

## VISÕES DA HISTÓRIA DA AMÉRICA

### EM MELVILLE, WHITMAN E H. CRANE

MARIA JOÃO PIRES  
(Univ. do Porto)

129

No panorama global do entendimento da literatura americana do séc. XIX e começo do séc. XX, Melville, Whitman e Crane partem em viagem pela História da América, deambulando pela realidade dos espaços vividos ou conhecidos em busca de afinidades e interacção com um mundo onde a Verdade, entendida como tal, se vai progressivamente condicionando na relatividade da experiência e de muitas outras verdades provisórias feitas pela História. Assim, em *Battle Pieces*, Melville demarca-se da visão optimista de Emerson e olha para a face escura de uma nação em conflito, relata os acontecimentos da guerra civil e dá a imagem de um país desmembrado e sofredor. Bem pelo contrário, a retórica optimista de Whitman em *Drum-Taps* constrói adequadamente uma imagem eufórica e impetuosa, e por isso invertida, do mesmo acontecimento histórico. Finalmente, no longo poema *The Bridge*, Hart Crane evoca, na memória de um dia, uma multiplicidade de tempos e momentos da história dos EUA. Partindo da proclamação e viva exaltação whitmanianas, o autor aproxima-se das visões urbanas e fragmentadas de Eliot, fazendo da ponte o símbolo do progresso, mas também o lugar de convergência e convocação da memória histórica.

Bem à semelhança da própria guerra civil (1861-65), o texto de *The Battle Pieces* apresenta nos seus setenta e dois poemas, e numa ordem cronológica aproximada da real (1860-66), momentos específicos da guerra. Não se tratava apenas de uma representação real da história – neste conjunto de poemas, a visão poética de Melville consubstancia-se no desespero de uma guerra fratricida, onde a América luta contra si mesma e o sentido de lugar se divide e dissolve. «*Misgivings*» (1860) por exemplo descreve a atmosfera da guerra civil, embora responsabilizando o homem pelo crime (*foolest crimes*). É assim que a Natureza surge como metáfora do sentido interior humano de guerra, mas também como sua representação viva:

«... when ocean-clouds over inland hills  
Sweep storming in late autumn brown,  
And horror the sodden valley fills,  
... Nature's dark side is headed now –

...

And Storms are formed behind the storm we feel» (Lewis: pp. 315-316).

A mesma metáfora abarca o homem e a natureza. “We” vem unificar a batalha e nela incorporar as duas facções: “The Union” e “The Confederacy”. A imagem da guerra imprime-se também numa natureza devastadora («Sweep storming in late autumn brown») – nos caminhos da destruição ambas partilham a rapidez e a ferocidade. «Misgivings» exprime pois a recusa e a perplexidade de Melville perante os efeitos desta guerra na alma americana e é representativo da percepção do autor perante o acontecimento, desenvolvida na vasta rede descritiva de *Battle Pieces*. Diga-se aliás que a percepção da guerra se reflecte amplamente na forma como o autor relaciona, nestes e noutros poemas, o homem e a natureza. Enquanto esta faz parte de um todo universal, o homem passa temporariamente pela terra, tendo como elemento comum o dom da vida:

«This ‘all’ feeling, though, there is some truth in. You must often have felt it, lying on the grass on the warm summer’s day, Your legs seem to send out shoots into the earth. Your hair feels like leaves upon your head. This is the all feeling. But what plays the mischief with the truth is that men will insist upon the universal application of temporary feeling or opinion» (Lewis: p. 63).

Melville opõe-se à concepção emersoniana de uma realidade espiritual transcendente ou à ideia de uma entidade divina – «God within» – presente em toda a natureza viva. O paralelismo entre a falibilidade destrutiva da guerra e a devastação natural é reiterado noutros poemas da mesma colectânea onde o tempo é representado pela sua circularidade e a guerra vem abrir um enorme fosso entre o passado e o futuro, pondo em causa o sonho fundador de uma democracia americana livre, grande e criadora. É o caso de «Conflict of the Convictions», por exemplo, onde mais uma vez o tempo é utilizado para confrontar a juventude e o entusiasmo dos soldados com o cepticismo próprio dos mais velhos:

«But he who rules is old; Ah! Faith is warm, but heaven with age is cold».

«Shiloh» descreve uma batalha crucial na qual morreram soldados de ambas as facções. Apesar disso, o lugar devastado apresenta-se num padrão rítmico semelhante ao de uma marcha militar, contrapondo-se assim a força e a ordem aos campos semânticos utilizados:

«... Over the field where April rain  
Solaced the parched ones stretched in pain  
Through the pause of night  
That followed the Sunday fight» (Lewis: p. 323).

Este poema equaciona mais uma vez a questão da unificação, chamando a atenção para o valor da vida dos soldados, não enquanto pertencentes a facções distintas, mas sim enquanto americanos. No final,

«And all is hushed at Shiloh»

demonstra claramente a percepção denunciadora de Melville acerca do modo como uma guerra política ultrapassa e ignora a devastação humana.

*Battle Pieces* conta um tempo da história da América – a guerra civil. Após a publicação destes poemas em 1866, Melville afirma:

«Let us pray that the great historic tragedy of our time may not have been enacted without introducing our whole beloved country through terror and pity; and may fulfilment verify in the end these expectations which kindle the bards of progress and Humanity» (Chase: p. 16).

Melville tornou-se pois um observador da guerra civil e a sua poesia cumpriu o seu propósito: recontou a história da América.

No âmbito restrito da intersecção poesia/história, obliterando portanto a génese e a estrutura inquestionavelmente inovadora de *Drum-Taps*, poderemos desde já afirmar a idêntica preocupação de Whitman com o *hic et nunc* de uma nação em conflito:

«In my judgement it will remain as the grandest and most encouraging spectacle yet vouchsafed in any age, old or new, to political progress and democracy» (Whitman: 1945, p. 406).

131

A experiência da guerra em Whitman é peculiar e muito diferente da que poetas seus contemporâneos tiveram: o autor participou activamente no conflito, não como soldado, pois tinha quase 42 anos quando o primeiro tiro foi disparado no Forte Sumter a 12 de Abril de 1861, mas como enfermeiro. Em *Specimen Days*, o próprio Whitman admite a importância fulcral que este conflito desempenhou na formação da sua personalidade («my experiences in the secession outbreak» – Whitman: 1945, p. 405).

Whitman encontrava-se em Nova Iorque vivendo um período de particular estagnação, quando as notícias do início da guerra foram conhecidas. Imediatamente dá conta da necessidade de purificar e 'espiritualizar' o seu corpo, fazendo em si próprio um ritual purgativo que entendia necessário para todo o país. De uma forma muito geral, diga-se apenas que o autor interiorizou profundamente esta guerra, entendendo o ataque à União como um ataque à própria estrutura corporal e de personalidade do 'Eu' democrático. Além da questão da escravatura, e do infame Kansas-Nebraska Act de 1854, bem como o Fugitive Slave Act de 1850, Whitman insurgia-se igualmente contra a corrupção e a imoralidade que se tinham alastrado na América, nação-poema agora fragmentada.

*Drum-Taps*, termo por um lado designativo dos toques de recrutamento e marcha, por outro lado, da música utilizada em cerimónias fúnebres, constitui uma colectânea publicada inicialmente em 1865, composta por 53 poemas, mais tarde acrescentada por 18 outros textos em *Sequel to Drum-Taps*. Após alterações e revisões, tão características de Whitman, que acrescentaram e retiraram textos, ou apenas os colocaram noutras secções, o volume foi incorporado na edição de 1881 de *Leaves of Grass*, sendo constituído por apenas 43 poemas, curiosa e estrategicamente colocados no centro da obra. Os poemas foram escritos em diferentes momentos da guerra, elucidando-nos por isso sobre as múltiplas respostas do poeta ao conflito e acabando por nos apresentar uma escrita no seu tempo coincidente com o tempo real da guerra.

A retórica de *Drum-Taps* procura adequar-se à própria história da nação americana – Whitman não obedece às convenções pré-estabelecidas da escrita e da organização estrutural das ideias, utiliza acentuações em pontos nada usuais e força a linha a ir o mais longe possível. Assiste-se pois à rejeição de um ritmo mecanicamente regular, algo a que Trachtenberg se refere como «a long, engorged, fragmented, and shapeless line of unmetred verse» (Trachtenberg: p. 199).

Em «The Wound-Dresser», colocado no centro físico de *Drum-Taps*, encontramos um quadro de escrita resultante de um verso fragmentado e descontínuo. O poema parece ser o centro nevrálgico de toda a sequência, quer pela forma poderosa e verbalmente

emotiva como retrata a experiência dolorosa de Whitman/enfermeiro, como também pela forma como faz confluir os diferentes estados de espírito e espaços já explorados noutros poemas, submetendo-os à experiência do hospital. Esta parece ser pois a metáfora da própria guerra, condicionando a necessidade de complementar *Drum-Taps* com a redacção de *Specimen Days* e *Memoranda During the War*.

Constituído por quatro secções, o poema apresenta-nos um veterano que, uma vez questionado por ouvintes mais jovens acerca das suas recordações de guerra, se dedica a efectuar um percurso retrospectivo iniciado com ímpeto e exultação («Arous'd and angry, I'd thought to beat the alarum, and urge relentless war») terminando no entanto na mudança total de sentimentos («But soon my fingers fail'd me...»). Embora a segunda secção se inicie com as recordações das batalhas e dos perigos que os soldados enfrentam, depressa cedem lugar àquilo que o veterano admite ser o mais marcante: «Bearing the bandages, water and sponge,/ straight and swift to my wounded I go...».

A terceira secção particulariza as recordações, especificando a enfermidade de cada soldado, apresentando o sofrimento destes de uma forma crua e até chocante. Refira-se aliás que Whitman parece admitir o seu próprio sofrimento perante a evidência da dor e da morte, recusando-se no entanto a mostrar aos soldados as suas hesitações e medos: «yet deep in my breast a fire, a burning flame». Na última secção, o sujeito compreende a importância desta experiência de compaixão e entrega como uma das mais significativas que se pode obter – o poema termina com uma frase entre parênteses que parece desvendar também o papel determinante que a verdadeira 'cruzada' pelos hospitais de Washington desempenhou no percurso de Whitman. Atente-se no comentário de Betsy Erkkilä acerca da complexa dimensão do autor enquanto *wound-dresser*:

«The image of wound-dresser is a metaphor for the role he played both in the hospitals and in his war poems as the soother, reconciler, and psychic healer who dared to look – as others could not – on dismembered bodies and bloody corpses produced by the war.» (Erkkilä: p. 219).

Para além deste poema e de outros que apresentam pormenores do conflito, como é o caso de «Cavalry Crossing a Ford», «An Army Corps on the March» e «Beat! Beat! Drums!», poema que traduz a exaltação e euforia presentes nos preparativos da guerra, *Drum-Taps* constitui um exemplo de inovação, não apenas pela forma como o poeta transgride a linearidade convencional da própria dicção poética, mas também pelo sentido universal da sua mensagem: a colectânea está preenchida de palavras escritas noutros idiomas como «camerado», «Adieu», «Libertad», indiciando uma grande originalidade na experiência da linguagem, mas também uma vontade de dilatar ao máximo os horizontes poéticos, individuais e universais, da guerra civil. Na forma como o verso ultrapassa o seu limite físico, e a escolha das palavras e ritmos é ilimitada, Whitman revela a capacidade infinita de abarcar, na afirmação poética, a real essência dos acontecimentos históricos e, conseqüentemente, a impossibilidade de escrever a verdadeira guerra.

Quando Crane começou a elaborar *The Bridge* não tinha em mente especificamente a ponte de Brooklyn mas sim, genericamente, o conceito de «bridging» que já trabalhara em *For The Marriage of Faustus and Helen*. A associação da ponte a Brooklyn Bridge poderá ter ocorrido quando, em 1924, Hart Crane se muda para o número 110 de Columbia Heights em Brooklyn. Numa carta a Waldo Frank de 21 de Abril de 1924, em que revela a sua relação com Emil Opfer, menciona: «the ecstasy of walking hand

in hand across the most beautiful bridge in 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».

Do seu apartamento em Brooklyn Heights podia observar o porto e ouvir todos os sons do rio. Escrevia numa secretária virada para os arcos graníticos e os cabos metálicos da ponte de Brooklyn. Como ele próprio afirmou: «I am living in the shadow of that bridge». Escrevia junto à janela de onde, anos antes, o engenheiro, Washington Roebling tinha observado a construção. A descrição que Crane faz de um passeio pela ponte em «Atlantis» torna-se a melhor referência à obra arquitectónica:

«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».

133

A ponte de Brooklyn foi inaugurada em 1883 e estabelecia a ligação para peões, trolleys e automóveis sobre o East River, sendo também inspiração de artistas e poetas. Quando Crane escreve o seu poema, a ponte tinha quase meio século e já não era considerada arquitectonicamente uma novidade. A ênfase estaria nos “skyscrapers” como o da Chrysler. No entanto, representava uma posição intermédia entre a tradição e a novidade, entre o estável e o maleável, inclusive pelos dois tipos de materiais utilizados na construção: a pedra, tradicional, e o aço, moderno. A pedra tem de ser cortada, esculpida, até obter a forma pretendida. Brooklyn Bridge encontrava-se pois a caminho entre o antigo e o moderno e podia representar, pela sua função, a ideia de ligação, de continuidade entre passado e presente.

Simbolicamente, a ponte significa união, aproximação, porque permite passar de uma margem para a outra. Também indicia passagem da terra para o céu, do estado humano para estados supra-humanos, da contingência para a imortalidade, do mundo sensível para o mundo supra-sensível. Em *The Bridge* são focados estes aspectos. Há uma intenção poética por parte de Hart Crane em harmonizar opostos e transportar o ser humano a um nível superior. O homem encontrava-se encurralado numa sociedade industrializada e era necessário criar alternativas a um padrão de vida mecanicista e materialista que se disseminava na América de então. Neste sentido, a ponte faz a ligação não só entre margens mas também entre mundos e é apresentada como símbolo de amor platónico, no sentido de via que ascende para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, em direcção a uma Unidade. Neste processo há também a importância do “Eu” enquanto ponte, pois é dele que provém a visão que é projectada. É o sujeito poético que projecta a ponte entre os dois mundos, material e espiritual.

Por outro lado, *The Bridge* aprofunda as tendências manifestas em «Faustus and Helen». Estas tendências incluem uma concepção da realidade que ultrapassa o imediatismo dos sentidos. O caos inebriante das sensações da cidade moderna nega esta realidade transcendente, tornando-a acessível apenas ao artista que, abandonando-se a uma situação de transe, viabiliza a fusão do “Eu” com o mundo. Num poema e no outro, assiste-se pois a uma tentativa de converter a América contemporânea em símbolo de uma nova consciência, bem como a um desejo de transformação meramente estética de uma sociedade corroída espacial e temporalmente pelo mecanicismo.

*The Bridge* tem como alicerces alguns dos acontecimentos mais míticos da história da América, tendo também como função ultrapassar a história, abolir o tempo. Segundo o próprio Crane, *The Bridge* pretendia ser uma “mystical synthesis” da nação, povoada

de lendas como a de Pocahontas, Colombo e Rip Van Winkle, lado a lado com aspectos de uma sociedade mecanizada, tais como caminhos-de-ferro, vagões, barcos, o metro, aviões.

Ao longo do poema, Crane evoca a história dos Estados Unidos da América, uma história que não se confunde com visões economicistas, políticas ou meramente cronológicas. A 'acção' do poema compreende um dia desde o amanhecer em Harbor Dawn, à meia-noite em «Atlantis». Nesse dia, percorrem-se vastos períodos de tempo e espaço, Crane avança e recua pela história dos EUA: recua até à viagem de Colombo, avança até ao século XX, ao metro; recua até aos Índios, avança até à era do avião, num esforço de unir o passado e o presente, a natureza e tecnologia, a América e as possibilidades espirituais da sua contemporaneidade. Num só dia, a ambição do poeta é apropriar-se do significado dos EUA.

Crane pretende criar uma resposta à necessidade de uma épica que prosseguisse o discurso na busca cultural e literária americana. Mas, desde logo, recusa seguir o percurso tradicional do poema épico: em carta a Otto Kahn afirma: «pareceu-me ineficaz a abordagem poética de um ângulo puramente cronológico», «aquilo que busco é uma assimilação desta experiência [histórica], um panorama mais orgânico, mostrando a evidência contínua e viva do passado na substância vital e profunda do presente». Neste ponto, Crane parece ir ao encontro de Nietzsche e do conceito de Supra-história, ou seja, o conhecimento do passado coloca-se ao serviço das forças supra-históricas: a religião e a arte. O mundo é uma obra de arte que se renova constantemente. Ele possui a faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e de assimilar o passado heterogéneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstruir as formas destruídas.

Crane sugere o movimento e destino do povo americano ao longo de um vasto período de tempo e espaço. Mas o autor acentua também o primado do sujeito na percepção das evidências do passado no presente ao recusar a linearidade histórica, atribuindo ao indivíduo a possibilidade de construir uma identidade. O «Eu» é a ponte que fará a ligação entre as margens do tempo e do espaço. Desta forma, o poema torna-se um espaço de tensão entre a experiência individual e a colectiva, o sujeito e a História, o cidadão e a sociedade, representando uma versão de *E Pluribus Unum* ou, como registado no verso de «Atlantis», «in single chrysalis the many twain». E é essa tensão, presente na própria arquitectura da ponte, que a torna facto e símbolo. Devido à sua arquitectura (pedra e aço), a ponte permite, tal como o jazz, ritmo que identifica a época em que o poema *The Bridge* foi elaborado, a liberdade de improviso pessoal numa base previamente registada. Partindo de um espaço no presente, Crane lança pontes para o passado. Daí que o presente e essa nova realidade que era o modernismo emergente estejam associados a um signo, a ponte de Brooklyn. O poema reflecte os ritmos da época, como também os arrebataamentos estéticos, conflitos e mudanças que a assolaram. A própria vida do poeta, naqueles anos de mecanização, standardização e capitalismo consumista, constituiu o cenário que serviu de pano de fundo ao poema.

*The Bridge* pretende reconciliar as duas forças opostas da Virgem e do Dínamo. Para Crane, os opostos podiam harmonizar-se e a ponte era a prova disso porque prestava simultaneamente culto a ambos: enquanto auto-estrada, símbolo de progresso, a ponte servia o dínamo; todavia era a Virgem que esta venerava, ao elevar-se quase até ao Céu.

A sequência dos poemas em *The Bridge* não corresponde àquela em que foi escrita. Por exemplo, sabemos que a última secção, «Atlantis», foi a primeira a ser escrita. Trata-se de um *finale* triunfante com base no qual Crane teve de escrever o resto do poema. Assim, verifica-se que *The Bridge* atravessa mudanças de humor, à medida que luta para manter a visão positiva da América que Crane desejava. O poema começa

e acaba com um hino a Brooklyn Bridge, simbolizada como «harp and altar, of the fury fused». A grande harpa de cerimônia liga o céu e a terra. Enquanto símbolo, durante a vida terrestre, a harpa simboliza as tensões entre os instintos materiais representados pela sua moldura de madeira e as cordas de linco, e as aspirações espirituais, representadas pelas vibrações dessas mesmas cordas. É, pois, a demanda da felicidade, corroborada pelo mito de um destino a cumprir que Crane expõe em *The Bridge*. Segundo a óptica proposta, a procura da felicidade deve reger-se por uma superação das restrições terrenas e a exploração das possibilidades espirituais. O que Crane nos oferece no seu poema é uma síntese do espírito americano, expresso já na Declaração de Independência dos Estados Unidos a quatro de Julho de 1776:

«We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights, that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness.».

135

Crane contrapõe à visão negativa do mundo de *The Waste Land* uma visão positiva, herdada de Whitman. Uma crença no futuro, numa visão abrangente e conciliadora da Humanidade com o meio envolvente. Há uma promessa reservada no futuro, uma fé na Humanidade, que passa sobretudo por uma partilha com o outro das preocupações e ansiedades individuais e a criação de um universo aberto a novas possibilidades. A descoberta da partilha é iniciada em *Proem* quando o sujeito poético encontra nos outros as mesmas preocupações e ansiedades que encerra dentro de si. O tema introduzido em *Proem* propõe a sua realização em *Atlantis* com a caminhada de regresso a casa sobre a ponte, onde a criação de uma unidade é o desejo albergado pelos cabos entrelaçados que fundem o frio do seu aço com a visão do amor. A realização desta visão, assente numa fusão e união perfeita, é projectada para o futuro onde há a esperança da realização dos sonhos. Neste sentido, aproxima-se do mito de uma América a cumprir, uma América cuja ponte é o símbolo que engloba paradigmas opostos mas conciliáveis e da união dos quais resulta a esperança, a salvação/redenção do presente fragmentário. Desta forma, a ponte, como símbolo da América, empresta um mito a Deus. Um mito que só será obtido por uma abertura que englobe as diferenças e sustentado (tal como a ponte) por uma força conciliadora.

Através da Brooklyn Bridge, Crane renova a promessa da Terra Prometida. A mesma promessa embrionária da génese da América, a de «a City upon a Hill». Uma cidade onde a comunhão com os outros, com a Natureza e um Deus era uma simbiose perfeita. Mas trata-se neste caso particular de uma cidade secularizada, visto Crane nunca se referir a um Deus em particular mas a uma união fraterna (*Love*).

Com a conquista do território americano e um anunciado final da fronteira, o individualismo e o herói pioneiro pareciam comprometidos. Da mesma forma, a ocupação dos espaços e o aumento das cidades ameaçavam a construção do mito. A realidade do tempo de Crane era outra, diferente da do início da nação. A Natureza tinha sido abalada, alterada e até controlada pela máquina. E essa mesma máquina poderia comprometer a ligação do Homem à Natureza e uma elevação da sua alma, provocando um constrangimento do ser humano. O que Crane propõe é a reconciliação da natureza humana (corpo e espírito) com a máquina. A máquina viera perturbar a ordem estabelecida e quando todos os limites estavam a ser destruídos, tornava-se imperativo um escrutínio dos padrões da sociedade, dos seus valores e da tradição que a dominava.

No entanto, esta perturbação da ordem continha aspectos positivos. A máquina viera quebrar os padrões de tempo e de espaço e abrir novos horizontes ao constrangimento humano. A dilatação desses horizontes teria de passar obrigatoriamente

por um acolhimento da máquina na vida e na poesia dessa nova era criada pela sua utilização, como Crane defende em «Modern Poetry». Assim, a ponte, como símbolo da harmonização de opostos, toma-se o altar onde a reconciliação da natureza com a máquina é possível tendo em vista o bem do Homem.

Mas cabe ao Homem um papel activo, de procura, demanda, de harmonização de valores. Cabe-lhe a tarefa de construir pontes de ligação com o seu semelhante e harmonizar o seu destino individual com um destino colectivo. A construção da sua identidade está dependente da construção das pontes que estabelece com o mundo que o rodeia. E, deste modo, deve partir da observação e reflexão acerca do que o envolve. Esta procura não se adivinha fácil porque deve estar subjacente a uma democratização preconizada por Whitman na máxima: «all truths wait in all things». A ideia defendida é pois a da inclusão e não a da exclusão. Uma inclusão que pressupõe a harmonização de forças opostas e a ideia de continuidade e projecção.

Na busca de uma visão unificadora de um mundo caótico tem de haver uma reflexão sobre o Passado, um repensar do Presente e dos seus erros. Só havendo um esforço de «sustentação» de equilíbrio de forças é possível a construção de uma ponte, uma ponte que se projecta numa visão positiva de um caminho para Cataio.

«Be with me, Luis de San Angel, now-  
Witness before the tides can wrest away  
The world I bring, O you who reined my suit  
Into the Queen's great heart that doubtful day;  
For I have seen now what no perjured breath  
Of clown nor sage can riddle or gainsay;-  
To you, too, Juan Perez, whose counsel fear  
And greed adjourned – I bring you back Cathay!»

(«Ave Maria», *The Bridge*, vv. 1-8)

Inserindo-se na história, a poesia projecta-se sempre para lá dos tempos, da escrita e da imaginação. A afronta da delimitação, imposta essencialmente pelo facto de o poema ser 'de', apaga-se em favor da individualidade: ou seja, o poema insurge-se porque se reporta a si mesmo. Como se tal não bastasse, tem também o direito de reclamar para si o valor da realidade mais viva e válida: a aventura humana é o poder de se transcender porque habita no cerne da palavra poética.

Movendo-se incessantemente, o poeta lança-se para um absoluto sem se deter ou fixar em qualquer imagem dele: no mundo da guerra civil das *Battle Pieces* de Melville ou de *Drum-Taps* de Whitman, no mosaico de espaços num só tempo que *The Bridge* é, a história não se nega, nem se consome consumindo-se. Ou seja, o tempo histórico não é uma sedimentação de irreversíveis inertemente acumulados sobre o presente. Por tudo isto é que a poesia e a história se cruzam: é que a poesia atinge a presença total encarnando-se numa dada experiência, num certo instante único, em si, um momento histórico. Permanece no entanto história porque esta não é uma mera sucessão de factos mas criação de momentos, um recomeçar constante:

«Um dos problemas de qualquer enquadramento histórico é sempre o de quando começá-lo no tempo. Porque com saltos e retrocessos a História – entidade intelectual em que racionalizamos a sucessão e interdependência dos eventos e das situações político-sociais – é uma 'continuidade' que vem desde sempre a caminho do sempre» (Sena: p. 23).

**Obras citadas**

- CHASE, Richard  
1965, *Selected Tales and Poems by Herman Melville*, New York, Holt Pineheart and Winston.
- CRANE, Hart  
1993, *The Complete Poems of Hart Crane*, New York & London, Liveright.
- ERKKILA, Betsy  
1989, *Whitman: The Political Poet*, New York, O.U.P.
- LEWIS, R. W. B.  
1962, *Poems and Letters by the Author of Moby Dick – Herman Melville*, New York, Dell Publishing.
- SENA, Jorge de  
1978, *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)*, Porto, Inova.
- TRACHTENBERG, Alan  
1995, *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge, C.U.P.
- WHITMAN, Walt  
1945, *The Portable Walt Whitman*, New York, Penguin Books.