

## As vozes submersas:

### Nome, prece e canção em *The Bridge*, de Hart Crane<sup>1</sup>

João de Mancelos

(Universidade Católica Portuguesa)

**Palavras-chave:** Hart Crane, *The Bridge*, poesia modernista, mito, metáfora

**Keywords:** Hart Crane, *The Bridge*, Modernist poetry, myth, metaphor

Certas tribos amazónicas acreditam que, quando alguém morre, o seu nome não deve voltar a ser pronunciado em circunstância alguma. Tomam este preceito tão à letra que, se o defunto tem a designação de um animal, rebatizam toda a espécie (Cassirer, 1976: 92). Na outra margem do Atlântico, nos meios rurais portugueses e em vários países da região mediterrânica, também se evita, ainda hoje, mencionar o defunto, preferindo-se a expressão “o meu falecido”. Em ambos os casos, o receio é idêntico: que a alma do morto possa voltar e atemorizar os vivos. Tal pressupõe uma coincidência entre a palavra e o ser designado, uma das principais linhas do pensamento mítico e religioso: dizer o nome é invocar o ser. Nesta linha, no *Antigo Testamento*, os crentes chamam a Deus “Javé” (“aquele que existe”), pois é uma heresia pronunciar o Seu nome. Esta ideia surge corroborada em diversos cânticos: “o Teu nome foi posto acima de tudo o que criaste”, “Tu és santo, terrível é o Teu nome” ou ainda “A ti o nome, escondido dos homens iluminados” (Otto, 1992: 47).

No entanto, dizer o nome é também *criar* ou dar origem a seres animados ou inanimados, um aspeto comum a inúmeras cosmogonias. “No princípio era o verbo”, afirma o Evangelho de S. João; “No início, a palavra deu origem ao Pai”, contam algumas tribos ameríndias; “A palavra é o imorredouro, o Primogénito, a Mãe dos Vedas”, argumenta o *Rig Veda*, uma recolha litúrgica de hinos do século X a.C. (Cassirer, 1976: 80-85).

O verbo mágico é, portanto, um conceito antigo, cristalizado até no próprio termo “mythos”, que em grego significa “palavra”, ou “mythistore”, um sinónimo de “romance”. Parte do inconsciente coletivo, este respeito pela palavra é comum entre os místicos e os escritores. Ambos procuram atingir uma forma de *visão* — e decifrar esse esforço não é tarefa fácil para um crítico de literatura. Descobrir a forma como o poeta concebe, explicar os caminhos da inspiração, semelhantes ao êxtase xamanista, tem sido a pedra filosofal de artistas,

---

<sup>1</sup> Mancelos, João de. “As vozes submersas: Nome, prece e canção em *The Bridge*, de Hart Crane”. *Atas do XX Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*. Org. Albina da Silva Loureiro et al. Santa Maria da Feira: APEAA, 1999. 223-228. ISBN: 972-95922-2-5.

antropólogos e psicólogos.

Os processos usados para convocar a epifania variam de autor para autor: Samuel Taylor Coleridge tomava grãos de ópio; Hart Crane escutava música e bebia uísque Cutty Sark; Salvador Dali dormia a sesta deitado no sofá, com uma colher na mão — quando esta caía, produzia ruído e ele despertava, ainda entre o consciente e o inconsciente, o instante ideal para pintar. Em qualquer dos casos, gera-se uma ponte entre um hemisfério cerebral lógico, objetivo, e um outro feito de sonhos e subjetividade. Algures, numa região do cérebro conhecida por corpo caloso, racional e não racional misturam-se, dando origem à *inspiração* ou por *epifania*, pedindo o termo emprestado ao escritor irlandês James Joyce.

Na obra de Crane o verbo ultrapassa o âmbito estético e se assume como um instrumento para atingir à visão. Qual é, no contexto de *The Bridge*, a palavra mágica que abre as portas para o mundo da poesia? Atrevo-me a dizer que é o próprio *título* do poema — referência a uma ponte, que o primeiro texto especifica como sendo a de Brooklyn. É esta a construção que Crane usará como símbolo do progresso e do futuro, numa época em que “moderno” e “americano” eram sinónimos.

Pode parecer estranho, incluir um artefacto tecnicista na esfera do mito, vulgarmente associado ao transcendente. Contudo, em termos antropológicos, tal não constitui uma exceção: os Egeus, por exemplo, adoram Zu, o martelo dos ferreiros; e até há poucas décadas, na Melanésia, os indígenas prostravam-se no solo quando um avião cruzava o céu, e construía réplicas em vime destes aparelhos. Em ambos os casos, o artefacto é tido como sagrado, pois, como notou o escritor e cientista Arthur Clarke, na obra *Profiles of the Future*, “Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic” (Clarke, 1974: 39).

Na economia da narrativa, a ponte de Brooklyn ultrapassa o mero âmbito simbólico para se volver na deusa à qual Crane dedica um poema que desde o início revela a estrutura de uma oração. Primeiro, o sujeito poético invoca a ponte, quer no título, quer no tratamento. E

m seguida faz o laudatório, que atinge o ponto climático quando a construção é comparada ao sol, um lugar-comum nas orações católicas à Virgem: “silver-paced / As though the sun took step of thee” (vv. 14-16).

Num terceiro momento, enuncia as benesses que a ponte oferece ao crente: a recompensa e o perdão (vv. 26 a 28).

Segue-se a estrofe da homília, onde o crente interioriza e aceita a sua condição de mortal que aguarda obedientemente entre as sombras a luz da deusa: “Under thy shadows by the piers I waited” (v. 37).

Finalmente, para concluir a oração, um pedido duplo — que a ponte condescenda com a humanidade e eleve o mito a Deus: “Unto us lowliest sometime sweep, descend / And of the

curveship lend a myth to God" (vv. 43-44). Deste últimos versos, infere-se que a ponte será uma mediadora entre sagrado e profano, numa ligação simbólica que aproveita o desenho arquitetónico da ponte. De facto, o tabuleiro entra num jogo múltiplo de interseções, formando crucifixos com os pilares e com o rio, o artificial e a natureza, e funcionando como "pietà" que acolhe o morrer do dia: "And we have seen night lifted in thine arms" (v. 36).

A liturgia prossegue, acompanhada de cânticos, na certeza de que dizer o nome e a prece é também dizer a *música*. O antropólogo belga Claude Lévi-Strauss explica: "Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida. (...) Na música, é o elemento sonoro que predomina, e no mito é o significado" (Lévi-Strauss, 1978: 75-76). *The Bridge* é pródigo em referências melódicas, vocábulos ou expressões pertencentes ao campo semântico musical, emprega ritmos próximos aos do "jazz", e a ponte de Brooklyn, tanto no primeiro como no último poema, surge descrita como uma harpa: os cabos de aço fazem as vezes de cordas e a estrutura (tabuleiro e pilares) constituem o quadro que as encaixa e distende. As referências musicais são numerosas, pelo que cito apenas os exemplos mais significativos: "harp", "organ"; "strings", "voices", "ring", "humming", "whispering", "drums", "choir", "sing", "psalm", "octaves", etc. Estes termos justificam a epígrafe da oitava parte do poema "Atlantis", onde Crane cita Platão: "Music is the knowledge of that which / relates to love in harmony and system".

Convém anotar que esta proximidade entre a música e a poesia não é fortuita. Na Grécia clássica, ambas surgiam com frequência aliadas, através do canto e, segundo alguns historiadores, a educação musical teria até precedido a das letras. Afinal, o termo "música" deriva de "Musa", seres femininos que se devotavam indiferenciadamente à arte da melodia e que só mais tarde se "especializaram": Clio, na História; Urânia, na Astronomia; Melpómene, na Tragédia; Tália, na Comédia; Terpsícore, na Dança; Calíope, na poesia épica; Euterpe na poesia lírica; Érato, na poesia amorosa; Polímnia, nas canções dedicadas aos deuses (Hamilton, 1983: 47). Um exame à forma como estes pelouros foram distribuídos, leva a concluir que larguíssima fatia da música acabou por pertencer à literatura.

Por outro lado, a um nível mais profundo, existe uma atmosfera órfica que enleia o conteúdo do poema de Crane. Críticos como Jack Wolf e Lee Edelman interpretam a obra à luz do mito de Orfeu, um mortal, filho de uma das musas e de um príncipe da Trácia, cuja perícia e talento musical rivalizavam com os dotes dos deuses. *Latu sensu*, Crane aproveitaria esta lenda como símbolo do artista; porém, num sentido específico, vai mais longe e introduz no texto o conceito de *visão*. Como é sabido, Plutão impôs a Orfeu uma premissa para que este pudesse resgatar Eurídice do Hades: não deveria olhar para a amada antes do regresso à luz do dia. Orfeu resiste, durante o percurso, mas chegado ao término da viagem, procura-a, para lhe pegar ao

colo. Na obscuridade, vê-a e, conseqüentemente, perde-a (Gibson, 1979: 95-100). Este desenlace é significativo, porque, em termos mitológicos, ver é conhecer; e conhecer é pecar. No livro do *Êxodo*, cap. XXXIII, 11 e 20, Moisés dialoga com Deus. Em dado momento, pede-Lhe para O ver em toda a glória, mas tal é recusado: “Não poderás ver o meu rosto, pois não poderá ver-me o homem e viver”. O diálogo só prossegue quando Deus vira as costas a Moisés.

Ao contrário de Moisés, Crane é um profeta artístico e, como tal, diabólico e insubordinado. Só a visão face a face com a América futura o satisfará e, por isso, desobedece a todos os deuses, na certeza de que atingirá aquilo que Wolf designa por “higher consciousness” (Wolf, 1986: 3), e que eu traduziria por “epifania” ou “revelação”.

Em “Atlantis”, Crane reza para que possa visionar a América futura, assumindo-se como um novo Cristóvão Colombo. O navegador original buscava um “new world”, enquanto o escritor busca uma “new word”; o nome de Deus (“Deity’s young name”, v. 80) ou a profícua palavra poética (“multitudinous Verb”, v. 45). Um invoca a Virgem; o outro, a ponte de Brooklyn. Cada um obteve a sua recompensa, embora com graus de êxito distintos.

Ao longo de “Atlantis”, as harmonias vão surgindo, espécie de preâmbulo à aparição de Deus. É nas duas últimas oitavas, climáticas, que a ponte de Brooklyn inicia uma série de mutações em elementos ora físicos, ora abstratos: primeiro, é identificada com o amor (v. 83), depois, com uma flor (v. 84), a seguir com a sabedoria (v. 85), uma anémone estelar (vv. 85-86), a própria Atlântida (v. 87), a Omnipresença intertemporal (v. 89), uma estrela (v. 90), a harpa (v. 91), o hino (v. 93), e finalmente regressa à forma primitiva: a própria ponte! (Uroff, 1974: 145).

A minha leitura concorda com a dos críticos, no sentido de interpretar este *ciclorama* como processo de criação/recriação. Porém, aventuro uma hipótese: não será este poema uma espécie de dança circular, reconstituição do advento cosmogónico, tal como é coreografado nas sociedades tribais? Se assim for, o facto de “Atlantis” ter sido o primeiro poema a ser escrito e o último a surgir, reveste-se de um significado incontornável. O poeta fechou o círculo, atou as pontas ao mito, ligou o presente, o passado e o futuro da América, porque, como afirmava Fernando Pessoa, na voz do heterónimo Álvaro de Campos, “todo o presente é todo o passado e todo o futuro” (Pessoa, 1986: 53).

O poeta viu, de facto? O seu caminho foi circular e não espiralado, pelo que só pode geometricamente conduzir ao início. Neste sentido, e pedindo emprestada a expressão a Brunner (que já a tinha recolhido de Yvor Winters), trata-se de um “esplêndido falhanço”; uma tentativa bela para atingir a beleza inatingível; uma visão tão intensa que o visível encandeia e, portanto, torna-se novamente *invisível*. Talvez não pudesse ser de outra forma, porque nas palavras de Karl Jaspers, “um deus provado não seria deus; seria apenas uma coisa do mundo” (*apud* Guerra, 1980: 135).

Se o sujeito poético principal de *The Bridge* não aceitou a visão, o que falhou? O mito do eterno retorno tem sido comparado à técnica psicanalítica da regressão, pois em ambos os casos se recua no tempo, até um instante fundamental. Nas tribos, a dança recria o início do Cosmos; no consultório do psicanalista, o paciente recorda um momento traumático ou, pelo menos, doloroso. Em qualquer das situações, o objetivo é idêntico: reconstruir para curar. No poema, o sujeito poético descreve um círculo, o que implica repisar o seu trauma (a fragmentação do mito da América) e nunca dele se libertar. De facto, só o ultrapassaria através de uma espiral, o que não sucede. Cai assim naquilo a que clinicamente se chama neurose de carácter obsessivo: a preocupação extrema com o trauma, que não o deixa esquecer nem curar. Tal é próprio de inúmeros escritores que sofrem da chamada depressão bipolar, uma doença cada vez mais comum, expressa em constantes mudanças de humor, que ora se pautam pela euforia descontrolada e sem razão, ora por uma melancolia que pode resultar em angústia. Sintomas que, argumento, também podem estar literariamente expressos em *The Bridge*, correspondendo os momentos de euforia aos passos épicos, e os de tristeza à lírica.

Como curiosidade, note-se que na primeira metade dos anos 90, o psiquiatra britânico Felix Post, do hospital Maudsley de Londres, estudou cuidadosamente as biografias de cem escritores e concluiu que muitos destes sofrem de distúrbios emocionais: oitenta por cento dos poetas, um número idêntico de romancistas e quase noventa por cento dos dramaturgos. Esta patologia resulta em alcoolismo em 31% de poetas e 54% de dramaturgos, e em certos casos específicos conduziu ao suicídio: Ernest Hemingway, Jack London, Hart Crane são apenas alguns dos nomes da literatura que podem servir de exemplo.

Uma vez que o sujeito poético não ultrapassa o trauma depois do momentâneo êxtase, fica tão despojado e exausto como um feiticeiro tribal. Ao poeta restam apenas os três atavios que ligam a alma do escritor à do místico: o nome, a prece e a canção, título com que inicio este artigo. Porque, afinal, os círculos não existem apenas nas danças, mas também na tribo da poesia, de que todos somos parte.

### Bibliografia

- Bancroft, Anne. *As Origens do Sagrado: Viagem Espiritual à Tradição Ocidental*. Trad. M. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1991.
- Berthoff, Warner. *Hart Crane: A Re-Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Brunner, Edward. *Splendid Failure: Hart Crane and the Making of 'The Bridge'*. Urbana: U of Illinois P, 1985.
- Cassirer, Ernest. *Linguagem, Mito e Religião*. Trad. Rui Reininho. Porto: Rés, 1976.

- Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future*. New York: Pan, 1974.
- Crane, Hart. *The Letters of Hart Crane: 1916-1932*. Ed. Brom Weber. Berkeley: U of California P, 1965.
- . *The Poems of Hart Crane*. Ed. Marc Simon. London: Liveright, 1986.
- Edelman, Lee. *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford: Stanford UP, 1987.
- Eliade, Mircea. *Aspectos do Mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1976.
- Flacelière, Robert. *A Vida Quotidiana dos Gregos no Século de Péricles*. Trad. Virgínia Mota. Lisboa: Livros do Brasil, 1978.
- Giles, P. *Hart Crane: The Contexts of The Bridge*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Guerra, Maria Luísa. *Temas de Filosofia*. Porto: Empresa Literária Fluminense, 1980.
- Hamilton, Edith. *A Mitologia*. Trad. António J. Saraiva. Lisboa: D. Quixote, 1993.
- Lévi-strauss, Claude. *Mito e Significado*. Trad. António Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- Otto, Rudolf. *O Sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.
- Pessoa, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Apresentação crítica de Cabral Martins. Lisboa: Comunicação, 1986.
- Rowe, John Carlos. "The 'Super-Historical' Sense of Hart Crane's *The Bridge*". *Genre* 11.4 (Winter 1978): 597-625.
- Silva, A. Pereira. "Visão". *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 18. Lisboa: Verbo, 1977. 1285-1286.
- Teixeira, C. "Atlântida". *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 2. Lisboa: Verbo, 1977. 1746-1747.
- Wolf, Jack. *Hart Crane's Harp of Evil: A Study of Orphism in 'The Bridge'*. New York: Whitston, 1986.

### Resumo

Tanto os místicos como alguns escritores procuram atingir uma forma de visão. Em *The Bridge*, a obra maior do poeta modernista norte-americano Hart Crane, a palavra literária ultrapassa o âmbito estético e assume-se como um instrumento para atingir à visão. Nesta breve comunicação, examino como a palavra "bridge", referindo-se à icónica "ponte de Brooklyn", pode ser entendida, num contexto sagrado, como uma divindade, e o poema como a prece que lhe é dedicada. Para tanto, recorro à obra *The Bridge*, à opinião de especialistas em Crane e a mitólogos diversos.