

**“Kiss of our agony thou gatherest”:
O sacrifício em *The Bridge*, de Hart Crane¹**

**João de Mancelos
(Universidade Católica Portuguesa)**

Palavras-chave: Hart Crane, *The Bridge*, poesia modernista, mito, sacrifício, ritual de passagem

Keywords: Hart Crane, *The Bridge*, modernist poetry, myth, sacrifice, rite of passage

O termo *sacrifício* provém da expressão latina de *sacrum fare*, isto é, *tornar sagrado*. Em diversas culturas, através do sacrifício ritual um indivíduo abandonava a materialidade e ascendia ao divino, ou seja, *purificava-se*. Neste contexto, o sacrifício meramente destrutivo, sem outro propósito que não fosse o de satisfazer a alegada crueldade dos nossos antepassados, não parece credível aos antropólogos hodiernos. Estes acreditam que a vítima poderia até desejar essa morte honrosa e prestável à comunidade, que, desta forma, o *santificava* (Bancroft, 1991: 196).

O sacrifício e o ritual de passagem marcam presença em diversos poemas cruciais da obra *The Bridge* (1930), a mais célebre do poeta modernista norte-americano Hart Crane (1899-1932). Neste artigo concentrar-me-ei apenas nos textos “The River”, “Cape Hatteras” e “The Tunnel”, por serem, em minha opinião, os mais significativos nesta temática.

De todos os poemas de *The Bridge* que abordam a questão do sacrifício mortal, “The River” é o mais trágico e abundante em vítimas: um vagabundo, símbolo da liberdade; um urso, representando a força da natureza; e o explorador espanhol Hernando de Soto (1495-1492). Tais mortes podem ser assumidas como *rituais*, no sentido em que representam, nos dois primeiros casos, o desaparecimento de uma era, o sacrifício necessário para que a modernidade se cumpra, na opinião de Crane, e, no terceiro, os riscos da procura.

Soto foi um militar espanhol que percorreu vastas áreas do território norte-americano, nomeadamente as banhadas pelo rio aludido no título, o Mississípi. Após ter sido ferido pelos ameríndios, o explorador morreu de febres, junto às nascentes do Rio Vermelho (Altman, 2005: 3-10). Nesta personagem, ressaltam quer a figura histórica, quer a imagem *daquele que procura* e se torna vítima da sua demanda. Esta premente, quase obsessiva, *busca* pode traduzir uma dúvida íntima do autor de *The Bridge*: iria ele conseguir encontrar o seu mito, a América do

¹ Mancelos, João de. “Kiss of our agony thou gatherest: O sacrifício em *The Bridge*, de Hart Crane”. *Máthesis* (Universidade Católica Portuguesa, Viseu) 7 (1998): 231-242. ISSN: 0872-0215.

futuro?

O título do poema (“The River”) remete para a tradição do Mississípi na literatura de viagens norte-americana. Desta feita, os viandantes não serão Huck Finn e os companheiros ficcionais, nem qualquer um dos exploradores, mas antes os vagabundos, os marginais ainda não absorvidos ou corrompidos, no parecer de Crane, pelo sistema capitalista. Existe, assim, uma oposição entre o ritmo pressuroso da urbe e a tranquilidade dos fora-da-lei, que acompanham o ritmo pausado e natural do rio.

A viagem inicia-se pela sucessão caótica de marcas comerciais: os vernizes “Jap-A-Lac” da Glidden Company, os asfaltos e tintas “Certain-Teed” e as lâmpadas “Mazda”. A disparidade e a confusão são acentuadas pelas frases em maiúscula, correspondentes a transmissões, via rádio, entre a América e o pioneiro Richard E. Byrd (1888-1957), o aviador que sobrevoou o Polo Norte, em 1926. Crane explica o seu objetivo, com esta amálgama de marcas e nomes: “[to create] an intentional burlesque on the cultural confusion of the present — a great conglomeration of noises analogous to the strident impression of a fast express rushing by” (Crane, 1965: 306).

O comboio aludido é o “Twentieth Century Limited”, que cruzava o continente, ligando Nova Iorque a Chicago, rumo a oeste: o percurso do mito (Quinn, 1963: 509). Deslocando-se a grande velocidade, oferece aos passageiros apenas a visão de fragmentos do mundo — uma possível metáfora para a dificuldade de abarcar as mutações do tempo moderno, em fuga constante.

Desde o início, o poema evoca uma longa viagem no *espaço físico*, cruzando o Dakota, o Ohio, as planícies de Indiana, a cadeia montanhosa das Ozarks, no noroeste do Arkansas, as Iron Mountains, a planura de Tennessee e Nova Orleães, “the City storied of three thrones” (v. 134), ou seja, o espanhol, o francês e o norte-americano.

Segundo Crane, o comboio simboliza também uma *viagem no tempo*: “a figurative, psychological ‘vehicle’ for transporting the reader to the Middle West (Crane, 1965: 306-307). Esta é protagonizada por diversos vagabundos, vistos como uma personagem coletiva: “My tramps are the leftovers of the pioneers in at last this respect — that their wanderings carry the reader through an experience parallel to that of Boone and others” (Crane, 1965: 306-307). A era destes americanos errantes, os últimos “frontiersmen”, os mais selvagem e livres, está a terminar. É neste contexto que ganha relevo o sacrifício da personagem ficcional Dan Midland, abatido por um xerife, quando viajava de comboio.

Também os antigos deuses da natureza, como os ursos, surgem sacrificados no poema (v. 24). Estes mamíferos sempre foram reverenciados: em Drachenloch, na Suíça, encontraram-se em várias pilhas, milhares de crânios, rodeados de círculos de pedras, vasos sagrados por onde o seu sangue seria bebido. Através deste rito, o crente julgava poder assimilar características e

qualidades do animal: agilidade, força ou bravura, por exemplo (Bancroft, 1991: 20-22). É lícito, pois, identificar o urso de “The River” como um elemento natural, tão nobre quanto selvagem, violentamente caçado pelo homem branco.

Para além dos vagabundos e dos ursos sacrificados, existe uma alusão aos ameríndios que foram perseguidos pelo euro-americano, deles restando apenas ecos desvanecidos (v. 79). A sua mitologia, subtilmente ligada à clássica, encontra-se presente na expressão: “old gods of the rain” (v. 83).

A viagem termina num local simbólico: o encontro do Mississípi com o Golfo do México. O poeta avançou até se confundir com o mar, tal como o piloto de “Cape Hatteras” se fundirá, momentaneamente, com o ar, antes da queda vertiginosa. Conclui-se, assim, um percurso espacial, de costa a costa, em que a poesia, elemento próximo do sagrado, emerge nos cantares dos negros: “My Old Kentucky Home e Casey Jones, / Some Sunny Day” (vv. 39-40) e “Deep River” (v. 104). Esta ideia de sagrado acentua-se nos dois últimos versos, em que as “wide tongues” (v. 143) tanto podem ser os braços do rio, no delta, como uma referência à comunhão: a hóstia depositada na língua dos comungantes, enquanto se escutam hosanas na silenciosa profundidade (v. 144) (Giles, 1986: 25).

Um outro texto em que emerge a problemática do sacrifício associado a factos da História norte-americana é “Cape Hatteras”. Após as referências aos meios terrestre e marítimo, o autor concentra-se agora no *ar*. De facto, foi nas proximidades de Cape Hatteras, em Kitty Hawk, que os irmãos Orville (1871-1948) e Wilbur Wright (1867-1912) construíram, em 1903, o primeiro avião a motor, e ensaiaram voos pioneiros (Brooks, 1973: 2216).

Este poema levanta uma questão fulcral: poderá a *máquina*, produto da ciência, conduzir ao *espírito*? Ou, pelo contrário, é impossível uma conciliação entre a tecnologia e o mito? Em carta ao seu patrono, o banqueiro e colecionador Otto Hermann Kahn (1867-1934), datada 12 de setembro de 1927, Crane define este texto como uma espécie de ode a Walt Whitman (1819-1892) (Crane, 1965: 308). Efetivamente, abundam as referências intertextuais a poemas marcantes do bardo norte-americano, como “Children of Adam”, “Recorders Ages Hence”, “Out of the Cradle”, “Years of the Modern” ou “Songs of the Open Road”.

Apesar da ambição do poema, vários críticos registaram as limitações de “Cape Hatteras”: para Lee Edelman, ocorre uma saturação de imagens, por vezes confusas (Edelman, 1987: 192-193) e, na ótica de Vincent Quinn, o autor exagera nos louvores a Whitman, adensando um texto já reiterativo (Quinn, 1963: 92). Tal verbosidade reflete-se mesmo no comprimento dos versos, tão extensos que Crane teve de reconsiderar as dimensões da página (Crane, 1965: 344).

O texto principia, apocalíptico, pelo desaparecimento da Atlântida, retomando um dos

motivos da composição antecedente. Nas primeiras estrofes, o continente mítico, similar a uma criatura antediluviana, afunda-se no esquecimento. É o introito simbólico para uma outra era e um novo mito: a idade da máquina, já enunciada, por exemplo, em “The River”.

Irá a tecnologia substituir a fé? Pelo oposto, providenciará, tal como a ponte de Brooklyn, um encontro com a visão espiritual? O aeroplano de guerra que surge no poema representa, por sinédoque, a *tecnologia*. Aqui, a máquina emerge na sua dupla faceta: uma evidência do progresso tecnológico *made in America*, por um lado; uma nova fonte de destruição bélica, por outro: “rife of doom” (v. 91) (Wolf, 1986: 105).

Teria aquela geração, tal como as anteriores, de fazer face a um conflito em larga escala? Este problema enquadra-se na esfera do mito, já que a guerra tem a sua quota-parte de sagrado, apresentando semelhanças com as cerimónias espirituais que envolvem uma tribo: a guerra implica todos os membros da comunidade; mobiliza esforços em redor de um objetivo importante e coletivo, a vitória; requer inúmeros sacrifícios, como a fome, o sofrimento físico e mental e, no limite, a morte. Também o *tremendum misterium* do mito se encontra os campos de batalha, nas atrocidades repugnantes, no apego religioso exacerbado, na libertação de instintos primários agressivos (outroza punidos pela sociedade, agora enaltecidos, em nome da nação). Finalmente, o frenesim dos discursos políticos e militares traz também à palavra uma *sacralização* invulgar.

Por tudo isto, a guerra volve-se num marco incontornável da cronologia de um povo: em época de paz, são os *momentos religiosos* que assinalam o tempo (por exemplo, “antes do Natal” ou “depois da Páscoa”); na guerra são os *conflitos* que proporcionam as divisões (“antes da batalha”, “depois do armistício”).

A guerra é um ritual criativo, pelo reordenamento da sociedade que implica, e uma forma de destruição do mal, encarnado pelos inimigos, tal como nas danças cosmogónicas. Após essa catarse vem o novo futuro e a reconstrução, ou seja, um renascimento (Caillois, 1988: 161-170).

“Man ears himself an engine in a cloud” (v. 46), afirma o poema, aludindo à versão tecnológica de Ícaro. Enquanto a aventura é pacífica, ou seja, espiritual, os irmãos Wright surgem mitificados, e Crane e Whitman aprovam-nos como “cronistas do porvir” (v. 47). Contudo, segue-se uma batalha aérea, onde a arrogância do guerreiro é punida: o aparelho despenha-se e Ícaro falece: “heap of high bravery” (v. 155). A mancha tipográfica compreendida entre os versos 140 e 155 representa o movimento cadente e descontrolado do veículo, um voo em que o piloto morre, incapaz de atingir a infinidade espiritual (Uroff, 1974: 137).

Não é, portanto, possível chegar à visão mítica, através da máquina. Neste sentido, existe uma persistência na imagem da cegueira em vários momentos do poema, revelados nas

expressões “blind ecstasy” (v. 78) ou “eyes bicarbonated white by speed” (v. 128). O facto de o piloto ter sido abatido enquanto procurava obter a visão é simbólico desta incapacidade do homem tecnológico para atingir o sagrado. Para Crane, só o poeta poderá chegar à epifania, só ele é sem tempo, como Deus, precisamente porque situa o ser humano não apenas no fluir da História, mas também no mito (Rowe, 1978: 604).

A salvação está na arte, evidencia a estrofe final, quando a mão de Whitman se une à de Crane, numa passagem de testemunho entre escritores, a mostrar que é urgente construir a ponte da tradição literária. No entanto, para obter esta transição, um último sacrifício se impõe, como explicarei a propósito do poema “The Tunnel”.

Nem todos os povos recorriam a sacrifícios mortais. Por vezes, um simples rito de transição era suficiente para atingir o sagrado: “The Tunnel” é a expressão literária de um desses cerimoniais iniciáticos. Um dos mais conseguidos da coletânea, o poeta e ensaísta britânico T. S. Eliot (1888-1965) solicitou-o, em 1927, para integrar a revista de artes que fundara, *The Criterion* (Berthoff, 1989: 24).

Na realidade, a sua importância no contexto do poemário deve-se não somente à qualidade literária, como também à relevância, em termos simbólicos, para a viagem ritual. Trata-se da sétima secção de *The Bridge*, um número que se reveste, logo à partida, de um significado mágico. Astrólogos, alquimistas, pitagóricos, feiticeiros, cabalistas, matemáticos e religiosos notaram a sua relação com factos naturais e humanos. Sete eram os planetas, na tradição babilónica; os metais, no dizer dos primeiros químicos; os dias da semana; as quedas diárias do justo; o múltiplo do perdão das ofensas (“setenta vezes sete”); os anjos do trono do Senhor; os dons do Espírito Santo; os sacramentos; a busca do perfeito absoluto; e, por fim, o rito de iniciação (Oliveira, 1977: 1877-1878). Destas aceções relevarei apenas duas: o número sete como simbolizando a passagem e o ciclo criativo.

No poema, Crane vai tirar partido do túnel do metropolitano, ao associá-lo às passagens usadas nos rituais e às cavernas das lendas mitológicas. São várias as tribos em que a aceitação de um indivíduo, normalmente adolescente, no mundo adulto depende de uma prova ou *rito de passagem*: atravessar um túnel, gruta ou tronco de árvore. Nos Camarões, por exemplo, os jovens cruzam o interior de uma galeria assustadora, onde se vislumbram máscaras de falecidos: é como se o iniciado falecesse para, seguidamente, *renascer*. Morin equaciona estes rituais numa expressão simples e feliz: “Chegar à vida nova passando pela morte” (Morin, 1976: 111).

Talvez haja uma explicação no nosso subconsciente para esta estranha prática que se resume, afinal, em transitar da *luz* para a *escuridão*. É do conhecimento comum que inúmeras obras de literatura médica, parapsíquica ou religiosa se debruçam sobre as chamadas experiências pós-morte. Têm sido vários os indivíduos que ao ficarem num estado de

inconsciência, após acidentes ou paragens cardíacas, por exemplo, relatam histórias semelhantes: afirmam percorrer um espaço fechado que desemboca numa zona iluminada, onde se encontra uma figura que os pacientes afirmam ser deus. Quando retomam a consciência, sentem que morreram e renasceram.

Há alguns anos, no programa televisivo *Grande Reportagem*, foi exibido um documentário contencioso sobre este tema. Segundo um obstetra, a luz ao fundo do túnel correspondia à recordação subconsciente que cada indivíduo tinha da saída do útero para o dia. Nesse momento, o bebé via o parteiro, espécie de entidade divina que o expulsara do ventre escuro da mãe para o meio ruidoso do exterior.

Bancroft apresenta outra teoria, explicando as origens dos rituais de túnel nos labirintos da pré-história, as cavernas. Estas eram locais de difícil acesso, câmaras e antecâmaras, corredores confusos, onde era fácil uma pessoa perder-se. Na escuridão e no silêncio quase absoluto, os sentidos deixavam de ter valor, apenas existia a certeza de se *ser*, a *presença*. Tratava-se de uma experiência mística, pela qual o indivíduo se defrontaria consigo e com o sagrado (Bancroft, 1991: 37-38).

Os túneis e cavernas modernos são, de certa forma, o *metropolitano*, e Crane aproveitará essa semelhança para fazer de uma viagem de metro um *ritual de iniciação e renascimento*. Superficialmente, “The Tunnel” descreve o regresso do poeta a casa, via metro, após os espetáculos de variedades do Times Square. No entanto, o texto cedo adquire uma dimensão mítica, evocando as lendárias descidas aos infernos, particularmente a lenda de Orfeu e Eurídice ou *A Divina Comédia* (1308-1320), do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321).

“The Tunnel” é o teste de Crane, uma viagem pela experiência, uma descida aos fogos da sociedade moderna (Quinn, 1963: 98). Convirá aqui esclarecer que o inferno de Crane não tem as conotações atribuídas pela religião judaico-cristã. É, antes, uma espécie de Hades grego, local onde nada é real, sítio de sombra e de ignorância que não permite a visão (Hamilton, 1983: 50). Neste contexto se compreende o verso “You’ll find the garden in the third act dead” (v. 8), ou seja, não haverá paraíso, não terá lugar a epifania procurada pelo poeta.

A viagem, em sentido lato, tem início ainda antes da entrada nas instalações do metropolitano. O sujeito poético deambula de Times Square até Columbus Circle. O “Square” (quadrado) remete-nos para a vida terrestre e o homem; o “Circle” (círculo), por oposição, simboliza o cíclico e o feminino.

Seguidamente, o sujeito poético entra no túnel que, tal como a ponte, é uma passagem. O que distingue o metropolitano é ser uma passagem inferior e fechada, curvada sobre si própria, propícia à introspeção e ao contacto com um mundo subterrâneo. Entre a enxurrada de gente que se acotovela para entrar no metro, o poeta sente-se mínimo, impotente para o

voo, e a sua confiança é abalada. Estará Crane preparado para o teste da travessia do túnel? Existe um suspense depressivo no introito: o desejo do poeta é sair, antes mesmo de entrar. Mas notam-se alguns sinais de esperança, já que a circularidade é de novo evocada: as portas giratórias (v. 26), a borboleta (v. 29), os fonógrafos do Hades (v. 58), o voo dos jornais (v. 98).

No entanto, os riscos da travessia estão ali e são também recordados ao poeta: o ribombar assustador dos gongos (v. 30), a sugestiva imagem do fósforo queimado, no urinol público, significando a degradação sexual (v. 60) e, sobretudo, os diálogos caóticos, tão inimigos da harmonia que o poeta sente como imprescindível ao cumprimento do mito.

A cidade moderna, cujo mundo inferior se visita agora, adquire, mais do que em qualquer outro poema, o estatuto de elemento disfórico e opressor. Numa carta dirigida a Alfred Stieglitz, Crane revela: “the city is a place of ‘brokenness’ (...) a loss and premature disintegration of experience” (Crane, 1965: 138). Com efeito, a nota negativa dominante é a da disseminação, marcada pelos excertos de conversas, ao estilo “stream of consciousness” (Brooks, 1973: 2218), estilhaços do mundo moderno, indiciam o caos e divisão do poeta. Tal fragmentação é confirmada alguns versos mais tarde, por expressões como “forks of the chasms of the brain” (v. 69) ou “interborough fissures of the mind” (v. 71), decalques da rede ferroviária metropolitana, com os seus entroncamentos e derivações labirínticas.

Quinn acredita que a sensação de incompletude, doença modernista por excelência, é aqui servida pela visão do poeta gótico Edgar Allan Poe (1809-1849) decapitado (v. 66), a cabeça pendurada na correia e o corpo deixado, algures na linha: a separação entre mente e corpo (Quinn, 1963: 99). Concordo, mas lembro que a cabeça decepada também remete para o mito de Orfeu e para os sacrifícios celtas. Atavam as cabeças dos inimigos aos cavalos, como símbolo de triunfo e posse e exibiam-nas, posteriormente, nos nichos das casas, os antepassados das gárgulas nas igrejas. Separar a cabeça do tronco pode, em suma, significar ao mesmo tempo divisão, mas também *sacrifício* (Bancroft, 1991: 108-109).

Nesta linha, interpreto a decapitação de Poe como simbólica e evocativa do sacrifício de Orfeu. Poe fora destruído, psicologicamente, pela sexualidade reprimida, e fisicamente, pela brutalidade de um grupo de partidários que faziam uso da violência para obrigar os eleitores a votar numa dada força política, tal como se relembra nos versos 79 a 82. Ao dedicar-se à literatura, Poe deu a sua vida física pela arte, para atingir o espiritual, como Orfeu. Não surpreende, portanto, que Crane tenha escolhido o poeta maldito para figura literária central de “The Tunnel”.

No decurso da viagem, segue-se agora uma paragem repentina (v. 84), indicadora de que o ritual urbano está prestes a ser cumprido. O comboio faz a última etapa, e o sujeito poético renasce, como um adolescente que cruzou o tronco sagrado (Sundquist, 1977: 391).

É no fim do poema, que partilhando a carruagem de Crane, surge a funcionária de limpeza italiana (de Génova, por sinal, tal como Cristovão Colombo, ao que suões), no regresso a casa: “And does the Daemon take you home, also, / Wop washerwoman, with the bandaged hair? (vv. 100-101). Tal como a Virgem Maria intercede por Colombo (1451-1506), também Crane tem nesta genovesa a sua protetora, a mãe mítica que o acolhe após o simbólico renascimento (Brunner, 1985: 171).

A viagem do poeta finda “here by the river that is East” (v. 131), o que significa atingir não apenas o Ocidente, mas também o Oriente — o objetivo inicial da viagem de Colombo rumo às Índias (Wolf, 1986: 130-131). Unidos Oriente e Ocidente, profundidade e superfície, o poeta pode descansar, vitorioso. O beijo da agonia dá lugar ao ósculo, como na história da Branca de Neve, ou na ressurreição miraculosa de Lázaro. A série de sacrifícios de *The Bridge* finda, em tom de alívio e de esperança de que a América do consumismo se torne também na América de Deus, do poeta e da palavra.

Bibliografia

- Altman, Ida. *The Hernando de Soto Expedition: History, Historiography, and ‘Discovery’ in the Southeast*. Ed. Patricia Kay Galloway. Lincoln: U of Nebraska P, 2006. 3-10.
- Bancroft, Anne. *As Origens do Sagrado: Viagem Espiritual à Tradição Ocidental*. Trad. M.^a Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1991.
- Berthoff, Warner. *Hart Crane: A Re-Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Brooks, Cleanth. *American Literature: The Makers and the Making*. Vol. 2. New York: St. Martin’s, 1973.
- Brunner, Edward. *Splendid Failure: Hart Crane and the Making of The Bridge*. Urbana: U of Illinois P, 1985.
- Caillois, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Crane, Hart. *The Letters of Hart Crane: 1916-1932*. Ed. Brom Weber. Berkeley: U of California P, 1965.
- Edelman, Lee. *Transmemberment of Song: Hart Crane’s Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford: Stanford UP, 1987.
- Giles, Paul. *Hart Crane: The Contexts of The Bridge*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Hamilton, Edith. *A Mitologia*. Trad. António J. Saraiva. Lisboa: D. Quixote, 1993.
- Horton, Philip. *Hart Crane: The Life of an American Poet*. New York: Norton, 1937.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito e Significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto. Lisboa: D. Quixote, 1976.

- Oliveira, A. "Sete". *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 16. Lisboa: Verbo, 1977. 1877-78.
- Quinn, Vincent. *Hart Crane*. New York: Twayne, 1963.
- Rowe, John Carlos. "The 'Super-Historical' Sense of Hart Crane's *The Bridge*". *Genre* 11.4 (Winter 1978): 597-625.
- Sundquist, Eric. "Bringing Home the Word: Magic, Lies and Silence in Hart Crane". *English Literary History* 44.2 (Summer 1977): 376-99.
- Uroff, Margaret. *Hart Crane: The Patterns of His Poetry*. Urbana: U of Illinois P, 1974.
- Wolf, Jack. *Hart Crane's Harp of Evil: A Study of Orphism in The Bridge*. New York: Whitston Pub., 1986.

Resumo

O sacrifício e o ritual de passagem marcam presença em vários poemas da obra *The Bridge* (1930), a mais ambiciosa do poeta modernista norte-americano Hart Crane (1899-1932). Neste artigo, recorro às perspectivas literária e mítica para examinar os textos "The River", "Cape Hatteras" e "The Tunnel". Abordo-os com o objetivo de estudar a tensa dialética entre passado e presente, espiritualidade e materialismo, fé e tecnologia, liberdade e capitalismo. Pretendo, assim, evidenciar o desejo que Crane tinha de erguer uma nova América, mítica e digna de ser poetada. Para tanto, recorro à minha opinião, a especialistas na obra de Hart Crane, com destaque para Paul Giles, Vincent Quinn e Jack Wolf, e a diversos mitólogos.