delas.

O meu interesse por poesia surgiu precisamente no ano académico do Mestrado, mais concretamente com o programa de Literatura Inglesa e de Literatura Americana, cujos seminários foram conduzidos pela Professora Filomena Vasconcelos e pela Professora Maria João Pires respectivamente. Só aí descobri a verdadeira essência da poesia inglesa e americana e rendi-me aos ensinamentos da Professora Maria João Pires em relação à poesia de Hart Crane. Penso que o que mais me atraiu neste poeta foi a dificuldade de interpretação que senti, à primeira vista, ao ler os seus poemas e a curiosidade que me suscitou em relação à sua obra e vida. Vivi intensamente as aulas de mestrado sobre Crane e, quando chegou o momento da escolha do tema da tese, pareceu-me lógico debruçar o meu estudo sobre um poeta que tanto me cativou.

Ao longo do percurso deste trabalho, contei sempre com o apoio incondicional, a disponibilidade constante e o permanente encorajamento e compreensão por parte da minha orientadora, a Professora Maria João Pires. Gostaria, portanto, de a ela dirigir as primeiras palavras de agradecimento e manifestar o meu reconhecimento pela forma como lidou comigo e me ajudou a vencer os obstáculos com que me fui deparando.

Aproveito também para agradecer à Chantal Bizzini não só pelas diversas conversas literárias que fomos mantendo mas também pelo material que me foi disponibilizando e pela ajuda e incentivo constantes. A sua dissertação de Doutoramento e as várias participações em Congressos fazem parte do material mais recente que utilizei para o trabalho que apresento.

Uma palavra de agradecimento aos restantes professores do Mestrado, ao Professor Gualter Cunha, à Professora Filomena Vasconcelos, à Professora Fátima Vieira e à Professora Teresa Castilho pelos conhecimentos transmitidos e pela disponibilidade que sempre me dispensaram.

Por fim, gostaria de agradecer ao Diogo, à Maria e à Matilde o apoio constante e as palavras de encorajamento e compreensão. Foram eles que me transmitiram os sentimentos de coragem e confiança que me permitiram acreditar e finalizar este trabalho.

1. Tábua Biobibliográfica

1899 Nasce Harold “Hart” Crane em Garrettsville, Ohio, USA, a 21 de Julho, filho único de Grace Hart Crane e de Clarence Arthur (C.A.) Crane.

1904 Crane e a sua família mudam-se para Warren, Ohio, USA.

1908 Grace Hart Crane é internada num hospício; C.A.Crane muda-se para Chicago; Harold Crane vai viver com os avós maternos, em Cleveland.

1909 Grace regressa a casa e C.A. vai viver com ela em casa se seus pais.

1912 Harold começa a escrever poesia.

1916 Viaja com a mãe para *Isle of Pines*, no sul de Cuba, para a plantação de fruta do seu avô materno; Grace e C.A. divorciam-se; Harold, com dezassete anos, vai viver para Nova Iorque; começa a trabalhar na fábrica de seu pai como vendedor, em Cleveland, encontrando-se dividido entre estas duas cidades até 1923; publica o seu primeiro poema, “C-33” em *Bruno’s Weekly*, uma revista menor de Greenwich; é encorajado a continuar a sua actividade poética por Mrs. William Vaughan Moody.

1917 Vai par Nova Iorque; decide mudar o seu nome e adopta o nome de solteiro da mãe, Hart; contacta com Margaret Anderson e Jane Heap, editoras de *The Little Review*; começa a preparar a sua entrada na Faculdade; leva uma vida muito boémia.

1918 Torna-se editor executivo do jornal *The Pagan*.

1920 Corta relações com o pai.

1921 Começa a escrever “Voyages”;

1922 Começa a escrever “For the Marriage of Faustus and Helen”.

1923 Decide viver em Nova Iorque; muda várias vezes de residência e é sustentado por trabalhos temporários, dinheiro emprestado pelos amigos e mesadas dos pais; publica “For the Marriage of Faustus and Helen”, o seu primeiro grande poema; começa a escrever *The* Bridge; insere-se nos círculos literários da cidade e rodeia-se de figuras importantes da cena literária americana – Allen Tate, Katherine Anne Porter, E.E.Cummings and Jean Toomer; encontra na bebida a solução para os seus problemas; inicia as suas primeiras relações amorosas (homossexuais).

1924 Muda-se para a morada que o inspirou para a escrita de *The Bridge* – 110 Columbia Heights, Brooklyn; inicia uma relação amorosa com Emil Opffer.

1926 É-lhe concedida uma bolsa de estudo por parte do banqueiro Otto Khan, que lhe permite trabalhar no seu poema longo, *The Bridge*; de Maio a Outubro ausenta-se de Nova Iorque e vai viver para Isle of Pines, com o intuito de acabar *The Bridge*; acaba muitos dos poemas de *White Buildings* para a sua publicação.

1927 Afasta-se da composição poética devido aos problemas financeiros e emocionais de sua mãe; passa por períodos auto-destrutivos; vai viver para Pasadena e começa a trabalhar como acompanhante de idosos; muda-se para Hollywood para ajudar a mãe, que atravessa uma má fase devido à doença terminal de sua mãe (avó de Crane).

1928 Em Maio regressa a Nova Iorque; morte da sua avó materna, em Setembro; rompe relações com a mãe, após esta ter ameaçado contar ao seu pai da homossexualidade do filho e ter tentado que Crane não recebesse a herança; aproveita a herança que a sua avó lhe deixou para viajar pela Europa (em Dezembro), onde conhece Harry Crosby, o dono do jornal *Black Sun Press*, que lhe propõe publicar o seu poema.

1929 Regressa a Nova Iorque; acaba *The Bridge* em Dezembro; escreve o ensaio "The Art of Poetry".

1930 Em Abril publica *The Bridge*.

1931 Recebe uma bolsa de estudo da Fundação Guggenheim, que lhe permite passar o seu último ano de vida no México; morte súbita de seu pai, em Julho; inicia a sua primeira relação heterossexual, com Peggy Cowley.

1932 Escreve "The Broken Tower"; a 27 de Abril, na sua viagem do México para Nova Iorque a bordo do navio S.S.Orizaba, é violentamente espancado por marinheiros (devido à sua inclinação homossexual) e salta borda fora do navio, cometendo suicídio; é sepultado em Garrettsville, a sua cidade natal, e na lápide da sua sepultura está inscrito "Lost at Sea", uma vez que o seu corpo nunca foi encontrado.

2. Introdução

O grande sonho de todo o escritor – se o tiver – será o de nunca encontrar o leitor "ideal". Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí.

Vergílio Ferreira

Quando falamos de Literatura Americana e nos propomos escrever um trabalho sobre um autor que marcou uma época da sua História Literária, estamos perante uma tarefa árdua. Não devido ao estudo profundo que subjaz a um trabalho desta natureza, mas sim porque, desde o início, temos de ter bem presente o percurso histórico, bem como literário, do "Admirável Mundo Novo".

Não nos podemos esquecer que o país que hoje conhecemos, os Estados Unidos da América, foi, outrora, uma terra virgem, povoada por indígenas, e que se apresentou, para muitos, como a terra de uma nova oportunidade. Desde a sua descoberta, em 1492, até aos dias de hoje, este país presenciou profundas mudanças (a nível geográfico, histórico, tecnológico, político e comercial), as quais moldaram uma maneira de ser e de estar no mundo muito peculiares, contribuindo para um forte orgulho e identidade nacionais e para a construção de uma consciência muito própria da sociedade americana. Desde o tempo das colónias e do desbravar de terras no Oeste americano até aos primórdios da industrialização, este país teve sempre o cuidado de se dar a conhecer ao mundo e de o marcar de forma decisiva com o seu contributo para o bem estar e prosperidade da humanidade.

Assim, é importante referir o papel da literatura que se tem vindo a assumir como o modo privilegiado de dar a conhecer ao resto do mundo não só o estado da nação mas também a história desde país novo, das suas gentes e dos seus mitos, dos seus receios e ansiedades. Neste aspecto, e sem querer ser demasiado globalizante, se percorrermos a "literatura americana" desde o legado puritano até aos escritores que marcam, actualmente, a cena literária, podemos constatar que vários se assumiram, de uma forma ou de outra, como "bardos" no que diz respeito à cultura e história deste país; tal como afirmou Emerson, todos eles cantaram a América!

Ora é precisamente com esta intenção que Crane se afirma no panorama literário americano de inícios do séc. XX. Pela leitura atenta das suas cartas, apercebemo-nos não só

do penoso processo de escrita da sua obra-prima, *The Bridge*, das dificuldades e dúvidas que foi tendo e partilhado com os seus amigos do círculo literário em que se inseria, mas também das condições políticas, económicas e sociais que a América, com especial incidência na cidade de Nova Iorque, atravessava na época em que Crane viveu.

Não nos podemos esquecer que este era um país em profundas transformações a vários níveis: passa de um cenário natural, de comunhão com a natureza, bucólico até, para um ambiente exageradamente industrializado, em que a máquina começa a substituir a mão de obra humana e a invadir por completo a actividade industrial, modificando a economia americana; a nível político, avolumam-se as dissidências advindas do facto de a economia e da sociedade se encontrarem em profundas remodelações; mesmo a nivel literário, nota-se uma separação entre os escritores que celebram a máquina e o progresso e aqueles que permanecem ligados à tradição pastoril.

Esta realidade dual, de incerteza em relação a um futuro industrializado mas, ao mesmo tempo, de corte com a tradição, com o passado bucólico de um país, está bem presente na obra de Hart Crane. As cartas que nos deixou e grande parte da sua poesia está enraizada no ambiente de dúvida que se vivia naquela época, ambiente este que se extende à sua vida pessoal. Esta ficou marcada por uma dualidade de critérios, uma constante tensão entre as sua crenças pessoais e as do resto do mundo, família e amigos, algo que se revela também na sua poesia. A sua vida e obra estão, aliás, interrelacionadas, como tento demonstrar ao longo deste trabalho.

Crane provém de uma família sem dificuldades financeiras (o seu pai era um homem de negócios bastante bem sucedido), embora tivesse tido uma infância muito conturbada a nível emocional, o que o tornou uma criança extremamente ansiosa e um adulto muito complexo. Desde cedo se interessa pela leitura e pela escrita tendo lido, por moto próprio, os trabalhos dos poetas e dramaturgos Elizabetanos (Shakespeare, Marlowe e Donne) bem como

os dos poetas franceses do século XIX (Vildrac, Laforgue e Rimbaud), cujas influências se fazem notar na sua obra.

A proximidade à sua mãe e ao mundo das artes, em detrimento da relação que mantinha com o pai, bastante atribulada, fazem com que o autor se mude para a cidade de Nova Iorque em 1923, estando mais próximo dos círculos literários que o poeta tanto admira. Aí consagrou grande parte do seu tempo à leitura e escreveu muitos dos poemas mais tarde publicados em *White Buildings* (1926). Entre os vários sítios que habitou, 110 Columbia Heights foi o apartamento que mais o marcou. A vista privilegiada sobre a ponte de Brooklyn e o porto de Nova Iorque inspiram o poeta para a escrita de *The Bridge*, que só mais tarde acaba e publica (1930).

O seu estilo poético foi fortemente influenciado pela literatura europeia, tendo Crane combinado estas influências com o estilo muito próprio que herdou de um dos seus mestres, Walt Whitman. Admirador de T.S. Eliot, o poeta utilizou, à sua semelhança, a paisagem urbana, industrializada e moderna para criar uma literatura muito poderosa, nova e marcadamente simbólica. Aliás, *The Bridge*, o seu maior trabalho (em extensão e em aclamação), exprime uma visão histórica e espiritual da sua terra natal, a América.

A minha opção pelo estudo de *The Bridge* deve-se ao facto de este ter sido, sem dúvida, o seu grande trabalho, aquele que mais aclamação pública teve e o que mais me atraiu em termos poéticos. Apesar de ser um poema muito extenso, foi aquele que prendeu a minha atenção de imediato, obrigando-me a investigar grande parte dos conceitos empregues por Crane e a proceder à descodificação dos símbolos utilizados ao longo do poema. Por outro lado, o facto de grande parte da teorização literária que figura na correspondência do autor ser precisamente sobre este poema foi também um incentivo ao seu estudo.

Assim, inicio esta dissertação com a plena consciência de que apenas me dedico ao estudo de uma parte da problemática gerada em torno da poesia craniana. O debate académico

sobre a sua obra iniciou-se pouco tempo depois da publicação de *The Bridge*, embora se possa dizer que tenha tido a sua origem durante o processo de composição do poema com a troca de correspondência entre o autor e alguns dos seus amigos, principalmente Waldo Frank e Allen Tate.

Como se pode verificar através da leitura do meu trabalho, *The Bridge* é um poema bastante extenso e complexo. Numa tentativa de despertar a consciência americana para as mudanças que se operavam na América do século XX e tentando abarcar os mitos da História da América desde a sua descoberta até ao momento presente, Crane constrói o seu mito pessoal americano ou, como ele lhe chama em várias das suas cartas, *a síntese mística da América*. Ao longo das várias secções do poema, o autor vai evocando episódios concretos da história americana que contribuiram para a formação de uma consciência única, marcadamente americana.

A minha linha de leitura do poema em questão parte da imagem da ponte de Brooklyn enquanto objecto real, enquanto *facto* para utilizar a terminologia de Trachtenberg, musa inspiradora para o poeta, e centra-se nas implicações simbólicas que esta obra de arquitectura adquire ao longo do poema. Estas passam, necessariamente, pelo levantamento das representações da espiritualidade na própria obra. Se nos concentrarmos nas aspirações do poeta aquando da composição do poema, constatamos a sua interligação com o campo da espiritualidade e facilmente nos apercebemos disto com a leitura do poema. Não nos podemos esquecer que a ponte se transforma em harpa e altar, numa espécie de deusa na secção final do poema.

A ligação entre estes dois campos, o literário e o espiritual, tem vindo a afirmar-se e é, a meu ver, bastante interessante. No caso particular de Crane e da sua obra poética, através da leitura da sua correspondência fica claro que o próprio autor atribuiu características espirituais à sua fonte de inspiração, a ponte de Brooklyn, transferindo-as para o poema aqui analisado.

Ao longo da minha análise, tentarei precisamente demonstrar as implicações espirituais das partes que me proponho analisar de *The Bridge* e proceder à desmitificação do artefacto "ponte". Tentarei, sempre que possível, estabelecer a ligação entre estes dois campos do saber e demonstrar as aspirações espirituais do autor ao escrever este poema. Estas estão bem explícitas na sua correspondência, mas serão mais facilmente compreendidas através da análise do texto.

Uma vez que o poema em questão é, de facto, bastante extenso, delimitarei a minha análise a cinco partes por serem aquelas que, a meu ver, mais contribuem para o tratamento do tema que proponho com esta dissertação: "Proem", "Ave Maria", "Harbor Dawn", "The Dance" e "Atlantis". Sempre que possível, remeto para outras partes do poema onde o tema da espiritualidade é de certo modo tratado, embora de forma pouco extensiva e relevante para o desenvolvimento da secção em questão. Assim, apesar de analisar em pormenor as cinco partes acima mencionadas, procederei ao estabelecimento de pontes inter e intratextuais de forma a tratar plenamente a interligação entre literatura e espiritualidade.

Com esta ligação, pretendo, ainda, demonstrar o conhecimento do autor no que concerne a filosofias místicas, com especial incidência na de Ouspensky explanada na sua obra *Tertium Organum* e a mitos e lendas pertencentes a outras civilizações, mais precisamente a Greco-Romana e a Azteca.

Em termos bibliográficos, deparei-me com inúmeras dificuldades de selecção de material. Ao longo da minha pesquisa, fui-me dando conta de que a crítica mais significativa em torno da poesia de Hart Crane se inicia nos anos 60. Aliás, Langdon Hammer, um dos críticos mais proeminentes da obra craniana, constata esta facto, advogando que antes desta década o autor não obteve reconhecimento crítico que sustentasse a publicação de estudos sobre as obras que nos deixou (Hammer e Weber, *O My Land* 4). Por este motivo, a maior parte dos títulos que figuram na bibliografia foram publicados pós anos 60. Tentei sempre

procurar os mais recentes desenvolvimentos críticos em relação a este autor e, por isso, apesar da incidência nas quatro décadas do século XX atrás mencionadas, apresento também as mais recentes publicações neste âmbito, que vêm animar o debate crítico e literário da obra de Crane e da sua inclusão no movimento Modernista. Ao longo do presente trabalho, tentarei fundamentar as minhas afirmações com a opinião dos autores mais relevantes para a discussão craniana e proceder, sempre que possível, à contraposição de opiniões de modo a enriquecer a(s) problemática(s) gerada(s) pelas muitas questões que o trabalho deste autor levanta e a dissertação que aqui apresento.

Na bibliografia como nas notas, segui o modo de referência consagrado pela MLA[1], que já contempla meios informáticos (sítios da internet, CD-ROMs) e afins.

Tentei explorar os trabalhos de investigadores portugueses, sendo os mais relevantes os de João de Mancelos e os de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Ambos influenciaram, de algum modo, o meu trabalho e foram certamente fonte de inspiração.

Resta-me proceder a uma breve descrição das partes constitutivas do presente trabalho. Este começa por dar conta dos factos mais relevantes da vida de Hart Crane e do modo como as condições, por vezes precárias e atribuladas em que viveu, influenciaram a sua escrita. Considero importante incluir uma tábua biobibliográfica uma vez que há uma ligação muito próxima entre o seu estilo poético, a sua filosofia de vida (e de morte) e a sua obra.

Assim, o meu trabalho distribuir-se-á por sete partes. O primeiro capítulo focará o processo de composição de *The Bridge*. Partirei de uma breve análise da correspondência do autor para estabelecer a ligação com a sua obra poética, nomeadamente com "For the Marriage of Faustus and Helen" e com *The Bridge* propriamente dito. Parece-me relevante analisar "Faustus and Helen" como forma de introduzir as diversas partes de *The Bridge* uma vez que esse é o poema que está na base da composição deste último, a nível temático e

[1] Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6th ed. New York: The Modern Language Association of America, 2003.

formal. Procederei a uma breve comparação entre este poema e "The Waste Land", de T.S. Eliot no que respeita ao retrato que ambos os autores fazem da cidade moderna. Encerrarei este primeiro capítulo com uma breve nota apresentando uma visão global de cada parte de *The Bridge*; parece-me importante salientar o conteúdo de cada uma das partes constituintes do poema uma vez que apenas analiso cinco das suas secções, como explicado anteriormente.

No segundo capítulo, concentrarei as minhas atenções na ponte de Brooklyn enquanto estrutura arquitectónica e no seu processo de construção. Delinearei o panorama económico, social, político e cultural da América de inícios do séc. XX de modo a melhor se compreender a mentalidade americana e as condições reais que deram origem à necessidade da existência de uma ponte que unisse Manhattan e Brooklyn. Explicarei, também, a forte simbologia da ponte de Brooklyn e do seu processo de construção e o modo exímio como Crane se apropria desta estrutura e a transforma num dos símbolos da sua poesia.

O terceiro capítulo partirá precisamente do significado simbólico da ponte e apontará as mais significativas representações culturais desta estrutura nos diversos campos artísticos: literatura, pintura, música, cinema e televisão, fotografia. Tentarei demonstrar o impacto que a ponte de Brooklyn teve na vida e no imaginário americanos desde a sua construção até aos dias de hoje.

No quarto capítulo, explanarei a problemática teórico-literária em torno da poesia de Hart Crane em geral, com especial incidência no processo de escrita de *The Bridge*. Tentarei inserir o autor no movimento Modernista e compará-lo com alguns dos nomes mais significativos que fizeram parte do mesmo movimento e que escreveram, à semelhança de Crane, poemas longos: T.S. Eliot, Ezra Pound e William Carlos Williams. Tentarei esclarecer as influências mais relevantes da poesia craniana e alguns dos conceitos que definem a sua obra, explanados em "General Aims and Theories", em "Modern Poetry" e em algumas das suas cartas.

Nos restantes capítulos, procederei à análise das partes do poema que escolhi. No quinto, analisarei o proémio à ponte e "Ave Maria", tendo em atenção as interligações entre ambas as partes, consideradas o preâmbulo espiritual do poema, tentando localizar as manifestações de um mundo e entidades espirituais no poeta e na realidade que o rodeia.

Uma vez caracterizado o mundo em que o poeta se move, no sexto capítulo procederei à explanação o mais exaustiva quanto possível do que muitos críticos consideram o mundo espiritual do poema. Partirei da análise da realidade interior do poeta, em "The Harbor Dawn", que se manifesta exteriormente em "The Dance". Esta é a parte "espiritual" de *The Bridge* por excelência que indicia a busca pela consciência religiosa americana: a apreensão e consequente imersão do poeta no mundo índio, metaforizado pela figura de Pocahontas, a dimensão espiritual da América moderna.

O sétimo e último capítulo, dedicado a secção "Atlantis", centrar-se-á na imagem da ponte de Brooklyn e na sua simbologia. Estabelecerei a ligação desta com todas as outras partes do poema uma vez que "Atlantis" será a súmula das ideias, imagens e símbolos recorrentes ao longo de *The Bridge*. Tentarei averiguar o significado das várias características que o autor atribui à ponte e a dimensão espiritual das suas metamorfoses, que culmina na promessa de um novo mundo, o tema central do poema em análise.

Concluído o plano de trabalho, resta-me apenas reiterar a complexidade e extensão de *The Bridge*. Aquilo que me proponho fazer é apresentar apenas uma leitura do poema em questão, em certos momentos norteada por preferências críticas pessoais. Ao longo das várias leituras efectuadas, foram-me surgindo dúvidas e interrogações às quais tentarei dar uma resposta com a dissertação que apresento.

Fecho esta introdução com uma excerto de um dos ensaios de Emerson, "The Poet", que, a meu ver, sintetisa os desígnios de Crane em *The Bridge*: contruir um poema que fosse a síntese mística da América, a verdadeira essência deste país, cantar a América (224):

We have yet had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials, and saw, in the barbarism and materialism of the times, another carnival of the same gods whose picture he so much admires in Homer; then in the middle age; then in Calvinism. Banks and tariffs, the newspaper and caucus, methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy, and the Temple of Delphos, and are as swiftly passing away. Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boasts, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas, are yet unsung. Yet <u>America is a poem in our eyes</u> (sublinhado meu)*; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for meters.*

3. *The Bridge*: a síntese mística da América

Crane's myth must, of course, not be confused with the myth as we find it in Homer or the Bible or the Nibelungen. The Bridge *is not a particularised being to be popularly sung; it is a conceptual symbol to be used. And the fact that this symbol begins as a man-constructed thing is of the essence of its truth for our instrumental age. From a machine-made entity, the Poem makes the Bridge into a machine. But it has beauty. This means that through the men who builded it, the life of America has flowed into the Bridge – the life of our past and our future. A cosmic content has given beauty to the Bridge; now it must give it a poetic function. From being a machine of body, it becomes an instrument of spirit. The Bridge is matter made into human action.*

Waldo Frank

The Bridge, de Hart Crane, assume-se uma das composições poéticas que traduz o modo da escrita do século XX: não apenas por lhe ter sido inicialmente atribuída a designação de poema longo, tipicamente modernista, mas também pelo facto de o seu autor, muito influenciado pelo novo estilo de vida do início do século, ter convocado para o poema elementos de tal modo inovadores que lhe permitiram "competir" com os grandes poemas longos daquela época – "The Waste Land", de T.S.Eliot, "The Cantos", de Ezra Pound, e "Paterson", de William Carlos Williams (Dickie 1)[2].

Ao escrever *The Bridge* Crane quis "cantar a América", celebrar a sua História, os seus povos e mitos; para ele, o poema assume-se uma síntese de um todo orgânico – o continente americano – tal como advoga em várias das suas cartas. Veja-se, a esse respeito, os seguintes excertos da correspondência escrita durante o ano de 1923, data a partir da qual Crane começa a trabalhar em *The Bridge* (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 124-6):

> *(...) I'm on a synthesis of America and its structural identity now, called* The Bridge. *(...)*
>
> *(...) Very roughly, it concerns a mystical synthesis of "America". History and fact, location, etc. all have to be transfigured into abstract form that would almost function independently of its subject matter. The initial impulses of "our people" will have to be gathered up toward the climax of the bridge, symbol of our constructive future, our unique identity, in which is included also our scientific hopes and achievements of the future. (...)*

Ao longo de oito secções (estando duas delas subdivididas – "Powhatan's Daughter" e "Three Songs" – em cinco e três partes respectivamente), o autor percorre a História da América, partindo de uma paisagem muito concreta, a da cidade moderna cujo símbolo último é a ponte de Brooklyn para depois recuar no tempo até à descoberta desse país.

[2] Para uma definição do termo 'poema longo' remeto para Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press, 1986. 6
.

Crane apropria-se de uma estrutura bastante inovadora para a época – uma ponte que conjuga dois materiais distintos, a pedra e o aço, símbolos da tradição e da modernidade respectivamente e que serve de pano de fundo ao poema[3]. Esta assume-se o elo de ligação entre o passado e os tempos actuais da América, bem como do poema em si mesmo, pois é a sua presença que une as épocas históricas nele retratadas. A ponte representa também a interligação entre o Velho e o Novo Mundo, que vai sendo retomada ao longo de todo o texto.

Este jogo de contrários é muito característico de Crane. Através da leitura da sua poesia apercebemo-nos da confluência de ideias, conceitos e temas antitéticos. *The Bridge* é disto exemplo, mas a quase totalidade dos seus textos sugere esta dualidade, que está também presente na vida do autor.

A título pessoal, Crane encontrava-se dividido entre o relacionamento que mantinha com a mãe, que se pautava por expressões de entendimento e amor (embora este venha a mudar já na fase final da sua vida), e aquele que veio a desenvolver com o pai e que ficou conhecido pela discórdia e pelo distanciamento progressivo, muito devido ao facto de este último não entender a sua paixão pela leitura e escrita (note-se que Crane publica o seu primeiro poema aos dezasseis anos, recusando desde sempre a vida de homem de negócios que o pai lhe tinha reservado). Aliás, os fracos laços que o uniam ao pai contribuíram para uma maior aproximação entre o poeta e a mãe, bem visível na sua correspondência desde o momento em que sai de casa para ir viver para Nova Iorque, em 1926. A sua aproximação e empatia naturais com a mãe eram tão fortes que o levaram, em 1917, a mudar o seu nome, adoptando o nome de solteiro desta – a partir dessa data passa a chamar-se Hart Crane (em detrimento de Harold Crane), nome pelo qual fica e ainda hoje é conhecido.

As suas tendências sexuais era também algo que contribuia para uma certa atitude de dúvida interior e divisão psicológica por parte do autor. Como todas as biografias deixam

[3] Sobre o processo de construção da ponte, remeto para o quarto capítulo do presente trabalho (p. 40)

entrever, Crane manifestava tendências homossexuais mas, ao mesmo tempo, sabia reconhecer em si próprio características heterossexuais e chegou a manter um relacionamento desta natureza com Peggy Baird, falando-se mesmo em casamento, já na parte final da sua vida. Veja-se, a título de exemplo, o conjunto de poemas *Voyages*: por um lado estão nele presentes a descoberta e a posterior afirmação de um amor homossexual, mas nota-se também a revelação de tendências próprias de um relacionamento heterossexual, embora este nunca seja desejado, afirmado ou concretizado (Yingling 38).

Ao nível da escrita, a confluência de ideias contrárias está bem presente não apenas em *The Bridge* mas em muitos outros poemas como, por exemplo, "For the Marriage of Faustus and Helen". A oscilação por parte do autor entre ideias de optimismo e manifestações de pessimismo, entre os planos do real e do ideal, entre o passado e o presente são apenas alguns exemplos que muito contribuíram para a criação de tensões entre as diversas partes de um mesmo poema (como é o caso de *The Bridge* e de "For the Marriage of Faustus and Helen") e entre poemas distintos.

Como as cartas de Crane bem indiciam, "For the Marrriage of Faustus and Helen" é o início de um grito de revolta contra o exagerado negativismo de Eliot em "The Waste Land", revelado ao público um ano antes e que culmina com a publicação de *The Bridge*. É também uma tentativa de criar algo em tom optimista; o autor utiliza as mesmas técnicas de Eliot com o intuito de afirmar optimismo, *ecstasy* e esperança.[4] Aliás, este poema pode ser comparado, ou contraposto, com "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (Brunner n. 6, cap. 2). Para melhor ilustrar a contraposição entre o demasiado negativismo e o também exagerado optimismo de um e outro poeta respectivamente, atentarei uma breve comparação entre os dois poemas longos sob o ponto de vista da descrição que ambos fazem da cidade moderna.

[4] Veja-se, a este propósito, a opinião do próprio autor (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 89)

Eliot descreve a cidade moderna fragmentada apresentando-nos uma visão negativa da mesma enquanto Crane deambula por entre um ambiente urbano novo, que irradia luz, exprimindo um ponto de vista diferente da cidade industrializada.

Notem-se as expressões que Eliot utiliza para se referir à cidade e/ou a elementos citadinos:

> *A heap of broken images, where the sun beats,*
> *And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,*
> *And the dry stone no sound of water.*
> (…)
> *Unreal City,*
> *Under the brown fog of a winter dawn,*
> *A crowd flowed over London Bridge, so many,*
> *I had not thought death had undone so many.*
> (…)
> *Unreal City*
> *Under the brown fog of a winter noon*
> (…)
> *Ringed by the flat horizon only*
> *What is the city over the mountains*
> *Cracks and reforms and bursts in the violet air*
> *Falling towers*
> *Jerusalem Athens Alexandria*
> *Vienna London*
> *Unreal*.

Já o mesmo não conseguimos detectar no poema de Crane, cujas imagens são estruturalmente diferentes. Enquanto Eliot chama a atenção do leitor para o ambiente fragmentado e, por vezes, dantesco que esta assume, Crane foca a sua poesia nas características urbanas de inícios do século – espaços novos, industrializados, cheios de gente e luz. Aliás, ao longo de *The Bridge*, e muito particularmente na secção final, "Atlantis", o autor emprega vocábulos pertencentes ao campo semântico da luminosidade, o que pode ser entendido como uma das maneiras através das quais consegue rebater os sentimentos negativos de Eliot, logo, expressar o seu optimismo: "veering with light"; "moonlight"; "gleaming staves"; "bright carrier bars"; "silver terraces"; "palladium helm of stars"; "glistening fins of light"; "planet--sequined heights"; "glimmer"; "silvery"; "sheened harbor"; "lanterns"; "glow"; "secular

light"; "iridescently"; "bright drench"; "white escarpments swinging into light"; "deity's glittering Pledge"; "radiance".

Podemos, então, fazer uma aproximação antitética destes textos, remetendo-nos o de Eliot para a paisagem do Inferno, enquanto o de Crane pode transportar-nos para imagens do Paraíso. Aliás, várias são em *The Waste Land* as referências ao *Inferno*, de Dante. A epígrafe que Eliot escolheu para o início do seu poema reflecte precisamente o cenário para o qual o autor pretende transportar o leitor. O texto de Crane, por outro lado, remete-nos para um outro tipo de ambiente, nada soturno, mas sim alegre, enfatizando os aspectos positivos que a cidade lhe sugere.

Apesar de ambos os poemas terem como ponto de partida a cidade moderna, como pudemos verificar, o seu retrato é feito de forma bastante diferente pelos dois autores. Seguindo a opinião de Sister M. Bernetta Quinn, podemos inferir que os textos em questão são metamórficos, isto é, há elementos que nos são apresentados e que vão aparecendo metamerfoseados ao longo dos poemas. É o que acontece com a imagem da ponte (em "Proem"), que se vai assumindo como uma estrada macadamizada que liga Far Rockaway, Long Island, a Golden Gate ("Van Winkle"), como Rio Mississipi, que liga as regiões do Norte e do Sul, e também as que se encontram a Este e a Oeste através dos seus afluentes ("The River"), como telégrafo (*The last bear, shot drinking in the* Dakotas/*Loped under wires that span the mountain stream.* /*Keen instruments, strung to a vast* precision/*Bind town to town and dream to ticking dream.*, na mesma secção), caminho de ferro (*Under a world of whistles, wires and steam*/*Caboose-like they go rumminating through*/*Ohio, Indiana – blind baggage –* /*To Cheyenne tagging... Maybe Kalamazoo.*; *From pole to pole across the hills, the states.*) e como metro (*The subway yawns the quickest promise home*, em "The Tunnel"), à medida que as diferentes partes do poema vão surgindo; é também o que acontece em *The Waste Land*, onde Eliot parte da imagem de uma terra devastada abstracta ("The Waste Land"), a qual se vai

transfigurando ao longo do poema, assumindo-se como Inferno (a epígrafe de *Satiricon* de Petrónio remete-nos para essa paisagem e o próprio título do poema situa-nos no *Inferno*, de Dante), Londres do século XX (*Unreal City, /Under the brown fog of a winter dawn, /A crowd flowed over London Bridge,*; *And along the Strand up Queen Victoria Street.* /*O City city, I can sometimes hear*/*Beside a public bar in Lower Thames Street,* /*The pleasant whining of a mandoline*...) e Índia árida (parte V – "What the Thunder Said").

A tensão existente nos versos de Crane é a característica que faz dos seus poemas um todo coeso. Ao longo da sua obra poética podemos verificar a presença de elementos, imagens e ideias comuns que se repetem ao longo do mesmo poema e até em composições diferentes. É o que acontece com as imagens da ponte e da viagem, curiosamente ambas presentes no poema sob estudo. .

Podemos ainda distanciar estes dois poemas no que diz respeito à presença do autor no próprio texto. Enquanto a pessoa de Eliot, como autor, está silenciada para dar voz às várias personagens que aparecem no seu texto, em Crane isso não acontece – a voz do poema é a voz do próprio autor; é ele quem convoca as personagens para o poema, mas nunca se esconde atrás delas.

Através da breve comparação destes dois textos pudemos aperceber-nos do modo exímio, ainda que contraditório, como Eliot e Crane "pintaram" o retrato da cidade moderna – vemos a afirmação da decadência de um em contraposição ao tom demasiado optimista do outro no descrever de uma cidade que podia ser a mesma, só que vista por perspectivas diferentes.

Como referimos anteriormente, imbuído deste espírito de afirmação que mais tarde se vem a revelar na composição de *The Bridge*, em "For the Marriage of Faustus and Helen"

Crane exprime a demanda de um homem, Fausto, em busca de um amor idealizado encarnado na personagem de Helena, que acontece num ambiente marcadamente moderno – a cidade.

Não deixa de ser curioso o facto de o autor ter convocado para o mesmo poema elementos tão antagónicos como é o caso de Fausto e Helena, dois nomes que nos remetem para a Antiguidade Clássica, assim como a cidade, ambiente no qual eles se "relacionam" e que nos transporta para o século XX. Aliás, a primeira percepção que Fausto tem de Helena acontece no momento em que a avista no meio do trânsito:

> *And yet, suppose some evening I forgot*
> *The fare and transfer, yet got by that way*
> *without recall, -lost yet poised in traffic.*
> *Then I might find your eyes across an aisle,*
> *Still flickering with those prefigurations-*
> *Prodigal, yet uncontested now,*
> *Half-riant before the jerky window frame.*

Este jogo repete-se com a contraposição de dois planos – real e ideal. O plano do real está presente na cidade moderna que enforma o "encontro" dos amantes e que é descrita por Crane através da evocação de um campo semântico que para ela remete ("multitudes"; "memoranda"; "baseball scores"; "stenographic smiles"; "stock quotations"; "asphalt"; "crowd"; "druggist"; "barber"; "tobacconist"; "traffic"; "window frame"; "pink and green advertisements"; "street"; "motor dawn"; "the sixteen thrifty bridges of the city"; "coryombulous formations of mechanics"; "torn and empty houses"; "stubble streets"; "goose, tobacco and cologne"; "bells and voices"). O plano do ideal, por seu lado, aparece-nos pela primeira vez no final da segunda estrofe, em contraposição com a evocação da cidade: não só há um corte com essa descrição mas também a introdução de um elemento novo – *the world dimensional* (*Until the graduate oppacities of evening*/*Take them away as suddenly to somewhere*/*Virginal perhaps, less fragmentary, cool.* /*There is the world dimensional for*/*those untwisted by the love of things*/*irreconcilable...*). A partir deste momento, o plano do ideal

aparece-nos sempre associado à figura de Helena, símbolo de uma beleza ideal, e por oposição aos aspectos citadinos:

> *And yet, suppose some evening I forgot*
> *The fare and transfer, yet got by that way*
> *without recall, -lost yet poised in traffic.*
> *Then I might find your eyes across an aisle,*
> *Still flickering with those prefigurations-*
> *Prodigal, yet uncontested now,*
> *Half-riant before the jerky window frame;*
> *There is some way, I think, to touch*
> *Those hands of yours that count the nights*
> *Stippled with green and pink advertisements.*

Esta dualidade está também presente no título do poema – "For the Marriage of Faustus and Helen".

Em primeiro lugar, a palavra casamento remete-nos para a união entre opostos, ou seja, entre duas pessoas de sexos diferentes, um homem e uma mulher e o facto de esse casamento ser entre duas personalidades tão distintas, Fausto e Helena, corrobora ainda mais as antinomias apontadas como veremos em seguida.

Depois, a própria união, já mencionada, dessas duas pessoas. Na minha opinião, as personagens em questão chocam entre si não apenas por serem homem e mulher respectivamente, mas sim pelo significado histórico que lhes é atribuído: Fausto, o homem aspirante, aquele que vende a alma ao Diabo em troca da vida eterna, e Helena, o paradigma, o ideal da beleza, podendo cada um deles ser identificado com o plano do real e do ideal respectivamente.

Finalmente, o título remete-nos para uma realidade que não se chega a concretizar – o casamento – havendo, desta forma, uma certa incongruência que se pode estender ao conteúdo do poema através do jogo de contrários tão característico em Crane. Neste poema, a técnica pauta-se por uma tentativa de apropriação bem sucedida por parte do autor dos novos ritmos que estão associados à cidade moderna – os ritmos do jazz, um estilo de música completamente

novo e inovador para a época (veja-se o modo como Crane constrói o verso na segunda parte do poema, sendo a primeira estrofe uma clara apropriação desses ritmos [*Brazen hypnotics glitter here; /Glee shifts from foot to foot, /Magnetic to their tremulo. /This crashing opera bouffe, /Blest excursion! this ricochet/From roof to roof- /Know, Olympians, we are breathless/While nigger cupids scour the stars!*], e havendo múltiplas referências ao campo semântico da música [*opera*; *snarling hails of melody*; *Rhythmic ellipses*; *cornets*; *metallic paradises*; *deft catastrophes of drums*; *This music has a reassuring way*; *The siren of the 'springs of guilty song*]).

Ideias e elementos contrários estão presentes ao longo de todo o texto através da ocorrência de vocábulos e expressões descritivos da cidade moderna em contraposição àqueles que se referem à Antiguidade Clássica ("Faustus and Helen"; a epígrafe do poema; "Olympians"; "Anchises' navel").

A própria estrutura do poema, embora circular (pois começa e acaba com uma descrição do ambiente citadino e das suas características), corresponde ao jogo antitético que temos vindo a analisar: este texto encontra-se dividido em três partes distintas. Aliás, antes da publicação do poema, cada uma das partes tinha já sido publicada isoladamente, tendo sido a segunda curiosamente aquela que o autor escreveu primeiro.

Na primeira, podemos dizer que há a celebração da beleza e do amor ideais, incarnados na personagem de Helena, que nos é descrita num ambiente moderno; na segunda, o sujeito poético, imbuído do espírito da modernidade, encontra-se num momento de pleno 'ecstasy' traduzido pela apropriação dos ritmos do jazz, que o influenciam; na terceira parte, há um claro momento de mudança que se traduz no confronto com a violência dos tempos modernos. Assim, podemos concluir que o poema em questão começa com uma busca por algo ideal e acaba com o confronto com o real.

É curioso notar que esta técnica de Crane em fazer confluir os contrários e em construir estruturas poéticas circulares, mas também antitéticas, é recorrente, uma vez que podemos verificar o mesmo no poema que nos propomos analisar neste trabalho, *The Bridge*.

Como mencionado anteriormente, *The Bridge* apresenta uma introdução que se pauta pela dedicatória do poema à ponte de Brooklyn ("Proem: To Brooklyn Bridge"), seguida de oito partes: "Ave Maria", "Powhatan's Daughter" (subdividida em cinco secções – "The Harbor Dawn", "Van Winkle", "The River", "The Dance" e "Indiana"), "Cutty Sark", "Cape Hatteras", "Three Songs" (subdividida, como o próprio nome indica, em três partes distintas – "Southern Cross", "National Winter Garden" e "Virginia"), "Quaker Hill", "The Tunnel" e "Atlantis".

Tomando a obra como um todo, podemos inferir que em *The Bridge* Crane inverte o rumo dos acontecimentos em comparação com o poema que antecede a sua composição: se "For the Marriage of Faustus and Helen" a busca pelo ideal se transforma em confronto com o real, *The Bridge* começa com o confronto com o real, a descrição da cidade e da ponte na secção "Proem: To Brooklyn Bridge", e acaba com a busca pelo ideal, incarnada na figura da ponte, a qual nos aparece na última parte do poema, "Atlantis", cujo nome, por si só, nos remete para essa mesma busca e realidade.

É importante realçar a circularidade da composição poética. À semelhança do que acontece no texto anteriormente analisado, este começa e acaba com a descrição da cidade: na primeira secção há um hino à ponte no qual o autor nos fala deste ambiente e das características que constituem o seu modo de vida em contraposição a um outro mundo, talvez aquele de pureza e harmonia mencionado na primeira parte do poema anterior; enquanto leitores, apercebemo-nos deste mundo através dos movimentos das gaivotas (*The seagull's*

wings shall dip and pivot him, /Shedding white rings of tumult, building high/Over the chained bay waters Liberty--).

Visão e esperança são dois vocábulos de extrema importância quando analisamos *The Bridge*. Não nos podemos esquecer que a América do século XX não se coaduna com a imagem da grande América que Crane deixa transparecer nas suas cartas e que pretende 'cantar' neste poema. Pelo contrário, trata-se de um país que perdeu o âmbito da sua visão histórica. Aliás, o tema da possibilidade de recuperação dessa mesma realidade (que é transmitido por Crane através da busca da beleza eterna) é recorrente em cada uma das secções do poema. Daí a necessidade do autor em incluir e ir recuperando nas diversas partes elementos tão simples como o voo das gaivotas, o avistar de um novo mundo, o sorriso de uma mãe, um companheiro de sonho, etc.

É precisamente através do voo das gaivotas que o autor inicia "Proem", a única parte exclusiva e directamente dedicada à ponte de Brooklyn. As gaivotas, um dos símbolos da poesia de Crane, indiciam uma mudança de visão, ou plano, bem patente na segunda estrofe: passa-se da descrição de algo ideal e belo para o confronto com a realidade contemporânea[5]. E é precisamente no âmbito desta última realidade, o dia-a-dia da cidade de Nova Iorque, que é mencionada a ponte, a qual nos aparece como a entidade mediadora entre os dois mundos em contraposição. Esta, embora pertencendo à mesma época que o elevador, o elemento responsável pela mudança súbita de plano, assume-se desde este momento como um ideal – o da visão e da possível conquista do mundo da poesia e da beleza eterna (protagonizada pelo voo da gaivota) bem como o ideal de uma atitude meditativa por parte de quem lê o poema. Mais do que isso, a ponte significa a possibilidade de vitória dos desejos do poeta.

A visão da ponte como um ideal é algo de extrema importância neste poema. A partir da parte seguinte, "Ave Maria", a ponte enquanto objecto físico desaparece por completo,

[5] Outros símbolos recorrentes na poesia de Crane são as figuras do espelho, presente em poemas como "Recitative" e "Legend", e da ponte (*The Bridge* e "Legend", por exemplo).

reaparecendo somente na última parte do poema, "Atlantis". No entanto, é necessário reforçar a ideia de que este objecto enquanto ideal, construção poética, permanece ao longo de cada parte do texto.

Tal como vai acontecer noutras secções (e, em última análise, no poema tomado na sua totalidade), já em "Proem" se pode constatar um confronto com a realidade, ou melhor, a mudança do plano do ideal para o do real. Este acontece a partir da quinta estrofe, onde a ponte deixa de ser a encarnação de algo ideal, quase espiritual (note-se a utilização de letra maiúscula no vocativo da quarta estrofe e o tom solene desta devido à forma como o sujeito poético se dirige à ponte) e passa a ser o objecto através do qual alguém se serve para pôr fim à sua vida. A atenção do leitor é redireccionada para a cidade e os seus elementos; a ponte reassume o estatuto conferido nas estrofes finais da dedicatória. Esta transforma-se no elemento mediador entre os dois mundos já referidos em "For the Marriage of Faustus and Helen" – o do real e o do ideal.

É também importante referir o ciclo implícito nesta parte do poema. Como anteriormente mencionado, este, à semelhança de outros de Crane, encerra em si próprio movimentos cíclicos para os quais concorrem movimentos de tensão e outros mais pacíficos. Aliás, é a presença e alternância destes dois tipos de movimento que faz com que o poema avance[6]. Podemos verificar a presença destes ciclos ao longo de várias partes do poema e podemos também inferir que este, como um todo, nos apresenta um movimento cíclico. Como não poderia deixar de ser, este movimento começa logo na primeira parte, em que toda a acção se centra no decorrer de um único dia. Aliás, se considerarmos "Ave Maria" uma extensão dos desígnios do poeta em "Proem", podemos mesmo inferir que esta secção pode ser vista como uma sinédoque de todo o poema, pois começa com o raiar do dia tão bem caracterizado em "Harbor Dawn" e acaba com o fim desse mesmo dia, descrito em "The Tunnel". Este aspecto

[6] A este propósito remeto para a leitura do próximo capítulo (pág. 40).

da existência de um ciclo é de extrema importância uma vez que é recorrente ao longo de toda a composição poética.

Nas últimas estrofes de "Proem" vemos que é atribuído à ponte um significado espiritual. Esta assume-se não apenas como um elemento mediador entre os dois mundos implícitos; ela é também a promessa de uma nova vida ao ser palco e testemunha de um suicídio, ao se assumir como o caminho para a eternidade. Ela será, então, símbolo de liberdade e promessa espiritual (vejam-se as quatro últimas estrofes); será a responsável pela libertação dos homens e pode ser encarada como o objecto do qual o poeta se serve para dar a conhecer o seu mundo. Fazendo uma apropriação do ensaio "The Poet", de Emerson, a ponte pode ser vista como o meio através do qual o poeta cumpre a função espiritual com que foi dotado e se assume como um deus libertador, dando-nos a conhecer novas dimensões (221).

Em "Ave Maria" há algumas mudanças significativas em comparação com a parte anterior. Em primeiro lugar, há uma mudança de 'cenário': passa-se da cidade de Nova Iorque actual (inícios do século XX) para o século XV, a bordo de um navio. Pode também constatar-se uma mudança de personagens: a personagem principal já não é o poeta a deambular por entre as ruas da cidade, mas sim Cristóvão Colombo, sozinho, no convés do barco em que navega, o Santa Maria, na sua viagem de regresso a Espanha após a primeira viagem ao Novo Mundo. Tal como o próprio Colombo nos diz, ele encontra-se entre dois mundos, o Novo e o Velho:

> *For here between two worlds, another, harsh,*
> *This third, of water, tests the world; (…)*

A linguagem e o fervor linguístico desta secção é também algo estruturalmente diferente da que a precede, embora esta parte possa ser considerada uma extensão da

anteriormente descrita. A este nível, “Ave Maria” assemelha-se a “Passage to India”, de Whitman, o qual nos faz lembrar a linguagem dos salmos bíblicos.

Após a sua análise, podemos facilmente identificar “Ave Maria” com um dos significados da ponte de Brooklyn que lhe foi atribuído em “Proem” – um acto de meditação – na medida em que a primeira se pauta pelo reconto meditativo por parte de Colombo da viagem que acabou de fazer e do que encontrou no Novo Mundo. Por outro lado, podemos também encarar esta parte como uma oração, uma prece dirigida por Colombo a Deus por intermédio da Virgem Maria, e mais uma vez podemos associar a figura da ponte à da Virgem, sendo esta última o elemento mediador entre os dois mundos descritos na secção anterior e também em “For the Marriage of Faustus and Helen”. Neste caso, a Virgem Maria será o elemento através do qual Colombo, uma personagem pertencente ao mundo real, consegue aceder a Deus, uma entidade superior, logo, não pertencente a este mundo.

A importância desta secção prende-se com a promessa de trazer “Cathay” formulada no final da primeira estrofe. Podendo “Cathay” ser identificada com a Atlântida, uma cidade mítica, é natural inferir que esta promessa por parte de Colombo significa algo de espiritual. Mais uma vez, a ligação com “Proem”: o objectivo de Colombo é, à semelhança do objectivo do poeta, o de restabelecer a atitude espiritual na América. Ao longo de todo o poema, “Cathay” é sinónimo de uma atitude de espírito; a totalidade da acção de *The Bridge* concentra-se nesta busca em detrimento da conquista material que se fazia sentir na época da concepção do poema, e que tão bem é caracterizada por Crane em “Cape Hatteras”.

Assim, a atitude de querer recuperar “Cathay”, presente ao longo das diversas partes do poema, culmina com a última secção – “Atlantis” –, onde a ponte como uma entidade espiritual se funde com ambas as civilizações perdidas.

"Powhatan's Daughter" pode ser visto como a continuação da busca, por parte do poeta, de algo superior. Ao longo das cinco partes que o compõem é possível verificar a apreensão da natureza descrita e da história que está subjacente à época retratada (o início da civilização americana), mas também a busca de identidade por parte do sujeito poético, a tentativa de se (re)encontrar consigo próprio de modo a se poder integrar com o meio em que vive. Podemos mais uma vez estabelecer um paralelo com Emerson, que nos fala precisamente desta atitude de auto-integração e transformação em "Nature" (294-310). Tal como o ensaísta, também Crane pretende encontrar o seu lugar no mundo, redimindo-se das suas faltas de modo a restaurar a beleza primeira e eterna ao mundo em que vive. Este é o seu objectivo ao escrever esta parte.

É importante salientar, mais uma vez, a natureza cíclica de "Powhatan's Daughter": desde "Harbor Dawn" até "Indiana" podemos identificar um ciclo na vida do poeta constituído pela busca do amor e da esperança de união com Pocahontas, que metaforicamente simboliza o continente americano. Ao unir-se com esta personagem, o sujeito poético encontrará o seu lugar no mundo, e a sua busca terminará. Para isso, é necessário percorrer várias regiões do continente e recuar no tempo para nos centrarmos numa civilização índia que rege o seu dia-a-dia pelo contacto com a natureza e sua adoração. É com esta realidade que o poeta se depara e é esta que ele nos descreve nestas sub-secções.

"Harbor Dawn" pode ser considerado um recomeço do texto em questão, ou melhor, o início de um novo ciclo dentro do poema uma vez que abre com o despertar do poeta para a nova realidade que o rodeia – o porto de Nova Iorque da actualidade. Ao longo desta secção, apercebemo-nos de que é através do sono que consegue encontrar a promessa da terra fértil e pura, a terra virgem de que Colombo nos fala em "Ave Maria" e que está a ser, nos tempos de hoje, invadida pela máquina.

As primeiras estrofes desta parte do poema apresentam-nos o sonho como uma das poucas formas de superar a destruição do continente por parte das novas tecnologias. Apercebemo-nos de que o poeta sonha acordado com a reunião entre si próprio e a terra, mas não com a realidade que nos é descrita; partindo dos sons que conseguem ser percebidos no porto, o poeta imagina a sua união com Pocahontas, isto é, a completa comunhão com a natureza, com a terra americana por desbravar.

"Van Winkle" começa com uma imagem da era tecnológica, o que nos indicia uma transformação de cenário em comparação com "Harbor Dawn". A imagem de uma estrada que une duas regiões do continente faz-nos lembrar a imagem da ponte em "Proem", também ela unindo duas cidades distintas.

Nesta sub-secção, o poeta contrasta duas épocas da sua vida, passado e presente, infância e idade adulta respectivamente, através da memória. É através dela que recua aos seus primeiros anos de vida mas também, por sugestão, às épocas primeiras do continente americano. A descrição do dia do poeta desde o momento em que acorda até que se deita pode ser comparado à história da América, desde a sua descoberta até aos tempos modernos. Vejam--se as referências a nomes com ligação à história americana no decorrer desta parte.

Mais uma vez podemos identificar uma estrutura circular: esta secção começa e acaba com a imagem da estrada, que invoca a da ponte, e que serve ela própria de elo de ligação para "The River", uma das partes mais aclamadas do poema.

Nesta terceira parte de "Powhatan's Daughter", o poder da imaginação centra--se no continente e no seu estado actual. Ao longo das suas estrofes, apercebemo-nos do poder da máquina e do papel que exercia na sociedade americana de início do século XX. Veja-se o modo como esta secção do poema inicia, com a alusão a uma viagem de metro e com a consequente convocatória de outros elementos simbólicos da modernidade: o comércio, o rádio, a bolsa (Wall Street). Apesar de ser este o cenário primeiramente apresentado pelo poeta,

esta é uma das secções responsáveis por nos dar a conhecer a faceta idealista de Crane ao escrever este texto. Para ele, todos os seres vivos se reunirão sob a influência espiritual da terra, facto que parece não se manifestar nos tempos modernos. Por outro lado, chega à conclusão de que a experiência humana quase não contribui para a passagem do tempo, logo, através da imagem do rio, atenta a anulação do próprio tempo com a invocação de ideias contrárias: o movimento natural das águas do rio faz-se numa determinada direcção, enquanto as ideias que o autor nos apresenta movem-se no sentido contrário.

A realidade temporal evocada em "The Dance" é bastante mais remota do que a da secção que a precede, embora as personagens que a povoam, as tribos índias, tenham já sido referidas em "The River". É nesta parte do poema que se dá a união entre o poeta e Pocahontas. Este situa-nos numa época e num ambiente humano em que o amor pela terra e a sua celebração era algo de muito importante e contrasta esta realidade com a entrega dos americanos às novas tecnologias em detrimento da apologia do solo.

O sujeito poético imagina que faz parte do ritual de fertilidade narrado, a dança que dá o título à sub-secção em análise. Neste, Maquokeeta, um índio, exprime o seu amor por Pocahontas, acabando por se entregar à morte. Morrendo por amor, esta personagem alcança a imortalidade e consagra-se alguém responsável por proteger a terra em que viveu para todo o sempre. O poeta tenta integrar-se nos rituais nativos, associando-se à figura do jovem índio e sendo o elemento mediador entre o acto espiritual que acabou de presenciar e o demasiado materialismo da sociedade à qual pertence. As suas tentativas de participar na dança apenas servem para lhe dar a conhecer as fraquezas do povo americano – o poeta acaba por se render à filosofia de vida indígena, à sua total entrega ao solo, e tenta identificar-se com os índios. Mas apercebe-se da impossibilidade dos seus desígnios devido à sua natureza, admite que falhou, apoiando, apesar de tudo, Maquokeeta e desejando o seu sucesso.

Nesta secção podemos verificar, mais uma vez, a presença de um ciclo, o das estações do ano, associado ao ritual indígena, à dança.

A última parte de "Powhatan's Daughter", "Indiana", continua o tema da adoração pela terra. O poeta utiliza esta secção como uma ponte para a que se segue, tentando estabelecer um paralelo entre os sentimentos dos índios pelo solo e os dos marinheiros em relação ao mar, tema principal de "Cutty Sark", como o próprio nome indica. Através da figura de uma mãe que conta ao seu filho a história de um índio e do seu relacionamento com a terra que povoava, o poeta tenta construir a mesma imagem de amor dos índios em relação ao solo com a figura de Larry, o filho marinheiro que está prestes a partir para o mar. Mas esta tentativa fica sem efeito no final da secção, com a partida real de Larry e a expressão dos sentimentos de desalento de sua mãe.

"Cutty Sark" situa-nos numa outra fase da experiência americana – o mar. A secção trata de um encontro entre o poeta e um marinheiro, facilmente identificado com Larry de "Indiana", que conta as suas aventuras. O seu discurso é entrecortado com a letra de uma música que nos deixa perceber alguns dos atractivos e dos mistérios da vida marítima. Este marinheiro será a encarnação de algo virgem, à semelhança dos índios, pois o mar ainda não foi invadido pela civilização, e dedica a sua vida a este elemento, recusando viver em terra. Esta parte acaba com a deambulação do poeta pela cidade, no seu caminho para casa, avistando as naus dos tempos dos Descobrimentos a navegar no rio. Com esta visão, o poeta convoca para a actualidade elementos do passado que adquirem um estatuto intemporal na última estrofe.

"Cape Hatteras" é a secção que encerra o percurso do poeta pelos vários episódios da História Americana (note-se a epígrafe de Whitman que a precede), centrando-se no tema da

conquista do espaço. Este é personificado pela imagem do avião, uma das mais recentes invenções americanas, que nos aponta para uma realidade bem diferente da das secções anteriores. Se “The Dance”, “Indiana” e “Cutty Sark” exploram a relação espiritual do Homem com o meio em que vive (o solo, no caso das duas primeiras e o mar na última), “Cape Hatteras” descreve o desafio das leis da natureza, a capacidade de o Homem voar, ao mesmo tempo que exalta a figura de Walt Whitman, uma das personalidades da época conhecida pela sua simpatia pelas novas tecnologias. Este é-nos apresentado como um sábio, um profeta, um “deus libertador” nas palavras de Emerson (221) e os vocábulos utilizados em relação a Whitman sugerem a imagem da ponte, que nos aparece mais uma vez ao longo do poema.

A secção seguinte, “Three Songs”, encontra-se dividida, como o próprio nome indica, em três partes distintas: “Southern Cross”, “National Winter Garden” e “Virginia”. O tema geral desta parte do poema é o do amor – a possibilidade de apelar ao amor e a ele se render na era moderna. Cada uma das sub-secções apresentadas nos dá a conhecer uma mulher diferente, Eva, Madalena e Maria, respectivamente, nomes pertencentes à tradição judaico-cristã e a ela associados.

Em “Southern Cross”, o poeta admite ter falhado na sua busca pelo amor. A personagem de Eva sugere o falhanço das suas tentativas em encontrar o amor ideal. Mediante o reconhecimento da derrota, invoca os outros dois nomes, Madalena e Maria. A acção avança através do contraste entre os desejos do poeta e as suas experiências. Esta secção começa com a busca pelo ideal e acaba com o confronto com o real, tema recorrente na poesia de Crane.

“National Winter Garden” pode ser visto como o reverso de “Southern Cross”: o poeta começa por ser confrontado com uma realidade específica, um espectáculo burlesco, reconhecendo, ao longo da acção, características espirituais na actuação da dançarina. Esta é identificada com a imagem de Madalena e com o conflito que este nome sugere, entre o amor

carnal e o espiritual, que corrobora a busca do poeta. Este move-se em ambos os planos: a secção em análise começa com a apresentação de uma situação real que, apesar de ser apreendida pelo poeta como tal, faz parte do mundo idealizado pelo sujeito poético. Há, mais uma vez no decorrer da acção de *The Bridge*, a mudança do plano real para o ideal.

"Virginia" celebra o amor ideal, puro, virginal, personificado pela figura de Maria, que consegue triunfar na cidade e nas condições de vida modernas. Esta secção centra-se na figura do poeta, suplicante, esperando a realização do seu romance – em termos poéticos, a mensagem que nos deixa é que é necessário a existência de uma musa de modo a realizar o seu sonho.

O tema do amor continua a ser explorado em "Quaker Hill". As personagens femininas das secções anteriores são substituídas pelas personalidades de Emily Dickinson e Isadora Duncan que nos situam na actualidade. Estas são a encarnação da busca do amor. O poeta descreve uma reunião Quacre em Nova Inglaterra, região associada com os conceitos de Terra Prometida e de Nova Jerusalém. Esta ligação situa-nos no plano do ideal mencionado nos versos de Isadora Duncan e que contrasta com a realidade descrita; aliás, o poeta refuta-a. Este não consegue inteirar-se dela nem fazer parte do plano do ideal e à semelhança de ambas as poetisas sente-se incompreendido. A secção acaba com a acepção de que o amor se realizará e com o início da construção de uma ponte poética por parte do poeta – aquela que o guiará e o ajudará a encontrar o seu caminho em "The Tunnel".

A penúltima parte de *The Bridge* pode ser considerada uma parte de transição para a secção final, "Atlantis". Como o próprio nome indica, a acção passa-se num outro mundo, o do inferno, simbolizado pelo metro, ícone das novas tecnologias que se afirmavam na altura. Aliás, podemos inferir que esta se pauta pela viagem do poeta de regresso a casa. Essa será a

sua última viagem em busca do ideal que tem vindo a perseguir desde o início do poema e que vai culminar com a ascensão da ponte ao plano do ideal na parte seguinte.

No ambiente obscuro em que se encontra, o poeta passa por momentos de agonia que o fazem reduzir o amor, um dos tópicos centrais do poema, a algo de insignificante; são estes mesmos sentimentos que o levam, por outro lado, a associar-se a Edgar Allan Poe – ambos são poetas em busca de um ideal e sofrendo as consequências de não conseguirem a sua realização, à semelhança do que acontece com Duncan e Dickinson. A figura de Poe simboliza a busca americana por algo de verdadeiramente sólido em termos estéticos, de criação poética, como o próprio autor advoga em alguns dos seus ensaios[7]. Segundo William Carlos Williams, Poe será o poeta que dá o sentido de seriedade em termos literários à América; a partir dele, a literatura passa a ser vista como algo de verdadeiro (*apud* Sugg 98).

O poeta experiencia momentos de verdadeira agonia e desespero quando o metro passa por debaixo do rio, entregando-se mesmo à morte; só se sente encorajado com a mudança de direcção do metro, para a superfície novamente, admitindo então a existência de uma outra realidade, logo, de um outro mundo – aquele que conhece.

Após ter passado por várias fases, o sujeito poético encontra-se agora em terra, à espera do momento da criação, simbolizado pela evocação de "Hand of Fire". Este será o elemento responsável pela construção da ponte como símbolo da fé espiritual do poeta.

Após uma deambulação do autor por tempos antigos, que vão desde a descoberta da América, como vimos, até ao final do século XIX americano, Crane volta ao tema de abertura do seu poema – o da vida citadina – percorrendo a zona da ponte de Brooklyn num passeio nocturno, e descrevendo, naturalmente, a ponte que lhe dá o título. Assim, surge a última secção do poema, "Atlantis", a qual se centra na figura da ponte – a ponte como símbolo de

[7] Remeto, nesta instância, para o ensaio "The Poetic Principle", em que Poe desenvolve o tema da criação poética (Poe, "Poetic Principle". 20 de Julho 2007. < http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/poetic.html>)

uma cidade moderna, nova, marcada pela crescente industrialização, a ponte como algo divino, transcendente, enfim, a ponte como Mito (...*intrinsic Myth*), Mito de uma América perdida bem como da afirmação de uma nova.

"Atlantis" foi, na realidade, a primeira secção a ser escrita, como se pode verificar através das cartas de Crane. Ela assume um papel de grande importância e é a responsável pela imagem da ponte de Brooklyn como um símbolo espiritual para o poeta. É ela que o leva até Atlântida e "Cathay", invocada por Colombo em "Ave Maria", e que sugere um estado de completa identificação entre a realidade que procura e a invocada pela ponte. É através dela que o sujeito poético se apercebe finalmente do papel do amor (já descrito em "Three Songs" e "Virginia") e podemos verificar a sua completa submissão à ponte. Esta assume-se um instrumento não apenas musical, como a epígrafe deixa entrever, mas também espiritual – a ponte transfigura-se em harpa e altar e é esta última realidade que enforma todo o poema e o final desta secção.

Este poema foi considerado por vários críticos um fracasso do autor em termos do que ele anuncia antes da sua publicação. Em várias das suas cartas Crane afirma que o projecto a que se dedica será um épico que traduzirá o mito da América. Os vários críticos em geral e Yvor Winters em particular advogam que o poema, como um todo, não possui unidade formal nem narrativa para lhe ser atribuída a designação de épico (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 78). *The Bridge* apresenta um mito nacional mas os seus desígnios épicos concentram-se na personagem do poeta e nas várias viagens que vai fazendo ao longo das diferentes secções para encontrar o seu lugar, enquanto poeta, na história da América.

Assim, não será de estranhar que em termos de aclamação pública o poema não tenha sido considerado uma obra-prima logo após a sua publicação. Só anos mais tarde veio a ser reconhecido como um dos textos emblemáticos do séc. XX chegando mesmo a ser comparado

com outros de inegável importância no âmbito da cultura e literatura americanas, a saber, “The Waste Land”, de T.S. Eliot, por exemplo.

4. A Ponte de Brooklyn: de facto a símbolo

This structure will stand, we fondly trust, for generations to come, even for centuries, while metal and granite retain their coherence; not only emitting, when the wind surges through its network, that aerial music of which it is the mighty harp, but representing to every eye the manifold bonds of interest and affection, of sympathy and purpose, of common political faith and hope, over and from whose mightier chords shall rise the living and unmatched harmonies of continental gladness and praise.

Reverend Mr. Storrs

Em *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, Alan Trachtenberg define a ponte de Brooklyn enquanto facto, ou seja, como um objecto real, que tem uma existência no espaço e no tempo, e enquanto símbolo, algo que existe no imaginário colectivo da sociedade americana[8]. É precisamente tomando a ponte como símbolo que Hart Crane se apropria da estrutura, servindo esta de motivo para o seu poema, *The Bridge*. No entanto, o autor parece estar ciente do significado da ponte para a sociedade americana da época, tal como diz numa das suas cartas a Waldo Frank (Weber, *Letters of Hart Crane* 261):

> *The bridge as a symbol today has no significance beyond an economical approach to shorter hours, quicker lunches, behaviorism and toothpicks*.

Para se perceber a ponte como símbolo cultural da América moderna e o seu impacto na vida dos americanos do início do séc. XX, é necessário percebê-la como objecto físico, real, ou, na terminologia de Trachtenberg, como facto[9]. Para isso, precisamos recuar um pouco no tempo e focar as atenções na altura em que a América inicia o seu processo de transição de uma sociedade totalmente rural para uma sociedade urbana, industrial. Consciencializar as razões pelas quais a América se deixou invadir pela máquina transformando-se numa das grandes potências industriais do séc. XX torna-se relevante para enquadrar na sua plenitude o processo de construção e aceitação da ponte de Brooklyn pelo seu povo. Não nos podemos esquecer que a ponte, juntamente com o arranha-céus, são os grandes símbolos culturais

[8] O conceito de símbolo será utilizado para designar a representação de uma ideia ou de um objecto partilhada por um grupo de pessoas de uma dada cultura. No âmbito de *The Bridge*, a designação é utilizada para nos referirmos a um objecto em particular, a ponte de Brooklyn, que mantém o seu significado real, literal, ao longo do texto ao mesmo tempo que lhe são atribuídos, ou sugeridos, outros significados. A este propósito vejam-se as metamorfoses simbólicas da ponte em "Atlantis".

[9] O termo "símbolo cultural" será utilizado seguindo a definição de Leo Marx (4): *Cultural symbol is an image that conveys a special meaning (thought and feeling) to a large number of those who share the culture*.

americanos de inícios do século, e torna-se imperativo perceber o desenvolvimento do país em questão para se alcançar a dimensão simbólica que ambos partilham.

Desde os seus primórdios que a América se assume perante a Europa como um continente virgem, por desbravar, um Novo Mundo que confere inúmeras possibilidades à construção de vidas novas e melhores. A ideologia que preside à sua descoberta e que enforma os seus primeiros séculos de existência está assente na noção de pastoralismo: uma imagem de harmonia e felicidade, ansiando por um estilo de vida mais simples invocado pela presença de um ambiente virgem, natural, que ainda não tenha sido destruído pelo Homem[10]. Esta ideologia enforma o pensamento e a maneira de ser americanos, desde os seus primórdios até à actualidade.

A partir de inícios do séc. XIX, a industrialização, que já se fazia sentir na maior parte dos países europeus, principalmente em Inglaterra, chega à América. A ideia de o Homem poder viver num ambiente totalmente rural começa a perder forças em prol do desenvolvimento da máquina, que entra a pouco e pouco no quotidiano americano, assumindo-se um símbolo por esta altura. Veja-se a opinião de Leo Marx sobre a invasão da máquina (192):

> *To see a powerful, efficient machine in the landscape is to know the superiority of the present to the past.*

Entre 1830 e 1860, o caminho-de-ferro invade o cenário natural americano, apressando o ritmo de desenvolvimento da industrialização. A locomotiva é vista como um instrumento de poder e rapidamente se torna símbolo da capacidade humana em ultrapassar os obstáculos naturais.

[10] Por pastoralismo entenda-se uma atitude de espírito perante as novas condições de vida americanas que se pauta pelo repúdio das novas tecnologias inerentes à industrialização e pela apologia de um *modus vivendi* simples, num ambiente idílico, de comunhão com a natureza, que suscita sentimentos de felicidade e perfeito enquadramento com o meio em que o indivíduo se insere.

O telégrafo nasce em 1837, constituindo uma das maiores inovações no âmbito das telecomunicações. Sete anos mais tarde aparece o barco a vapor, que se afirma como um elemento muito importante ao nível do desenvolvimento do comércio marítimo. As estradas e os canais começam a ser construídos, propiciando a vida comercial.

A maior parte dos americanos celebrou a entrada das novas tecnologias no seu país, apesar de se verificarem duas grandes tendências opostas no que diz respeito ao modo como o Homem americano encara a mudança de cenário: por um lado, os defensores da terra, do meio rural que se regem pelo ideal pastoral e a ele apelam aquando da entrada e domínio da máquina (Thomas Jefferson, por exemplo); por outro, os apoiantes da industrialização, que não encaram a máquina como uma ameaça à imagem bucólica da América, mas sim como algo que é inerente ao progresso, logo, algo que deve ser integrado no ambiente natural e na sociedade. São disto exemplo Emerson e Whitman; os seus escritos celebram a máquina, enaltecem o novo modo de vida dos americanos, que se caracteriza por um espírito mais capitalista e, consequentemente, menos rural, construindo e homenageando uma versão industrializada do ideal pastoral americano (veja-se, a título de exemplo, "The Young American", de Emerson e "Song to the Open Road" ou "Crossing Brooklyn Ferry", de Walt Whitman).

A visão da máquina como algo inerente, apesar de conceptualmente oposto, ao ambiente marcadamente rural americano contribui para a construção do conceito de "The--Machine-in-the-Garden", que é definido por Leo Marx da seguinte maneira (229):

> (...) *a strong urge to believe in the rural myth along with an awareness of industrialization as counterforce to the myth.*

Ao longo da teorização literária que o próprio Hart Crane anuncia nas suas cartas, é visível a preocupação em torno da função da máquina e do seu lugar na época moderna. Não nos podemos esquecer que se trata de um autor muito influenciado quer por Emerson, quer por

Whitman, mas é também alguém que expressa uma profunda ligação aos chamados autores clássicos, defendendo por isso mesmo características mais rurais, bucólicas. Uma das inúmeras dúvidas que se estende a toda a sua obra poética prende-se com a coexistência de dois ideais aparentemente opostos – a poesia, como expressão máxima do conceito de beleza e a máquina como símbolo da industrialização. A esse propósito, veja-se a opinião do autor em "Modern Poetry" (Weber, *Complete Poems* 261-262):

> *Unless poetry can absorb the machine i.e., acclimatize it as naturally and casually as trees, cattle, galleons, castles and all other human associations of the past, then poetry has failed of its full contemporary function.*

Podemos então concluir que, em meados do século XIX, a maior parte dos americanos vivia numa contradição: aquela que opõe o mito rural, baseado na total comunhão com a natureza, com as suas leis e os seus recursos, ao facto tecnológico, ou seja, a presença e o avanço da máquina que aproxima os americanos das cidades e de um modo de vida mais urbano.

Era esta a mentalidade e o espírito latentes na América na altura da construção da ponte de Brooklyn (entre os anos de 1866 e 1883). Esta marca o início de uma nova era para a sociedade americana, conferindo um maior protagonismo ao papel da cidade; o sucesso da sua construção significa a transgressão e a consequente vitória do Homem sobre as leis naturais, tornando-se a ponte o símbolo da América moderna.

A construção de uma ponte que unisse a cidade de Nova Iorque à de Brooklyn surge como uma necessidade. Apesar de ser uma cidade-dormitório, Brooklyn albergava, em meados do século XIX, uma grande parte da população activa de Nova Iorque que todos os dias atravessava o rio de ferry. Remeto, a este propósito, para a leitura do poema de Whitman que

tão bem caracteriza a travessia matinal do rio East, “Crossing Brooklyn Ferry”. A ponte entra no imaginário americano mesmo antes de ser construída e assume-se como um desafio.

O projecto da sua construção pertence a John Roebling e foi visto, na época, como algo de inovador e ambicioso. O engenheiro construtor não só se propunha a utilizar uma forma completamente nova para a ponte – a ponte de suspensão –, mas também combinar materiais nunca antes pensados no projecto de uma ponte. Para além disto, Roebling propunha erigi-la na parte mais baixa e mais larga do rio, desafiando as leis da natureza.

Desde o início que a construção da ponte de Brooklyn marca uma época nova na mente e sociedade americanas, assumindo mesmo um papel mítico, lendário e até profético. Este advém de dois factores: por um lado, as inúmeras dificuldades que se adivinhavam na construção de uma ponte de suspensão naquela parte do rio, com as características e funções espirituais que esta devia assumir e que lhe foram conferidas pelo seu criador; por outro, a fusão dos dois engenheiros (pai e filho) no processo da sua construção. Não nos podemos esquecer que John Roebling foi o responsável pela sua concepção enquanto monumento e símbolo, mas esta foi materializada pelo seu filho, Washington Roebling, que encabeça a construção da ponte aquando da morte do pai em 1869.

Para John Roebling, a ponte de Brooklyn traduziria a complexidade da sociedade americana e seria responsável pela intersecção dos planos teórico, físico (geográfico), económico e histórico da América. A sua realidade era múltipla, e a única forma possível que podia assumir de modo a cumprir as funções que lhe eram atribuídas seria através da ponte de suspensão.

Roebling era alguém bastante preocupado com questões filosóficas e muito próximo dos ideais da filosofia hegeliana. A união dos planos descritos só se poderia fazer, para o seu criador, através de um conceito pertencente a esta corrente filosófica – a *Wirklichkeit*[11].

[11] O conceito de *Wirklichkeit* não será traduzido para perservar o seu sentido original, que se perderia com uma tradução.

Segundo Hegel, este conceito é o responsável pela união da essência e da existência, do mundo interior e da sua manifestação externa. Ao dotar a ponte de Brooklyn desta característica hegeliana, Roebling confere-lhe uma dimensão histórico-mundial desde o início, antecipando a monumentalidade do seu sucesso.

A ponte de suspensão assume-se, então, como a forma ideal para a América, algo sem o qual os americanos não conseguem viver. Em primeiro lugar, não há necessidade de construção de pilares para assentar a ponte, o que propicia um melhor tráfego marítimo; os pilares de pedra das pontes tradicionais deixam de existir. Para além disto, consegue atravessar um rio muito largo não sendo preciso recorrer a mais nenhum meio de comunicação entre Manhattan e Brooklyn. Acima de tudo, a ponte seria ideal para a América uma vez que propiciaria um grande desenvolvimento comercial através da optimização dos recursos naturais abundantes no próprio país. Nas palavras de John Roebling (*apud* Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* 68):

> *No continent can boast of a more magnificent system of watercourses than ours, and on no other continent will there be a greater development of internal commerce, by land as well by water.*

Para além de todas as considerações já tecidas sobre a ponte, esta era, na mente do seu criador, um princípio de ordem. Do ponto de vista teórico, a estrutura que apresenta pauta-se pela harmonia, conseguindo aquilo que para os seguidores de todo o processo da sua construção parecia impossível: a união de forças opostas, a fusão de elementos naturais e mecânicos. Para Roebling, a percepção da beleza passa pela compreensão da harmonia universal, logo, uma forma de arte tem de funcionar como um símbolo da harmonia que representa. É neste sentido que a ponte passa a representar as leis da natureza, assumindo-se como algo de inerente ao cenário natural americano. Sendo o meio utilizado por milhões de pessoas para atravesar o rio, assume-se um elo de ligação inconsciente dessas mesmas pessoas

aos seus destinos enquanto cidadãos americanos. A sua derradeira função é a de saudar a História e conferir um novo ponto de partida à sociedade em que está inserida.

Aliás, a harmonia que representa é traduzida através da monumentalidade da estrutura, bem como dos materiais utilizados para a sua construção. Os diferentes estilos arquitectónicos que o seu criador utiliza (egípcio, romano, gótico, bizantino e barroco) traduzem a apropriação do passado para a construção de algo presente assumindo-se francamente inovador para a altura. Desde já se percebe a bipolarização de conceitos e materiais utilizados (passado e presente; tradição e inovação; pedra e aço) que definem a estrutura em questão e lhe conferem um estatuto de excelência. A ponte de Brooklyn assume-se, então, o monumento mais representativo das ambiguidades da sociedade americana. As sua torres, cuja monumentalidade é traduzida pelo arco gótico, conferem uma certa grandiosidade ao acto de atravessar a ponte. São elas o emblema que une e identifica as duas cidades, que estabelece Manhattan e Brooklyn como o novo centro do mundo. São elas também o emblema do modo de construção e das novas forças políticas e económicas que enformam a cidade: o arranha-céus e os sentimentos de violência, ferocidade e arrebatamento que lhe estão associados. A importância da ponte pode ser constatada através da apropriação que o mundo das Artes fez dessa mesma construção e dos múltiplos significados que lhe foram atribuídos. Não nos podemos esquecer que esta foi utilizada das mais variadas formas por escritores, pintores, escultores, poetas.

Aquando da sua inauguração, todos os discursos definiram a ponte como algo marcadamente americano, um monumento grandioso que se assume símbolo do progresso, a incarnação das tendências sociais que se faziam sentir na altura e que apontavam para o estabelecimento da paz e da solidariedade entre os povos. A ponte surge como um monumento para a democracia e inaugura uma nova época para a América (Michigan Historical Reprint Series).

Um dos objectivos de Alan Trachtenberg em *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol* era o de averiguar o significado da ponte de Brooklyn como um símbolo cultural. Como vimos anteriormente, a ponte, no seu sentido factual e simbólico, foi apropriada pelos vários campos artísticos, nomeadamente pela pintura (vejam-se os trabalhos de Joseph Stella e John Marin), pela fotografia (Walker Evans), pela literatura (Henry James) e pela poesia (Hart Crane), entre outros[12]. É precisamente em relação a este último que o capítulo aqui apresentado adquire a sua importância e se torna relevante no âmbito do presente trabalho.

Segundo Alan Trachtenberg, Hart Crane consegue realizar a transfiguração da ponte de Brooklyn de facto em símbolo. Ao apresentar *The Bridge*, o poeta alcança, em termos reais e absolutos, a mudança de planos em que a ponte foi pensada por Roebling. Com Crane, a estrutura não permanece um facto, um objecto histórico com existência física, real, alcançando a dimensão de símbolo, a representação de uma ideia que perdura no imaginário colectivo. Para Roebling, a ponte assume-se como símbolo durante o processo da sua construção e assim perdura na mente do seu criador. Vejamos a opinião de Alfred Kazin, que tão bem ilustra as intenções do poeta em relação à ponte (*apud* Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* 168):

> *Hart Crane saw the structure only as an idea; to the Roebling's the idea was only in the structure.*

A ponte de Brooklyn serviu de musa inspiradora para Hart Crane. Desde o momento em que o poeta se muda para Nova Iorque que a ponte constitui algo que o atrai e, em última instância, algo sem o qual já não consegue viver. Veja-se, a este propósito, a carta por ele escrita a Waldo Frank, em Abril de 1924 (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 181-183). Aliás, desde muito cedo que a sua correspondência aponta no sentido de se servir da

[12] Para uma descrição mais alongada deste tema remeto para o quinto capítulo do presente trabalho (pág. 57).

ponte como objecto inspirador de alguma da poesia que escreve, em geral, e do projecto de *The Bridge* em particular. É disto exemplo a correspondência que troca com John Roebling. No entanto, para o poeta esta estrutura não era apenas um símbolo cultural mas sim, e acima de tudo, um símbolo espiritual.

Não nos podemos esquecer que a altura em que Crane começa a escrever o poema ficou marcada, em termos culturais americanos, por um profundo vazio espiritual em detrimento de uma atitude e do desenvolvimento de uma mentalidade materiais. A sociedade nova iorquina de inícios do seculo XX apresenta-se industrializada e demonstra o poderio económico que daí advém através da construção de edifícios como os arranha-céus, as novas estradas que se vão desenhando e desenvolvendo e a construção de pontes. A própria cidade é uma concepção material e reflecte a falta de valores morais e espirituais da sociedade que nela se move.

É precisamente contra esta atitude que Crane tenta lutar ao propor um poema com aspirações espirituais que toma como ponto de partida um dos símbolos materiais da cultura americana de início do século – a ponte de Brooklyn. Ao falar dele e das suas intenções numa das suas cartas, Crane afirma que o poema será um épico, uma síntese mística da América, e propõe-se escrever o mito desse continente (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 124; 223).

Na sua totalidade, o poema é uma união de fragmentos da história americana, dos mitos, se assim quisermos, de um continente, começando com a descrição da sociedade e da cidade presentes (em “Proem”), recuando aos primórdios da civilização e da sua descoberta (“Ave Maria”, “Powhatan’s Daughter”) e acabando com a total identificação da ponte de Brooklyn com uma harpa (em “Atlantis”). O poeta consegue, deste modo, construir e apresentar ao mundo o seu mito pessoal, de optimismo e afirmação, contrariando as tendências negativistas apresentadas por alguns dos seus conterrâneos, como é o caso de T.S.

Eliot[13]. Aliás, ao escrever *The Bridge*, Crane deixa bem claro o estilo e o espírito que o movem para a elaboração do poema.

Ao longo da composição poética são claras as várias pontes espirituais que se vão construindo. Desde "Proem" até à secção final, "Atlantis", consegue perceber-se uma atitude religiosa (independentemente da religião ou prática religiosa apresentadas) por parte do poeta[14]. Essa atitude revela-se através dos inúmeros ritos recuperados por Crane e trazidos para o poema, das associações entre figuras religiosas e pagãs e, acima de tudo, através das metamorfoses sofridas pela ponte de Broolkyn que lhe conferem, na última secção, o estatuto simbólico que se extende a todo o poema. Este é um dos pontos de contacto entre a ponte enquanto símbolo e enquanto estrutura. Não nos podemos esquecer que, para Roebling, a ponte de Brooklyn assumiria uma concepção espiritual ou, se quisermos, ideal, face a toda uma conjuntura e sociedade profundamente desacreditadas e cada vez mais enraizadas em princípios e ideais capitalistas. Apesar de a própria ponte poder ser vista como um dos símbolos dessa cultura mais capitalista, na mente do seu criador ela foi pensada em termos espirituais, constituindo o princípio de ordem responsável pela união dos homens e dos seus destinos enquanto cidadãos americanos.

Analisando a estrutura, podemos inferir traços e motivos religiosos: as duas torres podem ser interpretadas como portões – os portões da eternidade – simbolizando a passagem de um mundo para o outro. O facto de serem duas, pode também simbolizar, em termos de uma travessia, uma viagem que as almas fazem quando passam do mundo físico, terreno, para o mundo espiritual, o ponto de transição entre os dois mundos. A passagem pela primeira torre será o primeiro estádio, a passagem ao purgatório, enquanto a segunda será a passagem

[13] O contraponto entre a poesia e as ideias de Crane e Eliot foi já desenvolvido no terceiro capítulo da presente dissertação (pág. 16).
[14] Entendo a expressão "atitude religiosa" a partir do sentido etimológico da palavra religião, ou seja, a atitude de religar o Homem ao divino.

definitiva para o mundo do espírito. Os arcos contidos em ambas as torres fazem lembrar os vitrais de uma catedral, posicionando o observador, mais uma vez, no plano espiritual.

Um outro aspecto que contribuiu, em grande parte, para a aproximação dos dois planos da ponte e, consequentemente, de Hart Crane e John Roebling, foi a apropriação que ambos os criadores fizeram de elementos do passado. Quando Crane afirma, na sua carta a Gorham Munson de 6 de Fevereiro de 1923, que *The Bridge* é uma continuação das tendências do seu poema anterior, "For the Marriage of Faustus and Helen", está a evidenciar o uso de elementos do passado que Roebling também acusou com a construção da ponte de Brooklyn. Quer Fausto quer Helena são duas personagens que invocam a Antiguidade Clássica, como vimos no capítulo anterior. E todo o ambiente dionisíaco que se vive na terceira parte do poema coloca--nos no âmbito da mitologia grega, apesar dos elementos físicos, reais que nos são apresentados invocarem o tempo presente. Aliás, Crane tenta criar um elemento de união entre estes dois tempos – passado e presente – através da imagem da ponte já no final do poema, que aparece, aos olhos do leitor, como o elemento que congrega ambos os tempos e, por isso mesmo, responsável pela fusão dos mesmos. A ponte aparece como o elo de ligação entre o Ideal (os elementos do passado) e o Real, os elementos que concorrem para a construção da imagem da cidade moderna tal como ela era em inícios do século.

Em *The Bridge* há também um conjunto de elementos evocativos de tempos passados e alguns de episódios particulares da História da América: Cristóvão Colombo e a época das Descobertas, Pocahontas e as tribos índias que habitavam o Continente Virgem, a própria menção de "Cathay", que nos remete para a noção de continente perdido e, consequentemente, para a Atlântida. É precisamente na última secção, em "Atlantis", que há também a identificação da ponte com o elemento responsável pela união de todos os pólos contrários do poema. A ponte é elevada ao plano do Ideal ao ser identificada com uma harpa e com a expressão "O Steel Cognizance".

Podemos inferir as mesmas intenções em utilizar o passado, ou elementos evocativos deste tempo, na construção da ponte. Também Roebling tenta evocá-lo e trazê-lo para o tempo presente, para a realidade americana de inícios do século XX. Os diferentes estilos arquitectónicos que podemos identificar na ponte de Brooklyn são disso exemplo. A confluência dos estilos egípcio, romano, gótico, bizantino e barroco traduzem o uso criativo e sintético de elementos pertencentes a diferentes épocas da História por parte do engenheiro. Por outro lado, a utilização de diferentes materiais para a construção da ponte evidencia também a tentativa de Roebling em fazer confluir elementos passados e presentes numa mesma realidade: a pedra, símbolo da tradição, e o aço, emblema da novidade e inovação dos tempos presentes.

A própria filosofia que preside à construção da ponte é semelhante às intenções evidenciadas por Crane aquando da elaboração do poema, com especial atenção para a secção "Ave Maria". Apesar de o engenheiro nunca o ter afirmado, podemos inferir que, para ele, a ponte de Brooklyn não seria apenas um mero elo de ligação entre Brooklyn e Manhattan; depois do caminho de ferro esta seria, isso sim, a verdadeira e derradeira ponte entre o Este e o Oeste, a completação virtual dos esforços de Colombo para encontrar o caminho para a Índia e assim unir ambos os pólos do planeta. A ponte seria a possibilidade de "Cathay" se realizar e tornar-se realidade!

Ao unir Este e Oeste, a ponte estaria a unificar pólos opostos de uma mesma realidade – o mundo. Esta característica é também evidente na poesia de Crane, em geral, e na concepção da ponte enquanto poema, em particular.

O objecto 'ponte' é um dos símbolos da poesia de Hart Crane. Na opinião de Alan Trachtenberg, para Crane a ponte é uma forma de unidade, de desejo, de esperança e de promessa. A ponte significava um elo de ligação, um acto de união, de transcendência. Antes de *The Bridge*, há referências explícitas a pontes noutros poemas ("For the Marriage of Faustus

and Helen", "Legend", *Voyages*), mas não ao objecto físico. O termo funcionava como uma figura retórica, cujo significado era apenas o de ligação de uma parte à outra (*Brooklyn Bridge 9*). Como facto, a ponte aparece em *The Bridge* pela primeira vez na poesia de Hart Crane, transfigurando-se à medida que o poema avança para alcançar o estatuto simbólico que o poeta lhe confere desde a ideia da sua concepção. A imagem dos escritores americanos de início do século como criadores de mitos e de novas religiões é aquela que prevalece na concepção simbolista da literatura americana, na qual Crane se insere e cuja correspondência é disso exemplo.

Retomando a imagem da ponte como figura retórica, a definição do artefacto poético que mais utiliza – a lógica da metáfora – prende-se com o sentido de ir construindo pontes dentro da sua própria poesia: pontes entre significados de palavras, entre as diferentes secções do poema e entre passado e presente, como vimos. O termo "lógica da metáfora" aparece numa das sua primeiras cartas e é explorado em "General Aims and Theories" (Weber, *Complete Poems* 221-222). Esse é o nome que Crane dá à capacidade humana de representação de uma determinada realidade[15].

As cartas do autor apresentam a poesia como um elo de ligação entre as pessoas; ela será a responsável pela consciencialização colectiva de um sentimento comum em relação à composição poética. Ao cumprir esta sua função, estabelece pontes que ligam o leitor e o poeta em dois níveis que se assumem fulcrais no entendimento de Crane neste âmbito – o do inconsciente e o da imaginação.

Em *The Bridge*, nota-se a tentativa por parte do poeta em também criar pontes, elos de ligação entre conceitos e objectos que são aparentemente contraditórios (à semelhança do que acontece em "For the Marriage of Faustus and Helen"). Esta tendência está bem visível num dos ensaios de Emerson – "The Poet". Já em 1844 Emerson defendia um novo papel para o

[15] O aparelho conceptual da poesia craniana será exposto em pormenor no sexto capítulo do presente trabalho (pág. 76)

poeta, mais ousado em termos do poder da imaginação (aproximação entre o papel do poeta e o do místico), e que traduzisse precisamente a capacidade de estabelecer pontes entre conceitos aparentemente opostos. Veja-se, a este propósito, a ponte estabelecida no já mencionado ensaio entre a América da época e a Grécia Antiga (224):

> *Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy, and the temple of Delphos, and are as swiftly passing away.*

É precisamente nesta capacidade de estabelecer pontes entre conceitos e objectos díspares em termos de significado dentro do mesmo poema que reside a unidade e a lógica de *The Bridge*.

As várias pontes que se vão construindo contribuem para a lógica interna e externa do poema: as literárias são as responsáveis pela sua unidade formal, enquanto as filosóficas, que misturam as duas realidades temporais passado e presente, reflectem as ligações formais entre as várias secções, a percepção da razão pela qual culturas e elementos de civilizações tão diferentes 'reincarnam' de formas semelhantes, sendo, deste modo, responsáveis pela unidade externa do mesmo. Vejamos alguns exemplos: em "Ave Maria", podemos verificar a tentativa de Colombo em unir os dois pólos distintos do planeta – o Este e o Oeste, o Velho e o Novo Mundos respectivamente – como já anteriormente mencionado; em "Van Winkle", uma das subsecções de "Powhatan's Daughter", a estrada macadamizada tenta unir a América de uma ponta a outra; em "Cape Hatteras", os aviões são os responsáveis pela união entre o céu e a terra e, a um nível mais conceptual, o sacrifício dos pilotos é o reflexo do sacrifício de Maquokeeta em "The Dance". Na opinião de Butterfield, todos os temas utilizados por Crane em *The Bridge* aparecem unificados em "Atlantis" (*apud* Giles 13).

Em termos linguísticos, um dos objectivos de Crane era o de estabelecer pontes entre conceitos positivos e negativos, pô-los em tensão ao longo das diversas partes do poema. Assim, e em comparação uma vez mais com o objecto real – a ponte de Brooklyn –, as tensões do poema são o reflexo das verdadeiras tensões da ponte. Numa ponte de suspensão como esta, os cabos encontram-se em tensão, enquanto as torres, fixas no leito do rio, se encontram em compressão. Veja-se a opinião de Trachtenberg a este respeito (*Brooklyn Bridge* 69):

> *Viewed theoretically, the structure was a unity of opposing forces, harmonizing tension and compression.*

A questão da dualidade tensão/compressão foi explanada por Roebling numa das partes de "The Theory of Nature". Nesse ensaio, Roebling advoga que o equilíbrio do universo advém da congregação e comunicação das energias e movimentos do próprio universo, processo este extremamente dinâmico e complexo. A harmonia é conseguida precisamente através da alternância entre movimentos de tensão e compressão, criando uma certa ilusão de óptica. Para quem observa, todas as forças em acção na ponte de Brooklyn parecem estar em harmonia, em equilíbrio, mas, na verdade, encontram-se em tensão. A ilusão de equilíbrio é criada pelo conjunto de forças opostas que operam numa mesma realidade. Quando um certo elemento parece estar em compressão, é porque há contra-elementos que se encontram em tensão, e são estes movimentos contrários que criam a ilusão de que todos os elementos se encontram em profunda harmonia (*apud* Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* 70):

> *The microcosmic unity of opposing forces in the suspension bridge was therefore a reflection of the macrocosmic harmony of "well-balanced" motion.*

Podemos então concluir que, na ponte de Brooklyn, a harmonia das suas partes depende da tensão existente entre as forças opostas da própria ponte e, em *The Bridge*, a harmonia do

poema depende, também, das diversas forças que se encontram em tensão dentro e entre as partes que apresenta. Quer na estrutura arquitectónica quer na literária, as tensões estão implícitas, imperceptíveis à primeira vista, o que contribui para a definição de ambas como verdadeiras pontes de suspensão (Giles 85):

> (...) *tensions are incorporated into Crane's* Bridge *without being allowed to rise to the surface, for, as in Roebling's masterpiece of engineering, what seems to be static is actually in perpetual motion. Architectural fact and devious poem are both truly suspension bridges.*

5. As representações culturais da ponte de Brooklyn

> Technology and religion, politics and art, individualism and social progress, spiritual and economic values – all the fragmented aspects of thought, belief and behavior in this pluralistic society flowed into *America*… and then, in a ritual fusion of process and control, outward again to each self-reliant unit of culture.
>
> Sacvan Brecovitch

A construção da ponte de Brooklyn não foi um mero processo arquitectónico. Como vimos em capítulos anteriores, Alan Trachtenberg atribui à ponte duas dimensões distintas – uma real, física (a ponte enquanto facto) e uma outra simbólica, construída pelo imaginário colectivo americano (*Brooklyn Bridge*).

Este processo de atribuição de duas dimensões distintas à ponte iniciou-se com a própria construção do monumento, em 1869. Já nesta altura se podia falar numa ponte física que iria ser construída no rio East e que ligaria as cidades de Manhattan e Brooklyn e numa ponte cultural, construção simbólica do povo americano. Esta dualidade acompanha todo o processo de construção da ponte de Brooklyn e está bem presente no dia da sua inauguração. A cerimónia inaugural contou com a presença de vários interlocutores cujos discursos foram ao encontro da dimensão real e simbólica do monumento e à celebração da ponte como uma construção marcadamente americana, símbolo da capacidade triunfante do povo americano e da História da América. Aliás, todos os discursos, desde o do Mayor Seth Low até aos de Abraham Hewitt, o do Reverendo Storrs e o de William Kingsley se centram nos vários episódios da História americana tendo a ponte de Brooklyn como pano de fundo, à semelhança do que acontece com *The Bridge*, de Hart Crane. A ponte é celebrada como um triunfo nacional e representa a súmula do conhecimento humano, a prova de que a América é uma nação bem sucedida e o símbolo do progresso, da transformação do continente rural para a emergência de uma vasta metrópole, a cidade de Nova Iorque.

É precisamente na ponte enquanto construção simbólica que nos vamos centrar ao longo deste capítulo. Enquanto monumento simbólico, a ponte de Brooklyn tem sido alvo de inúmeras interpretações e o centro de debates e discussões, tendo sido representada de diversas formas pelos vários campos artísticos: música, cinema, pintura, fotografia e literatura. Estes são os responsáveis pela aclamação internacional e mundial do monumento, juntamente com

um conjunto de anúncios publicitários que se serve da ponte para a promoção dos seus produtos. Entre eles contam-se anúncios aos cigarros Chesterfield, à Coca Cola, ao Kentucky Fried Chicken, às máquinas de costura Singer e à Absolut vodka.

Uma vez que não pretendo, com este capítulo, fazer um levantamento exaustivo das representações culturais da ponte de Brooklyn, centrar-me-ei no trabalho de dois ou três autores para cada manifestação artística. O intuito do texto que se segue é explorar a dimensão simbólica do monumento que lhe é conferida pelo mundo das artes.

No âmbito musical, os finais do século XIX foram particularmente ricos em termos de produção de música popular alusiva à ponte de Brooklyn. Em 1883 foram editadas duas composições: "The Highway in the Air: A Ballad of the Brooklyn Bridge", de Elf St. Moritz e de John Vorsatz e "Strolling on the Brooklyn Bridge", de George Cooper e de J.P. Skelly. Ainda no século XIX, mais precisamente em 1891, Edward Harrigan e David Braham compõem "With Danny by My Side". No século XX, há quatro composições meritórias de atenção: "The Brooklyn Bridge" (1961), de Bobby Bare; *The Bridge* (1962), de Sonny Rollins, que se destacou como uma obra-prima do jazz; mais recentemente, as composições "Just Over the Brooklyn Bridge" (1991), de Marylin, Alan Bregman e Marvin Hamlisch e "No Airplay" (1999), uma música rap de Wyclef Jean.

O cinema é uma das artes responsáveis pela divulgação internacional da imagem da ponte de Brooklyn. Um dos primeiros filmes que atribui um lugar de destaque à ponte e que retrata o modo como o povo americano a interpreta, *It Happened in Brooklyn*, foi realizado em 1947 e contou com a participação de Frank Sinatra. Muitos outros se seguiram utilizando a ponte como ícone identificativo do lugar onde a acção se passa, à semelhança do que aconteceu com outras obras arquitectónicas como é o caso da Torre Eiffel e do Big Ben. Entre eles

contam-se *The Siege* (1998), *Godzilla* (1998), *8mm* (1999), *Kate & Leopold* (2001) e *How to Lose a Guy in 10 Days* (2002), para mencionar apenas os mais recentes.

A ponte de Brooklyn foi também alvo de inúmeras representações televisivas. A mais importante foi o documentário de Ken Burns, que recebeu uma nomeação para os Óscares em 1982. Este narra a história do monumento desde o início da sua construção até ao modo como o povo americano transformou uma obra-prima arquitectónica num dos símbolos mais importantes da sua cultura reconhecidos mundialmente. À semelhança de Roebling, Ken Burns consegue captar ao mesmo tempo a dimensão física e psicológica presentes na construção deste monumento; para além disto, consegue expor de modo exímio a faceta simbólica da ponte e o seu significado para a imaginação americana.

Nenhum outro monumento mundial conta com tantas representações visuais como a ponte de Brooklyn. Pintores e fotógrafos dedicaram grande parte do seu trabalho a esta estrutura de tal modo que foram várias as exposições alusivas à ponte nos Estados Unidos, estando os originais em exposição no Museu de Arte Americana Whitney e no Instituto Smithsonian. Vejamos a opinião de Arthur Miller em relação ao modo como a imagem da ponte invadiu o imaginário americano (*apud* Haw 65):

> *I doubt that anything manmade has entered the American imagination in quite as forceful and prominent a way.*

No campo da pintura a ponte conta com o contributo de autores como Joseph Stella, John Marin, Albert Gleizes, Georgia O'Keeffe e Andy Warhol. Por uma questão de concisão, falarei apenas destes pintores, os mais representativos e que melhor contribuíram para a transformação da ponte em símbolo cultural para a sociedade americana.

Um dos nomes mais comummente associado à representação pictórica da ponte de Brooklyn é Joseph Stella. Para Stella, a ponte é um exemplo dos valores espirituais que regem a sociedade americana.

No que diz respeito à interpretação da obra do pintor alusiva à ponte a crítica divide a sua opinião. A facção mais representativa advoga que grande parte dos seus quadros representa a ponte não como uma estrutura arquitectónica destinada ao tráfego entre Manhattan e Brooklyn mas sim como um monumento destinado ao refúgio espiritual e à oração, a saber, uma catedral. A outra facção não nega propriamente a representação de algo semelhante a uma catedral mas defende que os sentimentos evocados pelas pinturas não são a paz espiritual inerente à imagem de um símbolo religioso; antes pelo contrário, das suas obras emanam a dor (física e espiritual), a hostilidade, o caos, sugerindo uma profunda desorientação psíquica provocada pela imagem da ponte.

É disto exemplo a tela "Brooklyn Bridge", de 1919, que o autor aperfeiçoou vinte e um anos mais tarde denominando-a de "Old Brooklyn Bridge" (Anexo 1). Utilizando técnicas modernistas e futuristas de representação pictórica, este quadro evoca um ambiente urbano centrado na imagem da ponte. A escolha da cor é por si só indiciadora dos sentimentos dissonantes sentidos pelo autor e transmitidos para o observador: a combinação de cores escuras tal como o preto, o azul escuro e o vermelho traduzem a confusão e o caos transmitidos pelo ambiente urbano. Para além da escolha de cores, as técnicas futuristas utilizadas pelo pintor que se pautam pela representação de objectos e imagens acutilantes, pontiagudos que nos fazem lembrar objectos cortantes (facas, tesouras e mesmo vidro estilhaçado). Esta confusão de imagens e sentimentos representados e evocados pela pintura não se coaduna com a imagem espiritual da ponte. É possível, no entanto, associar o modo como o pintor representa as torres da ponte com a imagem de uma catedral. Se considerarmos a ponte um elemento religioso, um ícone de espiritualidade, temos forçosamente de interpretar este quadro como a

expressão de descrença do próprio autor em relação aos valores morais e espirituais presentes na sociedade americana de inícios do século XX. A imagem de uma catedral, símbolo de profundos valores espirituais, envolta num ambiente urbano caótico, demonstra a crença de Stella na necessidade de renovação espiritual da América. Aliás, a própria dimensão da ponte, representada num tamanho muito reduzido em comparação com a totalidade do quadro, é indiciador do lugar reduzido que os valores religiosos ocupam na mente e na vida quotidiana dos cidadãos americanos da época. Não nos podemos esquecer que o início do século XX ficou marcado por uma confusão de ideias e sentimentos advindos das transformações físicas sofridas pelas cidades americanas. Os valores religiosos foram os primeiros a ficar abalados por tudo o que se vivia nessa época em prol da afirmação cavalgante do mundo material. Veja-se a opinião de Richard Haw a este respeito (75-76):

> *In the 1919 and 1940 paintings (...) the bridge is remote: small and ill defined. In terms of perspective, the bridge is in the background, swamped by its kinectic surroundings. Surprisingly, there are three towers, not two, and as each rendition retreats further into its surroundings, the image grows fainter. The effect is almost filmic; as if replicating the separate frames of a motion picture or flipbook, the bridge grows smaller, receding into the distance away from the viewer. Within the landscape of* Brooklyn Bridge, *attainment is seems ever postponed. Although the bridge is visually present , it is physically inaccessible.*

Em "The Bridge (Brooklyn Bridge)", de 1922, pintura que faz parte do seu trabalho "New York Interpreted (The Voice of the City)", a ponte de Brooklyn é representada de uma forma totalmente diferente (Anexo 2). Ela é o centro da pintura e as suas torres, o elemento mais representativo e aludido em obras de arte, dominam por completo a tela; chamam a atenção do observador e crítico, sendo o único elemento visual presente. Neste caso, a ponte não é representada em segundo plano e não é um elemento entre muitos da representação pictórica. Ela é o próprio quadro e as suas torres são o elemento central da pintura. Aliás, através da interpretação dos cinco painéis que constituem "New York Interpreted (The Voice

of the City)" podemos facilmente identificar o tipo de relação que Stella mantinha com o cenário dos seus quadros: as representações da cidade de Nova Iorque e da ponte de Brooklyn como expoente máximo dessa mesma cidade sugerem a constante busca de regeneração espiritual do próprio autor e do povo americano.

Não se pode falar de Joseph Stella, um emigrante italiano que chega a Nova Iorque em 1896 e aí se estabelece, e cujos sentimentos em relação à cidade que vem habitar em geral e à ponte de Brooklyn em particular estão profundamente enraizados em sentimentos religiosos, sem nos determos na sua obra escrita. Nesta, o autor descreve as cidades de Nova Iorque e Brooklyn de forma idêntica: cidades industriais, logo sujas, profundamente marcadas pela industrialização que se fazia sentir em inícios do século (*apud* Haw 78-79):

> [Manhattan was] *a Shakespearian nightmare* [the] *Alma Mater of the derelict of all the world (…)* [Its skyline was like] *a gigantic jaw of irregular teeth, shiny black like a bulldozer…like bandages covering the sky, stifling our breath, life shabby and mean, provincial, sometimes shadowy and hostile like an immense prison where the ambitions of Europe sicken and languish. Brooklyn was that horrible city, an industrial inferno… a place to run away from with both feet flying… this is America of the iron fists and steel nerves.*

De toda a sua obra escrita, "Brooklyn Bridge (a page of my life)", de 1928 é o texto que melhor define a relação do autor com a ponte e com a cidade na qual esta foi construída e, consequentemente, o modo como Stella representa a ponte na sua obra. Para a maior parte dos críticos, este ensaio é a súmula do percurso do autor em termos de renovação espiritual e da paz interior atingíveis através da imagem redentora da ponte. Após recordar e se conciliar com a sua infância e adolescência numa Itália rural, bucólica, Stella pode finalmente encarar o ambiente industrial, urbano projectado na imagem da ponte e aceitar o domínio crescente da industrialização.

No entanto, a origem da sua regeneração não se centra nem na imagem da ponte nem na da cidade de Nova Iorque; está enraizada no seu passado rural e dá origem, em termos profissionais, ao que o autor denomina de uma nova arte que resulta no nascimento de novas esperanças. Este seu modo de representar a realidade está bem descrito no que ficou conhecido como a obra-prima pastoril da sua carreira intitulada *The Tree of My Life,* de 1920. Stella não concebe uma imagem positiva da ponte de Brooklyn e da cidade, representando, como anteriormente descrito, o caos e a desordem próprios de uma cidade dominada pela industrialização. Contudo, o autor supera as tensões da sua obra evocando o seu passado, enraizado no ambiente bucólico, dando origem a uma nova maneira de encarar e consequentemente representar a ponte. Esta prende-se com sentimentos religiosos que são representados nos seus quadros de forma muito peculiar.

Em "Brooklyn Bridge (a page of my life)", o autor define os seus sentimentos em relação à ponte (Haskell, Stella and Whitney Museum of American Art 207):

> "Many nights I stood on the bridge," – and in the middle alone — lost — a defenceless prey to the surrounding swarming darkness — crushed by the mountainous black impenetrability of the skyscrapers — here and there lights resembling the suspended falls of astral bodies or fantastic splendors of remote rites . . . I felt deeply moved, as if on the threshold of a new religion or in the presence of a new DIVINITY."

Segundo Richard Haw, esta sua relação com a ponte indicia a representação positiva de uma 'city upon a hill' moderna. No entanto, como se pode verificar através da representação que Stella faz desta estrutura nos seus quadros, a sua nova religião resulta numa tensão constante entre os valores religiosos, ideais e aqueles reais, tecnológicos, tensão esta que será resolvida através da lembrança do seu passado. É esta evocação que permite a renovação espiritual do autor numa época e numa cidade modernas marcadas pelo avanço tecnológico e pela industrialização crescente.

Em 1929 Stella pinta o seu último testemunho da ponte e da cidade de Nova Iorque – "American Landscape" (Anexo 3). Neste quadro, o ambiente urbano, industrial é percebido através da ponte, cujos cabos são o elemento de ligação entre as torres e ao mesmo tempo o elemento de tensão que aprisiona a própria cidade. A imagem que a ponte evoca não corresponde à imagem de libertação veiculada pelo seu construtor e apropriada pelos nova--iorquinos e pela população de Brooklyn, que ainda hoje perdura. Lembremo--nos, por exemplo, do papel decisivo e libertador desta estrutura aquando do *blackout* de 2003.

Neste trabalho, a ponte é representada de forma dupla: como uma barreira limitadora da cidade para quem se encontra no exterior; e como as grades de uma prisão para quem se encontra no interior da cidade. De acordo com a opinião de Robert Sanders e de Ernest Goldstein, dois dos críticos mais conhecidos do trabalho do pintor, este quadro é o reflexo do estatuto do autor – sendo emigrante italiano em Nova Iorque, Stella não se sentia em casa, estando aprisionado dentro da cidade em que escolheu viver (Haskell, Stella and Whitney Museum of American Art 102).

Tendo "American Landscape" sido o seu último trabalho artístico e tendo o autor regressado à Europa após a sua conclusão, podemos inferir que a busca por uma nova religiosidade, ou pela renovação espiritual do autor, centradas na imagem da ponte e do ambiente industrial da cidade não se concretiza. Fisicamente, o autor acaba por fugir da cidade, concluindo não poder resolver os conflitos que a sua obra evidencia. Espiritualmente, não encontrou na ponte nem na cidade a nova religiosidade que procurava. A sua redenção espiritual é realizada a nível emocional, com o regresso mental à sua terra-natal.

Um outro nome comummente associado à representação visual da ponte de Brooklyn é John Marin. As suas pinturas sobre a cidade de Nova Iorque são expressões da corrente artística que ficou conhecida no campo da pintura como Modernismo visual e que se pauta pela representação desconcertante dos vários elementos pictóricos.

Segundo John I.H. Baur, Marin apresenta um estilo descritivo, energético e extremamente espontâneo sagrando-se um verdadeiro pioneiro do Modernismo Americano. Para o pintor, o movimento *American Renaissance* impõe demasiadas restrições pictóricas e o cubismo obrigava a um estilo demasiado científico. *Brooklyn Bridge*, de 1913 é um bom exemplo da liberdade artística que o autor recria (Anexo 4). Neste quadro, Marin representa a ponte como o elemento central da pintura e como uma estrutura muito pouco sólida que poderá ruir a qualquer momento.

A sua percepção de Nova Iorque e do ambiente urbano associado a esta cidade é o ponto de partida inspirador dos seus melhores quadros.

On Brooklyn Bridge, de 1917 é mais uma representação desconcertante da ponte (Anexo 5). À semelhança de *Old Brooklyn Bridge*, de Joseph Stella, este quadro de Albert Gleizes, um pintor francês que em inícios do século decidiu incluir a ponte de Brooklyn no seu portfólio, deixa o observador incerto no que diz respeito aos sentimentos que o próprio pintor evoca através da pintura. Em estilo cubista, Gleizes representa uma explosão de energia, metal, pedra e luz que tanto pode invocar uma celebração da vitalidade e do novo estilo de vida americano como uma condenação desse próprio estilo, e neste caso a pintura evocará sentimentos associados ao caos e à destruição.

Um outro autor que no campo da pintura se dedicou ao retrato da cidade de Nova Iorque através dos seus edifícios foi Georgia O'Keeffe. Todos os seus trabalhos sobre o ambiente urbano e os edifícios nova-iorquinos foram compilados numa exposição – "Views of the City: 1910-1949" – , que conta também com alguns trabalhos de pintores seus contemporâneos sobre o mesmo tema, entre eles Joseph Stella, John Marin, Max Weber e

Walker Evans[16]. Esta exposição, considerada por muitos críticos de extraordinária e realmente inovadora, destinou-se a exibir retratos (fotografias, desenhos e pinturas) das construções arquitectónicas de uma das cidades mais modernas do mundo que mais contribuíram para a sua mudança através dos tempos. Veja-se a opinião de Barbara Buhler Lynes a este respeito[17]:

> "This is a very exciting exhibition in that it brings together so many first-rate pictures of the city by O'Keeffe and her contemporaries."

Alguns dos trabalhos mais importantes em exposição são a visão de O'Keeffe da cidade através dos seus edifícios, pontes e rios. Entre os mais característicos e meritórios de atenção contam-se: *A Street* (1926), *New York Street with Moon* (1928), *East River from the 30th Story of the Shelton Hotel* (1928) e *Brooklyn Bridge* (1949). Este último é apresentado juntamente com os trabalhos de Joseph Stella, *(American Landscape*, 1929) e de Walker Evans (*Brooklyn Bridge*, 1929), entre outros, sobre a ponte de Brooklyn (Anexo 6).

O'Keeffe apresenta uma visão da ponte de Brooklyn enquanto monumento *per se*, isto é, retirado do seu contexto geográfico. A representação que a pintora faz da ponte centra-se na visão dos seus cabos de aço através dos arcos do monumento. Mais nenhum elemento alusivo à cidade está presente no quadro.

Views of the City foi de extrema importância na visão transversal que apresenta de uma cidade em transformação na primeira metade do século XX e na apresentação que faz dos trabalhos de O'Keeffe mais representativos do movimento Modernista no qual a autora se insere.

---

[16] Estes trabalhos estiveram em exibição no Museu Georgia O'Keeffe em Santa Fé, Novo México, de 14 de Novembro de 2000 ate 14 de Março de 2001.

[17] Views of the City: 1910-1949. 13 Julho 2006 <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa333.htm>

Ao contrário de todos os pintores atrás mencionados, *Brooklyn Bridge*, de Andy Warhol não corresponde a uma série de representações da cidade de Nova Iorque (Anexo 7). Esta é uma das obras incluídas na colecção individual do autor dos anos 80 (1983), que lhe foi encomendada para a comemoração dos cem anos da ponte de Brooklyn. A representação que o autor faz da ponte coincide com a visão utilitária deste monumento. Para Warhol, a ponte é um elemento real da cidade em que foi construída e a sua representação é disso exemplo: no quadro figuram duas imagens quase fotográficas da ponte que representam os dois percursos de travessia possíveis – de Manhattan para Brooklyn e vice-versa. Assim, a ponte é representada como um elemento real que não faz parte do imaginário americano mas sim da vida quotidiana dos habitantes de ambas as cidades.

No que concerne a representação fotográfica da ponte de Brooklyn, três grandes nomes se destacam: Joshua Beal, Alfred Stieglitz e Walker Evans. Beal é um nome de referência neste campo uma vez que foi o primeiro a fotografar a ponte, em 1876 ("Panoramic View of New York City, Lower Manhattan and Brooklyn Bridge Tower"), focando a sua relação com a cidade e o cenário de desenvolvimento tecnológico próprio desta época (Anexo 8). Stieglitz e Evans assumem particular importância devido à relação existente entre os seus trabalhos e a poesia de Hart Crane.

O estilo fotográfico desenvolvido nos inícios do século ficou conhecido como "fotografia urbana" e, à semelhança do que aconteceu com a totalidade dos discursos proferidos no âmbito das cerimónias de abertura da ponte, as fotografias que foram aparecendo na primeira metade do século XX são testemunhos autênticos, objectivos, empíricos de uma cidade emergente, com características marcadamente urbanas, industriais. Numa época de profundas transformações, de caos e desordem próprios da mudança de um cenário rural para

um cenário urbano, as objectivas dos fotógrafos tornaram-se um elemento de extrema importância por acompanharem e testemunharem as mudanças operadas.

Beal centra o seu trabalho na caracterização da América de inícios do século como um continente dependente dos avanços tecnológicos que se faziam sentir. Para ele, a ponte de Brooklyn é o símbolo visual, o ícone do novo ambiente urbano, industrial e é por este motivo que a ponte está sempre presente nas suas fotografias e ocupa um papel central. A cidade pode por vezes parecer ao observador um pouco obscura, irreal até pelo simples facto de o autor nunca centrar a objectiva em ambientes humanos; a perspectiva dos seus trabalhos apresenta--nos uma realidade estática, inactiva, mas o papel proeminente da ponte é bem visível. A câmara centra-se sempre na construção arquitectónica em detrimento do contexto humano e este é um dos aspectos de destaque dos seus trabalhos e a característica pela qual Beal ficou conhecido.

Os trabalhos mais conhecidos de Stieglitz datam de 1910: “The City of Ambition”, “The City across the River” e “Lower Manhattan”. O de maior destaque e que melhor define o ambiente urbano, industrial, citadino é “The City of Ambition” (Anexo 9).

A cidade captada pela objectiva de Stieglitz é uma cidade em constante movimento, que indicia uma forte actividade financeira e progressos tecnológicos. No entanto, a realidade social da cidade não é apresentada; não há indícios da presença humana no ambiente industrial descrito. A fotografia centra-se na imagem do porto de Nova Iorque, nos vapores emitidos pelas fábricas, sugerindo movimento humano, e na imagem do arranha-céus. Numa perspectiva histórica, “The City of Ambition” pode ser encarado o equivalente pictórico das ideias veiculadas pelos discursos de abertura da ponte de Brooklyn, em 1889, particularmente o de Abram Hewitt.

Embora nesta fotografia particular não seja visível a ponte de Brooklyn, ela é importante em termos do desenvolvimento da história visual da ponte. Este trabalho é encarado

por muitos uma versão de uma fotografia tirada dois anos antes da torre de Brooklyn a pedido da companhia de elevadores Otis. Ambas as imagens se centram no ambiente marcadamente industrial citadino; a única diferença entre elas está relacionada com a perspectiva em que o mesmo cenário é retratado: o primeiro fotógrafo captou o porto e a torre de Brooklyn vistos de cima, enquanto Stieglitz captou o mesmo cenário de uma perspectiva inferior, como quem olha de baixo para cima.

Esta mudança de perspectiva inicia uma nova tendência fotográfica, de extrema importância segundo Alan Trachtenberg (*apud* Haw 105):

> *(...) decisions that may seem wholly technical or aesthetic… are decisions that implicate cultural perception and ideological determination.* [They are] *embodiments of implicit propositions concerning reality*.

Walker Evans é um outro nome associado à fotografia da ponte de Brooklyn. Desde 1929 que Evans se dedicou exclusivamente a captar a ponte e é actualmente quem mais retratos da ponte tirou. É também o fotógrafo cujos trabalhos são considerados os mais originais em termos de perspectiva e enquadramento.

Atentemos na opinião de Alan Tratchtenberg a respeito da originalidade dos trabalhos de Evans (*Brooklyn Bridge* 192):

> (it) *lies in part in their decisive break with the conventional distant and lateral views in standard commercial and "serious" photographs... Here the bridge is seen freshly, not merely looked at; it emerges... as someone's palpable experience*.

As fotografias consideradas mais originais são aquelas tiradas por debaixo da ponte. Esta é, de facto, uma nova perspectiva da ponte em particular e da cidade de Nova Iorque em geral. Ao contrário de outros fotógrafos, Evans não se preocupa com a actividade comercial

nem com a visão industrializada da cidade. A sua única preocupação é a ponte, objecto principal das suas imagens, e a cidade vista da ponte.

O seu nome é recorrente na literatura relativa ao poema em estudo, *The Bridge*, de Hart Crane uma vez que o poeta utilizou as fotografias de Evans como forma de ilustrar a sua composição. Aliás, as fotografias da ponte de Brooklyn deste autor foram primeiramente publicadas como o suplemento fotográfico de *The Bridge* (edição de 1930, Black Sun Press).

Alguns críticos, nomeadamente Trachtenberg e Grigsby, defendem a relação intrínseca entre *The Bridge* e as fotografias de Evans[18]. Crane começa por focar a sua atenção na ponte e naquilo que a rodeia – a vida citadina, a rotina dos habitantes de Manhattan, o buliço portuário devido ao elevado tráfego marítimo, etc. – para depois começar a sua viagem pelo interior do país e por épocas históricas e personagens passadas, em busca da "síntese mística da América". Desiludido por não a ter conseguido alcançar, o autor foca a sua atenção na ponte e constrói um mito pessoal – uma imagem mental de uma nova Atlântida, de um continente mítico, de "Cathay". A partir deste momento, a luta do autor para tentar conciliar os planos real e imaginário é incessante. Apercebendo-se da impossibilidade de conciliação destas duas realidades, Crane centra a sua atenção na ponte, não na ponte real, que liga Manhattan a Brooklyn, mas sim numa ponte imaginária que transportaria os seus transeuntes para o plano ideal, utópico mesmo. É desta forma que, segundo Trachtenberg, a ponte de Brooklyn deixa de servir a sua função primeira, o elo de ligação entre as duas cidades, para se transformar numa ponte pessoal, a ponte do próprio autor, Hart Crane (*Brooklyn Bridge* 180). Esta seria a única forma de a ponte se tornar um símbolo da América.

A primeira fotografia, "Standing clear and guiltless of concealment against the sky" (Anexo 10), pode ser lida no poema em "Proem". O verso "Under thy shadow by the piers I waited" pode ser visto como a verbalização desta fotografia. A única diferença entre o texto e a

[18] As fotografias de Walker Evans são o ponto de ligação entre a ponte poética, de Crane e a ponte real, de Roebling. A este propósito ver Trachtenberg, *Brooklyn Bridge* 185-193; *idem*, *American Self* 58-75; Grigsby, *Texas Studies* 4-11.

imagem é que Evans abstrai-se por completo da realidade humana, isto é, as suas fotografias, à excepção da terceira, cujo enfoque cujo enfoque é um dos barcos que na altura atravessava o rio East, conseguem alhear-se por completo da realidade social, enquanto Crane não o faz. Este último preocupa-se com a descrição das pessoas. Lembremo-nos do modo como o poeta descreve os habitantes citadinos[19].

"Tug and Container Barge on the East River, from Brooklyn Bridge, New York City", a segunda fotografia de Evans, é uma apreensão da realidade moderna, daquilo que rodeia os habitantes de Nova Iorque no início do século (Anexo 11). No entanto, o autor centra a sua atenção no pormenor fotográfico; toda a realidade social que possa evocar não é visível nesta fotografia, o que a reduz a um conjunto de formas e texturas. No poema, esta é a imagem da imaginação histórica do autor visível em "Cutty Sark".

A terceira e última fotografia, "Brooklyn Bridge, New York", completa o processo de descontextualização estética pelo qual Walker Evans ficou conhecido (Anexo 12). Tal como o próprio nome indica, em termos reais esta imagem mostra-nos em pormenor uma das torres da ponte. Esta aparece desprovida de contexto, isto é, o único elemento visível na fotografia é a torre; não há qualquer elemento que ligue a ponte às cidades de Manhattan e de Brooklyn. É, também, de notar a ausência do passeio na imagem. A torre da ponte é o único elemento meritório de atenção e é captada pela objectiva do fotógrafo como que em suspensão. No poema, ela é o espelho da caminhada final de Crane em "Atlantis".

Para além de Crane, muitos outros autores incluíram a ponte de Brooklyn nos seus escritos. Para o poeta, a ponte é a sua musa inspiradora e o ponto central de todo o poema, física ou figurativamente.

[19] "…city men (…) caught like pennies beneath soot and steam" in Weber, *Letters of Hart Crane* 280.

No que diz respeito à representação literária do facto arquitectónico, podemos salientar nomes como H.G. Wells, Henry James, Frederico García Lorca, Alan Trachtenberg, John Dos Passos, Paul Auster, Lewis Mumford, Henry Miller, Harvey Shapiro, entre outros. A ponte de Brooklyn preenche as dimensões do real e as do imaginário americanos desde o momento da sua construção, tal como se pode comprovar através da análise das inúmeras obras históricas e de ficção existentes. Aliás, a interligação entre estes dois campos é complexa, mas necessária. Vejamos a opinião de C. Van Woodward a este respeito (*apud* Haw 167):

> *The literary imagination is more closely allied to myth than to history. But this is far from saying that it is of no use at all to the historian… In breathing life into a historical figure, novelists and playwrights may well get things wrong and are not likely to alter professional verdicts. But the power of the imagination may force historians to look freshly at the frieze and to perceive historical figures not as abstractions but as human beings in all their idiosyncrasy and uniqueness… The artistic vision may thus reinvigorate that fundamental historical exercise, the imaginative leap into the past… In this manner the literary imagination may fertilize the historical mind and serve to stretch and enrich historical understanding.*

Numa perspectiva histórico-literária, o nome mais comummente associado a este monumento é o de Alan Trachtenberg. Em *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*, Trachtenberg relata o preciso momento da construção da ponte e as diferentes fases de trabalhos desde a sua concepção, como tivemos oportunidade de observar no quarto capítulo do presente trabalho (40-56).

Para Henry Miller e Harvey Shapiro, a ponte de Brooklyn é um facto histórico, algo inerente à História da América e que é assim representado nas suas composições, *Trópico de Capricórnio* (1939) e "National Cold Storage Company" (1963) respectivamente. Ambos relacionam a ponte com ideias de violência, mas tratam-na como um monumento que faz parte da cidade que descrevem.

Em termos ficcionais, alguns dos autores anteriormente mencionados descrevem a ponte segundo perspectivas diferentes.

Para H.G. Wells, esta construção, à semelhança de outras levadas a cabo por arquitectos e engenheiros americanos, assume particular importância na medida em que espelha o progresso tecnológico da América de inícios do século XX. Em *The Future in America* (1906), Wells mostra-se particularmente rendido aos poderes da máquina como símbolo das novas tecnologias, embora se tenha vindo a desiludir mais tarde com a ideia de progresso americano.

Em *Poet in New York* (1940), Frederico García Lorca faz um retrato da cidade de Nova Iorque bastante negativo. O poeta descreve a cidade como uma doença maligna, algo que possui o corpo humano e o destrói. A ponte, para ele, não é mais do que um dos meios através do qual a cidade ilustra a sua natureza, que, segundo a opinião de Lorca, se pauta por actos e sentimentos de selvajaria e de exaustão física e psicológica dos seus habitantes. Veja-se, a título de exemplo, o poema "Sleepless City (Brooklyn Bridge Nocturne)".

Henry James corrobora a imagem nefasta de Nova Iorque traçada por García Lorca. Em *The American Scene* (1907), James encontra-se profusamente dividido entre uma cidade moderna, tecnologicamente avançada e uma cidade histórica, com tradição. Esta luta entre as duas vertentes de Nova Iorque é constante e à medida que o livro avança apercebemo-nos da vitória das novas tecnologias sobre o papel tradicional da cidade.

O retrato que o autor faz é extremamente negativo e tem a ponte como o alvo principal dos seus ataques à modernidade americana. Aliás, grande parte dos críticos considera que a descrição da ponte de Brooklyn lhe atribui, e consequentemente à cidade onde ela se situa, características distópicas. Para o autor, os avanços tecnológicos, a dimensão financeira e a

ponte são as três componentes necessárias para rotular Nova Iorque de cidade com cariz negativo.

Como pudemos verificar, a ponte de Brooklyn foi alvo de variadíssimas interpretações e representações pelos diversos campos artísticos que a ela se dedicaram. Mais do que qualquer outro monumento americano, ela é o símbolo cultural de uma cidade e sociedade em profundas transformações desde finais do século XIX. Hoje em dia, Nova Iorque é uma das cidades mais industrializadas do mundo moderno; para isso contribuiu, em grande parte, a construção da ponte, que pode ser considerada um dos primeiros passos na direcção das ideias de progresso e de industrialização preconizadas desde meados do século XVIII.

Símbolo dos poderes nefastos da industrialização ou sinónimo da verdadeira expansão citadina, a ponte de Brooklyn adquire e atribui uma nova dimensão na e à poesia de Hart Crane. É nesta que vamos centrar as nossas atenções nos capítulos que se seguem.

6. Hart Crane e o Modernismo

What bridge? Great God, the only bridge of power, life and joy, the bridge that was a span, a cry, an ecstasy – that was America.

Thomas Wolfe

A obra poética de Hart Crane oferece aos seus leitores uma ampla variedade de conceitos do foro teórico-crítico sobre os quais me debruçarei neste capítulo. As suas cartas e ensaios, particularmente "General Aims and Theories" e "Modern Poetry" adquirem particular importância neste âmbito, uma vez que podem ser considerados uma súmula do aparelho conceptual utilizado pelo autor. Se tivermos em consideração a sua correspondência, apercebemo-nos do génio literário pelo qual o autor ficou conhecido e ficamos também a conhecer as suas opiniões enquanto crítico e teórico literário.

Ao longo deste capítulo tentarei explicar alguns dos conceitos-chave que o autor utiliza na sua obra poética e que são relevantes para a melhor compreensão de *The Bridge*. Partirei da concepção de poesia para Crane, tão explícita na carta a Gorham Munson datada de 17 de Março de 1926 (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 237-240) para depois explicar, em pormenor, o aparelho conceptual que serve de base à sua poesia em geral e a *The Bridge* em particular. Focarei a questão do género literário no qual o poema se insere e outras de particular importância no caso de *The Bridge* como, por exemplo, o confronto/confluência dos modos lírico e épico e a noção de lógica da metáfora.

A correspondência entre Crane e Gorham Munson, Brom Weber e Waldo Frank deixa bem claras as ideias do autor no que diz respeito à noção de poesia. Para ele, a poesia é responsável pela união entre as pessoas; é o elo de ligação entre autores e leitores, a ponte que os une ao "inconsciente" e à "imaginação", conceitos recorrentes nas suas cartas. Desta forma, os poemas são fruto de um acto de colaboração entre o autor e o leitor; não é por acaso que Crane convida os leitores a fazerem parte do seu acto de criação poética. Sem eles, sem a sua interpretação, a poesia que escreve estaria incompleta. O papel do leitor prende-se com a capacidade de completar o significado poético das composições que lê, enquanto ao poeta cabe o acto de criação. Isto não implica, contudo, que o leitor possa interpretar os poemas que lê aleatoriamente, uma vez que o poema tem existência própria para além da interpretação que

o leitor lhe possa dar. Segundo Crane, uma composição poética é semelhante ao comportamento humano, ou seja, é o resultado de uma série de escolhas, umas conscientes, outras inconscientes, por parte do autor.

Em "General Aims and Theories" Crane advoga, na mesma linha de pensamento já exposta, que o poema só pode ser percebido na sua completude se tiver em consideração a experiência do leitor. Segundo a sua opinião, toda a composição poética é sinónimo de experiência. O poema é o modo através do qual o autor comunica directamente as suas emoções ao leitor, sendo, desta forma, apreendido por ambos enquanto esperiência e não enquanto texto (Weber, *Complete Poems* 220-221).

De acordo com esta perspectiva, não é de estranhar que Crane veja o leitor como uma pessoa com quem se pode corresponder. Aliás, grande parte das cartas de Hart Crane são pedidos de opinião do autor a alguns dos seus conhecidos. Veja-se, por exemplo, a carta de Crane a Allen Tate de 7 de Fevereiro de 1923 (Hammer e Weber 125-126). No entanto, até um certo ponto, Crane acredita que um poema possa ser independente dos seus intervenientes, ou seja, do autor e do leitor, se tiver a capacidade de implicar o seu próprio significado, não precisando, deste modo, de intervenção externa. O poema deve apresentar uma vida própria, independente do autor e do leitor e a sua capacidade inferencial é fulcral para o sucesso da composição. Contudo, Crane não descura nunca a existência do leitor, ainda que apenas implícita, uma vez que sabe que um poema só se torna real assim que for lido. Vejamos a opinião de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos a este propósito (*Rebound* 89):

> *Reading makes the poem real by becoming part of its very construction. Each poem is the history of the way it goes on being read, and hence rewritten, across time.*

Poesia é sinónimo de experiência absoluta para o autor, não apenas de um modelo ou de um registo de experiência(s). Segundo o que diz a Gorham Munson em 1926, a sua poesia

seria algo de absoluto, a incarnação de um tipo de conhecimento físico-psíquico cuja representação seria quase impossível a não ser através de conceitos abstractos. Percebem-se, agora, as ideias veiculadas por Crane numa carta que escreve ao seu pai em Abril de 1917 (T. Lewis 43)[20]. Para o autor, a poesia é uma disciplina auto-suficiente que não necessita do auxílio de outros campos do saber.

O modo como Crane entende o acto de criação poética tem muito a ver com as transformações socio-económicas da América de inícios do século XX. A sua vida ficou marcada por conflitos constantes, sendo o maior e o que mais o marcou a relação atribulada com os pais. Desta forma, as novas condições de vida que o país em que vivia impunha aos seus cidadãos pautavam-se, para o autor, por um profundo conflito entre o mundo real dos negócios e o mundo idealizado das artes. A nível pessoal, este conflito espelhava-se na relação que mantinha com os seus pais, sendo C.A. Crane o exemplo vivo do triunfo do mundo dos negócios sobre o das artes, interpretado pela sua mãe, Grace Hart Crane. Como poeta, Crane pendia para o mundo das artes e lutava para que este se sobrepusesse ao mundo industrial. Estabelecendo um paralelo com os seus pais, podemos inferir que a proximidade do autor à mãe prende-se com os ideais que esta defendia, enquanto a relação atribulada que mantinha com o pai reflectia a sua aversão aos ideais do novo mundo.

Este triunfo dos valores artísticos sobre os materiais, tão desejado por Crane, tem o seu expoente máximo em *The Bridge*. O tema tratado no poema é o repúdio pelos valores industriais, financeiros em detrimento dos valores espirituais; segundo o próprio autor, o poema, definido como uma síntese da América e da sua identidade estrutural, tinha por objectivo formar um elo de ligação entre os conceitos de tradição e modernidade, beleza e tecnologia, saber e arte[21]. O poeta chega à conclusão de que os bens materiais são algo extremamente precário e que os valores que realmente perduram são espirituais pois fazem

[20] *I shall really without a doubt be one of the foremost poets of America if I am enabled to devote enough time to my art.*
[21] Remeto para a carta de Hart Crane a Waldo Frank de 27 de Fevereiro de 1923 (Hammer e Weber 135)

parte das nossas crenças. Assim, a busca de bens materiais deve ser substituída por uma busca superior, por valores espirituais. Se tomarmos "Ave Maria" como exemplo, apercebemo-nos que Cristóvão Colombo regressa do Novo Mundo sem riqueza material e que, ao longo da viagem, enriquece a nível espiritual. Torna-se devoto e por várias vezes dirige preces à Virgem Maria para que ela o ajude a superar as dificuldades encontradas.

Enquanto poeta, Crane considerava-se um dos membros representantes da "nova consciência" que se formava na cultura americana dos anos vinte e que se pautava pela recorrência ao campo da psicologia para um melhor entendimento da própria cultura em emergência. Este termo é bastante utilizado pelo autor em várias das suas cartas e Crane apoia-se nele como forma de justificar não só a sua actividade poética mas também todos os empregos que manteve no campo da publicidade. Se atentarmos na correspondência entre Crane e Otto Kahn, o mecenas de *The Bridge*, em particular a carta em que Crane lhe pede ajuda financeira pela primeira vez e lhe fala do projecto do poema (Hammer e Weber 212-214), verificamos a tentativa bem sucedida do poeta em persuadir o banqueiro a sacrificar parte da sua fortuna em prol do desenvolvimento das artes, financiando o seu projecto literário.

O significado do termo "poesia" para Crane está interrelacionado com a sua concepção de "amor". Recuando um pouco no tempo e centrando as nossas atenções numa carta a Wilbur Underwood, em 1921, o poeta afirma que os dois conceitos de maior importância na sua vida são precisamente os já mencionados – poesia e amor. Para o autor, a capacidade de amar é inerente à criatividade que o acto de criação poética exige, logo, pessoas criativas são também pessoas que reconhecem a capacidade de amar e aprovam todas as formas de amor. Não nos podemos esquecer que Crane assume a sua homossexualidade numa fase já tardia da sua vida[22].

[22] O tema da sua homossexualidade é complexo e Crane só mais tarde reconhece e aceita a sua condição de homossexual. Para uma visão mais alargada deste tema ver Yingling, Thomas E. *Hart Crane and the*

De acordo com os sentimentos veiculados pela correspondência e pela poesia do autor, podemos concluir que Crane era uma pessoa extremamente só e necessitada de atenção. A constante necessidade que evidencia ao longo da sua vida em expressar os seus sentimentos e envolver-se emocionalmente com outras pessoas leva-nos a pensar que os conceitos de amor e poesia não são dois termos a interpretar isoladamente mas sim duas maneiras distintas de alcançar o mesmo objectivo, sendo este o de vencer a solidão em que vivia. A colectânia de poemas *Voyages* evidencia bem a relação entre estes dois conceitos e proporciona ao leitor uma visão mais abrangente do significado de "amor" para Crane. Por outro lado, a relação que manteve com Emil Opffer ajuda também a aprofundar esta inter-conexão de termos. Crane define esta sua relação amorosa como algo de bastante intenso mas desequilibrado. O autor entendia as relações sexuais como uma forma de libertação de todas as preocupações com que lidava no dia-a-dia, algo de transcendente que era entendido com um acto religioso, um modo de alcancar a paz espiritual que procurava. É nestes termos que Crane entende a sua relação com Emil e é precisamente desta forma que o autor tenta conciliar os campos poético e amoroso em *The Bridge*[23]. Tomemos a título de exemplo "Powhatan's Daughter". Nesta secção Crane quer alcançar um duplo estatuto, tentando unificar as identidades de poeta e de amante na sua pessoa.

No que respeita ao papel do poeta, vejamos a definição do termo pelo próprio autor (Weber, *Complete Poems* 218):

> *It seems to me that a poet will accidentally define his time well enough simply by reacting honestly and to the full extent of his*

Homossexual Text: New Thresholds, New Anatomies. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1990.

[23] Veja-se o modo como o poeta exprime as suas relações sexuais com Emil numa carta a Waldo Frank, em 1924: "For many days now, I have gone about quite dumb with something for which "happiness" must be too mild a term (...) I have wanted to write you more than once, but it will take many letters to let you know what I mean (for myself, at least) when I say that I have seen the Word made Flesh" (Hammer e Weber 186)

> *sensibilities to the states of passion, experience and rumination that fate forces on him, first hand. He must, of course, have a sufficiently universal basis of experience to make his imagination selective and valuable. His picture of the "period", then, will simply be a by-product of his curiosity and the relation of his experience to a postulated eternity.*

O poeta deve ter coragem suficiente para encarar o tipo de experiência que quer relatar nos seus poemas, revelando o sentido de honestidade e uma total entrega ao seu trabalho de modo a poder veicular os sentimentos intensos que tanto procura. Esta é a base lógica dos seus poemas, da qual emana aquilo a que Crane chama de "lógica da metáfora".

Uma outra característica que o autor menciona na sua definição de poeta é a experiência. Por si só, esta não é suficiente para que o papel do poeta se cumpra; este tem de demonstrar uma base universal de experiência para fazer com que a sua imaginação se torne selectiva. Para Crane, universal é o antónimo de pessoal e o poeta deve tentar expressar o todo, a totalidade de experiência, a experiência universal, que não compreende a totalidade da sua vida, ideia esta que é corroborada pelo termo "eternidade".

Um dos traços poéticos tipicamente craniano é a já mencionada "lógica da metáfora". Segundo Crane, este termo é a base conceptual sobre a qual todo o poema é construído e a partir da qual se desenvolve. O conceito é mencionado pelo autor na sua correspondência e é explicado de forma mais abrangente em "General Aims and Theories"[24].

Este termo foi utilizado pelo autor numa carta a Harriet Monroe, mais tarde publicada por esta em *Poetry*, 29 (Outubro, 1926). A dificuldade dos seus poemas advém do modo "obscuro" como Crane utiliza a linguagem[25]. Ao longo das suas composições, o poeta lança-se numa viagem de descoberta interior que resulta na escrita de versos pessoais, autobiográficos

[24] A expressão "lógica da metáfora" aparece pela primeira vez neste ensaio e é explicado em termos muito mais gerais do que na carta que o poeta depois escreve a Harriet Monroe.
[25] De notar a correspondência entre Crane e Monroe, em que esta aponta certas obscuridades aos poemas do autor, particularmente a "At Melville's Tomb" (carta publicada em Julho de 1926).

mesmo, cujo significado só poderá ser revelado através da descodificação das suas metáforas. Ao contrário de Stevens e de Williams, os versos do autor são construídos de forma organizada, embora o seu sentido dê a entender um profundo conflito de emoções inerente ao estado de espírito do poeta. Crane procura dotar os seus poemas de uma certa densidade e tensão que resultam em sentimentos intensos por parte do leitor. O facto de o autor codificar as suas composições poéticas, o que resulta, naturalmente, numa dificuldade acrescida em termos de compreensão das mesmas, deve-se, em grande parte, à dificuldade que experienciou em lidar com os seus sentimentos, particularmente no que diz respeito à aceitação da sua homossexualidade.

A linguagem que Crane emprega nos seus poemas evidencia uma lógica própria. O significado das palavras que escolhe advém do contexto em que estas estão inseridas e não do seu significado literal. As palavras têm que ser escolhidas e ordenadas, no poema, de acordo com o que sugerem, pois o seu significado literal, primário, assume um papel secundário. A lógica própria de acordo com a qual o poema é construído é a "lógica da metáfora". Neste contexto, a metáfora adquire um novo significado: não se trata já de uma comparação entre duas realidades distintas, mas sim entre duas emoções ou estados de consciência que, para o poeta, são idênticos.

Cada poema apresenta uma estrutura própria e, por estar baseado em vivências do autor, cada poema é único e representa uma experiência única. O modo como Crane utiliza a linguagem é totalmente diferente do modo como os grandes poetas ingleses a utilizam. Os seus versos apresentam uma certa musicalidade (veja-se, a título de exemplo, a segunda parte de "For the Marriage of Faustus and Helen") e a linguagem que utiliza é bastante densa, o que dificulta a interpretação dos seus poemas. A sua herança lírica está bem presente sendo *The* Bridge, em termos canónicos, uma síntese das ambições linguísticas do poeta que se encontra

dividido entre os modos lírico e épico. Remeto, a este propósito, para os estudos comparativos entre a poesia de Hart Crane e a de Pound, Eliot e Williams no que respeita aos seus poemas longos[26].

A "lógica da metáfora" é um termo técnico que o autor emprega para denominar a relação entre o significado literal de certos conceitos e o seu significado metafórico. Para Crane, todo o material linguístico empregue nos seus poemas deve ser interpretado segundo este conceito; deste modo, as suas composições poéticas devem ser interpretadas tendo em consideração as inter-relações metafóricas dos conceitos empregues. A "lógica da metáfora" é, então, um princípio de raciocínio que permite ao leitor interpretar os poemas de Crane com base na associação metafórica dos conceitos linguísticos utilizados pelo autor. A explicação que o próprio autor dá de certos conceitos utilizados em "Voyages" e em "Faustus and Helen" permitem-nos verificar a dificuldade de interpretação dos seus poemas (Weber, *Complete Poems* 221-222):

> *To cite two examples: – when, in "Voyages" (II), I speak of "adagios of islands", the reference is to the motion of a boat through islands clustered thickly, the rhythm of the motion, etc. And it seems a much more direct and creative statement than any more logical employment of words such as "coasting slowly through the islands", besides ushering in a whole world of music. Similarly in "Faustus and Helen" (III) the speed and tense altitude of an aeroplane are much better suggested by the idea of "nimble blue plateaus"* – implying *the aeroplane and its speed against a contrast of stationary elevated earth. Although the statement is pseudo in relation to formal logic – it* is *completely logical in relation to the truth of the imagination, and there is expressed a concept of speed and space that could not be handled so well in other terms.*
>
> *(…) A poem like "Possessions" really cannot be technically explained. It must rely (even to a large extent with myself) on its organic impact on the imagination to successfully imply its meaning*.

"A lógica da metáfora" é uma princípio psicológico, inerente ao nosso raciocinio e faculdade mental, intimamente relacionado com os sentimentos dos indivíduos que colaboram

[26] Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press, 1986; Bizzini, Chantal."Le Recours à la Tradition Antique chez deuz poètes américains contemporains: Ezra Pound et Hart Crane". Diss. Université de Paris III – Censier – Sorbonne Nouvelle, 1998; Gabriel, Daniel. *Hart Crane and the Modernist Epic: Canon and Genre Formation in Crane, Pound, Eliot, and Williams*. New York: Palgrave Macmillan, 2007

no acto poético. Tal como Crane a concebe e define, a "lógica da metáfora" é uma espécie de gramática sentimental, psicológica, assente nos poderes da imaginação. As palavras dos seus poemas são escolhidas devido ao seu poder sugestivo, pois o que o autor identifica como o princípio mais importante ao nível da criação poética são os possíveis sentimentos que a composição possa despertar no leitor. Vejamos o que Crane diz a este respeito (Weber, *Complete Poems* 222):

> *In manipulating the more imponderable phenomena of psychic motives, pure emotional crystalizations, etc. I have had to rely even more on these dynamics of inferential mention, and I am doubtless still very unconscious of having committed myself to what seems nothing but obscurities to some minds.*

Ao definir este artefacto, como pudemos verificar, o desejo do autor é que os seus poemas sejam interpretados segundo uma lógica mais sentimental e não tanto a lógica convencional, formal a que poetas e críticos literários como Harriet Monroe estavam habituados. Aliás, o autor acusa mesmo Monroe de não entender os processos de criação poética inerentes às suas composições e sente necessidade de explicar as metáforas criticadas por esta em "At Melville's Tomb", comparando-as a metáforas próprias de Eliot e de Blake (Hammer e Weber 280)[27]:

> *You ask me how a* portent *can possibly be wound in a* shell. *Without attempting to answer this for the moment, I ask you how Blake could possibly say that "a* sigh *is a* sword *of an Angel King". You ask me how* compass, quadrant and sextant "contrive" *tides. I ask you how Eliot can possibly believe that "Every street* lamp *that I pass* beats *as a fantastic* drum*!" Both of my metaphors may fall down completely. I'm not defending their actual value in themselves; but your criticism of them was levelled at an illogicality of relationship between symbols, which similar fault you must have either overlooked in case you have ever admired the Blake and Eliot lines, or have there condoned them on account of some more ultimate convictions pressed on you by the impact of the poems in their entirety.* (ver referencia ASAP)

[27] Para Crane, o poeta tem liberdade suficiente para reinventar as regras de gramática e de sintax de modo a que os seus poemas obedeçam à ordem lógica que defende.

Assim, podemos concluir que a "lógica da metáfora" é a designação de Crane para a capacidade humana de representação de todos os referentes.

Uma das metáforas mais importantes da obra poética de Hart Crane é aquela que serve de pano de fundo a *The Bridge*. Em Fevereiro de 1923, o autor menciona pela primeira vez a sua nova composição numa carta a Gorham Munson e numa outra a Allen Tate, datada do mesmo dia (6 de Fevereiro de 1923).[28] Esta metáfora é explicada em "General Aims and Theories", logo no primeiro parágrafo (Weber, *Complete Poems* 117):

> *I found that I was really building a bridge between so-called classic experience and many divergent realities of our seething, confused cosmos of today, which has no formulated mythology yet for classic poetic reference or for religious exploitation.*

O poema é, desta forma, uma ponte que liga o passado e o presente e os valores inerentes a cada uma das épocas em questão. Da união destes dois tipos de experiência, mitológica e mundana respectivamente, resulta uma nova ponte entre os conceitos de ordem e de crença. Não nos podemos esquecer que para Crane o conceito de mitologia é um pré-requisito para a composição poética e para a crença religiosa.

A metáfora é novamente mencionada no último parágrafo do ensaio para ilustrar a crença de que a sua poesia serve para construir algo de sólido, demonstrando que todas as contradições podem ser resolvidas através dos poderes da linguagem[29].

Como anteriormente mencionado, o uso da linguagem e os seus poderes era algo de muito importante para o poeta. A expressão "make it new" tão característica do Modernismo americano e dos seguidores de Ezra Pound, nos quais Crane se inclui, adquiriu um sentido particular para o autor no que diz respeito a esta questão. Crane advogava a existência de uma

[28]"I am ruminating on a new longish poem under the title of *The Bridge* which carries on further the tendencies manifest in "F and H"
"I'm already started on a new poem, *The Bridge* which continues the tendencies that are evident in "Faustus and Helen" , but it's too vague and nebulous yet to talk about." (Hammer e Weber 124)
[29] "Language has built towers and bridges, but is inevitably as fluid as always" (Weber, *Complete Poems* 223)

linguagem poética totalmente nova que não respeitava as convenções linguísticas universalmente estabelecidas e aceites. Para ele, a questão da "criação" de uma nova linguagem era algo inerente ao ambiente cultural que se vivia em inícios do século. Relembro que um dos primeiros poemas do autor aclamado publicamente, "For the Marriage of Faustus and Helen", é o reflexo da apropriação dos ritmos do jazz para a poesia.

No que diz respeito a esta questão, Crane define a sua relação com o passado no terceiro parágrafo do ensaio em questão, tecendo considerações gerais sobre o estado da cultura e da civilização Ocidentais, diferindo da posição de poetas como Pound e Eliot para quem o passado é sinónimo de tradição poética (*idem* 218):

> *The deliberate program... of a "break" with the past or tradition seems to me to be a sentimental fallacy... The poet has a right to draw on whatever practical resources he finds in books or otherwise about him. He must tax his sensibility and his touchstone of experience for the proper selections of these themes and details, however, – and that is where he either stands, or falls into useless archaeology.*

> *It is a terrific problem that faces the poet today – a world that is so in transition from a decayed culture toward a reorganization of human evaluations that there are few common terms, general denominators of speech that are solid enough or that ring with any vibration or spiritual conviction. The great mythologies of the past (including the Church) are deprived of enough façade to even launch good raillery against. Yet much of their traditions are operative still – in millions od chance combinations of related and unrelated detail, psychological reference, figures of speech, precepts, etc. These are all a part of our common experience and the terms, at least partially, of that very experience when it defines or extends itself.* (referencia)

Este último parágrafo de "General Aims and Theories" liga a função da poesia à da religião. Podemos inferir que em *The Bridge* Crane tenta pôr em contacto ambos os campos, dotando a poesia de características do âmbito religioso, espiritual. Vejamos, por exemplo, a concepção de mito para o autor.

Tal como para Eliot, também para Crane a noção de mito pode ser vista como a resposta, a solução para o caos e a desordem em que o mundo se encontrava. Segundo Eliot, o

uso deste conceito é uma forma de controlar, ordenar, moldar e atribuir um significado ao panorama de futilidade e de anarquia inerente à História contemporânea. Crane sente a necessidade de renovar e recriar o mito. O seu poema é uma tentativa de conciliação dos diversos mitos antigos que o autor conhecia (ameríndios, orientais, greco-romanos) bem como de síntese dos diversos mitos americanos, com particular incidência no da fronteira e no da viagem para ocidente.

Neste sentido, as noções de mito e religião ligam Crane à tradição, enquanto a representação que o autor faz das condições históricas contemporâneas permite que a sua obra seja apelidada de modernista. O sentido de *bridging* que lhe é atribuído está enraizado na utilização de conceitos e figuras históricos em ambientes modernos. Relembro a apropriação das figuras de Fausto e Helena em "For the Marriage of Faustus and Helen" e convoco, a este propósito, os seguintes versos da "Ode Triunfal", de Álvaro de Campos (Pessoa 53):

> *Canto, e canto o presente e também o passado e o futuro,*
> *Que todo o presente é todo o passado e todo o futuro*

Intimamente relacionada com esta questão está o significado da palavra "espiritual" para o poeta. Esta palavra é usada frequentemente na sua correspondência no âmbito dos objectivos de Crane, mas é necessário clarificar o seu significado uma vez que esta se encontra na base da concepção de poesia de Hart Crane. Para o autor, a palavra "espiritual" prende-se com a manifestação das qualidades que o autor considera "positivas" no espírito humano, a saber, a coragem, a esperança, a imaginação, as aspirações humanas e a capacidade de inspiração; prende-se também com a ideia de ordem, ideia esta que não depende tanto das acções humanas mas sim de factores sobrenaturais. A afirmação do espiritual e do absoluto representam o desejo do autor em alcançar o conceito de permanência que se prende com a existência de um mundo regido pelo conceito de ordem. No entanto, espiritual é muitas vezes

sinónimo de psicológico: Crane deseja libertar-se das contrariedades diárias da sua vida tentando fugir do mundo em que se move. Assim, o termo espiritual, no âmbito da sua poesia, está intimamente ligado com um estado de consciência que o autor busca e que, ao mesmo tempo, lhe permite afastar-se das condições reais em que vive. O termo "espiritual" está relacionado com "the multitudinous Verb of Atlantis", a metáfora que se estende a todo o poema.

Ao longo dos seus escritos não encontramos nunca uma definição da palavra "espiritual". Esta permanece um mistério mesmo para o próprio poeta, algo de indefinível que o coloca num mundo ideal, dando-lhe a possibilidade de se superar a si próprio e de se tornar uma pessoa melhor. Foi este o modo através do qual Crane se conseguiu evadir do mundo determinista em que viveu, sentindo-se único e especial. Só assim terá conseguido a liberdade suficiente para adaptar todo o tipo de material à sua poesia[30].

Hart Crane viveu a sua curta vida na primeira metade do séc. XX, altura, como vimos, de profundas transformações[31]. No âmbito literário, as mudanças que a América viveu são o espelho do que se passava na Europa no início do século, principalmente em Paris, nesse tempo a capital do mundo das artes.

Com o início do séc. XX o mundo das artes viu emergir uma nova corrente literária e cultural – o Modernismo. Em linhas muito gerais, e em contraponto com os movimentos anteriores, o Modernismo no mundo das letras prende-se com a formação de um novo tipo de sensibilidade artística, estilo literário e um novo quadro de valores.

Segundo Ricardo Quinones, o movimento modernista na América desenrolou-se por fases. Este faseamento é bastante interessante particularmente no que diz respeito à localização

[30] Como o próprio autor advoga: *The poet has a right to draw on whatever practical resources he finds in books or otherwise about him* (Weber, *Complete Poems* 218).
[31] Remeto para a leitura do quarto capítulo desta dissertação onde explano as diversas transformações que ocorreram na América no início do século (40-56).

de iniciativas literárias como o poema longo. Se nos detivermos em algumas das composições poéticas produzidas no início do séc. XX, a saber, *The Waste Land*, de T.S.Eliot (1922), *The Cantos*, de Ezra Pound (1922-), *Paterson*, de William Carlos Williams (1946-1958) e *The Bridge*, de Hart Crane (1930), o poema em estudo, verificamos que se trata de poemas longos[32].

A primeira fase do Modernismo na América, que Quinones apelida de fase *avant--garde*, foi um sucesso devido ao carácter experimentalista e inovador dos vários poetas que nela participaram. Não nos podemos esquecer que a poesia Americana sempre se mostrou extremamente receptiva a inovações, tendo tido o exemplo de poetas do séc. XIX como Walt Whitman, Emily Dickinson e Edgar Allan Poe, que foram considerados bastante inovadores para a época em que escreveram.

A segunda fase, que se pauta pela expressão positiva das características inerentes ao próprio movimento, é aquela de onde resulta o poema longo, tipicamente modernista, e por isso mesmo é aquela que merece a nossa atenção[33].

A designação de poema longo é complexa e difícil de definir. De acordo com a opinião de Margaret Dickie, esta prende-se com o tamanho dos poemas (6):

> *Bare and simple as it is, the long poem as a term identifies nonetheless the single feature that most attracted the poet and made his work most problematic. Long in the time of composition, in the initial intention, and in the final form, the Modernist long poem is concerned first and last with its own length.*

[32] Veja-se, a este respeito, Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press, 1986

[33] As outras duas fases mencionadas pelo autor são a fase mitopoiética (a afirmação do que o autor apelida de "método mítico" e que se constata a partir de 1920) e aquela que corresponde a um recuo por parte dos poetas em relação à História, debruçando-se na noção de mito e descurando a parte do método (por volta de 1930).

Joseph Conte demonstra uma opinião semelhante em "Seriality and the Contemporary Long Poem", advogando que este tipo de composição se prende apenas com o volume da mesma, desprezando a forma e/ou o seu conteúdo[34].

A passagem do poema lírico para o poema longo marcou uma das fases de transição da história literária em geral e da história literária americana em particular. A maior parte dos poetas que se dedicaram à escrita de poemas longos depararam-se com algumas dificuldades advindas do facto de este tipo de composição ser uma experiência nova, a nível formal e de conteúdo. Todos eles partilham a afirmação de que as suas composições se centram na cidade moderna e nas suas características.

Eliot foi o primeiro dos poetas modernistas a experimentar a forma longa. A recepção que *The Waste Land* teve nos círculos literários da época traduz, em certa medida, a percepção de que a forma das suas composições poéticas não correspondia às exigências do mundo moderno, facto que levou outros autores a seguir Eliot e a compor poemas longos.

No que diz respeito ao conteúdo do poema, rapidamente se torna claro para os poetas modernistas que este teria de ser bem pensado; estes não tencionavam perpetuar o modo narrativo característico da época literária anterior, mas sim criar um modo próprio do Modernismo, que passaria pela apropriação de uma imagem, um símbolo com o qual se iniciariam as composições[35]. O facto de o poema longo modernista tomar como ponto de partida um elemento visual, icónico não lhe confere unidade de composição; antes pelo contrário, a maior parte dos poemas longos de inícios do séc. XX são poemas com uma estrutura bastante pobre, cujas partes podem ser lidas independentemente do seu todo. Daniel Gabriel identifica uma diversidade de vozes no poema longo e advoga que este tipo de composição é 'fragmentária' ao nível do seu estilo e conteúdo (187). Desta forma, não se pode atribuir ao poema longo a unidade própria de outras composições poéticas – a dificuldade em

[34] Conte, Joseph. "Seriality and the Contemporary Long Poem". *Sagetrieb* 11 (Spring and Fall 1992): 35
[35] Como já anteriormente mencionado, Hart Crane escolhe a ponte de Brooklyn como o seu símbolo.

encontrar unidade, em transformar o poema num todo coeso e em compilar e ordenar os materiais para as composições foram algumas das dificuldades com as quais os poetas modernistas se depararam no processo de escrita dos seus poemas. Podemos verificar a frustração de Crane em diversos momentos da composição do seu "épico" através da leitura de muitas das suas cartas e terão sido precisamente estas dificuldades que terão impedido o poeta de completar o seu poema mais cedo[36]. Além disto, não nos podemos esquecer que o poema longo americano é uma criação dos poetas modernistas americanos e estes, na altura da composição dos seus poemas, não tinham termo de comparação nem tão pouco um modelo por onde se pudessem guiar. Aderindo ao dizer de Pound – "make it new" –, o objectivo destes poetas seria o de criar ou renovar a consciência do mundo real em que viviam, quebrando, para isso, a maior parte das convenções artísticas ainda em vigor. O Modernismo é, por definição, um movimento que busca novas formas, modos e temas e que retrata as complexidades inerentes ao mundo em emergência. As composições poéticas tipicamente modernistas representam as características do mundo e sociedade emergentes e o seu conteúdo é mitopoiético, simbólico e histórico. Na sua essência, o seu conteúdo demonstra a assimilação literária, por parte do poeta, dos valores da modernidade.

Os poemas atrás mencionados de Eliot, Crane, Pound e Williams podem ser considerados metapoemas na medida em que são auto-reflexivos em relação ao mundo que retratam, mais precisamente em relação à impossibilidade de descrever o que se propõem de modo objectivo. À medida que a técnica do poema longo vai sendo aperfeiçoada este tipo de composição torna-se ainda mais auto-reflexivo uma vez que exprime o desejo do poeta em ter criado um poema totalmente diferente daquele que acabou por compôr e que significaria um

[36] Embora o demorado processo de composição poética seja característico do poema modernista. Aliás, Pound e Eliot demoraram também vários anos a escrever *The Cantos* e *The Waste Land* respectivamente.

trabalho mais bem conseguido[37]. Assim, a desilusão do poeta prende-se mais com a ideia do que falhou do que com o poema criado propriamente dito. No entanto, o resultado final é fruto de um trabalho metódico de reflexão e extremamente pessoal, que deixa entrever a realidade interior quer do poeta quer da(s) realidade(s) representada(s) (Quinones 19):

> (...) in the final achieved masterpieces of the twenties and thirties, the major Modernists went beyond their earlier associations with the avant-garde and brought to their works a sense of personal appropriation that resulted in fuller aesthetic experiences.

O conjunto destes poemas traduz uma época muito própria da história literária americana – a fase experimentalista do movimento modernista. Ler os poemas mencionados é ter uma visão global de cada uma dos poetas individualmente, tomar as composições como um todo em desenvolvimento e os poetas como entidades experimentais, o que faz com que estes poemas sejam considerados parte integral da história do movimento Modernista da América. Como tal, descrevem as constantes mudanças da época em que se inserem e os seus autores demonstram um completo sentido histórico, conseguindo interpretar as transformações físicas e sociais de modo completo e complexo. É a complexidade das suas composições que faz com que estes poetas se encontrem entre os nomes mais significativos do movimento Modernista.

[37] À medida que o trabalho de composição dos poetas ia avançando, a idealização da forma que os seus poemas iam tomar torna-se maior, o que faz com que os poetas sobrevalorizem a ideia mestra que deu origem às suas composições, acabando, inevitavelmente, por desvalorizar o trabalho conseguido.

7. Emprestar um Mito a Deus: “Proem” e “Ave Maria”

Hart Crane was a worshipful poet; a poet who was always in search of some object of genuine reverence, some deity that could be postulated.

Waldo Frank

"Proem: To Brooklyn Bridge"e "Ave Maria" são as secções introdutórias de *The Bridge* consideradas por alguns autores o preâmbulo espiritual de todo o poema. É precisamente esta a minha perspectiva e ao longo deste capítulo tentarei demonstrar, através da análise textual de ambos os poemas, o modo como a atitude espiritual de Hart Crane se encontra presente e confere o sustentáculo conceptual a "*The Bridge*-as-poetry-book", para utilizar a designação de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (*Rebound* 89).

Como o próprio nome indica, "Proem" é a secção introdutória da ponte (enquanto poema e objecto físico), uma espécie de exaltação das características da ponte de Brooklyn, enquanto símbolo, em forma de prece. A estrutura desta composição faz-nos lembrar o poema de Whitman "Inscriptions", se interpretarmos a ponte de Brooklyn como a musa inspiradora de Hart Crane. A base ideológica de "Proem" é a percepção de que a Humanidade busca os valores espirituais que há muito ficaram esquecidos no dia-a-dia dos americanos e, nesta acepção, a ponte será o símbolo da capacidade do Homem em alcançar a realização espiritual, transcendendo, para isso, a experiência mundana. É sob esta forma que a ponte nos aparece primeiramente, sendo mais tarde mencionada como uma espécie de divindade cuja força espiritual consegue ajudar os Homens na sua busca de valores religiosos (note-se, por exemplo, a importância do vocativo "Thee" na quarta estrofe e a designação da ponte como harpa e altar na oitava estrofe).

"Proem" pode ser visto como a súmula dos temas, das imagens e do simbolismo poético de *The Bridge*. Ao identificar a ponte como a Ponte de Brooklyn, esta primeira secção localiza o poema histórica e geograficamente, logo, no tempo e no espaço. Por outro lado, a invocação à Ponte visível a partir da quarta estrofe é responsável pelo processo de simbolização recorrente nas várias partes do poema.

O poema-dedicatória em análise apresenta, logo de início, uma forte imagem poética centrada no voo da gaivota que, como vimos anteriormente, é um dos símbolos da poesia de Crane.

À semelhança de muitos outros escritores, fotógrafos e pintores da época, Hart Crane escolhe também o porto de Nova Iorque como o ponto de partida para o seu poema. Esta estrofe inicial localiza o leitor nesse cenário e a perspectiva do porto é a de quem o avista ao amanhecer, sendo invadido por sentimentos de liberdade e abertura de espírito sugeridos pela presença da gaivota, pássaro simbólico desses mesmos valores. A expressão destes sentimentos culmina com a utilização do vocábulo "Liberty", estrategicamente posicionado no final do último verso, sugerindo a Estátua da Liberdade. Esta primeira estrofe pode ser vista como uma sinédoque do poema na sua totalidade: a palavra "dawns" (v. 1) aponta para o início do dia, a aurora, enquanto que "Liberty" (v. 4) sugere uma nova atitude e maneira de estar na vida, um renascimento. Reflectindo brevemente na estrutura do poema, verificamos que este, na sua totalidade, e muitos dos poemas que o compõem traduzem movimentos cíclicos[38]. Podemos mesmo inferir que "Proem" inicia o ciclo do poema *The Bridge*, sendo este completado por "Atlantis".

Sendo o tema central desta primeira estrofe, Liberdade opera a transição entre a ponte de Brooklyn enquanto objecto real e a ponte ideal que o autor nos descreve nos últimos versos do proémio. Segundo Jean Guiguet, "a gaivota no primeiro verso de "Proem" prefigura a imagem final da ponte ideal para a qual o poeta direcciona as suas atenções" (Crane, *Au Pont de Brooklyn* 91)[39]. É o voo da gaivota que desperta os sentimentos de liberdade que nos permitem libertar-nos das águas agrilhoadas da baía e que ilumina o raiar do dia[40]. Esta poderosa metáfora de Crane acentua bem o contraste existente entre o aprisionamento das

[38] Sobre esta questão, remeto para o quarto capítulo do presente trabalho (pág. 40)
[39] Tradução da minha autoria
[40] O uso da expressão "chained bay waters" remete-nos para as as águas enregeladas em "Voyages V" e para a atitude de aprisionamento do mar já visível em "At Melville's Tomb".

águas, símbolo do estado em que se encontra a condição humana, e a liberdade sugerida pela gaivota e pela contemplação da imensidão do rio. Mais uma vez nos apercebemos do confronto entre duas realidades opostas – a realidade e a dimensão desejada, ideal. A imagem do voo da gaivota que culmina com a presença da Estátua da Liberdade, também ela simbólica, é bastante poderosa ao nível da imaginação poética, embora breve. As várias direcções do voo, sugeridas pelos círculos brancos de tumulto (v. 3) e pela curva imaculada (v. 5), evocam a curvatura dos cabos horizontais da Ponte e tornam-se símbolo da necessidade humana em encontar liberdade (de espírito e de acção). Contudo, se atentarmos no último verso da quarta estrofe, verificamos que a ponte acaba por se tornar numa representação estática dos sentimentos veiculados pelo pássaro.

Com a passagem da primeira para o segunda estrofe há uma mudança de plano, tão característica em Crane e que é antecipada pela curva do voo da gaivota: passamos do plano imaginário ou *visionário,* para utilizar a terminologia de Sherman Paul (180), para o real e o movimento sugerido pela gaivota transporta-nos para um cenário de aprisionamento, antecipado pelo uso do adjectivo "chained" para caracterizar as águas da baía (v. 4) e marcado pela rotina profissional do dia-a-dia citadino. Esta estrofe, aliás, evoca o mundo dos negócios também presente em "For the Marriage of Faustus and Helen" e em "Recitative".

A comparação das asas da gaivota e dos cabos da ponte a veleiros transporta o leitor para um tempo passado, a época dos Descobrimentos, retratado no poema que se segue, "Ave Maria" e também em "Cutty Sark"; podemos inferir que a evocação do passado heróico das descobertas simboliza o desejo de liberdade por parte de alguém que se encontra aprisionado pelo trabalho de escritório, tão característico do mundo moderno, remetendo-nos, outra vez, para a tensão entre o mundo ideal e real, respectivamente. Se centrarmos as nossa atenções na evocação das velas dos barcos, facilmente nos apercebemos que estas simbolizam momentos

de profunda consciencialização da beleza e da liberdade do mundo que, por serem meras visões, nos remetem para o plano do ideal.

Os elevadores, apesar de serem um dos símbolos das novas tecnologias em emergência, são o elemento responsável por libertar os trabalhadores do seu dia de trabalho e posicioná-los num ambiente de lazer – o cinema. Aliás, elementos marcadamente modernos são recorrentes ao longo de "Proem" numa tentativa de conciliar duas realidades opostas – como tinha já acontecido em "For the Marriage of Faustus and Helen" –, a saber, o mundo da máquina em emergência e o mundo ideal, interior, ao qual o ser humano aspira e que é pautado pelos sentimentos de liberdade, abertura e pureza de espírito já mencionados. Nesta óptica, a ponte será o elemento responsável pela interligação destes dois planos e esta metaforização de uma estrutura pertencente a ambas as realidades, para Crane, dá lugar à criação de uma consciência de algo espiritual, um todo orgânico, que compreende em si mesmo as duas realidades – a natureza e o mundo industrial. Esta contraposição de ambas as realidades pode ser lida claramente na sexta estrofe, onde podemos ver a ponte como entidade espiritual emergir de um cenário tipicamente moderno e industrial. Note-se, por exemplo, a utilização do vocábulo "Thy" para se referir aos cabos deste monumento, a localização física do poeta (em Wall Street) e a alusão a um local de construção civil que nos remete, naturalmente, para o processo de construção dos arranha-céus.

Em inícios do séc. XX o cinema era algo que se encontrava em profunda expansão, uma verdadeira atracção. Embora, em termos gerais, ver um filme seja um acto de lazer, neste contexto o poeta compara a atitude de quem vai ao cinema com a atitude de quem vai à missa: epare-se na utilização da expressão "bent toward" que pode ser interpretada de duas maneiras – pode significar o acto de as pessoas se debruçarem para verem melhor o filme ou o acto de se ajoelharem, como é próprio de alguém que reza. Deste modo, o poeta coloca o leitor no plano

religioso a partir da terceira estrofe, funcionando esta como uma preparação para a prefiguração da ponte enquanto símbolo espiritual na estrofe seguinte.

Podemos também considerar este momento de "Proem" a preparação espiritual do poeta, que a inicia na primeira pessoa, transformando-o em alguém superior, uma espécie de sábio, um profeta. Estas qualidades são realçadas a partir do verso 13, onde o poeta nos apresenta uma ponte personificada através de uma linguagem reverente, mitopoiética, se quisermos. A interpretação do poeta enquanto profeta é corroborada pela utilização do vocábulo "olhos", de grande importância simbólica para Crane. Note-se, aliás, a utilização desse mesmo símbolo em "Cape Hatteras" para caracterizar a visão de Whitman e validar a sua crença no mito como princípio unificador da natureza e do espírito humano.

A partir da quarta estrofe a ponte é o objecto focado. Esta começa por ser invocada ("And Thee...") para depois ser caracterizada nas próximas estrofes e novamente invocada nas duas últimas. Podemos verificar que a estrutura circular do poema está presente não apenas no âmbito da sua globalidade mas também dentro das suas partes constituintes, como é o caso de "Proem".

A ponte torna-se, então, um objecto de devoção espiritual. O tom desta estrofe é bastante optimista: o porto, imagem que inicia o poema, remete-nos, mais uma vez, para a gaivota e para os sentimentos que a ela estão associados; por outro lado, a presença do sol e a caracterização da ponte como dando passos de prata coloca-nos num ambiente que irradia luz, remetendo para a realização pessoal e espiritual do poeta, que mantém uma relação de grande proximidade com a realidade circundante em geral, e com a ponte, em particular. Podemos concluir que é a relação que o poeta mantém com a ponte, marcada por sentimentos de teor religioso, que lhe confere o sentido de completude, de visão do todo que o próprio poeta atribui a Whitman em "Cape Hatteras". Podemos mesmo inferir que Crane se compara ao seu mestre e se eleva ao mesmo estatuto que lhe atribuiu no poema já mencionado.

As dimensões do sagrado e do profano adquirem um estatuto complementar na quinta estrofe, com o acto suicida do lunático. Este é mencionado no poema como um "bedlamite", ou seja, um paciente louco de hospício de "Mary of Bethlehem", cujo nome nos permite estabelecer um paralelo com a morte redentora de Jesus Cristo (Giles 229). Para esta personagem endeusada, que se suicida saltando do tabuleiro da ponte para o Rio East, esta construção é a sua última réstia de esperança, tornando-se o suporte para a própria libertação espiritual. A ponte será responsável por lhe conferir o "perdão" mencionado pelo poeta na sétima estrofe. É precisamente nesta instância do poema que a ponte surge como promessa de redenção para aqueles que lhe prestam reverência. Neste cenário de morte, aterrador, que deixa os transeuntes perplexos e sem voz, o voo descendente da gaivota é mais uma vez relembrado através da camisa do louco suicida e do movimento que sugere durante o salto mortal, embora em forma de caricatura da acção espiritual evocada pelo pássaro. Esta dimensão é também referida no verso 24, em que a imagem dos cabos da ponte se fundem com a calma do oceano, sugerindo a transformação da estrutura em veleiro e a sua consequente transformação em ícone temporal, espelhando simultaneamente os tempos passado, presente e futuro (Paul 183).

Ao transformar-se em harpa e altar, a ponte de Brooklyn torna-se a resposta para as preces humanas. A harpa, instrumento musical de sete cordas, é considerado um símbolo cósmico que povoa o imaginário lendário de muitos países e religiões (por exemplo, há várias lendas e mitos associados à imagem da harpa na Irlanda). O número de cordas é frequentemente associado com os setes dias da Criação: a música que ressoava à medida que o Criador arrancava as cordas deste instrumento, uma a uma, teria sido a responsável pela criação do Universo. Em última instância, a harpa simboliza o átomo, o princípio da matéria, sendo as suas sete cordas os sete anéis que o envolvem. Não nos podemos esquecer, também, que a maior parte das religiões atribui à música e aos instrumentos musicais origem divina. Por

outro lado, lembro que a harpa (eólica) é um dos símbolos da tradição literária romântica devido à sua relação simbólica com a Natureza[41].

O altar, como sabemos, é o lugar sagrado por excelência do encontro entre os planos humano e divino e é um dos elementos responsáveis pela plena transformação do monumento em questão em ponte espiritual. O tom desta estrofe é profundamente religioso, de um certo fervor, até, que vai esmorecendo nos últimos versos transformando-se numa expressão de calma. Esta culmina com a revelação da imagem da *pietà* (v. 36), que é unanimemente considerada pelos críticos uma das imagens poéticas mais poderosas de Crane.

A linguagem utilizada está ao serviço do mundo sagrado e revela-nos a ponte como a súmula do trabalho humano e divino, a existência de uma entidade superior que vê no Homem o seu instrumento de trabalho (v. 30). A ponte transforma-se em "Unfractioned idiom" e a sua natureza é revelada pelas luzes dos semáforos, perfeitamente visíveis devido à escuridão própria da noite – repare-se no uso da expressão "immaculate sigh of stars" e nos vocábulos "beading" e "eternity", mais uma vez reforçando as características espirituais da ponte.

Após a visão simbólica do artefacto, o poeta torna-se o foco de atenção, assumindo uma atitude de humildade em relação à presença da ponte, pois necessita da sua protecção espiritual (v. 37). Voltamos à realidade urbana do dia-a-dia e o poeta localiza-nos no Inverno, talvez na altura do Natal (sugerido pelos vocábulos "snow" e "parcels" respectivamente), época de redenção e purificação espiritual. Encontramos um poeta em acto de oração à imagem da ponte, pedindo, nos poemas subsequentes, que a busca que vai encetar através da experiência americana seja bem sucedida, transformando-se num mito a Deus, algo que Lhe possa ser dedicado.

Os últimos versos do proémio à ponte de Brooklyn evocam o voo da gaivota, completando o movimento cíclico deste poema; a utilização do vocábulo "descend" no final do

[41] A este propósito remeto para a leitura de Rudhyar, D. "The Harp as a Cosmic Symbol". Eolian Review. March 1923. Rudhyar Archival Project. Cyberworld Khaldea. 12 Janeiro 2007.
< http://www.khaldea.com/rudhyar/harpsymbol.html>

penúltimo verso leva-nos de volta à segunda estrofe e sugere que a ponte (evocada por "curveship") é um elemento integral do ciclo da vida preconizado e simbolizado pela gaivota. Esta parte do poema completa, então, o voo da gaivota, afirmando a obtenção da experiência completa por parte do poeta. Ao contrário dos movimentos ondulantes do pássaro, o arco da ponte de suspensão é permanente, podendo ser interpretado como o símbolo da ordem divina que o poeta tenta alcançar. A curvatura da ponte é símbolo do destino divino americano e esta assume o papel de nova síntese cultural americana (Nilsen 41).

Os últimos versos de "Proem" são uma exortação à ponte, um pedido que nos aponta na direcção do mar (v. 42); e é precisamente este cenário náutico que encontramos em "Ave Maria", um poema sobre a (re)descoberta do continente americano que tenta unir os dois mundos em questão, a Europa e a América, através de uma ponte imaginária sobre o oceano.

Este poema é o ponto de partida histórico para *The Bridge* como um todo: como sabemos, a História da América inicia-se com a descoberta do continente por Colombo, a personagem central de "Ave Maria" que é retratado de duas formas – enquanto personagem histórica e figura literária.

Como personagem histórica, Colombo é o exemplo da perseverança heróica e representa a consciência religiosa cristã. Ao longo do poema apercebemo-nos que é a afirmação da sua fé em Deus e a visão que nos oferece do Universo que lhe permitem manter a dedicação à tarefa que propôs, no séc. XV, aos Reis Católicos espanhóis. Colombo conta os perigos da sua viagem de regresso das américas, para trazer de volta "Cathay" (v. 8), símbolo de consciência, conhecimento e unidade espiritual através de um monólogo dramático que acaba com uma oração, uma celebração do mistério, do poder de Deus e da glória do Seu Universo. Este seu percurso espiritual é semelhante ao de Whitman na parte VIII de "Passage to India". Este último celebra o Universo como algo sagrado e expressa o desejo de se

transcender, sendo os últimos versos do poema o fim da sua viagem espiritual, que acaba junto de Deus. Também Colombo, na oração que constitui "Ave Maria" (note-se que o próprio nome do poema é revelador da natureza e das aspirações do seu conteúdo) se dedica à devoção ao sagrado e ao espiritual, dirigindo as suas preces à Virgem Maria (v. 26), considerada o intermediário entre os planos humano, centrado na figura de Colombo, e o divino, Deus.

Como figura literária, Colombo é retratado como um sonhador viajante, um visionário religioso que demonstra um grande espírito aventureiro, indo sempre à procura de novas descobertas; um verdadeiro *homo viator* americano, na medida em que representa as aspirações do chamado "homem branco" na América, em busca de um mundo novo, mais perfeito. Podemos dizer que este é o tema central de "Ave Maria", anunciado na epígrafe de Séneca.

A ideia de perfeição está bem visível na sexta estrofe, aquela que relata um dos momentos visionários de Colombo: este encontra-se a admirar os elementos da natureza que mais lhe são apelativos – o mar, o sol e a linha do horizonte. Combinados, formam uma imagem reveladora da beleza e da harmonia do mundo. Note-se a utilização de "eyes" (um dos símbolos da poesia de Crane, como já vimos), "rondure", "ring", "sun" e "pearls" (a imagem de pérolas preciosas aparece mais tarde, no poema, na visão da roda de safiras dos planetas) ao longo desta estrofe, vocábulos que apontam para a imagem do círculo, imagem da perfeição, também ela um símbolo da poesia craniana. Neste âmbito, o círculo significa a revelação de uma harmonia divina da ordem das coisas. Estas ideias vão ao encontro das ideias preconizadas por Emerson no seu ensaio "Circles", estando nele presente a imagem do olho (o primeiro círculo, para o autor) e a ideia base de que o círculo é sinal de perfeição e da ordem divina das coisas. Emerson vai mais longe dizendo que todos os seres e coisas que habitam e existem no Universo são manifestações da figura geométrica círculo, sendo então o mundo natural composto por um sistema de círculos concêntricos (140).

O poema em análise inicia com a imagem de Colombo, sozinho, dirigindo-se a dois dos seus benfeitores da corte espanhola – Luis de San Angel e Juan Perez –, pedindo-lhes que ouçam a sua mensagem. As suas preces são mais tardes dirigidas à Virgem Maria, sendo possível estabelecer um paralelo com "Proem". O proémio acaba com a imagem do poeta, só, dirigindo uma prece à ponte e "Ave Maria" inicia com o monólogo de Colombo, que também se encontra sozinho, e cujas preces são dirigidas à Virgem.

Ao longo da sua viagem, a "incognizable Word" que o poeta anuncia em "Proem" é revelada a Colombo ("The word I bring..."), que a traz para o Ocidente, juntamente com a promessa de novas descobertas – "Cathay" ("I bring you back Cathay!").

A evocação de "Cathay" desencadeia uma série de imagens marítimas que fazem com que a personagem central deste poema recorde a sua viagem ao Novo Mundo (v. 14/15). O facto de Colombo recordar a América ao amanhecer permite-nos, mais uma vez, estabelecer um paralelo com o início de "Proem", cujo cenário das primeiras duas estrofes, como vimos, centra-se na aurora e no papel redentor desta altura do dia para o poeta. Aliás, no proémio, o amanhecer simboliza, precisamente, um momento visionário por parte do poeta que nos aparece repetido em "Ave Maria" com a associação de "Cathay" à manhã. Esta interligação aparece repetida na terceira estrofe: aqui, Colombo fala-nos da Índia – "The Chan's great continent...". Relembro que Cristóvão Colombo pensava ter chegado à Índia aquando da descoberta da América. Esta referência é mais tarde repetida no poema – "The glistening seignories of **Ganges** swim" – e o sentimento de fé é corroborado pelo amanhecer (v. 23/24). Ao nível dos sentimentos evocados, remeto, mais uma vez, para "Proem" (apóstrofe do poeta à ponte) e para a epígrafe de "Atlantis", de Platão.

A quarta estrofe do poema é bastante importante na medida em que o mundo interior de Colombo e o seu estado de espírito (Colombo encontra-se a bordo de um navio, no meio de uma tempestade, prestes a afundar-se) são reiterados através de uma oração à Virgem Maria (v.

26). Nesta, Colombo dirige as suas atenções para as terras que deseja descobrir e para a sua terra-natal, Espanha, à qual deseja regressar.

Os índios com os quais Colombo e a sua tripulação se deparam na América tomam-nos por uma espécie de divindade – "The Great White Birds" (convoco nesta instância o pássaro branco de "Proem", a gaivota, e os sentimentos que lhe estão associados). Para os nativos, a vinda dos deuses brancos significava o início de uma nova era, de um novo mundo.

Colombo encontra-se entre dois mundos e vê esta tempestade como a terceira vaga de água entre eles (Europa e América); ela será a responsável pelos poderes do caos e do mal que ameaçam a sua missão e a sua fé na divina providência. Nesta altura do poema, Colombo sente-se apreensivo devido à possibilidade de exploração material, por parte dos espanhóis, do Novo Mundo, de "Cathay", terra perfeita e abundante mas também simbólica da possibilidade de exploração material. Teme que a riqueza evocada por "Cathay" desperte a ganância dos espanhóis (v. 46). Não nos podemos esquecer que o movimento de conquista do Oeste ficou marcado pela descoberta do ouro, um grande foco de atracção. A referência, nesta altura, ao rei Fernando, remete-nos para o início do poema e é simbólica da devastação do Novo Mundo, sendo a figura do rei símbolo da masculinidade associada à conquista do espaço (nesta acepção alguns autores falam em *violação* para se referirem à busca material do Oeste).

A terceira parte de "Ave Maria" relembra, naturalmente, a invocação da ponte de Brooklyn em "Proem" (note-se o vocativo – "O Thou..."). Colombo ultrapassou já todos os obstáculos e perigos da sua viagem e reafirma, agora, a fé em Deus e na missão divina que lhe foi atribuída, rezando e agradecendo a Deus. Este é o "objecto" venerado ao longo desta estrofe e é concebido em termos cósmicos, apontando para a imagem de uma ponte marítima que ligue ambos os mundos, os tempos presente e futuro e a vida e a morte (v. 58). A invocação das savanas, que nos remete para o dourado dos campos, combinada com a cor azul do mar é uma imagem recorrente em *The Bridge*, simbólica do sonho de uma América ideal.

Colombo inicia uma descrição da personalidade do seu Deus, referindo a Sua omnipotência. Enaltece a beleza e a perfeição da criação de Deus e recorda os vários sinais divinos que lhe foram enviados para guiar a sua viagem, que se assumiu, para ele, a realização de uma profecia (estrofe 9).

Na estrofe seguinte, Colombo continua os agradecimentos a Deus, focando, desta vez, o apoio que recebeu para a resolução de problemas de índole técnica durante a viagem (o manejo das bússolas, por exemplo). A referência à roda de safiras (v. 78), um dos símbolos recorrentes nas visões dos profetas do Antigo Testamento, permite-nos inferir que Colombo se compara a um profeta, pois acredita na sua própria inspiração divina, vendo em Elohim (v. 80) uma manifestação da sua presença.

No final do poema, Crane caracteriza Colombo como um idealista da história americana e identifica-o com o poeta viajante em busca de uma terra de realização, uma "Cathay", ainda por desbravar. O diálogo final indicia um certo tom profético ao apresentar uma visão da América como um mundo à parte, no processo de realização de si próprio. Colombo dirige uma oração a Deus ("Te Deum") para agradecer o facto de o ter protegido durante a sua viagem, permitindo-lhe que regressasse a casa. Este "Te Deum laudamus" completa o ciclo iniciado no título do poema. A invocação de "O Thou Hand of Fire" por parte do poeta marca o início e o fim da redescoberta da América e da viagem da alma, cujo objectivo é cumprido na sua plenitude na última secção de *The Bridge*, "Atlantis".

O final do poema retrata o movimento do poeta entre sonhos: este move-se do sonho cósmico, espiritual de "Ave Maria" para o sonho revelador de "Harbor Dawn", o primeiro poema que constitui a secção "Powhatan's Daughter". À semelhança de Colombo, que descobre o Novo Mundo, o próprio poeta encontra-se também num processo de descoberta desse mundo, imaginando-se a possuir, física e espiritualmente, Pocahontas, que, para Crane, é

símbolo do corpo da América e da fertilidade do Continente (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 307).

"Proem" e "Ave Maria" são os poemas introdutórios de *The Bridge* responsáveis pelo tom espiritual que é possível ler na quase totalidade das partes individuais que compõem o poema. A ponte de Brooklyn, como símbolo da ligação da América ao seu futuro espiritual, retratada no proémio, dá lugar à oração de Colombo à Virgem Maria e à sua viagem de regresso a Espanha, após ter descoberto a América. Essa viagem, como vimos, torna-se numa busca espiritual que culmina com a descoberta de Deus e do verdadeiro significado do continente que acabou de descobrir. A sua fé, reiterada em vários momentos da viagem, permite-lhe ver que esta é simbólica da passagem da alma para o campo divino e que o destino da América passa pela realização espiritual de "Cathay" (Quinn 83).

Em ambos os poemas é possível verificar o contraponto da realidade exterior com a dimensão interior do poeta e de Cristóvão Colombo respectivamente. O crescimento interior de ambos é fruto da descoberta/afirmação de uma espiritualidade crescente e da percepção de que os valores religiosos serão responsáveis pela salvação do Mundo. Não é por acaso que o poeta invoca a ponte e lhe atribui características divinas, assim como não é por acaso que Colombo dirige as suas orações à Virgem Maria, intermediária de Deus e os Homens. É precisamente esta realidade, este mundo interior do poeta, que vamos encontrar em "Harbor Dawn", o primeiro poema da secção que se segue, "Powhatan's Daughter".

8. O mundo espiritual do poema

"[The Indian] knew not iron (...) he lived in a spiritual world so true and so profound, that the heel of the pioneer has even now not wholly stamped it out"

Waldo Frank

"The Harbor Dawn" é o primeiro de cinco poemas que faz parte de "Powhatan's Daughter", a secção de *The Bridge* que sucede "Ave Maria" e cujo tema, em termos gerais, passa pela busca da consciência religiosa e da dimensão espiritual da América moderna e pelo contacto com a terra, o "corpo" do continente americano, endeusado, simbolizado por Pocahontas.

Estabelecendo um paralelo entre esta secção como um todo e os poemas anteriormente analisados, apercebemo-nos da existência de vários pontos de contacto entre eles. A dimensão espiritual presente em "Ave Maria", por exemplo, é recorrente nesta parte de *The Bridge*, embora em termos diferentes: em "Ave Maria" o poeta explora, através da personagem de Cristóvão Colombo, as possibilidades religiosas do ser humano e as de Colombo em particular no que diz respeito à visão de si próprio e do resto do mundo; em "Powhatan's Daughter" o poeta está já consciente da sua própria dimensão espiritual e deseja demonstrar as possibilidades espirituais do continente americano, antecipadas em "Ave Maria", e das suas tradições nativas. Podemos mesmo dizer que o final de "Ave Maria" é revelador das novas descobertas do poeta: à semelhança de Colombo, o poeta também descobre o Novo Mundo – a América –, imaginando-se possuir Pocahontas no sonho revelador de "The Harbor Dawn".

O tema da ligação do Homem à terra e da sua exploração (expresso por Crane em termos de possessão e de perda) é antecipado em "Ave Maria", através da utilização da expressão "Hushed **gleaming fields** and pendant **seething wheat**", no final do poema[42]. Pocahontas é o modo através do qual o poeta estabelece contacto com a terra e a sua figura é simbólica da própria terra, o continente americano, e da presença de uma divindade que habita

[42] Remeto para a leitura de Mancelos, Joaquim João Cunha Braamcamp de. *Mito, Literatura e Linguagem em* A Ponte *de Hart Crane*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Coimbra. Coimbra: 1996, para uma análise mais alargada de "Powhatan's Daughter" de acordo com as noções de possessão e perda antecipadas pelo próprio poeta.

essa mesma terra e a regula[43]. A imagem da Terra-Mãe-Deusa é recorrente ao longo desta secção e esta divindade, enquanto realidade, é-nos apresentada simbolicamente através da possibilidade de existência de uma relação amorosa entre o poeta e a terra (Pocahontas), que culmina na união física e espiritual de ambos. Nesta perspectiva, Pocahontas será, então, o corpo da América que o poeta deseja possuir numa tentativa espiritual de alcançar a completude do seu ser.

Vejamos o significado que Hart Crane atribui a Pocahontas na carta que escreve a Otto Khan em Setembro de 1927, o qual nos permitirá clarificar a utilização simbólica desta personagem histórica no seu *corpus* poético (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 305):

> *Powhatan's daughter, or Pocahontas, is the mythological nature-symbol chosen to represent the physical body of the continent, or the soil. She here [em "Powhatan's Daughter"] takes on much the same role as the traditional Hertha of ancient Teutonic mythology. The five sub-sections of Part II ["Powhatan's Daughter"] are mainly concerned with a gradual exploration of this "body" whose first possessor was the Indian.*

Esta personagem está obviamente presente em "Powhatan's Daughter", embora apareça também noutros poemas de Hart Crane, anteriores a *The Bridge*. Em "The Harbor Dawn", a natureza de Pocahontas é múltipla: apercebemo-nos da sua presença logo no início do poema (v. 3), através da associação do nevoeiro que paira no porto com o corpo de uma mulher (tudo indica que seja Pocahontas, uma vez que ela é o tema desta secção, ainda que personificada); os vocábulos/expressões "white surplices" (v. 4), "beshrouded" (v. 4), "veils" (v. 5) e "sheath of pallid air" (v. 20) apontam-nos para a natureza espiritual desta personagem; esta dimensão é já evocada em "Proem" através do lugar de espírito atribuído ao Atlântico Norte (v. 24). No poema em análise, este transforma-se numa realidade onírica: o mundo do sonho presente ao longo deste poema é evocado pela névoa que paira sobre o porto e que pode ser associada aos

[43] Veja-se, a este propósito, Wolf, Jack C. *Hart Crane's Harp of Evil: a Study of Orphism in* The Bridge. The Whitston Publishing Company: Troy, New York, 1986, para uma leitura mais aprofundada sobre este tema.

sentimentos de pureza espiritual transmitidos pela gaivota de "Proem", evocada pela expressão "white surplices"; por outro lado, a imagem do céu contrasta com o mundo moderno presente, retratado a partir da segunda estrofe, à semelhança do que acontece em "Proem".

Pocahontas também faz parte do passado do poeta, da sua infância. Atentemos na identificação das expressões "a tide of voices" (v. 1) e "The long, tired sounds" (v. 3) – estes sons distantes, cansados e longos devido à distância temporal que separa o momento presente da sua infância são um eco das vozes da memória, que o fazem lembrar-se do seu passado remoto.

O tom epifânico, de revelação desta parte do poema é estabelecido logo desde o início através da epígrafe que Crane escolheu para anteceder as suas cinco partes. Esta centra-se na figura de Pocahontas, o ponto de contacto entre o poeta e o mundo descoberto por Colombo, o continente americano, e na recorrência simbólica do vocábulo "wheele", que nos remete, mais uma vez, para a simbologia do círculo na poesia craniana. A imagem do círculo é, aliás, recorrente nos vários poemas que compõem *The Bridge*[44].

A realidade de "The Harbor Dawn" remete-nos para as cartas de Crane, em particular aquelas em que o poeta descreve o porto de Nova Iorque visto da janela do seu quarto em 110 Columbia Heights, em Brooklyn (note-se que deste quarto Crane tinha uma visão privilegiada da vida do porto de Nova Iorque e da Ponte de Brooklyn, musa inspiradora do seu poema; curiosamente Crane acaba por arrendar o mesmo quarto que tinha sido habitado, anos antes, por Roebling, o engenheiro construtor da ponte). Chamo a atenção para duas cartas em particular, ambas dirigidas à sua mãe, escritas a 11 de Maio de 1924 e a 16 de Novembro do mesmo ano, respectivamente (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 183; 192-193):

[44] Em "Ave Maria", o poema anteriormente analisado, esta imagem está presente na utilização dos vocábulos "eyes", "rondure", "ring", "sun" e "pearls", como tínhamos visto; em "The River", o terceiro poema de "Powhatan's Daughter", atentemos na expressão "a dance of wheel on wheel"; ainda no âmbito de "Powhatan's Daughter", o poema "The Dance" evoca também a imagem do círculo, uma vez que sugere que a dança em questão é uma dança tribal, índia, logo, em círculos em volta de uma fogueira; em "Atlantis", o poema final de *The Bridge*, esta imagem é recorrente ao longo do poema, significando a existência ou implicação de uma ordem superior, divina.

> *Everytime one looks at the harbor and the NY skyline across the river it is quite different, and the range of atmospheric effects is endless. But at twilight on a foggy evening, such as it was at this time, it is beyond description. Gradually the lights in the enormously tall buildings begin to flicker through the mist. There was a great cloud enveloping the top of Woolworth tower, while below, in the river, were streaming reflections of myriad lights, continually being crossed by the twinkling mast and deck lights of little tugs scudding along, freight rafts, and occasional liners starting outward.*
>
> *It darkened before five today and the wind's onslaught across the bay turns up white-caps in the river's mouth. The gulls are chilling-looking creatures – constantly wheeling around in search of food here in the river as they do hundreds of miles out at sea in the wakes of liners.*
>
> *(…)*
>
> *There was a wonderful fog for about 18 hours last week. One couldn't even see the garden close behind the house – to say nothing of the piers. All night long there were distant tinklings, buoy bells and siren warnings from river craft. It was like wakening into a dreamland in the early dawn – one wondered where one was with only a milky light in the window and that vague music from a hidden world.*

Esta descrição do porto é semelhante às imagens visuais evocadas pelo início do poema em análise, principalmente pela segunda e quarta estrofes. Os vocábulos nelas empregues pertencem ao campo semântico da modernidade e referem-se a elementos tecnológicos, à máquina, que será caracterizada de forma mais completa em "Cape Hatteras". Remeto para os seguintes vocábulos/expressões: "truck" (v. 6), "lumber" (v. 6), "wharves" (v. 6), "winch engines" (v. 7), "throbbing" (v. 7), "deck" (v.7), "stevedore" (v. 8), "Spills into steam" (v. 14), "chiming buoys" (v. 16).

Centrando a nossa atenção no início do poema e na sua estrutura, facilmente nos apercebemos das semelhanças cénicas com "Proem": o plano do ideal, retratado no início de "Proem" através do voo da gaivota, está presente na primeira estrofe de "The Harbor Dawn", que evoca a realidade onírica de todo o poema; para além disso, as imagens evocadas pelo quarto verso – "Gongs in white surplices, beshrouded wails," – são as de "Proem", funcionando com um eco do verso 6 – "As apparitional as sails that cross" (note-se a rima entre "wails" e "sails"). Por outro lado, a expressão "white surplices" remete-nos para a gaivota de

"Proem", que juntamente com os vocábulos "fog" e "veils" nos localizam na realidade retratada no início de "The Harbor Dawn" – o sonho.

A realidade onírica marca o início da emergência e da afirmação do ser, como se pode verificar através da primeira estrofe. Esta situa-nos no quarto onde o poeta se encontra, o espaço íntimo que se abre, no poema, para o resto do mundo, revelando os seus segredos e sonhos. Aliás, trata-se do sonho de completude do poeta; o acto de acordar é sinónimo de perda e impulsiona o poeta a ir mais além, a encetar uma busca pelo lado ideal do seu ser. O nevoeiro, realidade pouco clara, é responsável pela afirmação deste mundo ideal para o poeta. É precisamente este mundo que Crane caracteriza na carta de 16 de Novembro de 1924 à sua mãe, embora o nevoeiro assuma um papel menos positivo numa carta mais tardia (10 de Fevereiro de 1925)[45].

Podemos aperceber-nos do estado de semi-consciência do poeta devido ao facto de se encontrar fisicamente entre o sono e a realidade. O amanhecer e o início de vida no porto, retratado na segunda estrofe, é uma realidade da qual o poeta mal se apercebe. O seu sono, à semelhança do de Rip Van Winkle no poema que se segue, é o veículo que lhe permite aceder ao passado e ao corpo de Pocahontas, metáfora do continente americano. Nesta perspectiva, o sonho do poeta marca o início do acto amoroso que se segue, acto de possessão (ou de ser possuído), indiciado pela presença do nevoeiro logo na primeira estrofe, que sugere a existência de uma realidade feminina, de uma mulher, mais tarde revelada no poema.

A linguagem empregue na primeira estrofe do poema permite-nos estabelecer paralelos entre este e outros poemas de *The Bridge*, embora corresponda à descrição factual de um lugar e de um tempo precisos. As expressões "a tide of voices" (v. 1) e "soundless shore" localizam--nos, enquanto leitores, no cenário de "Proem" (são várias as alusões ao mar ao longo do

[45] *I suppose you have been reading about the unprecedented fog here, which still more or less continues. Well, it's just been hell for me over at Columbia Heights. I haven't had 6 hours of solid sleep for three nights, what with the bedlam of bells, grunts, whistles, screams and groan of all the river and harbor buoys, which have kept up an incessant grinding program as noiseome as the midnight passing into new year. Just like the mouth of hell, not being able to see six feet from the window and yet hearing all that weird jargon constantly.* (T Lewis 389)

proémio: “chained bay waters” (v. 4), “sails” (v. 6), “North Atlantic still” (v. 24), “Vaulting the sea” (v. 42)) e no de “Ave Maria” (“tides” (v. 2), “waves” (v. 9, 40), “valves of the sea” (v. 10), “ship” (v. 27, 66), “thy mantle’s ageless blue” (v. 28), “This third, of water, “ (v. 33), “blackened tides” (v. 42), “that eastern shore, this western sea” (v. 47), “salty” (v. 51), “shore” (v. 52, 87), “Dark waters onward shake the dark prow free.” (v. 56), “sail” (v. 64, 82), “full sails” (v. 86), “The sea’s green crying towers a-sway,” (v. 88)). A expressão “beshrouded wails” (v. 4) ecoa os versos “wail into distances I knew were hers” de “The River”, retratando o momento em que o poeta ouve os comboios que vão para oeste. Por outro lado, a expressão “signals dispersed in veils.” (v. 5) remete-nos para o cenário de “The Dance”, mais precisamente para a dimensão de Pocahontas-enquanto-noiva, com clara alusão ao seu véu.

A segunda estrofe, como já atrás mencionado, convoca a vida no porto e centra a nossa atenção na máquina. A nível estrutural e de conteúdo, evoca as duas primeiras estrofes de “Proem”: em ambos os poemas se passa de uma realidade ideal, idílica, personificada pelo voo da gaivota num e pelo sono do poeta no outro, para a dura realidade do dia-a-dia (o trabalho de escritório em “Proem” e a vida no porto em “The Harbor Dawn”). O dia-a-dia do porto torna-se mais concreto e real na terceira estrofe, que evoca novas actividades no porto em particular e na cidade em geral. O “darkling harbor” (que antecede o porto de “Proem” ao amanhecer) e a “pillowed bay” (que contrasta, a nível sensorial, com as águas aprisionadas da baía de “Proem”), juntamente com a expressão “soft sleeves of sound” remetem-nos para o sono profundo do poeta. Há uma clara mistura dos planos real e ideal, onírico, que nos prepara para o contraste dessas mesmas realidades na cena amorosa que se segue, correspondendo o poeta ao plano real e Pocahontas ao plano ideal.

A condição do poeta aponta para o sentido de intemporalidade verificado ao longo de todo o poema: este encontra-se permanentemente num estado de sonambulismo, havendo poucos momentos de consciência real e da realidade circundante. Ao poeta pertence um estado

transicional (remeto para a quarta estrofe, mais precisamente para a expressão "wavering slumber"), pois encontra-se entre o sono e a realidade. É precisamente nesta altura que se apercebe da existência de Pocahontas, dirigindo-se a esta personagem na quinta estrofe. O barulho dos motores das máquinas do porto retratado nas estrofes anteriores funciona como um movimento impulsionador da sua condição sonâmbula, levando-o de volta ao sono e ao sonho, materializado na personagem de Pocahontas.

As indicações do poeta à margem da quinta estrofe, a própria estrofe mencionada, que inicia com o poeta a dirigir-se precisamente a Pocahontas ("And you...") e os versos em itálico que se seguem conferem à personagem feminina uma dimensão onírica que funciona como uma ponte que liga o poeta ao continente americano (relembro a transformação da ponte de Brooklyn em mulher, em "Proem"). A materialização dessa ponte, a conquista do espaço preconizada por Crane na sua correspondência, acontece com o relacionamento entre o poeta e Pocahontas que acaba por se traduzir num acto de possessão. Nesta altura do poema, Pocahontas é retratada como uma personagem obscura. É ela que possui o poeta e o arrasta para a realidade, contrastando com as características espirituais que lhe tinham sido atribuídas logo na primeira estrofe do poema (repare-se que vários dos vocábulos utilizados no início do poema nos remetem para esta figura feminina, evocando conceitos de pureza e virgindade)[46].

A conjugação das expressões "sheath of pallid air" (v. 20) e "cool arms" (v. 24) apontam para o acto de possessão do poeta pela "dark lady", sendo os versos em itálico o clímax sexual desta relação, que faz com que o poeta acorde para a realidade, recuperando o seu estado de consciência. Os sentimentos do poeta são sentimentos de perda e confusão, visíveis nas anotações do poeta à margem da última estrofe. Este não consegue identificar a mulher com quem se relaciona e isto é antecipado pelo verso "Serenely now, before day claims our eyes".

[46] Chamo a atenção para a dupla natureza que Helge Normann Nilsen atribui a esta personagem, utilizando as designações "dark lady" para retratar o seu lado obscuro e "light lady" para se referir ao seu lado cândido, espiritual (94).

Os versos em itálico, que indicam uma caracterização sensual, erótica, não só de Pocahontas mas também da relação entre ela e o poeta, relembram-nos alguns versos de "For the Marriage of Faustus and Helen":

> *Take them away as suddenly to somewhere*
> *Virginal perhaps, less fragmentary, cool.*
>
> There is the world dimensional for
> those untwisted by the love of things
> irreconcilable ...

As mãos (do poeta e de Pocahontas), os braços e os olhos, símbolo recorrente na poesia craniana, convocam a figura de Whitman, a sua caracterização e os ideais que defende, bem explícitos em "Cape Hatteras" e apontam-nos o simbolismo de Pocahontas. Esta personagem aparece, no final do poema, como uma manifestação antropomórfica da verdadeira natureza e forma da Terra, que permitirá ao poeta integrar o continente americano na sua criação poética[47].

Nesta altura, o poeta ainda não está consciente da identidade da mulher com quem se envolve (indiciado pelas interrogações na margem da última estrofe), uma vez que não poderá conhecer realmente Pocahontas enquanto não alcançar a América. Nesta acepção, "Powhatan's Daughter" equivale à viagem para oeste por parte do poeta, em busca da figura de Pocahontas na sua vertente espiritual, ou seja, enquanto Terra-Mãe-Deusa.

As duas últimas estrofes são bastante evocativas de realidades distintas. O poeta acorda, abandonando o estado sonâmbulo no qual se encontrava, e foca a sua atenção no mundo exterior, na realidade circundante, ou seja, na alvorada no porto: vejamos, a este propósito, a importância do adjectivo "blond", que sugere precisamente esta altura do dia, o amanhecer. As imagens descritas a partir deste momento reflectem a promessa de uma América divina e

[47] No último verso em itálico, as florestas da América transformam-se no cabelo de Pocahontas, imagem que nos permite estabelecer um paralelo com a imagem das árvores em "The Dance": "twangs/Of lightening (...) sibilance"

indiciam um acto de (re)descoberta, por parte do poeta, dos sinais de revelação espiritual: o sonho de Pocahontas, cuja presença desaparece na parte final do poema, acaba por ser a ponte entre duas épocas históricas – a presente e a do passado mítico americano – reflectindo a visão de esperança da América moderna, contemporânea.

Após uma análise semântica das últimas estrofes, verificamos os vários pontos de contacto entre este poema e outros de *The Bridge*: "window" e "sill" convocam as janelas dos escritórios de "Proem"; a expressão "cold gulls" faz-nos lembrar a gaivota de "Proem", "The Great White Birds" de "Ave Maria" e "seagulls stung with rime" de "Atlantis"; finalmente, as expressões "mistletoe of dreams" e "distant hill" e o vocábulo "star" aludem a época natalícia. A estrela mencionada será a estrela de Belém e os versos que se seguem apontam, naturalmente, para a viagem dos Reis Magos, já mencionada em "Proem" ("The City's fiery parcels all undone", v. 39) e localizam o leitor no Inverno. A sugestão de um ambiente frio, da presença das gaivotas e a constatação do sol a bater nas janelas aponta para a cor branca, cor da revelação e da visão final, como mencionado anteriormente.

O sentimento de perda retratado nas duas últimas estrofes advindo do despertar do poeta é corroborado pelos seus sentimentos de culpa em relação ao acto de amor que acaba de experienciar. O poeta conclui que o seu sonho, que passa também pela experiência amorosa, é inatingível em termos reais.

O fim do poema alude claramente ao acordar do poeta para a realidade presente e à sua preparação para uma outra, ou seja, a sua imersão no mundo índio. Este é o tema de "The Dance", o poema de "Powhatan's Daughter" que melhor retrata a busca do poeta pelo correspondente masculino da sua deusa, Pocahontas. A caminhada sonâmbula chega ao fim e "The Dance" inicia a consciência do ciclo da vida, através da integração total do poeta no mundo espiritual índio.

Este poema, o quarto da secção em análise, contrasta duas realidades distintas: o mundo índio e os rituais vegetativos próprios deste povo primitivo, que estabelece com a terra uma relação de grande proximidade, e a realidade contemporânea americana, que rejeita o solo em prol do conforto conferido pela máquina.

"The Dance" retrata o encontro entre o poeta e o índio, caracterizando a tentativa de revitalização do passado por parte do poeta. Para Crane, este encontro significa um acto de possessão, pelo poeta, do espírito nativo do índio, resultando na fusão das duas identidades em causa. Vejamos um excerto de uma carta de Crane a Otto Khan (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 98):

> *Here one is on the pure mythical and smoky soil at last! Not only do I describe the conflict between the two races in this dance – I also become identified with the Indian and his world before it is over, which is the only method possible of ever really possessing the Indian and his world as a cultural factor. I think I really succeed in getting under the skin of this glorious and dying animal, in terms of expression, in symbols, which he himself would comprehend. Pocahontas (the continent) is the common basis of our meeting, she survives the extinction of the Indian, who finally, after being assumed into the elements of nature (as he understood them), persists only as a kind of "eye" in the sky, or as a star that hangs between day and night - <<the twilight's dim perpetual throne.>>*

O poeta identifica-se com o índio e tenta minimizar as diferenças entre ele, o "homem branco", e o povo nativo, os índios. Pocahontas aparece retratada, neste poema, como uma deusa primitiva cuja presença emana de rituais e crenças da antiguidade tribal; Crane cria o seu equivalente masculino, o próprio poeta, que aparece no poema sob a figura de um chefe índio. Segundo Nilsen, esta personagem é uma recriação de um deus azteca de que Crane teria conhecimento, o deus Quetzalcoatl, cuja presença se manifesta através de personalidades múltiplas – aparece em forma de serpente com penas e de estrela da manhã (78). Há uma empatia natural do poeta com o mundo tribal com que se depara; a sua identificação com as crenças índias é-nos indicada através do ritual em que este participa e que fica marcado pelo

sacrifício e consequente apoteose do chefe índio, acompanhados da sua transformação em estrela da manhã.

Neste poema, o mundo índio é visto como a fonte da vida e da poesia. Historicamente, a figura indígena é o elemento que lhe permite recuar no tempo, iniciar a sua viagem em direcção ao passado e debruçar-se sobre a origem das coisas. A dança propriamente dita, na qual o poeta participa, evoca precisamente este mundo da criação, da génese do mundo, das primeiras imagens e símbolos do universo e da própria linguagem. Para além disto, a presença do índio permite que o poeta alcance a sua visão conquistadora, materializada no seu próprio sacrifício.

O contacto do poeta com este mundo tribal permite-lhe realizar o desejo de união entre o mundo sexual prefigurado em "The Harbor Dawn" e o mundo em que o poeta se move – a poesia (não nos podemos esquecer que o acto de criação poética é representado como um acto de carácter sexual). A desfolhada, um dos primeiros mitos vegetativos retratados no poema, inicia um processo de descoberta para o poeta: este debruça-se sobre os primórdios da linguagem e apercebe-se do mundo mítico no qual acabou de entrar e do qual faz parte a partir desse momento. Crane dá-nos a entender, desde o início, o processo de identificação entre a figura do poeta e a do índio. Para ele, os índios representam os valores que o Homem americano já não possui, e que o poeta, como representante do mundo contemporâneo, também não possui, apesar de ser o intermediário entre os dois mundos mencionados. Por outro lado, Crane recria a visão que o próprio índio tem do início do mundo: segundo a lenda, o mundo terá sido criado a partir de uma deusa, que terá caído do céu; a Terra emana do seu corpo e os índios apelidaram-na de "Mãe-Universo".

É precisamente com a figura da Terra-Mãe, deusa da fertilidade, incarnada por Pocahontas ("swift red flesh" e "the glacier woman") que o poema inicia. A primeira estrofe chama a atenção do leitor para a situação actual do poeta: este encontra-se solidário com os

índios ao nível da partilha de sentimentos. O poeta sente, também, o vazio espiritual simbolizado pela invasão e consequente aniquilação do território índio e dos seus deuses, situação que é caracterizada pela vinda do Outono. A referência às estações do ano, à Primavera e ao Outono mais concretamente, apontam para o tema ritualista do renascimento e da morte incarnado pelas duas estações mencionadas.

A partir da segunda estrofe, as atenções centram-se na figura do poeta e na sua busca pelo passado, sendo a recuperação deste tempo a chave para a fusão cultural dos dois mundos. No entanto, antes de o poeta começar a sua demanda em prol do mundo e das crenças índias, podemos aperceber-nos da sua identificação com a raça branca (v. 11 e 12). O poeta deseja recuperar e adoptar a sua fé no índio de modo a poder participar no acto primitivo que se seguirá, mas apercebe-se da distância que o separa das tribos índias e da hostilidade existente entre as duas raças. Numa tentativa de aproximação ao mundo que tanto admira, relembra as orações esquecidas (v. 7) e os deuses da chuva antigos, invocados pelos Aztecas, ao encontrar uma pedra (v. 6). Segundo uma das suas muitas crenças, um dia caiu do céu um pedra bastante grande que, ao estabelecer contacto com o solo, se partiu em múltiplos pedaços, transformando-se cada um deles num deus. Os Aztecas acreditavam que, sempre que trovejava, cada trovão fazia com que uma pedra caísse do céu; uma vez que o trovão é, normalmente, seguido de chuva, as pedras que eles acreditavam ser atiradas para a Terra ficaram conhecidas como os deuses da chuva.

Em termos religiosos, a tentativa de Hart Crane em construir, em *The Bridge*, uma síntese espiritual da América, como advoga em muitas das suas cartas, passa pela aproximação e/ou identificação dos elementos religiosos mencionados ao longo do poema. A título de exemplo, a expressão “mythical brows” no início da terceira estrofe e que aponta para o acto de protecção de Pocahontas por parte do índio, embora esta esteja destinada a ser possuída pelo homem branco, como mais tarde se verifica, remete para a expressão reveladora da presença de

Deus, "brows unhooded now", em "Ave Maria"; por outro lado, o cristianismo de Cristóvão Colombo e o fervor religioso que este representa pode ser comparado à religião pagã, índia de "The Dance".

A imagem de Pocahontas reaparece na quarta estrofe, sendo esta retratada como uma noiva à espera do "winter king" mencionado na primeira estrofe. O seu véu, que reaparece na oitava estrofe (v. 32), vai ao encontro da função simbólica da cor branca em *The Bridge*, verificada em secções anteriores (nomeadamente em "Proem" e "Ave Maria"), apontando para os conceitos de beleza e pureza. Em termos temporais, esta parte do poema localiza-nos na Primavera e Pocahontas aparece como fonte de vida (v. 15/16). Ao longo da composição poética vamo-nos aprecebendo que a natureza é concebida pelo poeta em termos antropomórficos, sendo o cenário natural descrito através de vocábulos que nos apontam para o campo semântico do feminino.

As três estrofes seguintes referem-se à viagem que o poeta enceta através do tempo e do espaço: este procura os rituais tribais que unem o índio à natureza, pois o seu desejo é ser iniciado nestes de modo a estabelecer, à semelhança do índio, uma ligação espiritual com a terra que habita. O mundo índio e os sentimentos de pureza que a ele são associados estão retratados nesta parte do poema, um microcosmos índio dentro de "The Dance", de forma sublime[48]:

> *I left the village for dogwood. By the canoe*
> *Tugging below the mill-race, I could see*
> *Your hair's keen crescent running, and the blue*
> *First moth of evening take wing stealthily*
>
> *What laughing chains the water wove and threw!*
> *I learned to catch the trout's moon whisper; I*
> *Drifted how many hours I never knew,*
> *But, watching, saw that fleet young crescent die, –*

[48] Chamo a atenção para as próprias palavras de Crane numa carta a Mrs. T. W. Simpson, datada de 4 de Julho de 1927, sobre o mundo retratado em "The Dance": *I also unlatch the door to the pure Indian world which opens out in* "The Dance" *section, so the reader is gradually led back in time to the pure savage world, while existing at the same time in the present.* (Hammer e Weber, *O My Land* 84)

And one star, swinging, take its place, alone,
Cupped in the larches of the mountain pass –
Until, immortally, it bled into the dawn.
I left my sleek boat nibbling margin grass…

O tema da fronteira, de extrema importância em *The Bridge* em geral e em "The River" em particular, o poema que antecede "The Dance", é sugerido pela imagem da viagem de canoa pelo rio Hudson, que, por sua vez, nos transporta, a nível histórico, para o tempo das expedições do homem branco, o pioneiro, por território índio.

Numa atitude de regeneração pessoal, o poeta afasta-se da vida moderna entre os seus pares e tenta inserir-se na vida natural, comungando dos valores e atitudes que vê e admira nas tribos índias. É curioso notar que ao longo da sua viagem nas várias secções de *The Bridge* este vai-se deparando com elementos da natureza que são, na sua essência, manifestações de Pocahontas. No poema em análise, o poeta apercebe-se da presença feminina na quinta estrofe ("Your hair's keen crescent running, ...) e os sentimentos de liberdade por ele experienciados são representados pelos movimentos da traça, os quais, por sua vez, nos permitem estabelecer um paralelo com os versos iniciais de "Proem" e com os sentimentos evocados pelo voo da gaivota. Chamo a atenção para o paralelismo linguístico das expressões "What laughing chains the water wove and threw!" e "… building high / Over the chained bay waters Liberty.". Por outro lado, estes são precisamente os sentimentos descritos após a metamorfose do índio (v. 55), que é expressa em termos metafóricos. A imagem do raio em forma de serpente, que se transforma num dos elementos primordiais, o fogo, localiza-nos precisamente no âmbito da religião índia, em que o fogo era o símbolo da morte e do consequente renascimento do deus Quetzalcoatl. A lenda associada a este deus Azteca mítico é recriada nas últimas três estrofes desta parte do poema. De acordo com o que o poeta diz nas suas cartas, Crane conhecia mais que uma versão deste mito. Segundo este, o deus Quetzalcoatl terá partido do seu império tendo sido queimado em cima de um vulcão, ascendido ao céu e ter-se-á transformado em

estrela da manhã. O significado etimológico do seu nome é “serpente com penas”, daí a sua representação pictórica como serpente nos templos aztecas.

Do topo da montanha o poeta tem uma visão panorâmica do ambiente natural no qual se deseja inserir, mas apercebe-se das dificuldades com que se depara. O sorriso inacessível (v. 34) de Pocahontas sugere a possibilidade de união com a natureza e expressa a dúvida do poeta em alcançar os seus objectivos. A partir da décima estrofe, o poeta antecipa os rituais índios que acontecem mais tarde no poema, liberta-se dos preconceitos próprios da sua raça e comunga com a natureza experienciando o sentimento de renovação mais tarde verificado após a dança.

O poeta identifica-se com o índio e percebe o acto de total rendição deste em relação à natureza com vista à sua libertação através da morte. Este ritual de morte e transformação enraizado na cultura tribal é descrito a partir da décima segunda estrofe. Nesta, Maquokeeta, o noivo de Pocahontas, sacrifica-se até à morte de modo a alcançar a própria libertação e a lhe ser concedido o estatuto de imortal que, por sua vez, lhe confere liberdade na eternidade. A dança de Maquokeeta é a dança da morte e da paixão e o seu clímax é precisamente a morte do índio, a sua apoteose e a consequente transformação em estrela. A aniquilação física humana sugerida pela dança leva à consequente destruição da natureza e dos seus elementos:

> *(...)*
> *Know, Maquokeeta, greeting; know death’s best;*
> *Fall, Sachem, strictly as the tamarack!*
>
> *A birch kneels. All her whistling fingers fly.*
> *The oak grove circles in a crash of leaves;*
> *The long moan of a dance is in the sky.*
> *Dance, Maquokeeta: Pocahontas grieves…*

O poeta apercebe-se da impossibilidade da sua total identificação com o índio, não conseguindo alcançar os seus objectivos. Contudo, sofre com os avanços da civilização sobre o mundo natural, tribal e resolve sacrificar-se, à semelhança do deus queimado, pela visão

religiosa e poética. No fim da primeira parte do poema, o poeta exprime o seu contentamento pelo sucesso do sacrifício do índio e tem uma visão da sua transfiguração:

> (...)
> Like one white meteor, sacrosanct and blent
> At last with all that's consummate and free
> There, where the first and last gods keep thy tent.

Maquokeeta, ao transformar-se em serpente (v. 75), alcança o estatuto do deus Quetzalcoatl, conseguindo conquistar o tempo e tornar-se, desta forma, imortal. Não nos podemos esquecer que, nas religiões primitivas, a imagem da serpente de cauda na boca formando, desta forma, um círculo, simboliza o conceito de eternidade.

A última parte do poema passa-se no tempo presente. O poeta dirige-se ao índio que, como vimos anteriormente, alcança a imortalidade ao morrer e se transfigurar em rei de Inverno, estrela da manhã (deus Quetzalcoatl) e noivo de Pocahontas. O poeta tenta associar-se ao lado ritualista das tribos índias, valorizando, desta forma, os valores espirituais esquecidos pela civilização americana contemporânea. Assim, consegue recuperar Pocahontas, a Terra--Mãe-Deusa deste poema. A sua recuperação aponta, inevitavelmente, para a revitalização da natureza e para a concepção da terra em forma de corpo humano que, como anteriormente referido, é uma crença comum a todas as religiões aqui recuperada por Crane.

A terceira e quarta estrofes desta segunda parte do poema constituem uma ode ao continente americano, à sua beleza e fertilidade, sugerindo sentimentos de liberdade e realização pessoal para todos aqueles cuja essência não foi corrompida por valores superficiais. Perante a abundância da terra, o poeta sente-se momentaneamente transfigurado à semelhança de Maquokeeta. A última estrofe aponta para a união entre o poeta e o índio, sugerida pelo pronome pessoal "We", sendo esta possível devido ao facto de ambos partilharem sentimentos

de admiração e de amor perante a terra que habitam. Nesta última estrofe, o poeta desfaz as dúvidas no que diz respeito ao sucesso da sua imersão no mundo índio e da sua identificação com Pocahontas: a união com o índio acaba por se realizar e a visão harmoniosa de Pocahontas, e consequentemente da terra, é assimilada pelo poeta. Desta forma, o poeta adquire o sentido do todo da natureza partilhado pela comunidade tribal, podendo aplicá-lo ao mundo americano moderno. Vejamos a opinião de Waldo Frank a este respeito (*apud* T. Lewis 194):

> *The Indian's culture is prophetic of what our culture must be. His nature is a guide to the understanding and achievement of our own… the Amerind was profoundly, beautifully adjusted to the land.*

Podemos concluir que os esforços do poeta em se manter fiel aos seus objectivos ao longo do poema são inspirados pelo tempo passado, recordado na penúltima estrofe, e pelo exemplo do índio.

"The Dance" acaba com a imagem da perfeição e harmonia da terra, simbolizada pela serpente e pela águia, primeiramente utilizada, em *The Bridge*, na secção intitulada "The River". A lenda do deus Quetzalcoatl é aqui recuperada através do tema que encerra o poema: o do deus que volta ao império e que encontra um novo mundo, mais perfeito. À semelhança de Quetzalcoatl, o poeta deseja voltar à América moderna numa tentativa de regeneração dos ideais contemporâneos e de recuperação da filosofia primitiva que sustenta o mundo índio.

9. A Ponte em “Atlantis”

I have been able to give freedom and life which was acknowledged in the ecstasy of walking hand in hand across the most beautiful bridge of the world, the cables enclosing us and pulling us upward in such a dance as I have never walked and never can walk with another.

… all of life is a bridge… the whole world is a bridge.

Hart Crane

"Atlantis", a última secção de *The Bridge*, apesar de ter sido a primeira a ser escrita, apresenta ao leitor uma imagem vital não só desta parte do poema mas também do poema como um todo. É uma tentativa ambiciosa, por parte do poeta, de união dos símbolos, imagens e ideias recorrentes ao longo da composição numa unidade poética coerente. Crane apresenta-nos um poema mais complexo e elaborado do que os anteriores, sem fio condutor, contrariamente ao que acontece, por exemplo, em "Ave Maria", "The Dance", "The River" e "The Tunnel", que podem ser vistos como poemas narrativos. Utilizando a designação do próprio autor, "Atlantis" é um poema 'transcendente' que sugere imagens, figuras e símbolos interrelacionados em volta do tema da Atlântida, o continente perdido. Vejamos as intenções do autor no que respeita a elaboração desta parte do poema numa carta a Waldo Frank, de 18 de Janeiro de 1926 (Weber, *Letters of Hart Crane: 1916-1932* 232-233):

> *(...) I am not through working on it yet, but I thought you might care to see this last part of* The Bridge, *oddly enough emerging first. It is symphonic in including the convergence of all the strands separately detailed in antecedent sections of the poem – Columbus, conquests of water, land, etc., Pokahantus, subways, offices, etc., etc. I dare congratulate myself a little, I think, in having found some liberation for my condensed metaphorical habit in a form as symphonic (at least so attempted) as this.*
>
> *The bridge in becoming a ship, a world, a woman, a tremendous harp (as it does finally) seems to really have a career. I have attempted to induce the same feelings of elation, etc. – like being carried forward and upward simultaneously – both in imagery, rhythm and repetition, that one experiences in walking across my beloved Brooklyn Bridge. I'm now busy on the Niña, Santa Maria, Pinta episode – Cathay being an attitude of spirit, rather than material conquest throughout, of course.*

Esta secção vem completar o ciclo iniciado por Crane em "Ave Maria" e que obedece ao tema da viagem. Neste caso particular, trata-se de uma viagem em direcção à terra perfeita da imaginação, apresentando-nos a experiência última do poeta na sua tentativa de completar a síntese mística da América, a sua essência.

Não podemos atentar uma análise do poema em questão sem centrarmos as nossas atenções na imagem da ponte e na sua simbologia. Crane utiliza o objecto simbólico 'ponte'

num dos seus primeiros poemas, intitulado “The Bridge of Estador” (1921), que adquire alguma importância no que diz respeito ao significado que adquire em poemas posteriores, sendo o mais significativo *The Bridge*. Aliás, o significado da ponte no poema de 1921 é muito semelhante àquele que Crane atribui ao mesmo objecto em “Atlantis”:

Walk high on the bridge of Estador
No one has ever walked there before.
There is a lake, perhaps with the sun
Lapped under it, - or the dun
Bellies and estuaries of warehouses,
Tied bundle-wise with cords of smoke.

Do not think too deeply, and you’ll find
A soul, an element in it all.

Da ponte, o poeta obtém uma visão total do cenário, conciliando as expressões de beleza e fealdade dos elementos avistados. A sua visão poética consiste na tentativa em harmonizar os elementos opostos do cenário, apercebendo-se da emergência dos poderes da alma. É precisamente a descoberta e consciência deste elemento que permite ao poeta alcançar a visão poética que Crane revela em “Atlantis”.

O poeta exprime os seus sentimentos quando se apercebe que a ponte de Brooklyn é o símbolo da sua fé espiritual. Neste âmbito, a ponte é vista como a promessa de realização espiritual e esta será materializada através da união do poder evocativo do objecto e da intuição criativa de Crane. Este, ao aperceber-se que a ponte é um símbolo religioso, acompanha as metamorfoses dessa estrutura arquitectónica referidas, pelo autor, na carta acima transcrita, transformando-se, ele mesmo, numa espécie de missionário, alguém devoto e crente nos poderes espirituais da ponte, apesar de, para isso, ter de passar por uma fase de redenção física e espiritual semelhante à que o poeta experiencia em “The Dance”. Aliás, neste poema Crane exprime o desejo de redenção pessoal bem como o de redenção da civilização em que vive.

Na sua essência, “Atlantis” corresponde a uma síntese criativa por parte do poeta, um momento enaltecedor das qualidades da ponte, difícil, que corresponde, talvez, à experiência

da dança em “The Dance”. O poema faz com que o poeta transfira as qualidades que reconhece à ponte para a sua pessoa, sentindo-se enaltecido. Veja-se, a título de exemplo, o modo como Crane verbaliza as características da ponte na primeira estrofe:

> *Through the bound cable strands, the arching path*
> *Upward, veering with light, the flight of strings, –*
> *Taut miles of shuttling moonlight syncopate*
> *The whispered rush, telepathy of wires.*
> *Up the index of night, granite and steel –*
> *Transparent meshes – fleckless the gleaming staves –*
> *Sibylline voices flicker, waveringly stream*
> *As though a god were issue of the strings….*

A linguagem empregue por Crane ao longo deste poema apresenta algumas dualidades semânticas às quais raramente aludirei. As implicações do uso de certas acepções linguísticas, em detrimento de outras, abre vastíssimas possibilidades de interpretação. Uma vez que este poema se encontra profundamente enraizado na tradição mítica aludida por Platão na epígrafe e uma vez que os temas do amor e da música são recorrentes, apenas me afastarei de uma análise puramente textual nos casos anteriormente referidos.

Esta primeira estrofe localiza o leitor num cenário completamente diferente do de “The Tunnel”: a visão de ruptura e desmembramento da realidade observados neste último poema são agora substituídos por sentimentos de fusão e integração que concorrem para uma imagem harmoniosa da ponte. As diversas referências à música (‘flight of strings’, ‘telepathy of wires’, ‘gleaming staves’, ‘issue of the strings’) são alusivas à harmonia advinda dos elementos constituintes da ponte e permitem-nos interligar esta estrofe com “Proem”. Ambos os poemas podem ser vistos como um hino à ponte de Brooklyn, que se transubstancia em “Atlantis”. De acordo com a visão apresentada pelo poeta nesta parte do poema, uma visão una, podemos inferir que todos os elementos partilham da mesma essência, não existindo dualidades.

O primeiro verso localiza o leitor na estrutura real, na ponte enquanto objecto físico, aludindo claramente às torres e aos arcos interiores e também aos cabos que delas emanam. A

fusão harmoniosa dos elementos da ponte consuma-se no quinto verso com a expressão ‘granite and steel’. O modo como a pedra e o aço se combinam permitem ao poeta resolver um dos muitos conflitos existentes em *The Bridge*, aquele apontado pela expressão ‘iron-dealt cleavage’ em “Powhatan’s Daughter”.

A sinestesia é um dos recursos utilizados por Crane nesta estrofe, sendo a fusão sinestésica da luz e do som a mais relevante. Os vocábulos utilizados entre os versos 2 a 5 apontam claramente para a mistura de sensações advinda da incidência do luar sobre a ponte e do som do vento a bater nos cabos. Para além disto, apercebemo-nos da presença de uma divindade, cuja incarnação é sugerida pela expressão ‘sibylline voices’. Esta expressão é facilmente associável a uma outra anterior, ‘telepathy of wires’, sugerindo, neste caso, a comunicação entre o espírito divino e o poeta. A telepatia será o processo através do qual a consciência do poeta se expande, permitindo-lhe ouvir as vozes sibilinas que emanam da ponte.

Os dois últimos versos permitem-nos interligar “Atlantis” e “Proem”. Neste último poema, o poeta está debaixo da ponte, rezando pela busca de revelação divina; em “Atlantis”, ele encontra o seu santuário (imagem evocada pela primeira estrofe e corroborada pela expressão ‘the crystal-flooded aisle’, na terceira estrofe) e ouve a música sagrada. Espiritualmente, o poeta alcança a sua divindade mas esta nunca se lhe revela fisicamente e a sua natureza não é averiguada, sendo a sua presença apenas hipotética (atentemos na expressão que inicia o último verso da primeira estrofe – ‘As though...’). À semelhança do que acontece em “Proem”, neste poema assistimos também a uma descrição dos sentimentos de fé e de dúvida por parte do sujeito poético.

Verificamos uma definição mais abrangente da ponte à medida que avançamos no poema. Na segunda estrofe, por exemplo, a referência explícita à ponte acontece no segundo verso, em que o arco da estrutura é símbolo de uma nova consciência que interrelaciona as tradições do passado num novo todo. Não nos podemos esquecer que o arco, para Crane, é o

símbolo da perfeição. Está aqui bem definida a ideia poética da América como um novo todo cultural e esta é veiculada pela imagem da ponte, que se torna o símbolo desta ideia de totalidade, de absoluto, e será, consequentemente, a entidade responsável pela resolução dos conflitos históricos que vão sendo retratados ao longo de *The Bridge*. Para R.W.B.Lewis, o arco da ponte é responsável pela união das marés mencionadas no mesmo verso desta estrofe, sendo estas, por sua vez, representativas das diversas fases históricas da Humanidade (367).

Esta ideia de absoluto, do todo, empregue por Crane nesta parte do poema pode ser vista como a interpretação deste conceito expresso por Waldo Frank em *The Re-Discovery of America* (212-213) e empregue, também, por Whitman em diversos poemas. Aliás, segundo a opinião de alguns críticos, ao nível da interpretação, esta segunda estrofe é uma paráfrase da explicação que Frank dá sobre o conceito em questão (Nilsen 165):

> *America, from its historic outset, has had the* mystic tradition*: a tradition, that is, which rose from consciousness of the whole of man and of God; which linked the land with all lands and all men; which identified the self of our land with the destiny of human kind.*

A alusão às marés (v. 10), aos barcos que navegam no mar (v. 12) e aos oceanos (v. 16) transporta o leitor para o universo de Cristóvão Colombo. A ponte é a súmula das aspirações daqueles que viajam, por mar, em busca da terra ideal, da sua Atlântida. Nomes como Eneias e Jason (mencionado mais tarde, na quinta estrofe) são evocados.

O tema do voo (ascendente) é retratado da terceira à quinta estrofes, bem como a associação clara da ponte à música. A presença deste último elemento, a música, é anunciada na epígrafe a esta secção do poema, retirada do *Symposium* de Platão. Nesta, Platão refere o poder unificador, harmonioso do amor e da música, elementos cuja presença é uma constante ao longo de "Atlantis". No entanto, para se entender completamente as intenções do poeta ao dotar a última secção do poema com estas características, é necessário determo-nos sobre a

definição do conceito de harmonia, por Platão, na obra mencionada e também analisarmos as manifestações do mesmo conceito no corpo do texto (*apud* Nilsen 170):

> *(...) harmony is composed of differing notes of higher or lower pitch which disagreed once, but are now reconciled by the art of music; for if the higher and lower notes still disagreed, there could be no harmony… For harmony is a symphony, and symphony is an agreement…*

Para Hart Crane, a ponte, em "Atlantis", é uma epifania de amor e música. No que respeita ao amor, podemos inferir que o tema desta secção é o do amor correspondido. Ao longo do texto apercebemo-nos das diversas expressões de amor absoluto (*And like an organ, Thou, with sound of doom –/Sight, sound and flesh Thou leadest from time's realm/As love strikes clear direction for the helm.*) e da união de elementos que, para o poeta, são expressões do absoluto: 'Bridge', 'Love', 'multitudinous Verb', 'steeled Cognizance', 'Myth', 'Atlantis', 'Thou'. À medida que avançamos no poema, apercebemo-nos também da referência a elementos e/ou termos musicais que concorrem para a ideia da ponte como um instrumento musical, algo harmonioso: 'staves' (v. 6), 'Sibylline voices flicker, waveringly stream/As though a god were issue of the strings...' (v. 7/8), '"Make thy love sure – to weave whose song we ply!"' (v. 14), 'New octaves trestle the twin monoliths' (v. 18), '(O arching strands of song!)' (v. 20), 'the humming spars' (v. 23), 'O Choir' (v. 44), 'The vernal strophe chimes from deathless strings!' (v. 56), 'O Thou/Whose canticle fresh chemistry assigns' (v. 74), 'One Song' (v. 93).

A materialização da ponte enquanto harpa e altar acontece na terceira estrofe, com a alusão a elementos pertencentes a ambas as realidades – musical e espiritual. As expressões 'New octaves trestle the twin monoliths' (v. 18) e 'crystal-flooded aisle' (v. 21) situam-nos no domínio espiritual, evocando a imagem de um altar. O vocábulo 'carrier' (v. 17) é várias vezes utilizado no âmbito da espiritualidade para mencionar um mensageiro que servirá para as comunicações espirituais. Por outro lado, a expressão 'carrier bars' (v.17), quando associada à

palavra ‘staves’ transporta o leitor para o plano musical, evocando a imagem de uma harpa. Aliás, grande parte dos vocábulos utilizados na terceira estrofe sugerem a imagem de uma pauta musical, localizando-nos, portanto, no domínio da música.

A quarta e a quinta estrofes remetem o leitor para a ideia da simultaneidade temporal, conceito muito particular advindo da filosofia de Ouspensky, que Crane conhecia bem. A ideia da eternidade do tempo presente está expressa nos últimos quatro versos da quarta estrofe:

> *- Tomorrows into yesteryear – and link*
> *What cipher-script of time no traveller reads*
> *But who, through smoking pyres of love and death,*
> *Searches the timeless laugh of mythic spears.*

O poeta vê o passado e o futuro coexistirem na sua própria consciência. Desde a terceira estrofe que o poeta se assume como um viajante. Aliás, o tema da viagem é evocado pelo vocábulo ‘spars’ (v. 23), que nos aponta para o campo semântico dos meios de transporte, indicando as asas de uma avião ou o masto de um navio. Esta última imagem é recuperada nas estrofes subsequentes através da figura da viagem bidimensional, por água e pelo ar. Note-se que os primeiros versos da quarta estrofe remetem precisamente para a natureza dupla da viagem.

A simbologia da palavra ‘olhos’ aponta para o facto de o poeta possuir uma visão superior, à semelhança de uma sábio ou deus e é esta característica que lhe permite coexistir nos dois tempos – passado e futuro. Identifica-se com o deus Quetzalcoatl, mencionado repetidamente no capítulo anterior, e sacrifica-se.

A confluência das realidades temporais continua na quinta estrofe. Nesta, Crane faz uma sinopse das várias viagens feitas ao longo da História em busca de reinos magníficos, ou perdidos, particularizando a de Jason e dos Argonautas. De acordo com a lenda da mitologia grega, o navio de Jason, o ‘Argo’, terá sido o primeiro a ser construído para Jason e os seus

acompanhantes, denominados de Argonautas, embarcarem numa viagem heróica e é ainda hoje considerado o arquétipo de todas as viagens. A expedição dos Argonautas é evocativa da viagem de Colombo, em "Ave Maria", que por sua vez nos remete para a busca do ouro; por ser um metal precioso, difícil de obter, as expedições garimpeiras podem ser associadas à imagem de Cathay, também ela inatingível. A referência a 'Tyre', a cidade-ilha fenícia, aponta, uma vez mais, na direcção do tema da viagem dupla, por mar e ar, que se materializa na imagem de Jason a comandar o ar como quem monta a cavalo evocada pelo texto. A utilização de inúmeros vocábulos pertencentes ao campo semântico da construção sugere, precisamente, a tentativa de construir uma nova cidade mítica, uma nova Tróia (v. 36), cidade associada à figura de Helena. Mais uma vez nos podemos aperceber da fusão das realidades temporais. Presente e passado coexistem nas imagens da ponte de Brooklyn, sugerindo a cidade de Nova Iorque, e nas das cidades antigas, reinos evocativos de cultura e religião. Atentemos na descrição que Crane faz destas realidades numa carta a Waldo Frank, de 21 de Abril de 1924 (Hammer e Weber, *O My Land* 134):

> *That window is where I would be most remembered of all: the ships, the harbour, and the skyline of Manhattan, midnight, morning or evening, – rain, snow or sun, it is everything from mountains to the walls of Jerusalem and Nineveh, and all related and in actual contact with the changelessness of the many waters that surround it. I think the sea has thrown itself upon me and been answered, at least in part, and I believed I am a little changed – not essentially, but changed and transubstantiated as anyone who has asked a question and been answered.*

A sexta estrofe retrata o clímax do movimento ascendente iniciado anteriormente. A ponte vai sendo construída a partir da experiência e das várias histórias humanas que o poeta nos deixa conhecer. O modo como a ponte de Brooklyn é retratada em "Atlantis" relembra a glória dos reinos e cidades lendárias, transformando-a num ícone real e espiritual, o objecto de todas as viagens. À semelhança da cidade perdida, a ponte é algo que vai emergindo; o som dos tambores (v. 41) acompanha esta visão da ponte, como movimento, ou viagem, para

utilizar a terminologia anteriormente empregue, e como fonte de luz. Esta exaltação da ponte relembra dois episódios concretos de secções anteriores do poema: a apoteose de Maquokeeta em "The Dance" e a emergência de Atlântida em "Cutty Sark" ('drums wreathe the rose').

A ponte é também retratada como mulher e esta metáfora acontece já em "Proem", com a sua associação à Virgem Maria. Anteriormente, a ponte tinha-se já transformado em barco, no mundo e nesta estrofe transforma-se em mulher e em harpa. Por fim, transforma-se em poema, ou Verbo, e esta última transformação corresponde ao clímax metafórico de "Atlantis". Da ponte-harpa emana um coro enorme (v. 44) que canta a consciência de unidade espiritual que Crane atribui a "Cathay" (v. 47). O último verso desta estrofe menciona o amor, cuja presença é antecipada pela evocação de uma figura feminina. O poder do amor é unificador e este torna-se no paradigma de harmonia. Recordo que o amor é um dos princípios evocados pela epígrafe desta secção.

O tema da viagem, da descoberta é retomado nesta estrofe, cujo tom é muito semelhante ao de "Ave Maria". Na sua imaginação, o poeta atravessa o mar e o continente americano, chegando ao oceano Pacífico. O fim da sua viagem corresponderá ao fim do tempo, da experiência da eternidade do tempo invocada pelas expressões 'One arc synoptic' (segunda estrofe) e 'multitudinous Verb' (sexta estrofe). Como tínhamos visto anteriormente, para Crane o conceito de eternidade é equivalente à coexistência dos espaços temporais e não à não--existência do tempo.

O último verso desta estrofe aponta para um dos temas recorrentes ao longo de *The Bridge*: o do renascimento, associado às estações do ano. Este tema está intimamente relacionado com a invocação de Pocahontas (v. 51), figura que se insere na Primavera, tempo de renascimento, à semelhança do que acontece em várias secções anteriores do poema[49]. Esta

[49] Em "Van Winkle", o poeta recebe um ramo de lilás do seu pai, na Primavera; a figura de Pocahontas e o seu papel em "The Dance"; em "Cape Hatteras", a associação da poesia de Whitman a esta estação; em "Virginia", os ritmos de luz, primaveris, que percorrem o poema localizam o leitor nesta altura do ano.

questão é, em última análise, transposta para o universo do cosmos pois há a promessa de um novo mundo que emergirá directamente do poema.

O tema do renascimento, da renovação continua a ser tratado na estrofe que se segue e a presença da Primavera é sugerida pelo voo da cotovia. Este é um momento de fé, de visão total, completa de Crane, sendo a ideia de completude, de totalidade corroborada pela expressão 'lariat sweep encinctured', que nos sugere a figura do círculo, um dos símbolos da poesia craniana.

A ponte, sinónimo de sabedoria no início desta estrofe, transforma-se em harpa e órgão e a sua música revela o princípio unificador do amor para além das dimensões da realidade material transubstanciadas em visão, som e matéria. A ponte é agora Mito intrínseco e a expressão que inicia a nona estrofe, 'Swift peal of secular light', aponta para a união entre o som e a luz. O adjectivo que caracteriza luz, 'secular', reforça a ideia de que a luz pertence à consciência poética humana.

A décima estrofe acentua as características físicas e espirituais da ponte e conduz o leitor ao momento da consumação da experiência do poeta em *The Bridge*. As várias metáforas da ponte estão relacionadas entre si convergindo na expressão 'white seizure' (v. 77) que, por sua vez, nos transporta para a comparação entre a ponte e o amor. Este, tal como a ponte, é a entidade responsável por atender às preces do poeta.

As duas últimas estrofes apresentam imagens circulares (a curvatura da ponte, a visualização da anémona e da rosa da Atlântida) que evocam o conceito de totalidade, a ideia do todo presente também na obra de Waldo Frank e de Whitman, como anteriormente referido. Esta ideia adquire a sua importância uma vez que está relacionada com a imagem da ponte como um símbolo de consciência que abrange o tempo e o espaço. Por outro lado, pensa-se que Crane terá tido em mente uma imagem física, real, que se assemelhava a uma roda com dois círculos dentro dela e que terá sido a sua inspiração para a composição da parte final de

"Atlantis". Não nos podemos esquecer que Crane considerava-se, em certa medida, um poeta órfico, cósmico, cujas palavras apresentavam poderes de transformação e revelação. Vejamos a descrição que Helge Normann Nilsen faz da figura concreta em que Crane se terá inspirado e a interpretação que apresenta da última estrofe de "Atlantis" (174):

> *The emblem seems to have been inspired by an illustration in* Scientific American*, which he told Frank in the letter of August 3, 1926, that he wanted to reprint in* The Bridge*. The illustration is an angle chart, and Crane wrote that it "embodies a complete symbolism of both Bridge and Star". The chart shows a large circle within which is another figure consisting of a smaller circle from whose centre spokes radiate as in a wheel. This hub is the focus of the upper, converging lines of a third, heart-shaped figure larger than the small circle. The spokes of the small circle continue beyond its circumference into the heart-shaped figure.*
>
> *The 'one tolling star' corresponds to the focus of the small circle, toward which all the spokes aspire and converge. Similarly, the 'spears' of the poem 'leap and converge' like 'sidereal', starlike, columns or 'phalanxes' toward the star. The overall effect is one of lines that veer toward the focal point, suggesting the figure of a cone. That the apex of this cone is pointing upward cannot be determined from the angle chart itself, but we may assume that we are confronted with the figure of the ascending spiral that we know from the 1923 versions of "Atlantis" and other contexts. The 'One Song' of the final experience of the mystical unity of being issues from 'orphic strings'* (…).

O fim do poema apresenta uma imagem apoteótica da ponte que resulta da união entre a música e o fogo ('– One Song, one Bridge of Fire...'). Esta imagem vem corroborar a ideia de totalidade expressa anteriormente que, por sua vez, se interrelaciona com a mesma ideia interpretada por Whitman em "Cape Hatteras". Aliás, podemos mesmo dizer que a imagem última da ponte corresponde ao símbolo circular que Crane terá tido em mente ao escrever esta parte do poema.

A composição poética acaba com uma imagem simbólica, a da serpente e da águia já evocada numa outra secção do poema, "The Dance". Nesta, a serpente e a águia são representativas de Pocahontas enquanto que em "Atlantis", o seu significado é mais complexo. Refere-se ao mito azteca do regresso dos deuses brancos que indicia a formação de um novo mundo. O continente perdido, Atlântida, encerra em si próprio uma mensagem de harmonia que o poeta pretende revelar ao mundo, mas a sua interrogação no penúltimo verso sugere as

dúvidas que possa ter no que respeita a sua revelação; porém, o último verso do poema aponta para a renovação da fé do poeta na emergência de um novo mundo, o tema central de *The Bridge*, uma vez que a expressão 'Whispers antiphonal' sugere uma nova aurora, o início de um novo dia.

A crítica literária divide a sua opinião quanto à interpretação do final de "Atlantis". Frederick J. Hoffman chama a atenção do leitor para a atitude de questionamento e dúvida que surge no final do poema (273). Sherman Paul encara a pergunta que surge no penúltimo verso a expressão de uma certa incerteza por parte do poeta que faz parte do momento de visão que acabou de ter (282). Para Richard P. Sugg a pergunta é retórica e a resposta, afirmativa, é dada no último verso (117-118). Samuel Hazo, por outro lado, afirma que a parte final do poema prende-se com o acto de busca e não tanto com o facto de o poeta querer encontrar uma resposta para a pergunta (118). Esta faz parte da busca espiritual do poeta e deve ser entendida como tal.

Podemos concluir que a visão da América que o poeta nos dá, ao longo de "Atlantis", é uma visão mística, utópica que corrobora os seus desígnios iniciais para o poema. Crane apresenta a sua própria interpretação do mito da América (re)contando, nas diversas partes do poema, os vários episódios da História da América moderna. A América, para Hart Crane, era sinónimo de terra prometida, divina e o hino religioso de "Atlantis" cumpre a profecia de John Winthrop[50]:

> *For wee must consider that wee shall be as a citty upon a hill. The eies of all people are uppon us.*

[50] Reuben, Paul P. *PAL: Perspectives in American Literature – a Research and Reference Guide – An Ongoing Project*. 25 Junho 2007. <http://web.csustan.edu/english/reuben/pal/chap1/winthrop.html>

10. Conclusão

Ao longo do trabalho que aqui apresento procurei reflectir sobre os aspectos que me pareceram mais relevantes na poesia de Hart Crane em geral e em *The Bridge* em particular. Importa agora, pois, proceder a uma breve síntese do que foi dito anteriormente de modo a ir ao encontro dos objectivos delineados na introdução deste trabalho.

Como afirmei na Introdução, ao longo destes capítulos tentei, essencialmente, demonstrar uma leitura o mais pessoal possível de algumas partes do poema e, através dela, aprofundar um dos mais relevantes ícones da cultura americana na actualidade – a ponte de Brooklyn. O modo como interpretei as diversas partes do poema é pessoal e pretende ir ao encontro do tema que atribuí à minha dissertação: o tratamento da espiritualidade e a consequente interligação entre esta e o âmbito literário. Tal só é possível se compreendermos, na sua completude, o processo de mitificação e endeusamento da ponte de Brooklyn que Crane utiliza na escrita do seu poema, *The Bridge*.

A ponte que o autor refere no título do seu poema é, sem dúvida, a ponte de Brooklyn, o artefacto físico que dominou a consciência americana e habitou o imaginário colectivo desse povo durante todo o seu processo de construção, estendendo-se a sua influência até aos dias de hoje. Se um dos objectivos de Crane, ao escrever o poema, era a elevação de uma estrutura mundana, terrena ao estatuto de um deus, várias foram as razões que o terão levado à escolha deste e não de um outro qualquer símbolo. Em primeiro lugar, um dos locais que habitou durante os anos que viveu na cidade de Nova Iorque tinha sido anteriormente habitado por Roebling, o engenheiro responsável pela construcção da ponte: 110 Columbia Heights tinha uma vista privilegiada para a ponte e o porto de Nova Iorque, o que permitiu ao autor analisar visualmente a estrutura de modo regular.

O projecto de desenho e projecção da ponte atribuem-lhe determinadas características que podem ser interpretadas e elevadas ao domínio espiritual: a localização física da estrutura

e a forma que esta assume. No que diz respeito à primeira, a ponte é o elo de ligação entre Manhattan e Brooklyn e o local onde foi erigida permite ao observador associar a sua imagem a um crucifixo. Não nos podemos esquecer que a ponte cruza o estuário do rio East. Relembro que outros campos artísticos atribuem características religiosas à ponte de Brooklyn, algo que tive oportunidade de abordar no quinto capítulo. A sua forma, por outro lado, ligeiramente curva indicia o processo de desenho de um círculo, figura associada ao conceito de perfeição.

Estes são conceitos recorrentes ao longo da análise que efectuei de algumas partes de *The Bridge*. O autor introduz a curvatura da ponte logo na primeira parte do poema, no proémio, sendo evocada também posteriormente. Aliás, recorrência é um conceito muito próprio da poesia de Crane; os vários símbolos utilizados no poema são constantemente evocados de modo a completar o círculo que se encerra no e pelo próprio poema e assim completar a ideia de perfeição inerente a várias religiões. Crane era um conhecedor exímio e admirador das religiões orientais e, por isso, estava bem familiarizado com a exclusividade da ideia de perfeição para os deuses. Só eles é que são perfeitos e o homem tem de se resignar à sua condição de mortal e aceitar as suas falhas. Tento demonstrar, ao longo da minha análise que Crane desafia os deuses em que acredita e admira. Em *The Bridge*, o autor tenta alcançar o estatuto divino através da criação de uma composição poética que espelha as aspirações religiosas do objecto que escolheu para símbolo, pessoal e da sociedade americana em geral. A ponte de Brooklyn não figura apenas no poema como mero artefacto arquitectónico – é um símbolo dos poderes divinos que encerra em si própria, sendo estes o que Crane tenta demonstrar ao longo do poema, mas mais concretamente em "Atlantis". É nesta última secção, como vimos, que a ponte alcança a sua completude espiritual e se transforma, utilizando a terminologia de Trachtenberg, de facto em símbolo.

Penso que terá sido este o objectivo do autor ao escrever o poema, sendo igualmente o ponto de partida para o meu traçado do caminho da espiritualidade nesta obra de Hart Crane.

Tal como o autor, parto do objecto físico "ponte de Brooklyn", tento explicar o seu processo de simbolização para depois analisar todas as manifestações simbólicas, espirituais deste artefacto que ainda nos tempos de hoje povoa o real e o imaginário americano.

Edward Brunner intitula o seu estudo crítico sobre Hart Crane de "Splendid Failure" (algo que poderei designar de "esplêndido fracasso"). Para o autor, *The Bridge* não cumpre os objectivos que Crane terá delineado aquando da sua escrita. Seguindo a perspectiva de análise a que me propus, o objectivo de Crane em cantar a América e estabelecer a "síntese cultural" e mística desse país Concretiza-se em pleno. Ao estrategicamente colocar "Atlantis" no final do poema, o autor cumpre uma das imagens simbólicas que recorrem na sua obra – a do círculo. Crane completa o círculo iniciado em "Proem" e fecha-o com a incerteza de conseguir atingir "Cathay". Terá sido pois esse o seu fracasso, o de querer atingir o inatingível – a beleza sagrada e, por isso, ininteligível de um objecto real que, na sua essência, transmite uma atitude de consciência, de espírito?

...Is it Cathay?

11. Bibliografia

1. Geral

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973

_____. *The Art of Reading Poetry*. New York: Harper Collins Publishers, 2004

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987

Cambon, Glauco. *The Inclusive Flame: Studies in American Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1963

Conte, Joseph. 'Seriality and the contemporary long poem'. Sagetrieb 11 (Sping and Fall 1992). 35-45

_____. 'The Smooth and the Striated: Compositional Texture in the Modern Long Poem'. *Modern Language Studies*, Vol. 27, No. 2, Poetry and the Problem of Beauty. (Spring, 1997), 57-71

Dembo, L.S. *Conceptions of reality in Modern American poetry*. Berkeley: University of California Press, 1966

Dickie, Margaret. *On the Modernist Long Poem*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press, 1986

Emerson, Ralph Waldo. *Essays*. London; New York: Dent : Dutton, 1963

Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992

Frank, Waldo D. *The Re-Discovery of America*. New York: Greenwood Press, 1982

Gioia, Dana. *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1992

Grigsby ,Gordon K. "The Photographs in the First Edition of *The Bridge*", *Texas Studies in Language and Literature 4.* 1962, 4-11.

Haskell, Barbara, Joseph Stella and Whitney Museum of American Art. *Joseph Stella*. New York: Whitney Abrams, 1994

Hoffman, Frederick J. *The Twenties: American Writing in the Post-War Decade*. New York: Free Press, 1966

Hoffman, Michael J. e Patrick D. Murphy. *Critical Essays on American Modernism*. New York, N.Y.: Twayne Publishers, c1992

Lewis, R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1955

Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Methuen & Co., Ltd, 1983

Martin, Robert K. *The Homosexual Tradition in American Poetry*. Austin: University Press, 1979

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: technology and the pastoral ideal in America*. London and Oxford: Oxford University Press, 1964

Michigan Historical Reprint Series. *Opening ceremonies of the New York and Brooklyn Bridge : May 24, 1883*. New York: University of Michigan University Library

McCullough, David. *The Great Bridge: The Epic History of the Building of the Brooklyn Bridge*. New York: Simon and Schuster, 2001

McGann, Jerome. *The Point is to Change it: Poetry and Criticism in the Continuing Present*. Tuscaloosa: the University of Alabama Press, 2007

Miller, James E., Jr., Karl Shapiro and Bernice Slote. *Start with the Sun: Studies in Cosmic Poetry*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1960, 137-165

Pessoa, Fernando [Álvaro de Campos]. *Poesias de Álvaro de Campos*. Apresentação crítica de Cabral Martins. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986

Quinones, Ricardo J. *Mapping Literary Modernism: Time and Development*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985

Riddel, Joseph N. *Turning Word: American Literature Modernism and Continental Theory-Cloth*.

Rosenthal, M.L. *The Modern Poets: A Critical Introduction*. New York: Oxford University Press, 1960, 168-182

Ruland, Richard and Malcom Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Penguin Books, 1992

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Atlantic Poets: "Discovery" as Metaphor and Ideology". *The Continuing Presence of Walt Whitman: the life after the life*. Ed. Robert K. Martin. Iowa City: University of Iowa Press, c1992

Shapiro, Mary J. *A Picture History of the Brooklyn Bridge*. New York: Dover Publications Inc., 1983

Tate, Allen. *Collected Essays*. Denver: Alan Swalllow, 1959, 225-237, 528-532

Trachtenberg, Alan. *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1965

_____. "Cultural Revisions in the Twenties: Brooklyn Bridge as 'Usable Past.'" *The American Self: Myth, Ideology, and Popular Culture*. Ed. Sam B. Girgus. Albuquerque: University of Mexico Press, 1981. 58-75

Woods, Gregory. *Articulate Flesh: Male Homo-Eroticism and Modern Poetry*. New Haven; London: Yale University Press, 1987

2. Bibliografia de Hart Crane

Crane, Hart. *Au Pont de Brooklyn et autres poèmes*. M. J. Minard (eds). Apresentação e tradução de Jean Guiguet, 1965

_____. *The Bridge*. New York, London: Liveright, 1992

Hammer, Langdon and Brom Weber (eds.). *O My Land, My Friends: The Selected Letters of Hart Crane*. New York: Four Walls Eight Windows, 1997

Lewis, Thomas S.W. (ed.). *Letters of Hart Crane and His Family*. New York and London: Columbia University Press, 1986

Simon, Marc (ed.). *The Complete Poems of Hart Crane: The Centennial Edition*. New York, London: Liveright, 2001

Weber, Brom (ed.). *The Letters of Hart Crane*. New York: Hermitage House, 1952

_____ (ed.). *The Letters of Hart Crane: 1916-1932*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965

_____ (ed.). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. New York: Liveright, 1966

3. Bibliografia sobre Hart Crane

Arpad, Joseph J. "Hart Crane's Platonic Myth: The Brooklyn Bridge". *American Literature*, Vol. 39, No. 1. (Mar., 1967), 75-86

Berthoff, Warner. *Hart Crane: A Re-Introduction*. Minneapolis and Minnesota: University of Minnesota Press, 1989

Bizzini, Chantal."Le Recours à la Tradition Antique chez deuz poètes américains contemporains: Ezra Pound et Hart Crane". Dissertação de Doutoramento apresentada à Université de Paris III – Censier – Sorbonne Nouvelle, 1998

Bloom, Harold. *Hart Crane's Gnosis*. Ed. Alan Trachtenberg, Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice Hall, 1982

_____ (ed). *Hart Crane*. New York: Chelsea House, 1986

Brunner, Edward. *Splendid Failure: Hart Crane and the Making of* The Bridge. Chicago: University of Illinois, 1985

Butterfield, R.W. *The Broken Arch: A Study of Hart Crane*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969

Delany, Samuel R. "Atlantis Rose: Some Notes on Hart Crane". *Longer Views: Extended Essays*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996

Dembo, L.S. *Hart Crane's Sanskrit Charge: A Study of* The Bridge. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1960

Edelman, Lee. *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford, California: Stanford University Press, 1987

Fisher, Clive (1960). *Hart Crane: a life*. New Haven and London: Yale University Press, 2002

Gardner, Jared. "Our Native Clay": Racial and Sexual Identity and the Making of Americans in *The Bridge*". *American Quarterly*, Vol. 44, No. 1. (Mar., 1992), 24-50

Giles, Paul. *Hart Crane: the Contexts of* The Bridge. Cambridge: CUP, 1986

Grossman, Allen. *Hart Crane and Poetry: A Consideration of Crane's Intense Poetics, Modern Critical Views: Hart Crane*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsey House, 1986

Hammer, Langdon. *Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993

Horton, Philip. *Hart Crane: The Life of an American Poet*. New York: W.W. Norton, 1937

Hazo, Samuel. *Hart Crane: An Introduction and Interpretation*. New York: Barnes and Noble, 1963

_____. *Smithereened Apart: a Critique of Hart Crane*. Ohio: Ohio University Press, 1977

Jaffe, Irma B. "Joseph Stella and Hart Crane: The Brooklyn Bridge". American Art Journal Vol. 1, No. 2 (Autumn, 1969), 98-107.

Leibowitz, Herbert A. *Hart Crane: An Introduction of the Poetry*. New York: Columbia University Press, 1968

Lewis, R.W.B. *The Poetry of Hart Crane: A Critical Study*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967

Mancelos, Joaquim João Cunha Braamcamp de. "Hart Crane: Emprestar a Deus um Mito". Máthesis (4) 1995, 197-214

_____. "Kiss of Our Agony Thou Gatherest: o Sacrifício em *The Bridge* de Hart Crane". Máthesis (7) 1998, 231-242

_____. *Mito, Literatura e Linguagem em* A Ponte *de Hart Crane*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Coimbra. Coimbra: 1996

_____. "O Mito da Terra-Mãe-Deusa em *A Ponte* de Hart Crane". Máthesis (6) 1997, 151-165

_____. "Para Caminhar Sobre as Águas: Adivinhação e Epifania nos poemas "Ave Maria" e "Atlantis", de Hart Crane". Máthesis (8) 1999, 175-183

Mariani, Paul. *The Broken Tower: The Life of Hart Crane*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1999

Nilsen, Helge Normann. *Hart Crane's Divided Vision: an Analysis of* The Bridge. Oslo: Universitetssforlaget, 1980

Parkinson, Thomas (ed.). *Hart Crane and Yvor Winters: Their Literary Correspondence*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982

Paul, Sherman. *Hart's Bridge*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1972

Pease, Donald. "Blake, Crane, Whitman, and Modernism: A Poetics of Pure Possibility". *PMLA*, Vol. 96, No. 1. (Jan., 1981), 64-85

Quinn, Vincent G. *Hart Crane*. New York: Twayne, 1963

Ramsey, Roger. "A Poetics for The Bridge". *Twentieth Century Literature*, Vol. 26, No. 3. (Autumn, 1980), 278-293

Reed, Brian M. *Hart Crane: After His Lights*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2006

Riddel, Joseph. "Hart Crane's Poetics of Failure". *ELH*, Vol. 33, No. 4. (Dec., 1966), 473-496

Rodgers, Audrey T. *The Universal Drum: Dance Imagery in the poetry of Eliot, Crane, Roethke and Williams*. USA & London: Pensylvannia State University Press, 1979

Runden, John. *The Poetry of Hart Crane*. New York: Monarch Press, 1961

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "The Accidental *Bridge*: Hart Crane's Theory of the Lyric". *Rebound: The American Poetry Book*. Michael Hinds and Stephen Matterson (eds), 89-98. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004

_____. *"Atlantic Poets: "Discovery" as Metaphor and Ideology"*. *The Continuing Presence of Walt Whitman: the life after the life*, ed. by Robert K. Martin. Iowa City: University of Iowa Press, 1992

Schultz, Susan M. "Hart Crane and the Impasse of Formalism". *A Poetics of Impasse in Modern and Contemporary American Poetry*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. 2005, 26-46

_____. "The Success of Failure: Hart Crane's Revisions of Whitman and Eliot in *The Bridge*". *South Atlantic Review*, Vol. 54, No. 1. (Jan., 1989), 55-70

Schwartz, Joseph. *Hart Crane: An Annotated Critical Bibliography*. New York: David Lewis, 1970

Spears, Monroe K. *Hart Crane*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965

Sugg, Richard P. *Hart Crane's* The Bridge*: a description of its life*. University of Alabama Press, 1976

Tapper, Gordon. *The Machine that Sings: Modernism, Hart Crane and the Culture of the Body*. New York & London: Routledge, 2006

Trachtenberg, Alan (ed.). *Hart Crane: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, 1982

Unterecker, John. *Voyager: A Life of Hart Crane*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969

Uroff, M.D. *Hart Crane: The Patterns of his Poetry*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1974

Vogler, Thomas A. *Preludes to Vision: the Epic Venture in Blake, Wordsworth, Keats and Hart Crane*. California: University of California Press, 1971

Weber, Brom. *Hart Crane: A Biographical and Critical Study*. The Bodley Press, 1948

Wolf, Jack C. *Hart Crane's Harp of Evil: A Study of Orphism in* The Bridge. New York: The Whiston Publishing Company, 1986

Woods, Gregory. "Hart Crane". *American Poetry: the Modernist Ideal*. Ed. Clive Bloom and Brian Docherty. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London: McMillan Press Ltd. 1995, 47-61

Yingling, Thomas E. *Hart Crane and the Homosexual Text: New Thresholds, New Anatomies*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990

4. Electrónica

Bohan, Ruth L. *Bridging Modernism: Joseph Stella, Walt Whitman, and America*. Mickle Street Review: An Electronic Journal of Whitman and American Studies. Issue 17/18: Walt Whitman and Place. 17 Julho 2007
<http://micklestreet.rutgers.edu/pages/Scholarship/Bohan.htm>

Poe, Edgar Allan. "Poetic Principle". 20 Julho 2007
< http://xroads.virginia.edu/~HYPER/POE/poetic.html>

Reuben, Paul P. *PAL: Perspectives in American Literature – a Research and Reference Guide – An Ongoing Project*. 25 Junho 2007.
<http://web.csustan.edu/english/reuben/pal/chap1/winthrop.html>

Rudhyar, D. "The Harp as a Cosmic Symbol". Eolian Review. March 1923. Rudhyar Archival Project. Cyberworld Khaldea. 12 Janeiro 2007.
< http://www.khaldea.com/rudhyar/harpsymbol.html>

Trachtenberg, Alan. "Brooklyn Bridge as a Cultural Text". *Annals of the New York Academy of Sciences* 424 (1). May 1984, 213–224. 20 Maio 2006
< http://0-www.blackwell-synergy.com.pugwash.lib.warwick.ac.uk/action/doSearch>

Views of the City: 1910-1949. 13 Julho 2006 <http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa333.htm>

5. Espiritualidade

Andreach, Robert J. *Studies in Structure: the stages of the spiritual in four modern authors: G. M. Hopkins, James Joyce, T. S. Eliot and Hart Crane*. London: Burns & Oates, 1964

Bloom, Harold. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Harvard University Press, 1991

Blythe, Ronald, Penelope Lively, Richard Marsh, David Scott, and A. N. Wilson. *Ink and Spirit: Literature and Spirituality*. Norwich: Canterbury Press, 2000

Mariani, Paul. *God and the Imagination: On Poets, Poetry and the Ineffable*. Athens and London: University of Georgia Press, 2002

6. Obras de Referência

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 6th edition. New York: The Modern Language Association of America, 2003

Parini, Jay (ed.). *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993

Schwartz, Joseph. *Hart Crane: a Reference Guide*. G.K. Hall, 1983

12. Apêndice

Anexo 1



Joseph Stella, *Old Brooklyn Bridge*, 1940. Oil on canvas, 193.67 X 73.35 cm
Museum of Fine Arts, Boston, Gift of Susan Morse Hilles in memory of Paul Hellmuth.

Anexo 2



Joseph Stella, *The Bridge (Brooklyn Bridge)*, 1922. Oil on canvas, 56 x 71 cm, Fine Arts Museum of San Francisco

Anexo 3



Joseph Stella, *American Landscape*, 1929. Oil on canvas, 79 1/8 X 39 5/16 in.
Walker Art Center, Minneapolis, gift of the T.B. Walker Foundation, 1957

Anexo 4



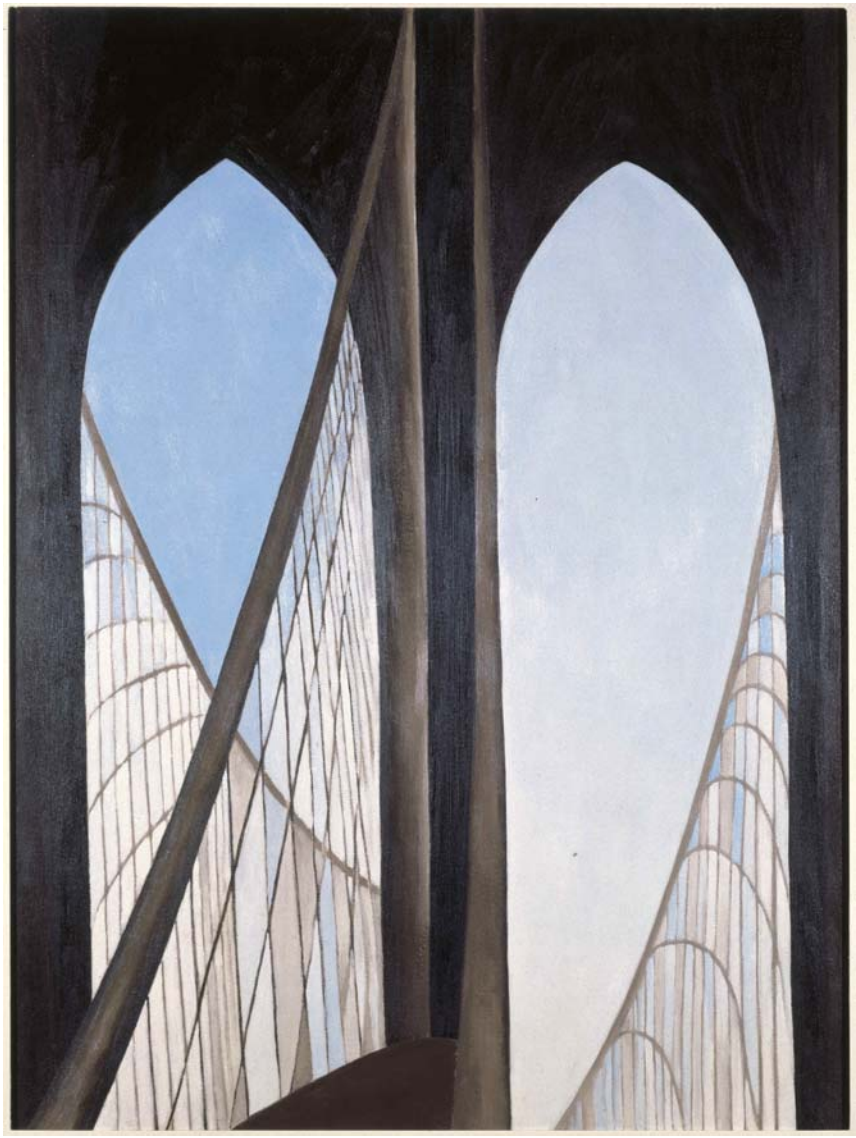
John Marin, *Brooklyn Bridge*, 1913. Etching and dry-point, platemark; 29.2 X 22.9 cm
Museum of Fine Arts, Boston, gift of C. Adrian Rubel

Anexo 5



Albert Gleizes, *On Brooklyn Bridge* (*Sur Brooklyn Bridge*), 1917
Oil on canvas, 161.8 X 129.5 cm, Solomon Guggenheim Museum, New York

Anexo 6



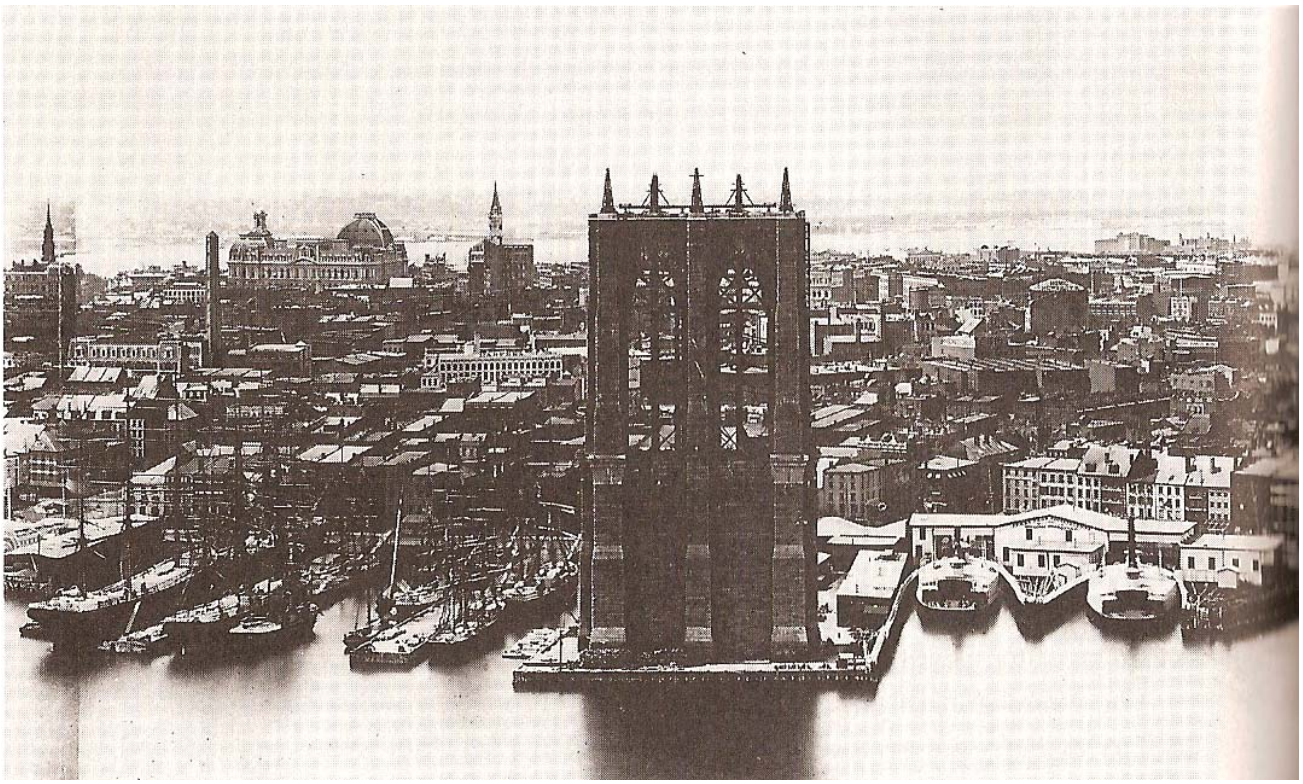
Georgia O'Keeffe, *Brooklyn Bridge*, 1949. Oil on masonite, 128.1 x 91.0 cm
Brooklyn Museum of Art, bequest of Mary Childs Draper

Anexo 7



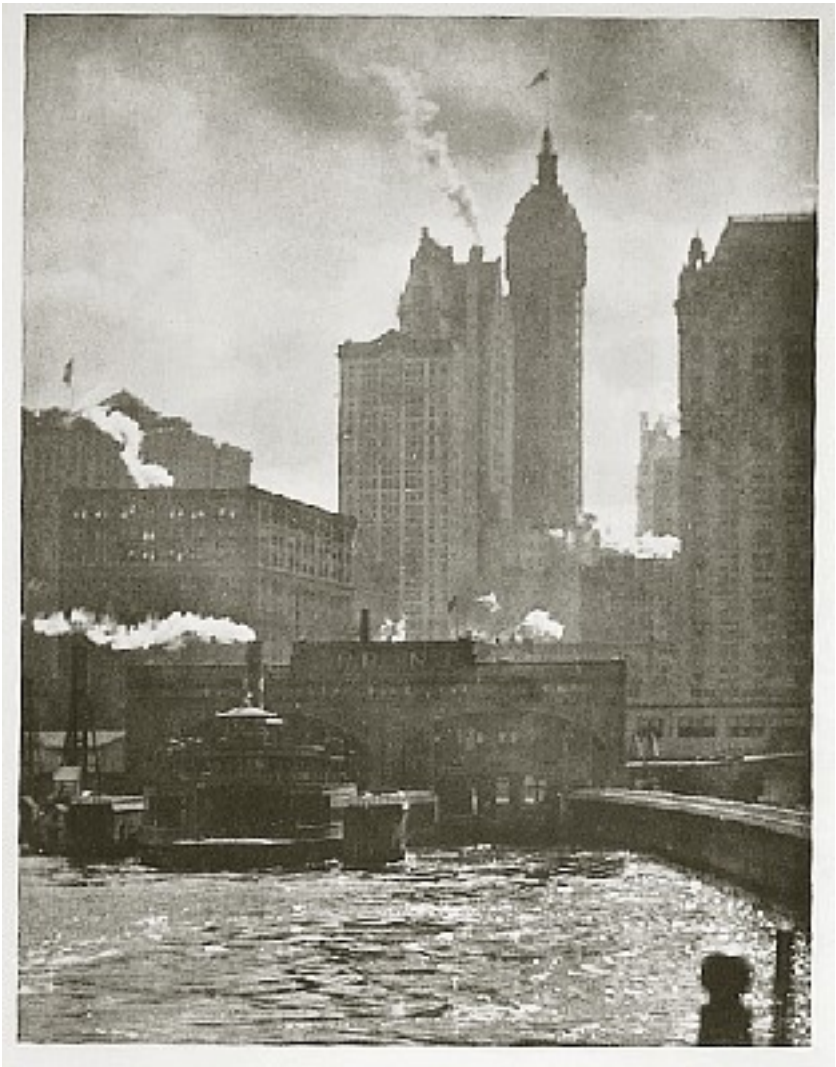
Andy Warhol, *Brooklyn Bridge*, 1983.
Screenprint printed on Lenox museum board, 39 ¼ X 39 ¼ in.

Anexo 8



Joshua Beal, “ Panoramic View of NYC, Lower Manhattan from Brooklyn Bridge Tower”, 1876
Collection of the New York Historical Society, neg # 32185

Anexo 9



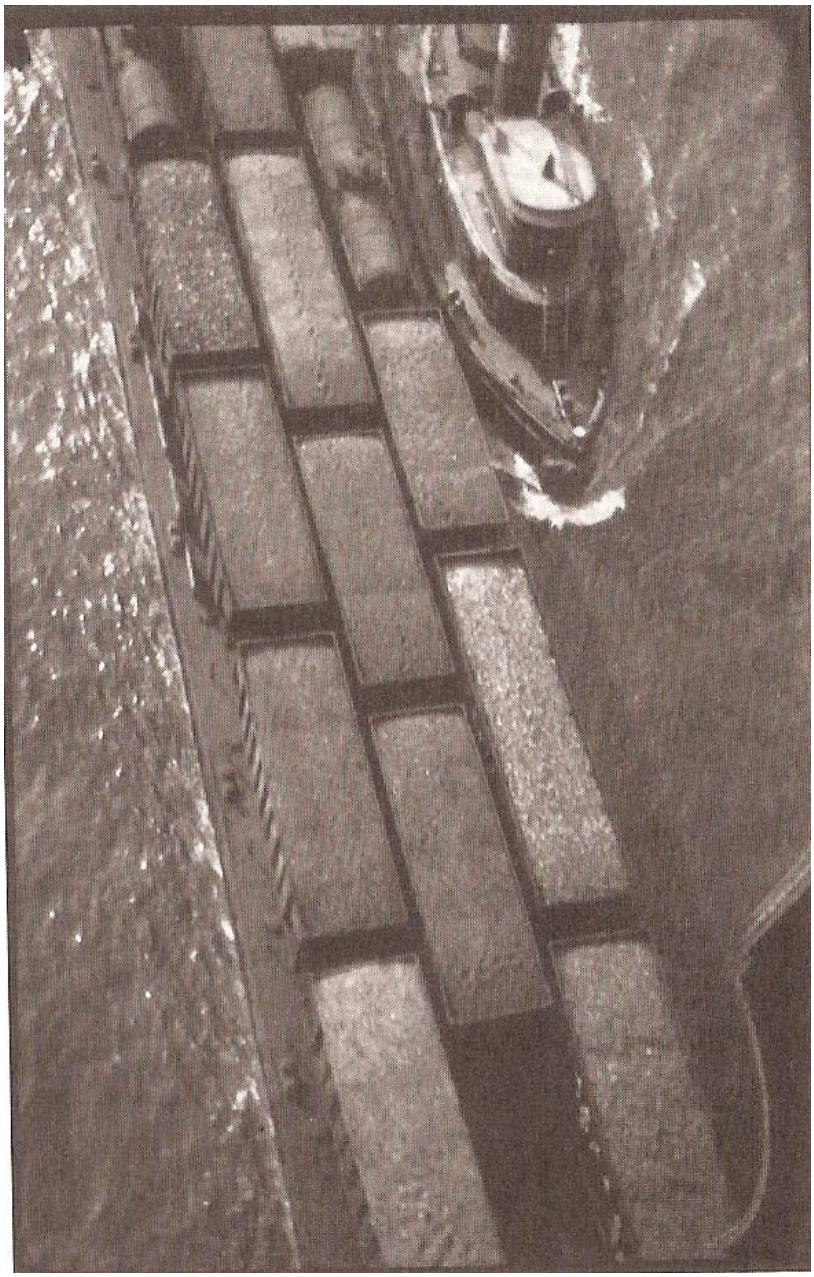
Alfred Stieglitz, “The City of Ambition”, 1910.
The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.55.15)

Anexo 10



Walker Evans, “Standing clear and guiltless of concealment against the sky”, 1929
Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, 1994 (1994.251.245)

Anexo 11



Walker Evans, “Tug and Container Barge on East River, from Brooklyn Bridge, New York City”, 1930
Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, 1994 (1994.251.42)

Anexo 12



Walker Evans, “Brooklyn Bridge, New York”, 1929
Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, gift of Arnold H. Crane, 1972 (1972.742.3)