

lindeberg campos
thiago rhys bezerra cass
mayumi ilari
marcos soares
(organizadores)

John Donne, Lord Byron, W. H. Auden, Edna St.
Villanova, William S. Merwin, Robert Lowell, Allen
Ginsberg, Hart Crane, Ezra Pound, Elizabeth
Bishop, Robert Frost, Raymond Carver, Isabella
Whitney, Elizabeth Bishop, T. S. Eliot, Percy Shelley,
James Macpherson, Sylvia Plath, Wallace
Stevens, Emily Dickinson, John Milton, Virginia
Woolf, Ben Lerner, Anne Sexton, Henry W.
Longfellow, John Keats, William Wordsworth,
Langston Hughes, Tracy K. Smith, Bob
Kaufmann, Sterling Brown, Paul Laurence
Dunbar, William Carlos Williams

estudos
de
poesia
em
inglês

Conselho Editorial

Alexandre Mariotto Botton – UNEMAT/Tangará da Serra

Áurea Penteadó Martha – UEM/Maringá

Aroldo José Abreu Pinto – UNEMAT/Tangará da Serra

Diana Navas – PUCSP/São Paulo

Diógenes Buenos Aires de Carvalho – UESPI/Teresina

Edgar Roberto Kirchof – ULBRA/Canoas

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira – UNESP/Assis

João Luís Cardoso Tápías Ceccantini – UNESP/Assis

Marly Amarelha – UFRN/Natal

Rosa Cuba Riche – CAp/UERJ/Rio de Janeiro

Sara Reis da Silva – Universidade do Minho/Portugal

Silvana Augusta Barbosa Carrijo – UFG/Catalão

Thiago Alves Valente – UENP/Cornélio Procópio

Valter Henrique de Castro Fritsch – FURG/Rio Grande

Vera Teixeira de Aguiar – PUCRS/Porto Alegre

LINDBERG CAMPOS
THIAGO RHYS BEZERRA CASS
MAYUMI ILARI
MARCOS SOARES
(ORGANIZADORES)

ESTUDOS
DE POESIA
EM INGLÊS

MERCADO[®]
LETRAS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estudos de poesia em inglês [*livro eletrônico*] / organização
Lindberg Campos...[et al.]. – Campinas, SP : Mercado de
Letras, 2024.

ePub

Vários autores.

Outros organizadores: Thiago Cass, Mayumi Ilari, Marcos
Soares.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7591-890-6

1. Crítica literária 2. Língua e linguagem 3. Literatura em
inglês 4. Poesia - Crítica e interpretação I. Campos, Lindberg.
II. Cass, Thiago. III. ilari, Mayumi. IV. Soares, Marcos.

24-246228

CDD-801.95

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Análise literária 801.95

capa: Studio Rotta Design Gráfico

gerência editorial: Vanderlei Rotta Gomide

preparação dos originais: Editora Mercado de Letras

revisão final dos autores

bibliotecária: Eliete Marques da Silva – CRB-8/9380

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© MERCADO DE LETRAS®

VR GOMIDE ME

Rua João da Cruz e Souza, 53

Telefax: (19) 3241-7514 – CEP 13070-116

Campinas SP Brasil

www.mercado-de-lettras.com.br

livros@mercado-de-lettras.com.br

1ª edição

2 0 2 4

FORMATO DIGITAL

BRASIL

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.
É proibida sua reprodução ou armazenamento
parcial ou total ou transmissão de qualquer
meio eletrônico ou qualquer meio existente
sem a autorização prévia do Editor. O infrator
estará sujeito às penalidades previstas na Lei.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: POESIA E HISTÓRIA	7
POESIA EM TEMPOS DE GUERRA	11
Mayumi Ilari	
OSSIAN E AS REGRAS DO HISTORICISMO	39
Thiago Rhys Bezerra Cass	
POESIA, VANGUARDA E POBREZA EM WILLIAM CARLOS WILLIAMS	63
Marcos Soares	
A POLÍTICA MUSICAL DA POESIA AFRO-AMERICANA: LANGSTON HUGHES E STERLING BROWN	85
Lindberg Campos	
THE GOLD KEY: A DICÇÃO DESCARADA DE UMA BRUXA AMERICANA	119
Virgínia Derciliano	
FORMULAÇÕES DA MODERNIDADE NA POESIA DE HART CRANE	139
Anderson Lucarezi	

MÚSICA E TRABALHO EM DOIS POEMAS DE LANGSTON HUGHES	169
Lucas Brichesi Minari	
RECONFIGURAÇÕES TEMPORAIS: GUERRA, ARTE E CAPITALISMO EM DOIS POEMAS DE BEN LERNER	183
Matheus Camargo Jardim	
O RETRATO E O POEMA COMO TESTEMUNHOS DA HISTÓRIA NA POESIA DE RAYMOND CARVER	213
Bruno Gavranic Zaniolo	
EDGAR ALLAN POE E A FIGURAÇÃO DA HISTÓRIA NA POESIA.	237
Fabiana de Lacerda Vilão	
“OS VENTOS UIVANTES”: ALLEN GINSBERG NO VÓRTICE DO SÉCULO XX	261
Gabriel Marinho Camargo	
TEMPO HISTÓRICO E A-HISTÓRICO EM “ODE SOBRE UMA URNA GREGA”, DE JOHN KEATS	285
Daniel Lago Monteiro	
<i>THE MASK OF ANARCHY</i> , DE PERCY SHELLEY E A POESIA POLÍTICA	315
Jonathan Renan da Silva Souza	
SOBRE OS ORGANIZADORES E SOBRE OS AUTORES.	347

Papresentação POESIA E HISTÓRIA

Entre os dias 23 e 25 de abril de 2024, ocorreu o *Seminário de Estudos de Poesia em Inglês* da Universidade de São Paulo, que foi organizado por docentes e pós-graduandos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas. O evento aconteceu de forma remota e pode-se dizer que foi um grande sucesso não apenas devido à qualidade das contribuições e considerável proporção que tomou – contando com 28 comunicações e 3 conferências de pesquisadores de instituições do Brasil inteiro (USP, UNICAMP, UNESP, PUC-PR, UFPR, PUC-RJ, UERJ, UFRJ, UFMG, UFU, UESPI, UNEB, UNB e UFT) –, mas também graças à abrangência dos autores abordados durante os três dias: John Donne, Lord Byron, W. H. Auden, Edna St. Vincent Millay, Edgar Allan Poe, Allen Ginsberg, Hart Crane, Ezra Pound, Elizabeth Barret Browning, Raymond Carver, Isabella Whitney, Elisabete I, T. S. Eliot, Percy Shelley, James Macpherson, Sylvia Plath, Wallace Stevens, Phillis Wheatley, John Milton, Virginia Woolf, Ben Lerner, Anne Sexton, Henry W. Longfellow, John Keats, William Wordsworth, Langston Hughes, Tracy K. Smith, Bob Kaufmann, Sterling Brown, Paul Laurence Dunbar e William Carlos Williams, entre outros.

Além do interesse pela produção poética em língua inglesa, o que uniu todos esses estudos foi o tema poesia e história. De fato, identificar, analisar e interpretar as relações entre poesia e história é certamente desafiador, haja vista que tal atitude investigativa pode se efetivar de inúmeros modos. É possível encontrar poemas que se engajaram explicitamente com eventos históricos, como é o caso dos poemas de Paul Laurence Dunbar a respeito da Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-65) ou aqueles de Chinua Achebe, a propósito da Guerra Civil da Nigéria (1967-1970), ou que trataram de processos de maneira mais indireta e metafórica, como ocorre na elegia XIX de John Donne, em que a América é transformada em musa e a conquista daquela é cifrada na sedução desta, ou no sentimento de isolamento e perda de identidade que perpassa o eu lírico de Wordsworth por conta de seu encontro com a Londres impactada pelas primeiras ondas de modernização industrializante, tal como a enxergamos em seu *O Prelúdio* (1805). Não é incomum tampouco que tais relações sejam estabelecidas a partir de métodos biográficos ou do mapeamento de homologias entre texto e contexto, como já aconteceu na comparação entre os poemas de Robert Frost e Maya Angelou, especialmente escritos para as posses presidenciais de John F. Kennedy e Bill Clinton, respectivamente.

Entretanto, a experiência histórica não está restrita ao conteúdo manifesto ou às circunstâncias da poesia, mas igualmente permeia a própria forma da produção poética e tal maneira de ler muitas vezes se revela mais profícua, porque mais sutil e precisa. Foi tendo isso em vista que, em seu livro de estreia, *História e Desenvolvimento do Drama Moderno* (1911), Georg Lukács intuiu e demonstrou como o verdadeiramente histórico e social em uma obra de arte está na sua construção formal, pois as mudanças profundas e duradouras de visão de mundo engendram crises nos estilos herdados e é justamente dessa contradição interna à produção artística entre novas

formas e velhos conteúdos de onde brota a possibilidade de ver e conhecer as mutações mais sensíveis dos processos sócio-históricos. Já Terry Eagleton, em *Como Ler um Poema* (2006), procura mostrar como a política da forma é pouca coisa além de admitir que “as estratégias formais na literatura são elas mesmas socialmente significativas”. Isto quer dizer que o tipo de verso utilizado em um dado poema é revelador de certos aspectos ideológicos de um determinado instante histórico; o uso do dístico heroico (*heroic couplet*) em poemas épicos, por exemplo, pode ser lido como a expressão de certas noções de ordem, razão e harmonia graças à sua natureza calcada em um controle, precisão e equilíbrio consolidados desde o nível do verso. Tal configuração técnica pode estar em sintonia ou em conflito com o tema do poema, gerando, assim, uma forma que diz muito mais do que uma mera leitura parafrásica. Há ainda a possibilidade de se abordar a relação entre poesia e história a partir de um ângulo predominantemente teórico, discutindo estas e tantas outras questões que constituem esta problemática.

Como pode ter ficado claro até aqui e com certeza se notará ao longo da leitura, a composição poética em língua inglesa constitui um manancial literário quase inesgotável e o objetivo desse primeiro seminário foi de justamente propiciar um espaço para o encontro e divulgação de trabalhos que tenham se dedicado a todos os gêneros poéticos e de qualquer período ou nacionalidade. O livro que você, leitor, tem diante de si é uma coletânea de algumas das pesquisas que foram apresentadas durante o seminário – todos os comunicadores foram convidados a submeter trabalhos completos que, posteriormente, passaram por uma revisão por pares –, fornecendo, assim, um aprofundamento escrito às exposições orais que ficaram gravadas no canal do evento. Boa leitura!

P OESIA EM TEMPOS DE GUERRA

Mayumi Ilari

Em *Tentando entender 'Fim de Jogo'*, Theodor Adorno afirmava que, após a Segunda Guerra, tudo estava destruído, inclusive a cultura ressuscitada. Auschwitz, com seu grau de força técnica e totalitária de fabricação, planejamento e otimização da morte, teria inaugurado um novo patamar na história da humanidade, a quem não seria mais facultada a poesia. Não era ainda chegado o tempo da ostentação midiática de bombardeios, brutalização e execuções sistemáticas de civis sitiados, na casa das dezenas de milhares (cerca de metade dos mortos crianças, na maior produção de órfãos e amputados de que se teve registro na história contemporânea), em imagens filmadas veiculadas globalmente em tempo real, por centenas de dias a fio, tampouco da dizimação sistemática e do apagamento de toda uma infraestrutura, vida, cultura e civilização locais, com suas escolas, universidades, museus, agricultura, acervos, mesquitas, moradias, hospitais. Perguntamo-nos, diante desse quadro aterrador para a experiência, como fazer poesia após, ou durante, a desumanização completa em Gaza? Face à ascensão de políticas de extermínio por regimes autoritários, ante novíssimas tecnologias e experimentos de destruição em massa, como resistir aos ruídos

surdos e estrondosos deste “novo” mundo, desencantado, avesso, devastado? Que poesia se produziu e produz em tempos normalizados de decadência e colapso, simultaneamente cínicos e macabros? Havemos de nos deter, neste ensaio, em alguns poemas, novos e antigos, escritos majoritariamente em língua inglesa, rumo ao estranhamento e à divergência do consenso, em suas formas de resistência e inalienação.

Uma primeira versão deste texto, aqui expandido e acrescido de modificações e atualizações, foi apresentada em abril de 2024 no I Seminário de Poesias em Inglês, realizado pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Quando do convite para a conferência (sobre poesia em língua inglesa), pensamos no que seria interessante abordar, em termos de poesia em língua inglesa, nos tempos atuais de 2024. Inicialmente foram aventados autores significativos desse gênero e pensou-se percorrer uma seleção de poemas de algum autor escolhido, mas uma questão não nos saía da mente: acompanhando fontes primárias em tempo real (na medida em que é possível suportá-lo) dos desdobramentos do conflito na Palestina, retornava insistentemente a difícil questão levantada por Theodor Adorno em 1949, ao indagar se seria possível fazer poesia “depois de Auschwitz”. Após o horror do Holocausto, que vitimou milhões de judeus na Europa, após a morte meticulosamente planejada, em série, otimizada e fabricada, depois do horror de Auschwitz, o maior dos campos de extermínio nazista, abriu-se o caminho para acontecimentos bélicos “industriais” como os ocorridos em Hiroshima e Nagasaki, ou para o brutal genocídio africano. Após a Segunda Guerra, Theodor Adorno caucionaria (analisando a peça ‘Fim de Jogo’, de Samuel Beckett, como mencionado), que estava tudo arruinado, até mesmo a cultura ressuscitada, sem que o soubesse. À humanidade gestora da morte preparada e administrada em larga escala, ante à pilha assombrosa de destroços e ruínas, não seria consentida a poesia.

Tendo por referência esse texto célebre de Adorno, alguém poderia perguntar, por que pensar na poesia após Gaza, ou por que a Palestina, ou Cisjordânia (ou mesmo o Líbano, cujas mortes já vão pela casa dos milhares, no momento em que retomo este texto¹)? Por que não indagar o mesmo sobre a poesia após a guerra na Ucrânia (que em fevereiro de 2022, entrando no terceiro ano de guerra, já teria custado a vida de mais de 50 mil soldados russos e pelo menos 31 mil soldados ucranianos²), ou por que não tomar como referência a “esquecida” guerra civil no Sudão, que em cerca de um ano deixou cerca de 12 mil mortos e forçou mais de 11 milhões de pessoas a abandonarem suas casas (na maior crise de deslocamento forçado no mundo)?³

É certo que, comparado ao holocausto, qualquer número parecerá pequeno. As perdas de vidas humanas nas três guerras em curso citadas, na casa de dezenas de milhares, passa longe dos seis milhões de judeus assassinados na segunda guerra, ou mesmo do um milhão de judeus vitimados apenas em Auschwitz (sem contar vítimas de outras etnias e o número total de mortos na guerra)⁴.

-
1. AP News, “The death toll in Lebanon crosses 3,000 in the 13-month Israel-Hezbollah war, Health Ministry says”, 04/11/2024. Fonte: <https://apnews.com/article/israel-lebanon-hezbollah-death-toll-798b846237a24ed37490ea29bd4e3aba>. Acesso: 04/11/2024.
 2. BBC News, “Russia’s meat grinder soldiers - 50,000 confirmed dead”, 17/04/2024. Fonte: <https://www.bbc.com/news/world-68819853>. Acesso: 10/11/2024
 3. BBC News, “Sudão: por que uma das guerras mais violentas do mundo atrai menos atenção do que outros conflitos?” 19/02/2024. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd1872p18k4o>. Acesso: 04/11/2024.
 4. United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), “How many people did the Nazis murder? 26/09/2023. Fonte: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution>. Acesso: 05/11/2024.

Não se trata, contudo, de uma questão numérica. Como o escreveu no século XVII o poeta metafísico John Donne (1572-1631),

*No man is an island,
Entire of itself.
Each is a piece of the continent,
A part of the main.
If a clod be washed away by the sea,
Europe is the less.
As well as if a promontory were.
As well as if a manor of thine own
Or of thine friend's were.
Each man's death diminishes me,
For I am involved in mankind.
Therefore, send not to know
For whom the bell tolls,
It tolls for thee.*

John Donne,
Meditations XVII, 1623

*Nenhum homem é uma ilha,
inteiramente isolado.
todo homem é um pedaço de um continente,
uma parte de um todo.
Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar,
a Europa fica diminuída,
como se fosse um promontório,
como se fosse o solar
de teus amigos ou o teu próprio.
a morte de qualquer homem me diminui,
porque sou parte do gênero humano.
E por isso não perguntai:
Por quem os sinos dobram;
eles dobram por vós*

(Tradução Fábio Cyrino)

Nenhum homem é uma ilha. E a morte de qualquer indivíduo me torna menor, afeta a comunidade inteira: *Each man's death diminishes me, for I am involved in mankind*. Nesse poema breve e direto, observa-se a crença religiosa prevalente no período de John Donne, que via a interconexão de toda a criação. Mais de três séculos à frente, em 1940, Ernst Hemingway tomara emprestado o verso célebre do poema para o título do seu romance sobre a guerra civil espanhola, *For whom the bells toll* (*Por quem os sinos doam*). Mais de trezentos anos após o contexto de sublevação política e religiosa em que escrevera Donne, portanto, em meio à Segunda Guerra, a ideia de que uma única vida perdida nos afetaria a todos pressupunha ainda a crença em uma humanidade comum, atinente a todos: a morte de cada ser humano me diminui, pois faço parte (ou deveria fazer) de algo denominado humanidade.

Num contexto de crença em tal humanidade, nada tão aterrador quanto a ciência, após Auschwitz, de que milhões haviam sido calculadamente executados nas fábricas de extermínio em massa do mundo moderno. Algo da humanidade comum se perdera na sistematização e brutalização do extermínio em escala industrial, na racionalidade típica do indivíduo em uma sociedade totalitária, naquilo que Hannah Arendt tão bem definiria como a banalidade do mal.

Em dezembro de 2024, a estimativa oficial é de que cerca de 45 mil pessoas tenham sido assassinadas em Gaza, sem contabilizar os soterrados sob escombros, nunca resgatados, e os mortos indiretamente por inanição, falta de medicamentos, tratamento de saúde, etc., bem como as centenas de assassinados na Cisjordânia.⁵ Meses antes, calculava-se, no entanto, que o

5. Al-Jazeera News, "Updates: Israel's north Gaza siege kills 1,300; Lebanon toll passes 3,000 03/11/2024. Fonte: <https://www.aljazeera.com/news/liveblog/2024/11/4/live-israeli-forces-attack-health-centres-in-gaza-and-lebanon>. Acesso: 03/11/2024

número real de mortos estivesse já na casa 186 mil pessoas,⁶ cerca de 70% dos quais, mulheres e crianças.⁷ Os números reais serão revelados pela história.

Desde o início dessa guerra, milhares de cidadãos foram às ruas mundo afora, e particularmente nos Estados Unidos, milhares de estudantes protestaram nas principais universidades do país. Para destacar apenas algumas, na prestigiosa Universidade Columbia (em meio ao recém denominado “novo macartismo” da censura às manifestações pró-Palestina); em Yale, Harvard, e em demais universidades *Ivy League*. Mundo afora, na Europa, médio Oriente, Ásia e outros continentes, milhões de cidadãos manifestaram-se e ainda seguem protestando contra o denominado genocídio de civis em Gaza desde o início do conflito, em 7 de outubro de 2023, após ataques brutais do grupo Hamas em solo israelense.

Por que Gaza, indagávamos. Não se trata, como já afirmado, de uma “questão numérica” – o que pressuporia em si uma racionalidade desumanizada, se concordamos com John Donne. O que, em 2024, quase oito décadas após o horror do holocausto, de sua concepção de limpeza étnica, extermínio em massa, brutalização e genocídio, causaria tão grande estupor em parte do mundo? A resposta está num fenômeno a poucos cliques do computador de bordo sempre à mão que possuímos quase todos (o celular): a “guerra” ou o massacre em Gaza tornou pálido qualquer *blockbuster* (filme de alta bilheteria) de ficção, do gênero ação ao

6. The Guardian, Chalabi, Mona. “Why researchers fear the Gaza death toll could reach 186,000”, 12/07/2024. Fonte: <https://www.theguardian.com/world/article/2024/jul/12/gaza-death-toll-indirect-casualties>. Acesso: 12/07/2024.

7. CNN News, “Ao menos 70% dos mortos em Gaza são mulheres e Crianças” 18/12/2023. Fonte: <https://www.facebook.com/cnnbrasil/videos/minist%C3%A9rio-palestino-diz-que-70-dos-mortos-em-gaza-s%C3%A3o-mulheres-e-crian%C3%A7as-cnn-n/763406455624501/> Acesso: 03/11/2024.

gênero terror. Explosões, bombardeios, tortura, prisões violentas, civis, idosos, mulheres, crianças - soterrados vivos, execuções sumárias por snipers, inclusive de bebês, mães e parentes levando pedaços do que restou de seus filhos e familiares em sacolas plásticas; os hospitais sitiados, bombardeados, pacientes alvejados, incendiados vivos, médicos e enfermeiros repetidamente torturados e executados; ambulâncias com feridos e paramédicos sistematicamente explodidas, jornalistas estrangeiros vetados, e locais assassinados às centenas; milhares de civis há mais de um ano sem água, sem energia elétrica, sem remédios, sem teto, sem sapatos, sem hospitais, sem comida, sem esgoto, sem escola, continuamente expulsos ou deslocados sob bombas, tiros e drones, sem ter para onde correr, entre insetos, doenças e lixo; sem poder sequer achar ou enterrar seus mortos. Cadáveres insepultos ou atropelados por tanques, devorados por cães famintos.⁸ Todo tipo de violação e barbárie passadas e filmadas em tempo real, a um clique, a quem queira, suporte ou ouse assistir.

Na contramão do conteúdo tipicamente individualista e autorreferente das redes sociais, os habitantes da alcunhada “maior prisão do mundo, a céu aberto” – agora tornada campo de extermínio e limpeza étnica – furaram a invisibilidade seletiva da mídia corporativa. As imagens terríveis da realidade, filmadas 24/7 e repassadas como pungentes pedidos de socorro atravessaram culturas, preconceitos, diferenças religiosas e de toda sorte. Como afirma a romancista e jornalista Susan Abulhawa,

O ocidente não pode esconder. Não se pode alegar ignorância. Ninguém pode dizer que não sabia. Vivemos em uma era tecnológica e esse foi descrito como o primeiro

8. CNN News, Khadder, Kareem; Haq, Noor Sana; Kourdi, Eyad. “Stray dogs are eating the dead in the streets of northern Gaza, emergency services chief says” October 16, 2024. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2024/10/16/middleeast/israeli-incursion-northern-gaza-stray-dogs-eating-bodies-intl/index.html>. Acesso: 02/11/2024.

genocídio da história filmado ao vivo, o que acredito ser verdade.⁹

Ou, no entender do renomado médico judeu Dr. Gabor Maté, hoje já não se trata do que não se sabe, mas do que se escolhe não saber (sobre Gaza). Sobre toda uma faixa de território brutalizada e devastada, suas habitações, comércio, mais de 70% da infraestrutura totalmente dizimada.¹⁰ Sobre uma tal quantidade de armas lançadas e de toneladas de escombros cuja mera remoção levará mais de uma década. A dizimação de plantações, árvores, reservatórios de água, sistemas de esgoto, agricultura, víveres. Igrejas de até dezoito séculos bombardeadas, mesquitas, museus, arquivos, acervos – a história física, tradição e cultura reduzidas a pó. Cemitérios sistematicamente revirados por escavadeiras, dessacralizados. Para além do apagamento da memória física e simbólica, (im)possível “não ver”, como atestado por tantos médicos estrangeiros, crianças sistematicamente alvejadas no peito ou na cabeça, ou enfermos, paramédicos e refugiados bombardeados e queimados vivos em macas e ambulâncias.

O romântico Lord Byron, em sua imaginação mais sinistra, nem mesmo no apocalíptico poema “Darkness” (1816), que figura poeticamente a mais crua miséria humana ante os horrores de um mundo caminhando para a extinção, não teria previsto sordidez tão realista:

-
9. Democracy Now, “The First Live-Streamed Genocide”: Al Jazeera Exposes War Crimes Israeli Troops Filmed Themselves” October 9, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucfxj-faTWI>. Acesso: 04/11/2024.
 10. TRT World News, “70% of Gaza Strip’s infrastructure either damaged or destroyed” December 10, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xe_d4rTIYYk Acesso: 04/11/2024.

Darkness

Lord Byron (George Gordon)

*I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came and went—and came, and brought no day,
And men forgot their passions in the dread
Of this their desolation; and all hearts
Were chill'd into a selfish prayer for light:
And they did live by watchfires—and the thrones,
The palaces of crowned kings—the huts,
The habitations of all things which dwell,
Were burnt for beacons; cities were consum'd,
And men were gather'd round their blazing homes
To look once more into each other's face;
Happy were those who dwelt within the eye
Of the volcanos, and their mountain-torch:
A fearful hope was all the world contain'd;
Forests were set on fire—but hour by hour
They fell and faded—and the crackling trunks
Extinguish'd with a crash—and all was black.
The brows of men by the despairing light
Wore an unearthly aspect, as by fits
The flashes fell upon them; some lay down
And hid their eyes and wept; and some did rest
Their chins upon their clenched hands, and smil'd;
And others hurried to and fro, and fed
Their funeral piles with fuel, and look'd up
With mad disquietude on the dull sky,
The pall of a past world; and then again
With curses cast them down upon the dust,
And gnash'd their teeth and howl'd: the wild birds shriek'd
And, terrified, did flutter on the ground,
And flap their useless wings; the wildest brutes*

*Came tame and tremulous; and vipers crawl'd
And twin'd themselves among the multitude,
Hissing, but stingless—they were slain for food.
And War, which for a moment was no more,
Did glut himself again: a meal was bought
With blood, and each sate sullenly apart
Gorging himself in gloom: no love was left;
All earth was but one thought—and that was death
Immediate and inglorious; and the pang
Of famine fed upon all entrails—men
Died, and their bones were tombless as their flesh;
The meagre by the meagre were devour'd,
Even dogs assail'd their masters, all save one,
And he was faithful to a corse, and kept
The birds and beasts and famish'd men at bay,
Till hunger clung them, or the dropping dead
Lur'd their lank jaws; himself sought out no food,
But with a piteous and perpetual moan,
And a quick desolate cry, licking the hand
Which answer'd not with a caress—he died.
The crowd was famish'd by degrees; but two
Of an enormous city did survive,
And they were enemies: they met beside
The dying embers of an altar-place
Where had been heap'd a mass of holy things
For an unholy usage; they rak'd up,
And shivering scrap'd with their cold skeleton hands
The feeble ashes, and their feeble breath
Blew for a little life, and made a flame
Which was a mockery; then they lifted up
Their eyes as it grew lighter, and beheld
Each other's aspects—saw, and shriek'd, and died—
Even of their mutual hideousness they died,
Unknowing who he was upon whose brow
Famine had written Fiend. The world was void,
The populous and the powerful was a lump,
Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless—*

*A lump of death—a chaos of hard clay.
The rivers, lakes and ocean all stood still,
And nothing stirr'd within their silent depths;
Ships sailorless lay rotting on the sea,
And their masts fell down piecemeal: as they dropp'd
They slept on the abyss without a surge—
The waves were dead; the tides were in their grave,
The moon, their mistress, had expir'd before;
The winds were wither'd in the stagnant air,
And the clouds perish'd; Darkness had no need
Of aid from them—She was the Universe.*

Trevas

*Eu tive um sonho que não era em todo um sonho
O sol esplêndido extinguiu-se, e as estrelas
Vagueavam escuras pelo espaço eterno,
Sem raios nem roteiro, e a enregelada terra
Pendia cega e negra no ar sem lua.
A manhã não voltava mais; cada noite era
Uma noite sem fim; os homens se esqueciam
De seus passados claros; não havia outra aurora
Senão da esperança vã; o alimento era
O pão amargo do desespero.
E os homens se reuniam em grupos à cidade,
Para falar duma esperança já perdida;
E sorriam com amargura uns para os outros,
E tremiam com frio inútil junto ao fogo;
E as donzelas olhavam para os seus amantes,
Como quem diz adeus; e os olhos dos rapazes
Brilhavam como loucos; e as mães apertavam
Os filhos ao peito – mas nada disto os salva.
Nem eles nem seus filhos – de coisa alguma.
E os animais morriam; – até mesmo o cão fiel
Deixava o seu dono (que lhe dera o último pão)
Para rastejar ao canto escuro e ali morrer.
Os pássaros caíam dos ramos semimortos,*

*E ficavam calados em sua agonia.
Os vivos eram poucos – muito poucos na terra:
Uma mulher velha trêmula e um servil escravo
Eram talvez os últimos – então eles também morreram.
E as trevas foram densas sobre a face do abismo.
E os homens diziam uns aos outros:
“Vamos acender
Uma luz com a madeira verde”.
E eles acenderam.
Mas era uma luz triste; e o coração dos homens
Encheu-se de fantasmas enquanto ela ardia.
E quando ela se apagou eles pensaram ouvir
Uma voz alta clamar:
“A Terra está morta!”
E eles gemeram:
“Não temos mais irmãos!”
E eles erravam pela floresta onde outrora
Brilhara a beleza das flores; mas não achavam
Senão a cinza das folhas mortas que pisavam.
E eles paravam junto aos rios, mas bebiam
Apenas um licor amargo – não era água.
E o tumulto dos mares furiosos subia
Até o céu sem lua, e as vagas se quebravam
Um as outras, e sacudiam a espuma
Sobre a terra sem vida, como se quisessem
Lavá-la de sua culpa.
E os homens olhavam para o céu, e alguns enlouqueciam;
E outros sorriam com um sorriso convulso;
E outros maldiziam
Deus e morriam;
E os que ainda viviam não se amavam mais.
Mas dois deles morreram abraçados, pois tinham
Um amor tão sublime que os tornava imortais:
E em seu túmulo nasceu uma flor, que foi a última
De todas as que existiram na terra.
E os outros dois que restaram eram dois inimigos,
Que tinham sido amigos no tempo da abundância,*

*E lutado até a morte; mas agora queriam
Morrer abraçados, como os amantes ditosos;
Mas a inimizade era mais forte do que o amor,
E eles morreram de ódio sem se perdoarem.
E as trevas foram densas sobre a face do abismo.*
(Tradução de Castro Alves)

Em *Darkness* (ou *Trevas*), o ambiente da guerra entre os homens é transposto para uma espécie de inferno repleto de imagens sinistras e seres malditos e agonizantes: num pesadelo macabro, a luz do universo se apagara; a terra e as cidades ardiem em chamas, simultaneamente fontes de luz e destruição. Os humanos tinham um aspecto não terreno: aves bravas voejavam junto ao chão, devoradas por víboras, enquanto homens desesperados alimentavam a pira da mortalha de um mundo já extinto. Fartava-se a Guerra, em cujos domínios qualquer refeição se comprava com sangue. Homens insepultos devoravam-se, e morriam de sua própria e mútua hediondez, quando as trevas eram o universo.

Repleto de enjambements e de longos períodos narrativos, o poema, escrito em versos brancos, não termina com dísticos rimados, como se poderia esperar. Nele, diferentemente da humanização almejada por Donne/Hemingway, não há salvação a uma humanidade egoísta e inclemente.

Conquanto “*Darkness*” tematize o fim e a desintegração do mundo, no entanto, é interessante notar que o pentâmetro iâmbico perpassa e estrutura todo o poema, sobrevivendo ao caos. As fortes imagens, ainda que macabras, e a constância rítmica que se espalha pelos seus 82 versos, dão conta da figuração de um mundo que, a despeito de rumar ao apocalipse, ainda tinha um eixo organizador, na figuração de um mal absoluto, inspirado no Velho Testamento. E essa qualidade absoluta, cercada de deformações fantásticas e infernais e suas decorrentes imagens, é possivelmente o fator impeditivo ao realismo sórdido que mencionávamos anteriormente.

Situação diferente encontraremos no poema “Epitaph on a Tyrant” (Epitáfio para um Tirano), de W. H. Auden (1907-1973). Publicado em 1939, no início da segunda guerra mundial, esse breve poema foi escrito em Berlim, nos anos 30, provavelmente referindo-se a Adolf Hitler:

Epitaph on a Tyrant

W. H. Auden

*Perfection, of a kind, was what he was after,
And the poetry he invented was easy to understand;
He knew human folly like the back of his hand,
And was greatly interested in armies and fleets;
When he laughed, respectable senators burst with laughter,
And when he cried the little children died in the streets.*

Epitáfio a um Tirano

*Alcançar a perfeição, de certo modo, é o que buscava,
E a poesia que inventou é de fácil compreensão;
Tolice humana conhecia feito a palma da mão,
E deveras lhe interessavam exércitos e frotas;
Quando ria, o mui venerando senado gargalhava,
Quando chorava, crianças às ruas tombavam mortas.*

(Tradução de Fabiano Sei)¹¹

Nesse que é um dos poemas mais curtos de Auden, a linguagem é direta e concisa, com uma dose sutil de ironia. Embora seja breve, há muito concentrado em seus seis versos.

11. Al-Jazeera, “Israeli forces attack health centres in Gaza and Lebanon” Nov.4, 2024. Fonte: <https://www.aljazeera.com/news/live-blog/2024/11/4/live-israeli-forces-attack-health-centres-in-gaza-and-lebanon>. Acesso: 04/11/2024.

Versa-se sobre um tirano ou ditador, cuja “poesia” que inventava era fácil de entender – o que sugere talvez uma poesia muito objetiva, simples, pouco complexa ou, no mínimo, uma poesia sem grandes nuances (diferente do próprio poema de Auden), possivelmente, até, uma poesia de má qualidade. Sugere-se ainda que as possibilidades de interpretação seriam relativamente restritas: quer por se tratar de uma poesia muito objetiva ou pela força da imposição de uma interpretação já pré-determinada, possivelmente única.

O tirano em questão almejava à perfeição, “mas nem tanto”, *a perfection, of a kind*, “de certo modo perfeita”, o que em si já contradiz a ideia de perfeição – *Perfection of a kind* – imperfeita, irrealista; ou sugere uma aparência impecável quando no fundo toleram-se imperfeições, por trás da aparência rígida, no que parece sugerir um descompasso entre aparência e verdade.

Ademais, conhecia a loucura, ou a tolice humana, como o dorso da sua mão –, se por um lado, a expressão *the back of his hand* sugere um grande conhecimento (como no português poderíamos pensar em conhecer algo “como a palma da sua mão”, conforme a tradução acima transcrita), por outro lado, lembra também o regime de força física de que todo tirano precisa para manter e impor seu poder, remetendo ao dorso da mão como à parte do corpo com que se estapeia outrem, ou ainda, ao menosprezo em relação à loucura humana, no idioma de origem.

A loucura ou insensatez humana (*human folly*), por sua vez, não é algo da ordem do ilógico, fantástico ou sobrenatural, como vimos em Byron, mas algo que o tirano conhece bem nos homens, a quem possivelmente manipula.

As idiossincrasias transbordam nas ações do tirano, que tudo pode. Quando ria, os senadores morriam de rir (possivelmente assentiam, invariavelmente, ratificando a hierarquia e sua sobrevivência num espaço rígido) e a forma

histriônica parece sugerir sua artificialidade (corroborando a “perfeição imperfeita” aludida). E quando chorava, ou gritava, crianças morriam pelas ruas, em função de suas idiossincrasias sem sentido, necessidade de justificativa ou razoabilidade. O fascínio pela força, opressão e controle, bem como o desprezo do tirano, que se vão construindo ao longo dos versos leva então à morte de vítimas inocentes.

Por fim, a ironia maior estará no título: o Epitáfio é uma homenagem, uma pequena elegia, mas é também uma dedicatória a alguém *que já faleceu*. Se pensarmos que o poema encerra uma crítica ao autoritarismo e ao abuso de poder, decorre que o tirano aludido no epitáfio é alguém já morto, ou que metaforicamente “já morreu”, cuja memória é pouco ou nada edificante, na medida em que se desfazem suas aparentes qualidades positivas.

“As crianças são sempre nossas, cada uma delas; por todo o globo”, afirmou James Baldwin.¹² No contexto atual de uma “guerra às crianças”, como tem sido denominada a guerra contra Gaza¹³ em curso, que já ceifou a vida de dezenas de milhares de crianças, em que mais de um milhão dessas hoje passam fome aguda e a imensa maioria dos bebês estão em risco de morte por inanição (e que já deixou por ora mais de 17 mil órfãos¹⁴) – em que crimes de guerra são não apenas diariamente

12. The Nation. Baldwin, James. *The children are Always ours, every single one of them, all over the globe; and I am beginning to suspect that whoever is incapable of recognizing this may be incapable of morality*. In “Notes on the House of Bondage”. November 1, 1980. Fonte: <https://www.thenation.com/article/archive/notes-house-bondage/>. Acesso: 04/11/2024.

13. UNICEF, “Gaza has become a graveyard for thousands of children”. October 31, 2023. Disponível em: <https://www.unicef.org/press-releases/gaza-has-become-graveyard-thousands-children>. Acesso: 04/11/2024.

14. UNICEF, “Stories of loss and grief: At least 17,000 children are estimated to be unaccompanied or separated from their parents in the Gaza Strip” 02/02/2024. Fonte: <https://www.unicef.org/press-releases/stories-loss-and-grief-least-17000-children-are-estimated-be-unaccompanied-or>. Acesso: 02/02/2024.

cometidos, filmados e veiculados, mas celebrados, sem qualquer tipo de sanção ou punição oficiais, como mostra um longo documentário que analisou milhares de postagens públicas de soldados em plataformas sociais (Instagram, Facebook, TikTok e YouTube)¹⁵ –, sem desmerecer o poema de Auden, concentrar a tirania nas mãos de um único ditador e seus senadores, pareceria hoje algo ingênuo.

“Que tempos são estes”, de aceitação, insensibilidade e desumanização, em que um novo-velho fascismo a todos não apenas nos espreita, mas marcha, no tempo-sem-tempo eterno da rede midiática que a todos conecta, em plena luz do dia, sem qualquer vestígio de dignidade? “Que tempos são estes”, perguntaria Bertolt Brecht (ca. 1920), em que falar de coisas inocentes é quase um crime, pois implica em calar sobre tantos horrores?

Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!¹⁶

(Tradução de Manuel Bandeira)

-
15. Al-Jazeera, “What did Al Jazeera’s investigation into Israeli war crimes in Gaza reveal? The I-Unit investigated thousands of videos and photos posted to social media by Israeli soldiers” 03/10/2024. Fonte: <https://www.aljazeera.com/news/2024/10/3/what-did-al-jazeeras-investigation-into-israeli-war-crimes-in-gaza-reveal>. Acesso: 04/11/2024.
 16. Revista Prosa Verso e Arte. Brecht, Bertolt. Fragmento de *Para aqueles que vierem depois de nós*. Tradução de Manuel Bandeira. “Aos que vierem depois de nós – Bertolt Brecht”. Disponível em: https://www.revistaprosaversoarte.com/aos-que-vierem-depois-de-nos/#goog_rewarded. Acesso: 15/11/2023

Como romper, na máquina totalitária e reificadora de nosso mundo que transforma seres humanos em cobaias vivas para testes de novas armas, o processo histórico da barbárie? Nas telas estupidificantes, aquém de milionários lobbies ocultos e seus lucros estupendos, ante à morte feroz, à neocolonização televisionada, como reagir frente à cultura da barbárie? Como romper a neutralização ou o silenciamento de forças de dissidência e resistência em que residirá, ainda, alguma possibilidade de redenção ou inovação histórica?

Quanto mais totalitária a sociedade, lembrava-nos ainda Adorno,

tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa banal. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética de cultura e barbárie: escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isto corrói até o conhecimento da razão pela qual hoje se tornou impossível escrever poesia. A reificação absoluta, que pressupunha o progresso do espírito como um dos seus elementos, está a preparar-se para absorver inteiramente o espírito. A inteligência crítica não é capaz de enfrentar este desafio enquanto se confinar a si própria numa contemplação autossuficiente. (Adorno 1981, p. 34)

Em (novos) tempos de guerras e carnificina em escala de destruição bélico-industrial, jamais antes vista, indagamos, ainda com Brecht (em 1939):

*Nos tempos de escuridão
Também há de se cantar?
Também há de se cantar:
Os tempos de escuridão.*¹⁷

(Tradução André Vallias)

17. In Brecht, Bertolt: *Poesias*. São Paulo, Perspectiva, 2019.

* * *

No ano de 2023, em meio ao extermínio de civis em Gaza, um breve poema de Marwan Makhoul (1979 -),¹⁸ um premiado escritor palestino, tornou-se uma espécie de minimanifesto contra a guerra, compartilhado digitalmente ou replicado em paredes e recitado mundo afora por milhares de ativistas e internautas contrários ao massacre palestino:

*In order for me to write poetry that isn't
political, I must listen to the birds
and in order to hear the birds
the warplanes must be silent.*¹⁹

Marwan Makhoul

(Tradução Zena H. Beck)

Em tradução livre:

*Para que eu possa escrever uma poesia que não seja
política, preciso ouvir os pássaros;
e para poder ouvir os pássaros,
os aviões de guerra precisam estar em silêncio.*

É necessário poder ouvir os pássaros para se conseguir escrever uma poesia “não política”. Mas para poder ouvi-los, os aviões militares deveriam estar em silêncio. Num plano imediato, nos diz o poeta palestino, é preciso que cesse a guerra para que outra poesia possa existir, para além da temática política urgente. No entanto, sabemos, não há qualquer obra estritamente apolítica. Tampouco encerrou-se a incursão

18. Autor de diversos livros de poesia, prosa e teatro, Marwan Makhoul tem diversos poemas premiados e traduzidos para diversas línguas, como inglês, turco, italiano, francês, alemão, hebraico, sérvio, entre outras.

19. Word Press. “In order to hear the birds, the warplanes must be silent”. Dec 10, 2024. Fonte: <https://nataliejabbar.wordpress.com/2024/04/16/in-order-to-hear-the-birds-the-warplanes-must-be-silent/> Acesso: 10/12/2024.

bélica e sua opressão. O próprio Makhoul evoca pássaros em plena guerra. Alhures no mundo, grassa incessante a “poesia apolítica”, onde os aviões de guerra (não por acaso) não são ouvidos. Também em Gaza, a poesia continua.

Em *Portrait of Gaza*, o poeta evoca, ainda, cães, num mundo sem televisão. Escrito há mais de uma década, seu tema é ainda uma e a mesma guerra:

Portrait of Gaza

Marwan Makhoul

The bitter ruins of Gaza

sprouted the arms of a child.

It waved at God two days ago.

But the heavens were overcast,

As their symbolic resonance had been rented to jets

to render that hand pregnant with the phoenix of the ashes and so called hope invisible.

Last night I convinced myself to sleep and not watch television.

I saw beyond the imagination of one with wounded dreams

The dogs in Rafah were tasting pain. Our wounded childhood was begging a dog 'kill me' so feelings might have a reprieve from the jackboot. 20

(Tradução para o inglês de Raphael Cohen)

Em tradução livre:

Retrato de Gaza

Das ruínas amargas de Gaza

brotaram os braços de uma criança.

Ela acenou a Deus há dois dias.

-
20. Postagem da leitura disponível na rede Tiktok. Transcrito a partir da audição da leitura de Raphael Cohen e respectiva legendagem em <https://www.tiktok.com/@bairbreflood/video/7367720288882134305>. Acesso: novembro/2024.

Mas os céus estavam nublados,
Pois sua ressonância simbólica havia sido alugada a aviões
Para que aquela mão prenhe com a fênix das cinzas e a
denominada esperança fossem invisibilizadas.
Ontem à noite, convenci-me a dormir e não assistir televisão.
Vi para além da imaginação daquele com sonhos escoriados
Os cães em Rafah sentiam dor. Nossa infância pisada implorava a
um cão ‘mate-me’ para que os sentimentos pudessem adiar a bota
dos soldados.

Em tempos de franca barbárie e silenciamentos oficiais, sabemos, a poesia será (também) política. Simples. Direta.

Ontem, há dois dias, hoje, é preciso esquecer a mídia oficial, o silêncio, a invisibilização. Fugir, poeticamente que seja, à violência das botas. Postergar urgentemente o coturno, a brutalização insuportável. Evocar o céu, ainda que “alugado”, e a esperança, o renascimento, na imagem invisibilizada do pássaro que, um dia, voará.

O céu, os pássaros, a leveza em contraste à morte e à violência, repetem-se nas imagens de esperança que atravessam os sonhos pisados de liberdade, sobrepujando as máquinas da morte e do esquecimento.

If I must die, de Refaat Alareer, é outro poema que foi compartilhado mundialmente, veiculado pelas redes sociais de cidadãos comuns durante o alcunhado “primeiro genocídio transmitido ao vivo”²¹ da humanidade:

تنأ شيعت نأ دب لاف
ري عرعلا تعفر
تومأ نأ دب ال ناك اذا
تنأ شيعت نأ دب لاف

21. Democracy Now, “The First Live-Streamed Genocide”: Al Jazeera Exposes War Crimes Israeli Troops Filmed Themselves”. October 10, 2024. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ucfxj-faTWI>. Acesso: 04/11/2024.

يتيالك ح يورتل
 يئايشأ عيبتل
 شامق ةعطق يرتشتو
 اطويخو
 (لويوطل ليذبو ءاضيب نكتلف)
 تزغ نم ام نالكم يف لفظ رصبي يك
 ءامسلا يف قذحي وهو
 ءأجف لحر يذلا ءابأ أرظتنم
 أذحأ عدوي نأ نود
 ممحل يتح ل او
 متاذ وأ
 ةيقرولا ترياطلا رصبي
 تنأ امتغنص يتلا ةيقرولا يترياطا
 يلعال يف قلحت
 ألكام كانه نأ عظحلل ن ظيو
 بحل دي عي
 تومأ نأ دب ال نالك اذا
 لم لأب يتوم تـ أيلف
 ةيالك حبص يلف
 نوطنأ نانس تمجرت²²

If I must die

Refaat Alareer

*If I must die,
 you must live
 to tell my story
 to sell my things
 to buy a piece of cloth
 and some strings,
 (make it white with a long tail)
 so that a child, somewhere in Gaza
 while looking heaven in the eye
 awaiting his dad who left in a blaze—*

22. World Literature Today. "A Bilingual Poem from Gaza", Dec. 14, 2023. Disponível em: <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/poetry/bilingual-poem-gaza-refaat-alareer> Acesso: 04/11/2024.

*and bid no one farewell
not even to his flesh
not even to himself—
sees the kite, my kite you made, flying up above
and thinks for a moment an angel is there
bringing back love
If I must die
let it bring hope
let it be a tale²³*

(Tradução de D. P. Snyder)

Em tradução livre:

Se devo morrer
Refaat Alareer
Se eu devo morrer
você deve viver
para contar a minha história
para vender minhas coisas
para comprar um pedaço de pano
e alguns barbantes,
(faça-a branca, com uma rabiola comprida)
para que uma criança, em algum lugar em Gaza
ao olhar o paraíso nos olhos
esperando seu pai, que se foi numa labareda –
e não se despediu de ninguém
nem mesmo da sua carne
nem de si mesmo –
veja a pipa, minha pipa que fizeste, voando lá no alto
e pense por um instante que ali está um anjo
trazendo o amor de volta
Se eu devo morrer
que traga esperança
que se torne um conto

23. *Idem.*

Refaat Alareer (1979-2023) foi um renomado poeta, educador, ativista e era professor de literatura e escrita criativa na hoje não mais existente Universidade Islâmica de Gaza. Foi assassinado aos 44 anos por um bombardeio na cidade de Gaza em dezembro de 2023, juntamente com seu irmão, irmã e quatro sobrinhos. *If I must die* (Se devo morrer) foi escrito pouco antes de sua morte, e traduzido e compartilhado mundialmente em dezenas de línguas (entre elas, espanhol, italiano, grego, ídiche, urdu, francês, catalão, filipino, chinês, romeno, galês, turco, norueguês, vietnamita, coreano, irlandês, uolofe, polonês, sueco, holandês, alemão, japonês, hebraico, etc. etc.).²⁴

Aqui a guerra já não é aludida ou nomeada; não há botas militares, crianças sem braços ou aviões de guerra. Há um pai que partiu do plano da vida, sem se despedir, e outrem (o próprio poeta) que deverá também morrer. Há labaredas e paraíso, anjos e esperança. Da hediondez e destruição palpáveis e reais à sua volta, Alareer enxerga uma pipa (como tantas postadas nos *stories* de cidadãos de Gaza no início da guerra, em brincadeira simples e acessível que os bombardeios não haviam destruído). Leve, feita de materiais simples, sua pipa branca com uma longa rabiola transcende o horror do presente. Como o poema do autor, que se foi num estrondo, lega a uma humanidade embrutecida e órfã de poesia a esperança que existe na história, no conto/ estória, de quem vive.

Após a barbárie apontada por Adorno, como anteriormente citávamos, ou hoje, ante à mesma, em essência, que parece retornar numa anti-história degradada e sem fim, perguntávamo-nos, que produção de cultura seria ainda capaz de revitalizar a vida sensível?

24. Sobre Refaat, vide também <https://publishersforpalestine.org/2024/01/11/read-for-refaat-join-a-day-of-action-a-week-of-events/>. Acesso: 04/11/2024.

(...) tal como afirmei que depois de Auschwitz não se podia escrever poemas — fórmula pela qual eu queria indicar que a cultura ressuscitada me parecia oca —, também se poderia dizer que *se deve escrever poemas*, no sentido da afirmação de Hegel, na sua Estética, que enquanto houver consciência do sofrimento entre os homens, deve também existir arte como forma objetiva dessa consciência. (Adorno 2000, p. 110, ênfase nossa)

Na direção contrária à cumplicidade com a máquina de reificação que nos aproxima invariavelmente do fascismo de nossos dias, tornamos à poesia recente, política e pungente, de poetas palestinos testemunhas ou vítimas de uma guerra infundável. Transcrevemos a seguir um último poema, que é a letra de uma canção de um jovem músico, Lnur, como resposta à afirmação de Adorno. Contra o imenso poder hegemônico dos lobbies e interesses que dominam o globo, contra a máquina de morte, desinformação, alienação, opressão e exploração que o estrutura, cidadãos do mundo, que se misturam na voz do poema ao garotinho que caminha com a multidão, assim prosseguem, compartilhando poesia, música e consciência da liberdade e existência, necessárias:

Wake Up

Llunr

Wake up, it's a long night darling

Wake up, it's the brightest sky

No love, it's a dark night darling

Hold on to me for dear life

Wake up, where where do we go to?

Wake up, fire fire in your eye

Oh love we will try to come and save you

It's all just a matter of time

*Wake up, won't you listen to the people
Wake up, from the mountain of the lies
No love you've been a pawn to every sequel
Wake up, wake up, wake up, wake*

*Wake up, call your brother, call your mother
Wake up, under "aid" from the sky
Oh love we're digging deeper in the rubble
Hold on to my voice outside*

*Wake up, we just lost another family
Wake up, 'cause we need the world to see
No love, they will never understand us
Too bad, we're just bodies on a screen*

*Wake up, they don't care about the people
Wake up, they don't care about you too
Oh love if you're walking with the people
Hold on 'cause they're coming for you*

*Wake up, little boy, they don't want you
Wake up, you might threaten their plan
Run run run before they come and find you
Grow up till you're taught to fight back ²⁵*

Em tradução livre:

*Acorda, é uma noite longa, querido
Acorda, é o céu claríssimo
Não, amor, é uma noite escura, querido
Agarre-se a mim pela querida vida*

*Acorda, onde, para onde vamos?
Acorda, fogo fogo à sua vista*

25. Postagem audiovisual da canção na mídia social Instagram: @lInurmusic, Acesso em 5 de dezembro de 2023.

*Ah, amor, vamos tentar ir te salvar
É só uma questão de tempo*

*Acorda, venha ouvir as pessoas
Acorda, da montanha de mentiras
Não, amor, você foi um peão a cada jogada
Acorda, acorda, acorda, acorda*

*Acorda, chama teu irmão, chama tua mãe
Acorda, sob o "auxílio" dos céus
Ah, amor, estamos cavando mais fundo nos escombros
Agarra-te à minha voz aqui fora*

*Acorda, acabamos de perder outra família
Acorda, precisamos que o mundo veja
Não, amor, eles nunca irão nos entender
É triste, somos apenas corpos numa tela*

*Acorda, eles não se importam com as pessoas
Acorda, também não se importam com você
Ah, amor, se você caminhar com as pessoas
Persevere, pois virão até você*

*Acorda, garotinho, eles não te querem
Acorda, você pode ameaçar o plano deles
Corra corra corra antes que eles cheguem e te encontrem,
Cresça até aprender a se defender*

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.
ADORNO, Theodor W. *Metaphysics: Concept and Problems*.
Stanford: Stanford University Press, 2000.

- BANDEIRA, Manuel. *Antologia – Poemas Traduzidos*. Rio de Janeiro: Technoprint, s.d.
- BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht: Poesias*. Trad. André Vallias. São Paulo, Perspectiva, 2019.
- DONNE, John. *Meditações*. Trad. Fabio Cyrino. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Landamark, 2007.]

SSIAN E AS REGRAS DO HISTORICISMO

Thiago Rhys Bezerra Cass

Um épico, mas não um poema

Em agosto de 1760, um jovem escocês chamado James Macpherson deixou Edimburgo numa missão rumo às Terras Altas escocesas, à Ilha de Skye e as Hébridas Exteriores. Sua expedição era generosamente financiada por algumas das mentes mais eminentes de seu país, como Adam Smith, David Hume, James Boswell, John Home, Lord Kames, Adam Ferguson e Hugh Blair, por conta de seus propósitos elevados: recuperar vestígios de poesia escocesa antiga em manuscritos dispersos e fontes orais isoladas (ver Stafford, 1988, p. 96 e ss.). Confiou-se a Macpherson missão tão importante porque acabara de publicar uma miscelânea de poemas ostensivamente coletados junto à tradição oral gaélica do norte e do oeste da Escócia. Seus “achados” foram reunidos sob o título de “Fragmentos de Poesia Antiga”. Em dezembro de 1761, Macpherson tomou de assalto não apenas a cena literária escocesa, mas também a europeia, ao trazer à luz os supostos resultados de seu *tour* pelas Terras Altas: um longo poema em prosa em língua inglesa, suposta

tradução de uma composição atribuída a um bardo que vivera no século III d. C., Ossian.

Macpherson apresentava o poema como uma “história verdadeira”, ainda que “adornada pela poesia” (Macpherson 1996, p. 37), de uma de uma expedição militar de Fingal,¹ um rei-guerreiro que teria governado o norte da Escócia e vastas porções da Irlanda. Dada a temática heroica, o tradutor julgou adequado mobilizar o prestígio de um gênero que, segundo Ernst Robert Curtius (2013, p. 36), encontrava-se no centro da educação literária europeia desde a Alta Idade Média: a epopeia. Com efeito: até o final do século XVIII, aprendia-se latim e grego com exercícios de leitura, paráfrase e emulação dos épicos de Homero e Virgílio, o que inevitavelmente alçou seus nomes ao topo do sistema literário e subverteu a hierarquia das formas legada pela Antiguidade (ver Fowler 1985, p. 213 e ss.). Para Aristóteles, a tragédia era o mais elevado dos gêneros literários. Para um quase contemporâneo de Macpherson, Joseph Trapp (1742, p. 328), por sua vez, a epopeia era “o melhor e mais perfeito tipo de poesia”.²

Sem qualquer cerimônia ou constrangimento, Macpherson atribuiu o seguinte título à sua suposta tradução: *Fingal: An Ancient Epic Poem in Six Books*.³ A poesia ossiânica de Macpherson seria celebrada ao longo de décadas por nomes tão diversos quanto Herder, Goethe, Germaine de Stäel, Leonor de Almeida Portugal, Almeida Garrett, Walt Whitman e José de Alencar (ver Gaskill 2004; Cass 2020, pp. 105-118). Thomas Jefferson, o terceiro presidente norte-americano, escreveria em seu diário que a leitura de *Fingal* era fonte contínua de alegria e prazer (Johnson 2016). E William Wordsworth (1984, p. 312), como atesta o autobiográfico “Glen-Almain, or The Narrow

1. Trecho integral: “the genuine history of Fingal’s expedition, embellished by poetry”. Salvo disposição em contrário, todas as traduções deste ensaio são de minha autoria.

2. “(...) the best, and most perfect Kind of Poetry.”

3. Em português, “Fingal: um poema épico antigo em seis cantos”.

Glen”, fez uma peregrinação à Escócia em 1803 para visitar um vale onde Ossian estaria enterrado: “Neste lugar quieto, longe do mundo/ Jaz Ossian, no vale estreito”.⁴ Apesar da algazarra em torno de Ossian e *Fingal*, uma modesta romancista de Ipswich de cinquenta e tantos anos, chamada Clara Reeve, ficou-se profundamente perplexa. Registrou suas reservas quanto à tradução de Macpherson em *The Progress of Romance* (1785), obra que, infelizmente, não circula para além das camarilhas especializadas de *dix-huitièmistes*.

Organizado como uma série de diálogos noturnos entre três personagens (Euphrasia, Sophronia e Hortensius), *The Progress of Romance* consiste numa tentativa monumental de sistematizar as múltiplas formas e os múltiplos gêneros narrativos ficcionais, dos épicos homéricos até romances (então) contemporâneos, como *The Expedition of Humphry Clinker* (1773), por Tobias Smollett. Em meados do volume 2, Euphrasia, que parece dar voz às opiniões autorais, dedica-se a *Fingal*. Inicialmente, confessa sua admiração pela realização de Macpherson, por “coletar todas as histórias tradicionais das Terras Altas”,⁵ salvando-as do esquecimento (Reeve, 1785, v. 2, p. 66). Apesar de sua admiração, Euphrasia manifesta sérias dúvidas em face de *Fingal*. Articulava-as da seguinte maneira:

Fingal é indubitavelmente um épico, mas não um poema. Não posso dar esse nome ao que não é nem prosa nem verso. Esse tipo de escrita corrompe e estraga nossa língua e destrói a barreira, erguida pela natureza, para distinguir a poesia da prosa.⁶

4. “In this still place, remote from men/ Sleeps Ossian, in the Narrow Glen”.

5. Trecho integral: “Mr. *Macpherson* collected all the traditional stories of the Highlands”. Em minhas traduções, procurarei manter a distinção inglesa entre “story” e “history”.

6. “*Fingal* is undoubtedly an Epic, but not a Poem. – I cannot give that name to what is neither prose nor verse—this sort of writing corrupts

À primeira vista, as observações de Reeve soam um tanto tópicas, restritas à decisão de Macpherson de verter poesia, ainda que antiga, em prosa. O próprio tradutor antevira essa possibilidade de reproche. Na longuíssima dissertação que precede a edição de 1763 de *Fingal*, ele argumentara que o verso inglês não era suficientemente dúctil para comunicar a majestade da poesia gaélica: “a força e a conformação das duas línguas eram demasiado diversas, que seria quase impossível traduzir a poesia gaélica em qualquer verso inglês minimamente tolerável”.⁷ Reeve, no entanto, não se atém aos pretensos impasses do ofício tradutório. Toma *Fingal: An Ancient Epic Poem in Six Books* como uma obra britânica, em língua inglesa, e busca analisá-la com as mesmas categorias que empregara na sua discussão de outros textos anglófonos. E, ainda assim, *Fingal* parece resistir às velhas fórmulas e distinções que embasavam a crítica da epopeia. Como pretendo demonstrar, a ansiedade de Reeve em face da suposta falta de barreiras em entre formas, gêneros e modos literários não provém de alguma espécie de má vontade de uma senhora inglesa diante da notoriedade de um jovem escocês. Sua ambivalência em face de *Fingal* é profundamente reveladora de uma mudança sísmica que ocorria na literatura britânica na segunda metade do século XVIII. É um momento em que críticos e escritores se dão conta de que formas e gêneros literários não podem ser avaliados em categorias universalistas ou universais. Tamanha inflexão, como veremos, satura o *Fingal* de Macpherson.

and spoils our language, and destroys the barrier, which nature has placed, to distinguish between poetry and prose.”

7. “(...) the strength and manner of both languages were very different, and that it was next to impossible to translate the Gaelic poetry into any thing [sic] of tolerable English verse.”

Um poema épico perfeito

Ostensivamente, Macpherson apresenta *Fingal* como uma obra que, de maneira surpreendente, obedece às prescrições neoclássicas para a feitura de um poema épico. Quando o rei Charles II retornou de seu exílio na França, em 1660, e restaurou a monarquia, houve um influxo de ideias, vogas e gostos franceses (Tillyard 1966, p. 453). Monarquia absolutista, a França era repleta de instituições políticas e culturais, como a Académie Française, orientadas a disciplinar produções literárias e artísticas. Seus preceitos eram informados por leis e regras universalistas, as quais, por sua vez, eram apresentadas como se fossem derivadas de autores e críticos gregos e romanos, como Aristóteles e Horácio. De acordo com Herbert Tucker (2008, pp. 31-32), os críticos franceses atendiam aos anseios das “classes leitoras” nas Ilhas Britânicas por “estabilidade, clareza e ordem”,⁸ extenuadas por uma guerra civil, por um insolúvel sectarismo religioso e pelo ceticismo da nova filosofia. Indiscutivelmente, o mais renomado crítico francês da poesia épica foi René Le Bossu. Seu *Traité du Poëme Épique* (1675) rapidamente se consolidou como codificação definitiva da epopeia. De saída, o *Traité* mobiliza as convenções retóricas de um teorema científico. Le Bossu declara haver um fundamento comum para as artes e as ciências: a razão, que se manifestava de maneira mais lídima nos ensinamentos de Aristóteles e Horácio e nos escritos de Homero e Virgílio (Le Bossu 1705, pp. 1-3). Para Le Bossu, a narrativa épica teria uma orientação didática, porquanto imita uma ação que subministra um ensinamento dirigido a pessoas dotadas de proeminência política, como aristocratas e generais. Na *Iliada*, tal ensinamento

8. Trecho integral: “an era in which new philosophy, sectarian divisiveness, and socio-political experiment fed a strong appetite among the reading classes for stability, clarity, and rule”.

seria que a discórdia entre os príncipes, como a havida entre Agamenon e Aquiles, leva o Estado à ruína. Crucialmente, Le Bossu não secciona o didatismo de considerações sobre a forma da epopeia. A alegorização de uma moral tem como pré-requisito uma ação dotada de unidade, que se sobrepõe à caracterização e determina a construção dos episódios. De um lado, personagens devem servir ao desenvolvimento da ação. De outro lado, episódios devem dar a tal ação colorido, variedade e interesse. Narrativas que revolvem em torno de personagens perdem o direcionamento. E episódios autônomos fragmentam a ação. Para preservar a unidade de ação, também seria necessário preservar as unidades de tempo e de espaço. Sem uma ação una e inteira, a narrativa não é parafraseável e dela não se extrai um ensinamento:

A epopeia é um discurso inventado com arte, para formar os hábitos por meio de instruções ocultas sob as alegorias de uma ação importante, que é narrada em verso de uma maneira verossimilhante, deleitosa & maravilhosa. (Le Bossu, 1705, p. 14)⁹

Na Grã-Bretanha setecentista, a expressão “as regras da poesia épica” era entendida como sinônima à expressão “as regras de Le Bossu” (Clark 1965, p. 246). Vejamos alguns (tenebrosos) versos do Duque de Buckinghamshire (John Sheffield) sobre o *Traité*:

Lê Homero uma vez, e não poderás tornar a ler.
Pois todo o resto se parecerá tão pobre e enfadonho.

9. “L’Epopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d’une action importante, qui est racontée en Vers d’une manière vraisemblable, divertissante, & merveilleuse.”

Tu o desejarás não lido; mas com frequência o examina
 E dificilmente precisarás de outro livro.
 Se Bossu não tivesse escrito, o mundo ainda estaria
 Como índios a ver esse maravilhoso produto de destreza;
 A admirar a obra tal qual algo [procedente] do Divino,
 Refinada não para instruir, mas inspirar:
 Até que ele, desvendando mistérios sagrados,
 Mostrou onde repousa a poderosa mágica,
 Descreveu as sementes (e em que ordem [foram] semeadas),
 Que se elevaram em tão vasta proporção.
 Certamente, aprendeu tal segredo de um anjo,
 Que por esse labirinto forneceu-lhe o novo!¹⁰
 (Sheffield 1908, vol. 2, pp. 295-296)

Macpherson apõe a *Fingal* um extenso aparato paratextual de prefácios e notas de rodapé, que demonstram as convergências entre o poeta ossiânico e as regras — ou “o novo” — de Bossu. A partir de 1765, as edições de Macpherson dos poemas ossiânicos vieram acompanhadas de uma *Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, de Hugh Blair (1996, p. 359), eminente professor de Retórica e Belas-Letras na Universidade de Edimburgo. Em sua dissertação, Blair cita “M. Bossu” e conclui que *Fingal* subministra um ensinamento: “Sabedoria e bravura sempre triunfam sobre a força bruta”¹¹ ou, numa formulação mais precisa, “a vitória mais completa sobre um inimigo é obtida por aquela moderação e generosidade que

10. “Read Homer once, and you can read no more./ For all things else will seem so dull and poor,/ You'l wish 't unread; but oft upon him look,/ And you will hardly need another book./ Had Bossu never writ, the world had still/ Like Indians view'd this wondrous piece of Skill;/ As something of Divine the work admired,/ Moped not to be Instructed, but Inspired:/ Till he, disclosing sacred Mysteries,/ Has shewn where all the mighty Magick lyes,/ Describ'd the Seeds, and in what order sown,/ That have to such a vast proportion grown./ Sure from some Angel he the secret knew,/ Who through this Labyrinth has given the clue!”

11. “(...) Wisdom and Bravery always triumph over brutal force.”

o convertem num amigo”.¹² De maneira mais interessante, o tradutor sugere nos prefácios que *Fingal* “eleva-se às regras da epopeia” (Macpherson 1996, p. 36).¹³ Nas notas de rodapé, traz à colação sucessivas passagens extraídas de Homero, Virgílio e Milton, a explicitamente convidar o leitor a comparar trechos ossiânicos ao que então se tomava como cânone épico. Num ponto no “Livro I”, por exemplo, asseverava o tradutor que “o leitor pode comparar esta passagem com uma semelhante em Homero” (Macpherson 1996, p. 423, nº 77).¹⁴ Tais aproximações não eram gratuitas. Há inúmeras convergências entre *Fingal* e os épicos de Homero, Virgílio e Milton. Como o Satã miltônico, Swaran, o antagonista malévolo, é imagisticamente jungido a um abeto escandinavo. E, estruturalmente, *Fingal* adere às infames três unidades: unidade de ação, unidade de lugar e unidade de tempo. O poema abre em *medias res* e gira em torno do embate entre três exércitos – o irlandês, o escandinavo e o caledônio – às portas do palácio do Alto Rei da Irlanda, Temora. A batalha dura apenas quatro dias, com o triunfo dos escoceses sobre os suecos e a libertação dos irlandeses. Informações necessárias relativas às personagens e sociedades envolvidas na guerra são fornecidas por meio de analepses, em especial pelo delegar da narração a personagens secundárias. Quando publica o segundo poema épico atribuído a Ossian, *Temora: an Epic Poem in Eight Books* (1763), Macpherson (1996, p. 479, nº 2) explicitamente congratula a adesão às três unidades, ou “grandes fundamentos da epopeia”:

Este poema de Ossian (...) detém os grandes fundamentos da epopeia. A unidade de tempo, lugar e ação é preservada

-
12. “(...) the most compleat [sic] victory over an enemy is obtained by that moderation and generosity which convert him into a friend.”
 13. “(...) it comes up to the rules of the epopæa.”
 14. “The reader may compare this passage with a similar one in Homer (...)”

do começo ao fim. O poema abre *in medias res* – o que é necessário saber de acontecimentos anteriores é introduzido, depois, por meio de episódios (...). As circunstâncias são grandiosas e a dicção, animada.¹⁵

Essa aparente adesão estrutural às prescrições hereditárias do épico não passou despercebida por alguns críticos, e joga algumas luzes na calorosa recepção de *Fingal* junto a leitores que por anos a fio se refestelaram nas certezas do aristotelismo neoclássico. Smollett (1762, vol. 13, p. 53), que abertamente se orgulhava de seus conhecimentos de grego e latim, proclamou num artigo para o *Critical Review*: “ousaremos declarar *Fingal* um poema épico perfeito – e, como tal, recomendá-lo à atenção do público”.¹⁶

Rachaduras

Havia rachaduras nesse edifício neoclássico. A condição de “poema épico perfeito” era um indício óbvio de que *Fingal* pudesse ser o produto da pena de Macpherson, e não uma obra que ficara esquecida por séculos sob as brumas das Terras Altas escocesas. Quando da publicação de *Temora*, o tradutor circundaria esse tipo de acusação com o seguinte argumento: os poemas de Ossian coincidem com as prescrições de Aristóteles

15. “(...) this poem of Ossian (...) has all the grand essentials of the epopæa. Unity of time, place, and action is preserved throughout. The poem opens in the midst of things; what is necessary of preceding transactions to be known, is introduced by episodes afterwards, not formally brought in, but seemingly rising immediately from the situation of affairs. The circumstances are grand, and the diction is animated (...).”

16. “(...) we will venture to pronounce *Fingal* a perfect Epic poem, and as such recommend it to the attention of the public.”

porque este formulara suas prescrições a partir de Homero e Homero, como Ossian, apreendera as regras da epopeia a partir da natureza. Em segundo lugar, e de maneira ainda mais importante, *Fingal* configura um sujeito poético plenamente subjetivado e individualizado: Ossian. Com efeito, Ossian não é apenas o autor ostensivo do poema. É uma personagem, o filho do protagonista epônimo e o narrador, a entidade cuja voz evoca e recupera os feitos do passado. Contudo, Ossian é-nos apresentado como um velho bardo cego e solitário. O último de sua linhagem. E há momentos em *Fingal* em que a representação da ação — mimese de uma práxis, a pedra angular da poética aristotélica — é abruptamente interrompida para que Ossian possa comunicar seus pensamentos e suas emoções:

Muitas foram as mortes sob meu braço; e funesto era o fulgor de minha espada. Minhas madeixas ainda não eram tão cinzentas, nem minhas mãos tremiam pela idade. Meus olhos ainda não se haviam cerrado na escuridão, nem meus pés falhado na corrida. (Macpherson 1996, p. 77)¹⁷

A mimese cede lugar à expressão. A estória é ofuscada pela persona do aedo. O ato de narrar se torna, ele mesmo, objeto da narrativa, numa espiral reflexiva. Na *Eneida* de Virgílio e no *Paraíso Perdido* de John Milton, há momentos em que a narrativa se modula para a primeira pessoa. Esses momentos, contudo, são esparsos e assaz ritualizados, seja como um aparte ou como o exórdio de um novo Canto a lidar com matérias e materiais celestes. Vejamos os famosos versos de abertura do terceiro canto do *Paraíso Perdido*, cuja inequívoca voz autoral contrasta a cegueira do próprio Milton (1994, p. 100) à luz infinita de Deus:

17. “Many were the deaths of my arm; and dismal was the gleam of my sword. My locks were not then so gray; nor trembled my hands of age. My eyes were not closed in darkness nor failed my feet in the race.”

Salve, ó luz, primogênita do Empíreo,
Ou coeterno fulgor do eterno Nume!
Como te hei de nomear sem que te ofenda?
É Deus a luz, — e, em luz inacessível
Tendo estado por toda a Eternidade,
Esteve em ti, emanação brilhante
Da brilhante incriada essência pura.¹⁸

Em *Fingal*, o sofrimento e a nostalgia de Ossian são, contudo, os principais temas da epopeia. Há momentos em que Ossian simplesmente obsta a configuração da estória para derramar suas emoções e a voz do aedo abafa a voz de seus heróis. Na passagem abaixo, conforme Fingal lamenta a morte precoce de seu filho, Ryno, o eixo temporal desloca-se do passado heroico para o presente solitário de Ossian, e o aedo sobrepõe seu sofrimento ao do personagem:

Descansa, meu caçula, descansa, ó Ryno, em Lena. Também morreremos, pois o guerreiro há de tombar um dia. Tal foi o teu pesar, rei das colinas, quando Ryno jazia sobre a terra. Qual não é o pesar de Ossian, pois também te foste. (...) — Fingal há muito foi dormir, o senhor da guerra. (Macpherson 1996, p. 95)¹⁹

-
18. “Hail holy Light, offspring of Heav’n first-born,/ Or of th’Eternal Coeternal beam/ May I express thee unblam’d? since God is Light,/ And never but in unapproached Light/ Dwelt from Eternity, dwelt then in thee,/ Bright effluence of bright essence increate” (Milton 1957, p. 257, III 1-6).
19. “Rest, youngest of my sons, rest, O Ryno, on Lena. We too shall be no more; for the warrior one day must fall. Such was thy grief, thou king of hills, when Ryno lay on earth. What must the grief of Ossian be, for thou thyself art gone. (...) — Fingal has long since fallen asleep, the ruler of the war.”

Essa intrusão narratorial é uma flagrante violação à poética neoclássica. Epopeias deveriam celebrar os feitos de heróis, as pessoas com consequência política, na formulação de Le Bossu (1705, pp. 273-280), e não dar voz aos fracos, aos velhos, àqueles que foram tragados ou derrotados pelo processo histórico. Os apoiadores de Macpherson, como Blair (1996, p. 354), tentaram justificar essa ruptura com a preceptística neoclássica apelando às origens remotas do poema. Blair escreveria na sua famosa *Critical Dissertation*:

A maneira de composição leva todas as marcas da mais remota antiguidade. Nada de transições engenhosas nem de conexões arredondadas e dilatadas entre as partes, assim como encontramos nos poetas de tempos mais recentes, quando a ordem e a regularidade eram mais praticadas e conhecidas: mas, sim, um estilo sempre rápido e veemente.²⁰

Outros apoiadores foram ainda mais eloquentes. Num estudo sistemático sobre a poesia celta, John Macpherson (sem relação de parentesco com o tradutor de Ossian) expandiria o argumento de Blair em *A Critical Dissertation on the Poetry of the Antient [sic] Caledonians* (1768) nos seguintes termos:

A poesia é a voz triunfante da alegria ou os suspiros entrecortados do pesar e da melancolia. Os extremos dessas paixões são mais violentos nos estágios mais antigos da sociedade, antes que as faculdades da mente humana sejam reguladas pela civilização avançada, e os sentimentos

20. “The manner of composition bears all the marks of greatest antiquity. No artful transitions; nor full and extended connection of parts; such as we find among the poets of later times, when order and regularity of composition were more studied and known; but the style is always rapid and vehement (...).”

do coração sejam fortes: e sentimentos fortes sempre produzem a sublimidade da expressão que chamamos de poesia. (Macpherson 1768, vol. 1, p. 8)²¹

Noutras palavras, justifica-se a manifesta irregularidade de *Fingal*, com suas ardorosas eclosões de emoção e sentimentalidade, porque as composições ossiânicas seriam produtos de uma era “não refinada” e “bárbara”. Num nível, rompe-se radicalmente com a poética neoclássica — a qual, como foi dito anteriormente, tomava a mimese como a fonte da poesia. Nas citações acima, o sentimento é apresentado como a matriz da poesia. Suas referências teóricas não são Aristóteles (nem mesmo Horácio), mas o idioma do sublime e os estudos (então contemporâneos) sobre a Bíblia hebraica. O sublime de Longino informa um vocabulário crítico que mobiliza conceitos como paixão, veemência e fogo. Estudos sobre a Bíblia hebraica, por sua vez, tinham como premissas noções como inspiração e entusiasmo. Em conjunto, esse repertório de referências vislumbra na subjetividade do poeta a verdadeira fonte da poesia, dando pouca ou nenhuma ênfase a regras ou preceitos composicionais. Em 1753, Robert Lowth (1787, vol. 1, p. 367) afirmaria em termos inequívocos em suas *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*:

(...) uma vez que o intelecto humano naturalmente se regozija ante qualquer espécie de imitação, a espécie que exhibe sua própria imagem, que revela e retrata seus impulsos, inflexões, perturbações e emoções secretas, que

21. “Poetry is the triumphant voice of joy or the broken sighs of sorrow and melancholy. The extremes of these passions are the most violent in the earliest stages of society before the faculties of the human mind are regulated by advanced civilization, and the feelings of the heart are strong: and strong feelings always produce the sublimity of expression we call poetry.”

percebe e conhece a si mesma, inevitavelmente deixa de surpreender e deleitar acima de qualquer outra.²²

Traduzido para o inglês, por William Smith, em 1739, *Do Sublime*, de Longino (1739, p. 3), define sublimidade como “eminência ou perfeição da linguagem”,²³ com o condão de não apenas persuadir o público, mas de levá-lo ao “transe”.²⁴ Como observa M. H. Abrams (1953, pp. 72-78), para Longino, o sublime atravessa as divisões tradicionais do discurso e esfuma a fronteira (ou “barreira natural”) entre verso e prosa, algo que Clara Reeve tanto abominava. Para Longino, excelência linguística e o poder de suscitar o transe eram encontrados nos escritos de Homero, Platão e Safo. Ademais, Longino não se interessava muito por regras, mas por faculdades inatas. Das supostas cinco fontes do sublime, duas delas (poder de formar grandes concepções e paixão veemente) não podem ser ensinadas, porquanto seriam a expressão de um espírito incomum. John Dennis (1939, vol. 1, p. 339), um defensor ardoroso de Longino, escreveu em seu *Grounds of Criticism* (1705) que, seja no épico, seja na ode, expressa-se a paixão em seu máximo potencial somente quando o poeta fala em sua própria voz: “naquelas passagens da poesia épica em que fala o próprio poeta, ou a mais antiga das Musas [fala] por ele, as paixões entusiásticas devem prevalecer, assim como na grande

22. “(...) since the human intellect is naturally delighted with every species of imitation, that species in particular which exhibits its own image, which displays and depicts those impulses, inflexions, perturbations, and secret emotions, which it perceives and knows in itself, can scarcely fail to astonish and to delight above every other.”

23. Trecho integral: “(...) Sublime is a certain Eminence or Perfection of Language”.

24. Trecho integral: “For the Sublime not only persuades, but throws an Audience into Transport”.

ode”.²⁵ Assim, a regra fundamental da poesia não é seguir regras, mas infundir-se de *pathos* (Dennis 1939, p. 364).

Noutro nível, mobiliza-se uma espécie de historicismo que começava a ganhar tração no século XVIII, conforme foi demonstrado por estudiosos como Kirsti Simonsuuri (1979), especialmente na parte da Grã-Bretanha que experimentava enorme instabilidade social: a Escócia. Trata-se de uma sociedade marcada por perda da independência nacional, fome, emigração em massa e duas sangrentas guerras civis, os chamados Levantes Jacobitas de 1715 e 1745. Em 1745, um exército de *Highlanders* sitiou e conquistou a capital escocesa, Edimburgo, e desfraldou seu estandarte sobre o Castelo situado na parte alta da cidade. No entanto, os *Highlanders* foram derrotados na Batalha de Culloden, em 1746. Um país destroçado, evocado pela elegia de Smollett (1993, pp. 24, 21-24), “The Tears of Scotland” (1746), na qual sujeito poético interpela uma antropomorfizada “Caledônia”, que pranteia a morte de sua prole:

Teu espírito altaneiro agora está partido,
Teu pescoço se curva ao jugo:
O que tropas estrangeiras jamais dominaram
Tombou pelo ódio intestino e pelo rancor.²⁶

Com os inúmeros problemas e a instabilidade do país, o pensamento social escocês é marcado por esquemas explicativos em que governos, regimes políticos e sistemas de organização econômica são vistos como transitórios e derivados de situações históricas específicas (Berry 1997, p. 64). Por exemplo, Adam

25. “(...) in those parts of Epick Poetry, where the Poet speaks himself, or the eldest of the Muses for him, the Enthusiastick Passions are to prevail, as likewise in the greater Ode.”

26. “Thy tow’ring spirit now is broke,/ Thy neck is bended to the yoke./ What foreign arms could never quell,/ By civil rage, and rancour fell.”

Ferguson (1995, p. 1), que tanto contribuíra para a recepção e circulação das traduções de Macpherson nos círculos ilustrados escoceses, assim definiria as “características gerais da natureza humana” em seu *magnum opus*, *An Essay on the History Civil Society* (1767):

Produtos naturais geralmente se formam aos poucos. Vegetais crescem a partir de um brotinho; os animais, de um estado infantil. Os últimos agirão e estenderão suas operações conforme aumenta sua potência: progredem naquilo que fazem e nas faculdades que adquirem. Essa progressão é ainda mais acentuada no ser humano que em qualquer animal: não apenas o indivíduo avança da infância para a maturidade, mas a própria espécie, da incultura para a civilização.²⁷

Extrapolada para a crítica literária, essa maneira de pensar tornou possível o advento de teorizações sobre a emergência do gênio poético. Três décadas antes do aparecimento do *Essay* de Ferguson, Thomas Blackwell, com quem Macpherson estudaria no Marischal College, na Universidade de Aberdeen, já publicara um vastamente lido e citado *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735). De maneira explícita, o *Enquiry* de Blackwell (1735, p. 4) derivava as “excelências” da *Ilíada* e da *Odisséia* do “gênio natural” de Homero, que não seria coarctado por hábitos e pendores artificiais:

27. “Natural productions are generally formed by degrees. Vegetables grow from a tender shoot, and animals from an infant state. The latter being destined to act, extend their operations as their powers increase: they exhibit a progress in what they perform, as well as in the faculties they acquire. This progress in the case of man is continued to a greater extent than in that of any other animal. Not only the individual advances from infancy to manhood, but the species itself from rudeness to civilization.”

(...) os poemas de *Homero* são de *composição humana*; inspirados por nenhum outro *poder* que as suas faculdades naturais, e as oportunidades de sua educação. Em suma: (...) um *concurso* de causas *naturais* conspirou para produzir e cultivar aquele gênio poderoso (...).²⁸

Numa formulação que seria ecoada pelo próprio Macpherson, Blackwell argumentaria que obras como os poemas homéricos comunicam uma experiência não mediada e em primeira mão de situações históricas propensas à produção de valores marciais e à consecução de feitos heroicos, como guerras intermináveis e a necessidade de desbravar os mares, sem qualquer constrição literária, moral ou social, como decoro ou refinamento.

Desorientação

Na dissertação que antecede *Temora: an Epic Poem in Eight Books* (Macpherson 1996, p. 205), há uma completa fusão entre análise literária, historiografia e crítica moral e política ao *status quo* britânico:

As paixões mais nobres da mente nunca rebentaram tão livres e irrestritas quanto naqueles tempos que chamamos de bárbaros. Aquele modo de vida irregular e aquelas ocupações varonis das quais a barbárie toma seu nome são altamente favoráveis para uma força de vontade desconhecida em tempos refinados. Numa

28. "Homer's poems are of human composition, inspired by no other power than his own natural faculties, and the chances of his education: In a word, that the concurrence of natural causes conspired to produce and cultivate that mighty Genius."

sociedade avançada, os caracteres humanos são uniformes e encobertos. As paixões humanas se quedam, de certa maneira, ocultas por formalidades e hábitos artificiais — e os poderes da alma, sem a oportunidade de exercê-los, perdem seu vigor. Os tempos de hábitos refinados e regulares devem, portanto, ser desejados por aqueles de vontade débil e fraca. Circunstâncias conturbadas — e as convulsões que lhes são próprias — são o campo adequado para um caráter exaltado e para o exercício de grandes feitos. O mérito sempre avulta superior; nenhum evento fortuito é capaz de levar os tímidos e covardes ao poder.²⁹

Autoria e contexto histórico são mobilizados como categorias para avaliação e apreciação de um gênero, até então, percebido como altamente codificado. A crítica ao épico se torna uma crítica às “paixões” do poeta e da sociedade da qual emerge. Tamanha reflexividade sobre a voz e as circunstâncias do aedo desconstituem a epopeia? Sim e não. Num ensaio seminal publicado no longínquo ano de 1979, “Some Thoughts on the Problems of Literary Change 1750-1800”, Ralph Cohen (2017, p. 261) argumenta de maneira persuasiva que o sistema literário se transforma não apenas por meio da introdução de novos temas ou de novos referentes, mas sobretudo pela

29. “The nobler passions of the mind never shoot forth more free and unrestrained than in these times we call barbarous. That irregular manner of life, and those manly pursuits from which barbarity takes its name, are highly favorable to a strength of mind unknown in polished times. In advanced society the characters of men are more uniform and disguised. The human passions lie in some degree concealed behind forms, and artificial manners; and the powers of the soul, without opportunity of exerting them, lose their vigor. The times of regular, and polished manners, are therefore to be wished for by the feeble and weak in mind. An unsettled state, and those convulsions which attend it, is the proper field for an exalted character, and the exertion of great parts. Merit there rises always superior; no fortuitous event can raise the timid and mean into power.”

reconfiguração de formas e estruturas. Em suma, velhos nomes passam a designar novos arranjos. Essa reconfiguração pode incluir o sujeito poético, o padrão métrico, as premissas composicionais e as associações temáticas de um gênero. Na segunda metade do século XVIII, de acordo com Northrop Frye (1956), há uma inflexão do estético para o psicológico, de uma ideia de literatura como algo acabado (como em Aristóteles ou Le Bossu) para ideia de literatura como processo, como fluxo (como em Longino ou Blackwell). Com *Fingal*, mais especificamente, temos um aedo que, ao converter-se em fonte e objeto da elocução poética, acaba por funcionar como um eu-lírico. Ou como um narrador em primeira pessoa de um romance. Anos mais tarde, Hegel (2004, vol. 4, p. 124) se quedava mais perplexo que Clara Reeve:

Não se pode considerar como verdadeiramente épico se as expressões líricas, tal como, por exemplo, se dá em Ossian, determinam o tom e o colorido (...). O grito que irrompe do sentimento, em geral manifestação plena da alma interior, que apenas chega a uma efusão a fim de fazer valer a si mesma, não possui, por conseguinte, espaço no jogo da epopeia.

E, a despeito da desorientação de Hegel, épicos com um sujeito poético individualizado e subjetivado se tornaram bastante comuns e recorrentes no século XIX. Basta citar alguns títulos: *The Lay of the Last Minstrel* (1805), de Sir Walter Scott, *Milton* (1810), de William Blake, e, de modo mais eloquente, *The Prelude, or the Growth of the Poet's Mind*, de William Wordsworth, publicado postumamente em 1850. De veículo para o engendrar uma narrativa sobre os desígnios de Deus no *Paraíso Perdido*, o pentâmetro não rimado (*blank pentameter*) se converte, no poema de Wordsworth (1984, p. 375), num verso para perscrutar a interioridade do eu:

Oh, que dádiva é essa brisa gentil
Que sopra dos campos verdejantes e das nuvens
E dos céus: rebenta no meu rosto
E não parece cônica da alegria que me dá.³⁰

Sintomaticamente, apenas um ano após a publicação de *Fingal*, o bispo Richard Hurd, que discutia de maneira cuidadosa as traduções de Macpherson em sua correspondência privada, publicaria seu influente *Letters on Chivalry and Romance* (1762). O argumento central de Hurd (1911, p. 79) era que, a despeito da autoridade de Aristóteles, não haveria critério universal para analisar a poesia épica ou heroica. Formas e temas emergem e evoluem na e ao longo da história, numa interação constante com forças culturais e históricas: “Nada na natureza humana (...) é despido de motivos. Os usos e padrões de outros tempos podem parecer, à primeira vista, fantásticos e injustificáveis. Mas aqueles que os olham de perto descobrem uma causa latente para sua produção”.³¹ Para Hurd (1911, p. 79), seria contraproducente comparar obras poéticas produzidas em circunstâncias históricas diversas:

Sob essa ideia (...) de um poema gótico, e não clássico, é que *Faerie Queene* deve ser lido e criticado. E, com esses princípios, não seria difícil revelar seu mérito de um modo diferente do que se tem feito até agora.
Milton, é verdade, preferiu o modelo clássico ao gótico.³²

30. “Oh there is blessing in this gentle breeze/ That blows from the green fields and from the clouds/ And from the sky: it beats against my cheek,/ And seems half-conscious of the joy it gives.”

31. “Nothing in human nature (...) is without its reasons. The modes and fashions of different times may appear, at first sight, fantastic and unaccountable. But they, who look nearly into them, discover some latent cause of their production.”

32. “Under this idea then of a Gothic, not classical poem, the *Faery Queen* is to be read and criticized. And on these principles, it would not be

Macpherson até buscou legar à Escócia um espécime de um gênero no centro do sistema literário. No entanto, com a crescente percepção da contingência histórica na conformação da voz poética cumulada a um vocabulário crítico de traz o sujeito poético por trás dessa voz para o primeiro plano, o apagamento da barreira entre gêneros, formas e modos presentacionais era simplesmente inevitável. A despeito das objeções de Clara Reeve. Ou de Aristóteles. Ou do Aristóteles de Le Bossu. Por outro lado, sem as regras neoclássicas, como avaliar ou analisar *Fingal* como uma epopeia? O historicismo que postula um gênio natural como a fonte da poesia heroica parece encontrar seu limite: como conceder a palma de poeta épico sem recorrer a critérios universais?

Referências

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1953.
- BERRY, Christopher J. *Social theory of the Scottish Enlightenment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- BLAIR, Hugh. "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal", in: MACPHERSON, James. *The poems of Ossian and related works*. Ed. Howard Gaskill. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. 345-399 p.
- CASS, Thiago Rhys Bezerra. "'Original Harmony': Ossianic Voices in Alencar's Indianist Novels", in: BÄR, Gerald e GASKILL, Howard (eds.) *Orality, Ossian and translation*. Bern: Peter Lang, 2020. 105-118 p.

difficult to unfold its merit in another way than has been hitherto attempted. Milton, it is true, preferred the classic model to the Gothic."

- CLARK, A. F. B. *Boileau and the French classical critics in England (1660-1830)*. New York: Russell & Russell, 1965.
- COHEN, Ralph. *Genre theory and historical change*. Ed. John L. Rowlett. Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2017.
- CURTIUS, Ernst Robert. *European literature and the Latin middle ages*. Trad. Willard Trask. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2013.
- DENNIS, John. "The Grounds of Criticism in Poetry", in: HOOKER, Edward Niles (ed.) *The critical works of John Dennis*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1939, vol. 1, pp. 325-373.
- FERGUSON, Adam. *An essay on the history of civil society*. Ed. Fania Oz-Salzberger. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon, 1985.
- FRYE, Northrop. "Towards Defining an Age of Sensibility." *ELH*, vol. 23, nº 2, 1956, pp. 144-152.
- GASKILL, Howard (ed.) *The reception of Ossian in Europe*. New York, London: Thoemmes Continuum, 2004.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, vol. 4, 2004.
- HURD, Richard. *Letters on chivalry and romance*. Ed. Edith Morley, London: Henry Frowde, 1911.
- JOHNSON, Amanda Louise. "Thomas Jefferson Ossianic Romance." *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 45, 2016, pp. 19-35.
- LE BOSSU, René. *Traité du poëme épique*. Paris, 1705.
- LONGINUS, Dionysius. *On the sublime: translated from the Greek, with notes and observations, and some account of the life*,

- writings and character of the author. Trad. William Smith. London, 1739.
- LOWTH, Robert. *Lectures on the sacred poetry of the Hebrews*. Trad. G. Gregory. London, 2 vols, 1787.
- MACPHERSON, James. *The poems of Ossian and related works*. Ed. Howard Gaskill. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- MACPHERSON, John. *A critical dissertation on the poetry of the antient [sic] Caledonians*. London, vol. 1, 1768.
- MILTON, John. *O paraíso perdido*. Trad. António José Lima Leitão. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.
- MILTON, John. *Complete poems and major prose*. Ed. Merritt Y. Hughes. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1957.
- [REEVE, Clara]. *The progress of romance, through times, countries, and manners; with remarks on the good and bad effects of it, on them respectively: in a Course of Evening Conversations*. Colchester, 2 vols, 1785.
- SHEFFIELD, John (Earl of Mulgrave, Duke of Buckinghamshire). "An Essay upon Poetry", in: SPINGARN, J. E. (ed.) *Critical essays of the seventeenth century*. Oxford: Clarendon, vol. 2, 1908, pp. 286-296.
- SIMONSUURI, Kirsti. *Homer's original genius: eighteenth-century notions of the early Greek epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- [SMOLLETT, Tobias]. "Article VII". "The Critical Review for the Month of January, 1762." *The critical review: or, annals of literature*, London, vol. 13, 1762, pp. 45-53.
- SMOLLETT, Tobias. "The Tears of Scotland". *Poems, plays, and The Briton*. Ed. Byron Gassman; O. M. Brack Jr. Athens, GA, London: University of Georgia Press, 1993, pp. 23-26.

- STAFFORD, Fiona. *The sublime savage: James Macpherson and the poems of Ossian*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988.
- TILLYARD, E. M. W. *The English epic and its background*. New York: Oxford University Press, 1966.
- TRAPP, Joseph. *Lectures on poetry: read in the school of natural philosophy at Oxford*. London, 1742.
- WORDSWORTH, William. *The major works*. Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1984.

P OESIA, VANGUARDA E POBREZA EM WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Marcos Soares

No ideas/ but in things
William Carlos Williams

A reedição no Brasil, na tradução de José Paulo Paes, de uma coletânea de poemas de William Carlos Williams (1883-1963), um dos mais notáveis escritores estadunidenses do século XX, representa um passo importante para a recepção de sua obra, pouco conhecida entre nós. Menos cosmopolita que seus colegas mais célebres como Ezra Pound e T. S. Eliot, com quem manteve intenso debate crítico, Williams insistia em se manter resolutamente interessado nos dados locais (um “impulso localista”, segundo Paes) e na atividade de médico provinciano, que lhe proporcionou contato em primeira mão com experiências de penúria social raramente exploradas na poesia tradicional. Para adiantar o assunto, interessa-nos aqui indagar se seus poemas, que procuraram debater temas candentes do seu tempo, notadamente os efeitos nefastos da Primeira Guerra Mundial e, em seguida, da crise financeira de 1929 sobre a vida dos desvalidos nos Estados Unidos, têm algo

relevante a nos dizer. Menos do que apostar na canonicidade de uma grande obra do alto modernismo do início do século XX, período de incrível renovação artística impulsionada pelas vanguardas históricas, gostaríamos de recuperar dessa tradição um conjunto de princípios poéticos cujos desafios permanecem atuais e que talvez possam indicar o tipo de poesia que ainda nos interessa escrever, ler e estudar.

Tornou-se habitual dizer que a publicação de *Spring and All* (1923) inaugurou o período moderno da poesia norte-americana. O aspecto mais provocativo do volume, que deseja polemizar, já transparece no título: enquanto a alusão à primavera promete versos mais alinhados com práticas convencionais, o pouco ortodoxo “and all” (“e tudo o mais”) quebra tal expectativa, introduzindo uma dicção mais informal, próxima do cotidiano, “pouco poética” para os padrões da época. Ao mesmo tempo, o contraste sugere que o tema da tradição constitui apenas mais um material maleável do repertório mobilizado no livro, que os poemas aqui apresentados querem elaborar criativamente. Daí a noção da primavera não apenas como cliché romântico, mas como indício de renovação, que visa cumprir o imperativo do “fazer novo” que marcou a arte moderna (“It is spring. That is to say, it is approaching THE BEGINNING”, declara Williams).

No corpo do livro encontramos outra ousadia, pois se trata de uma obra curiosamente híbrida, que consiste de 28 seções alternadas de prosa e verso livre. As passagens em prosa, como a frase acima a respeito da primavera, oferecem uma série de afirmações contundentes, com força de programa poético, sobre os modos através dos quais a linguagem pode ser renovada. Um dos trechos de abertura prossegue na elaboração de temas aludidos no título, apresentando de modo lapidar um princípio de composição central para o resto da obra:

Existe uma barreira constante entre o leitor e sua consciência de contato imediato com o mundo. Se existe um oceano, ele está aqui. Ou melhor, o mundo inteiro está no meio: Ontem, amanhã, Europa, Ásia, África, - todas as coisas distantes e impossíveis, a torre da igreja de Sevilha, o Partenon. (Williams 2011, p. 1, tradução nossa)

Central aqui é o relevo dado à “consciência do contato imediato” entre o leitor e o material poético. A imagem do oceano indica o retorno ao orgânico como origem em potencial da consciência do “natural”, mas mediada pela estilização da linguagem, que, entretanto, corre o risco de ser amortecida pelo dado de permanência inabalável da tradição estrangeira, da Europa à Ásia, da torre de Sevilha ao Partenon. A interposição do “mundo”, ponto chave das tendências cosmopolitas das vanguardas poéticas, que buscaram inspiração em um repertório vasto que incluía desde a poesia chinesa até os poetas metafísicos ingleses, funcionaria, desse ponto de vista, como um obstáculo para a expressão “imediata” do âmago das coisas. Nesse sentido, a poesia teria a função de renovar a linguagem de modo a sugerir o conceito da experiência empírica (a “coisa em si”), de onde a contradição inerente ao projeto (o máximo de elaboração estética visando o máximo da simplicidade da expressão), com resultados a averiguar na prática.

Passagens como essa são intercaladas com poemas sem título, dentre os quais o mais célebre é conhecido como “O carrinho de mão vermelho”. No prefácio da edição brasileira, José Paulo Paes afirma que se trata de uma “espécie de ‘No meio do caminho’ do modernismo norte-americano” (Paes 2023, p. 16), aludindo a Carlos Drummond de Andrade. De fato, o poema funciona na economia geral do livro como uma síntese expressiva de temas e experiências formais, cumprindo função próxima do manifesto vanguardista. Passemos, então, à sua leitura detida, no original em inglês, seguido da tradução de Paes:

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens

O carrinho de mão vermelho

tanta coisa depende
de um

carrinho de mão
vermelho

esmaltado de água da
chuva

ao lado das galinhas
brancas

Logo de saída, chama a atenção a aparente simplicidade, a “total ausência de pompa de sua dicção” (Paes 2023, p. 13), assim como a ostensiva “trivialidade” da expressão e do tema (um corriqueiro carrinho de mão vermelho, molhado de água da chuva, ao lado de galinhas brancas). Lido em voz alta, sem referência ao texto impresso na página, o poema se aproxima da locução prosaica, afeita à fala cotidiana, não fosse a estranheza das relações entre as imagens, que não são de causa e efeito, assim como a aparente arbitrariedade na sua seleção. Ademais,

a ausência de títulos faz com que o contato inicial com o poema se realize sem um enquadramento prévio, sem qualquer tipo de apresentação ou esquema pré-estabelecido. Além disso, a escolha do verso livre indica o desejo de passar ao largo das convenções poéticas através do emprego de um padrão compositivo que não se pauta por algum princípio que antecede o poema em questão, nem se apresenta como uma variação de formas herdadas da tradição (o soneto, por exemplo). Insinua-se, assim, na confluência das escolhas de tema e linguagem, a ideia de uma “presença” ou “experiência imediata”, colocada diante de nós sem a interferência da tradição literária ou de pressupostos anteriores ao poema em si. Intensifica tal efeito a aparente ausência do “eu-lírico” como mediação entre o leitor e o discurso poético. Livre de derramamentos subjetivos, o poema parece nos revelar um instantâneo fotográfico retirado da experiência cotidiana, algo que poderia passar despercebido, mas que o recorte poético congela na nossa imaginação com grande nitidez. De fato, um dos efeitos mais notáveis da economia da expressão é que ela requer um tipo de calma intensidade da concentração, que entre em choque com a aparente banalidade do tema. Dessa perspectiva, o poema se insere deliberadamente numa tradição da modernidade literária, que se estende desde as teorias de estranhamento do formalismo russo e desagua nas vanguardas históricas, de retirar as coisas do mundo da experiência cotidiana, onde o automatismo da percepção as banalizava, para as intensificar aos olhos da imaginação (voltaremos ao assunto mais adiante).

Uma leitura mais detida do poema nos revela os modos através dos quais se procura renovar a percepção daquilo que passa por comum. Chama a atenção, dentro da intencional simplicidade das escolhas semânticas, o desvio provocado pelo uso da palavra “glazed” (“esmaltado” na tradução brasileira). Trata-se de vocábulo incomum, geralmente empregado na

descrição de efeitos óticos criados em superfícies de vidro, utilizado aqui para indicar um fenômeno estético, causado pelo reflexo da chuva no carrinho de mão. Assim, a ação dos elementos naturais (luz e água), perceptível por um breve espaço de tempo, que o poema captura e imobiliza para nós, é vista da perspectiva do ato humano de percepção cognitiva.

Esse “estranhamento” na direção de efeitos apreendidos pela visão é reforçado ainda pela disposição gráfica do poema na página. De fato, as cesuras pouco convencionais (so much depends/upon, a red wheel/barrow, glazed with rain/water, beside the white/chickens), assim como os espaços em branco entre as “estrofes” nos lembram que é preciso ver para decidir como ler o poema. Se obedecermos às indicações dos sinais gráficos, a leitura prossegue aos solavancos e resulta menos fluída, não “natural”, repleta de pausas pouco ortodoxas. Portanto, a visão adquire aqui uma dupla função: trata-se não apenas de ver um reles carrinho de mão de modo “estranhado”, mas também de ver o poema como objeto na página, de modo que o leitor se situe diante nem tanto do objeto sobre o qual o poeta escreve, mas diante da atividade de escrita em si, que se apresenta como objeto sensível, que deve ser apreendido pela locução e pela modulação da voz no ato empírico da leitura.

É importante lembrar, entretanto, que, na boa poesia, a escolha do verso livre pressupõe algum tipo de princípio compositivo. Esse parece ser o caso aqui, pois o rigor da composição é evidenciado pela patente economia das escolhas, assim como pela possibilidade de identificação de padrões de simetria. De fato, o poema obedece a um esquema preciso, consistindo em 4 agrupamentos de dois versos, um mais longo (3-4 sílabas) seguido por um curto (2 sílabas):

so/ much/ de/pends (4)

u/pon (2)

a/red/wheel (3)

ba/rrow (2)

glazed/ with/ rain (3)

wa/ter (2)

be/side/ the/ white (4)

chi/ckens (2)

Por sua vez, os saltos abruptos entre as imagens, realçados pelos espaços em brancos na página, requerem que pensemos sobre conexões ou transições. A combinação entre o nominalismo da imagem (evita-se a metáfora) e a sugestão de um sistema de relações de dependência mútua, inclusive da perspectiva da sintaxe (o carrinho de mão é tanto complemento do verbo “depends”, quanto sujeito dos atributos elencados nas últimas estrofes), remete à prática da montagem modernista e sugere que as lacunas gráficas juntam, ao invés de separar. Ou, dizendo de outro modo, a composição do poema se vale de uma dialética entre fluxo e interrupção. Ainda no quesito das transições, nota-se que o emprego dos enjambements quebra a linguagem em pedaços, de modo a mostrar as palavras em seus componentes, indicando a ação humana no ato de construção do mundo (a carrinho de mão é formado pela junção do corpo principal, das rodas e da tinta vermelha: barrow/wheel/red). O efeito dos enjambements também se vale da ruptura de um padrão estabelecido, pois inicialmente as cesuras introduzem uma quebra em “wheelbarrow” e em “rainwater”, palavras compostas formadas através da união de dois vocábulos. Entretanto, quando o padrão corre o risco de se automatizar, a última estrofe interrompe a sequência, já que não existe em inglês a palavra “whitechicken”. Algo da mesma ordem se

dá no plano do ritmo, verificável na distribuição das sílabas acentuadas. Pode-se perceber que, de saída, a primeira estrofe introduz uma regularidade rítmica através do emprego de iâmbicos, que entretanto, é rompida na continuação:

so/múch/de/pénds
u/pón

a/réd/whéel
bá/rrow

glázed/wíth/ráin
wá/ter

be/síde/the/whíte
chí/ckens

Constitui-se, assim, um jogo dinâmico entre normalidade e estranhamento, fluxo e interrupção, padrão e ruptura nos campos semânticos, métricos e rítmicos através do qual expectativas são erigidas e em seguida “desautomatizadas”, de modo que objetos banais possam ser vistos em um brevíssimo momento de intensidade e frescor imaginativos, para além das convenções da expressão cotidiana. Para ressaltar tais aspectos do poema, a saber, sua insistência programática de renovar a visão do ordinário, retornemos ao emprego de “glazed” na terceira estrofe. Como afirmamos anteriormente, busca-se através da palavra o enfoque em um efeito estético, qual seja, no jogo visual constituído pelo reflexo fugaz da luz na água da chuva, que cobre por alguns instantes o carrinho de mão. Se atentarmos para o jogo de luz e cores, podemos verificar que na estrofe anterior, a tônica recaia na cor vermelha (red wheel/barrow), enquanto que, em seguida, se enfatiza a cor branca (white/chickens). Dessa perspectiva, que insinua um padrão, a

aparente falta do azul da bandeira estadunidense, que reforçaria a ênfase deliberada no localismo, é compensada na estrofe com “glazed” pelo foco indireto no céu claro, após a queda da chuva. Em outras palavras, a presença da cor depende aqui de um trabalho imaginativo por parte do leitor, que deve criar o “conceito de azul” a partir da elaboração do dado empírico sensível.

Para uma melhor compreensão do estatuto do carrinho de mão no interior do campo de forças constituído pelo conjunto de escolhas formais, retomemos a estrofe que abre o poema (so much depends/upon). O par de versos revela uma tendência à certa abstração, à expressão deliberadamente vaga: difícil saber o que exatamente estaria incluído no amplíssimo “so much”, parente do “and all” do título do livro. A linguagem indica, assim, pretensões generalizáveis, quicá de pendor filosófico, contrastando com a “simplicidade” e a “concretude” do que se segue. Visto desse ângulo, o poema se valeria de nova quebra de expectativas, ao fazer confluir as ressonâncias introduzidas pela locução universalista e a “trivialidade” da continuação (é justamente essa a leitura corrente na fortuna crítica).

Porém, esse talvez seja o momento adequado para lembrarmos as filiações literárias e sociais do autor, a saber, o relevo dado em sua obra na expressão do “homem simples”, já explicitada em seus primeiros poemas. Tomemos, como exemplo, o programático *Apology*, escrito em 1917, tipo de “Ao leitor”, poema que abre *As flores do mal*, de Baudelaire:

Why do I write today?

The beauty of the terrible faces
of our nonentities
stirs me to it:

colored women
day workers –
old and experienced –
returning home at dusk
in cast off clothing
faces like
old Florentine oak.

Also

The set pieces
of your faces stir me –
leading citizens –
but not
in the same way.

Na tradução de José Paulo Paes:

Explicação

Por que eu hoje escrevo?

A beleza das
caras terríveis
de gente nossa que não é ninguém
me estimula a isso:

mulheres de cor
trabalhadoras diaristas –
idosas e experientes –
voltando à casa de noitinha
com suas velhas roupas
suas caras em velho
carvalho florentino.

Também

as peças bem ajustadas
de vossas caras me estimulam –
cidadões de prol –
só que não
da mesma maneira.

De fato, como argumenta o crítico Michael Denning em seu enciclopédico estudo sobre as tendências proletárias e politicamente progressistas da cultura da Frente Popular nos Estados Unidos entre as décadas de 1930-50, o papel da obra de William Carlos Williams, seu “experimentalismo cirúrgico” (Denning 1998, p. 203), tem enorme destaque no período. Ao comentar o surgimento de revistas literárias após a Depressão e sua importância para a abertura de espaços de experimentação radical, Denning afirma categoricamente:

A figura que melhor exemplifica esse modernismo radical é William Carlos Williams. Embora Williams raramente seja mencionado nas histórias da literatura proletária, ele é uma figura onipresente nas revistas radicais. Ele foi, como disse uma nota de colaborador em uma edição de 1934 da *The Magazine*, “um dos escritores mais conhecidos no campo esquerdista da literatura americana”. A ligação de Williams ao movimento literário proletário é o resultado não só do seu compromisso com as pequenas revistas, mas de seu comunismo idiossincrático e de sua tentativa de décadas de retratar a vida da classe trabalhadora. (Denning, 1998, pp. 212-213)

Retornando ao poema, temos, partindo tanto dos dados sobre o contexto de produção da obra, quanto da análise feita até aqui, elementos para questionar a “banalidade” da situação em torno do carrinho de mão, aliás, vermelho. Afinal, o poema ilumina instrumentos de trabalho, constituídos a partir da intervenção do homem na natureza, em um momento de pausa

nos ritmos das atividades, na qual a mão humana aparenta estar invisível. Entretanto, vale à pena insistir que, como assinalamos anteriormente, no centro dos versos que enfatizam a natureza em seu estado bruto e elementar (luz e água), é a ação humana (a percepção do efeito estético) que está no centro da representação (de onde a importância de “glazed”, palavra que é geralmente associada a uma atividade industrial). Note-se, ainda, que a imagem das galinhas não remete à natureza selvagem ou primitiva, mas à criação de animais com fins produtivos. Ademais, a inércia do carrinho revela-se enganosa quando os procedimentos poéticos convocados enfatizam justamente o processo de sua constituição física (a junção do corpo, das rodas e da tinta vermelha), apontando para uma possível confluência entre poeta e trabalhador. Desse novo ponto de vista, o emprego de “so much depends” deixa de ser elemento de choque ou contraste para se transformar em diagnóstico justo do mundo: de fato, muita coisa depende da força do trabalho humano. Logo, a ênfase na concentração em “ver a coisa em si”, sem ideias pré-concebidas, mas com grande “intensidade de percepção”, vai na contramão da noção de reificação dos processos do trabalho humano, em plena era de hegemonia fordista.

Ao mesmo tempo, tal pendor para o retorno à “coisa em si”, ligado à importância dada ao trabalho sobre a natureza, não tem na obra de Williams papel regressivo ou nostálgico. Para entendermos melhor a originalidade de sua posição dentro do quadro da produção poética do período, façamos uma rápida digressão. Na verdade, a ênfase na centralidade dos regimes visuais no campo da poesia fazia parte do interesse de Williams pelo Imagismo, movimento de vanguarda que apostava no emprego de imagens concretas, precisas e claras, que evitassem a tendência do discurso poético para o vago e para a linguagem literariamente enfeitada. De onde a possibilidade da composição poética abordar qualquer tipo de assunto, por mais

corriqueiro que ele parecesse ser. Dessa perspectiva, podemos ler o emprego da locução “filosófica” da primeira estrofe do poema sobre o carrinho de mão (“so much depends/upon”) como estratégia paródica das ressonâncias metafísicas de certa vanguarda. Como afirmou um estudioso da obra de Williams:

O imagismo descartou muitas das convenções, particularmente, para Williams, da tradição poética inglesa. O imagismo parecia moderno e eficiente na sua economia, tal como a América era moderna e eficiente. Era contemporâneo no seu foco no momento imediato, e o seu foco pictórico incitava o leitor a olhar cuidadosamente para o seu entorno. (Macgowan 2016, p. 3, tradução nossa)

Mais tarde, no início da década de 1930, Williams foi editor de uma revista de vanguarda, *Contact*, ligada ao grupo dos chamados objetivistas. José Paulo Paes cita George Oppen, um dos poetas do grupo, que afirma que “objetivista significava, não um ponto de vista objetivo, mas a preocupação de objetivar o poema, de fazer do poema um objeto, significava forma” (*apud* Paes 2023, p. 21). Tal interesse, segundo o próprio Williams, tinha sido o resultado tanto do seu gosto pessoal pela arte moderna, quanto da relevância da primeira grande exibição de arte moderna nos Estados Unidos, o “Armory Show”, em Nova York em 1913, que mostrou pela primeira vez ao público estadunidense movimentos como o Pós-Impressionismo, o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo, lado a lado com uma mostra abrangente de arte progressista produzida localmente. Em sua autobiografia, Williams não esconde seu entusiasmo:

Houve naquela época uma grande onda de interesse pelas artes em geral antes da Primeira Guerra Mundial. Nova York estava fervendo com isso. A pintura assumiu a liderança. Isso veio à tona para nós no famoso “Armory

Show” de 1913. Fui até lá e fiquei boquiaberto junto com os demais diante de uma “foto” em que uma lâmpada elétrica ficava acesa e apagada; na escultura de Duchamp, um magnífico mictório de ferro fundido, brilhando em seu esmalte branco. A história então corrente sobre esse jovem extraordinário e popular era que ele entrava diariamente em qualquer loja que lhe agradasse e comprava tudo o que lhe agradava – algo novo – algo americano. Seja o que for, essa foi a sua “construção” do dia. O comitê jogou fora o mictório, idiotas que eram. O “Nu Descendo a Escadaria” é muito banal para que eu consiga lembrar claramente de algo sobre ele agora. Mas lembro-me de como ri alto quando o vi pela primeira vez. (*apud* Halter 2016, p. 37, tradução nossa)

Por outro lado, de uma perspectiva ainda mais ampla, a ideia de depurar a expressão poética através da ênfase na clareza ou na concretude do visível atendia a um princípio da literatura do período que via na renovação da linguagem a própria base de sua condição moderna. Em uma avaliação das relações entre as vanguardas históricas e a questão da linguagem, Raymond Williams nos lembra que já os formalistas russos exigiam a emancipação da palavra na direção de uma secularização, uma desmistificação da “palavra poética” de tendências filosóficas e religiosas dos simbolistas. Mais tarde, tal ênfase iria se alargar, por exemplo, na prática da “escrita automática” dos surrealistas, que tencionavam quebrar as amarras do pensamento convencional, ou na decisão de abolir a linguagem nos poemas fonéticos das performances dadaístas em favor da exclusão deliberada ou desvalorização de qualquer significado referencial. Ou ainda no pendor expressionista em favor da linguagem do grito ou da exclamação: “o grito que luta para ser ouvido se se sobrepor aos noticiários, às manchetes de jornal, aos falsos discursos políticos em um mundo em crise” (Williams 1989, p. 75). Elaborando o tema, o crítico Terry Eagleton adiciona:

A forma mais pura, a mais livre de todos os conteúdos, é o vazio. Alguns poetas modernistas professavam acreditar que o poema mais completo era uma página em branco. Nada é menos vulnerável do que nada. É por isso que aqueles que são alérgicos à realidade material estão tão profundamente apaixonados pelo vazio. O triunfo final do espírito livre seria a aniquilação do mundo inteiro. (Eagleton 2010, p. 66, tradução nossa)

Sintetizando a questão, Raymond Williams afirma:

[Nas vanguardas] parece haver duas atitudes contraditórias básicas em relação à linguagem: aquela que, envolvendo-se com formas recebidas e com as possibilidades de novas práticas, trata a linguagem como material num processo social; e aquela outra que, um pecado de vários movimentos de vanguarda, vê a linguagem como um bloqueio ou dificuldade para a consciência autêntica. (Williams 1989, p. 77, tradução nossa)

Ademais, no campo dos que viam na linguagem “um bloqueio para a consciência autêntica”, o retorno à “coisa em si”, ao essencial e espontâneo anterior à degradação moderna da linguagem, pretendia-se muitas vezes a recuperação de um passado que estivesse para além ou fora do tempo, que salvasse a poesia da História através de um retorno ao primitivo, de onde o desejo de uma fusão entre o arcaico e a vanguarda, com “The Waste Land” de T. S. Eliot como o exemplo paradigmático. Na mesma época, mais especificamente entre os anos 1930 e 1950, o surgimento do “New Criticism” nos Estados Unidos e sua posterior transformação no modo hegemônico de ler e analisar poesia em cursos de Inglês pelo mundo se valia de ímpeto semelhante. Como afirma Eagleton:

O movimento americano tinha as suas raízes significativamente no Sul economicamente atrasado, uma

região de hábitos tradicionais, palco de lutas sangrentas, onde o jovem T. S. Eliot tivera uma visão precoce da sociedade orgânica. No período da Nova Crítica Americana, o Sul sofria uma rápida industrialização, invadido pelos monopólios do Norte. [...] A ideologia da Nova Crítica começou a se cristalizar: o racionalismo científico dizimava a “vida estética” do velho Sul, a experiência humana estava sendo privada de sua particularidade sensorial e a poesia era uma solução possível. A solução poética, ao contrário da científica, respeitava a integridade sensorial de seu objeto: não se tratava de um reconhecimento racional, mas de uma questão afetiva que nos relacionava com o “corpo mundial”, num elo essencialmente religioso. Através da arte, um mundo alienado era-nos restaurado em toda a sua rica variedade. A poesia, como um modo essencialmente contemplativo, não nos pressionaria a mudar o mudo, mas a reverenciá-lo pelo que era, ensinando-nos a abordá-lo com uma humildade desinteressada. (Eagleton 1983, pp. 50-51)

Mas em William Carlos Williams, escrevendo justamente nesse período, a peculiaridade da obra parece estar, como temos tentado demonstrar, justamente na tentativa de fazer confluir o aspecto vanguardista das artes visuais modernas e o retorno a algo palpável, livre de ressonâncias metafísicas ou religiosas. Para adensar o argumento, passemos a uma série de comentários sobre outro poema de Williams: *Proletarian Portrait*, publicado no livro *An early martyr*, de 1935.

A big young bareheaded woman
in an apron

Her hair slicked back standing
on the street

One stockinged foot toeing
the sidewalk

Her shoe in her hand, Looking
intently into it

She pulls out the paper insole
to find the nail

That has been hurting her

Na tradução de José Paulo Paes:

Retrato proletário

Mulher jovem corpulenta sem chapéu
de avental

Cabelo puxado para trás parada
na rua

A ponta do pé descalço
tocando a calçada

Sapato na mão. Olhando-
o atentamente

Retira a palmilha de cartão
para achar o prego

Que a estava machucando

A sofisticação sonora que marca o poema já se pode constatar no título, “Proletarian portrait”, no qual chamam a atenção as aliterações (a repetição do /p/, do /t/ e do /o/), realçadas pela troca da ordem da grafia no início (“pro” e “por”) e no meio de cada palavra (“ia” e “ai”). Tal procedimento será reativado no poema em versos como “One stockinged foot

toeing” (aliteração baseada na repetição do fonema /t/) ou “She pulls out the paper insole” (a repetição do /p/ e do /l/). Se a conjunção entre plano sonoro e gráfico aponta para o uso expressivo dos recursos formais próprios da composição poética e promete uma plenitude de sensações, ela promove, ao mesmo tempo, um curto circuito no âmbito da tradição pictórica aludida. Pois no sistema das artes até o momento moderno o retrato convencionalmente se prestara à figuração e celebração das classes dominantes (aristocracia e burguesia latifundiária). A inflexão no sentido de ampliar o escopo do gênero do retrato e de outras convenções acadêmicas fez parte justamente do repertório da arte moderna, passando pela pintura impressionista, chegando aos “retratos proletários” de artistas como Gustave Courbet e Édouard Manet e culminado no cinema. Walter Benjamin famosamente declarou que “À noite, as massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o interprete executa em nome delas...” (Benjamin, 1993, p. 179). O título, indica, portanto, que o poema em questão quer se inserir nessa tradição democrática: trata-se do retrato de uma jovem e corpulenta mulher proletária, vestindo avental e com os cabelos puxados para trás, desprovidos de adorno, que para na rua para tirar do sapato o prego que a está machucando.

O poema, em verso livre, nos apresenta tal retrato em uma série de quadros mais ou menos autônomos, em um momento congelado para nossa observação. A indicação do espaço urbano (“on the street”/“the sidewalk”) e o emprego dos enjambements reforçam a ideia de fluxo e movimento, mas o tempo parece estar congelado em um breve momento de nitidez, que se dissolverá na fluidez do segundo seguinte. O uso da vírgula e da letra maiúscula (um ponto final na tradução brasileira) no meio do sétimo verso denota o momento da parada, que possibilita para a mulher um breve olhar reflexivo, voltado para o sapato e o prego. A personagem é caracterizada inicialmente em um

plano geral (aqui a linguagem cinematográfica parece se prestar para a descrição do fenômeno poético), no qual dois detalhes do vestuário se destacam: um pela ausência (“bareheaded”), outro pela presença (“in an apron”).

Nas próximas estrofes, um conjunto de “close-ups” mostram a mulher em pedaços, tendência reforçada pelos espaços em branco entre as estrofes: primeiro os cabelos, puxados para trás, em seguida o pé, vestindo uma meia e tocando a calçada e, finalmente, a mão, segurando o sapato. Desse ângulo, a ênfase recai no corpo, situado em um espectro que aponta para sua resiliência, enquanto o mostra fragmentado. Ao mesmo tempo, o corpo dessa mulher surge mediado pela relação com coisas: o avental (“in an apron”), as meias (“one stockinged foot”), o sapato (“her shoe in her hand”). Estabelece-se, desse modo, um jogo dialético entre todo e pedaço, entre presença e ausência, no qual o humano é mostrado na sua relação com o objeto, enquanto o objeto é mostrado na sua relação com a paisagem humana, que, implícita em “The red wheelbarrow”, vem aqui ao primeiro plano.

Esse equilíbrio tenso e instável entre a coisificação do corpo humano e a inserção dos objetos no campo das intenções humanas encontra eco na continuação, quando nova tensão se estabelece entre a ação propositiva e pragmática da mulher proletária (“looking intently” e “pulls out to find”), que ao mesmo tempo é descrita como objeto da ação do prego (“that has been hurting her”), com o prego (“nail”) como ponto mediador da relação. Movimento e parada, todo e fragmento, força e fragilidade, humanidade e reificação, presença e ausência, ação transformadora e reação à ação alheia: esse é o campo de tensões no qual se situa o retrato proletário.

Ademais, podemos nos indagar sobre o intervalo que o poema congela para nossa observação detida. Tratar-se-ia de uma pausa nos ritmos do trabalho? A captura no detalhe de

um momento preciso mostra uma personagem que volta ou vai para o lugar de trabalho? Ou será que ela trabalha na rua? Os verbos “standing” e “toeing” descreveriam a pausa reflexiva ou um gesto do trabalho? O poema é deliberadamente vago dessa perspectiva, mas nos leva a perguntar se existe na vida do proletário tal variação dos ritmos temporais, divididos entre labor e descanso. Ou seria melhor falar de um tempo homogêneo, regido pelos imperativos do trabalho? Desse ponto de vista, o relevo dado às “coisas em si”, ao elemento visível objetificado não carece de sua dimensão “humana” e encontra sua vocação na justeza entre o imperativo vanguardista e o diagnóstico social.

Em plena era de hegemonia cultural pós-modernista, quando o espaço da liberdade é frequentemente descrito como um descompromisso com o Real (ou com a fluidez entre significante e significado, acompanhado pela dissolução do referente), seria demais sugerir que podemos voltar a aprender com o realismo experimental de William Carlos Williams?

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DENNING, Michael. *The cultural front*. London: Verso, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- _____. *On Evil*. New Haven, London: Yale University Press, 2010.

- HALTER, Peter. "Williams and the visual arts", in: MACGOWAN, Christopher (ed.) *The Cambridge companion to William Carlos Williams*. New York: CUP, 2016.
- MACGOWAN, Christopher. "Introduction: the lives of William Carlos Williams", in: MACGOWAN, Christopher (ed.) *The Cambridge companion to William Carlos Williams*. New York: CUP, 2016.
- PAES, José Paulo. "WCW: A arte de ficar em casa", in: WILLIAMS, William Carlos. *A cidade esquecida e outros poemas*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- WILLIAMS, William Carlos. *Spring and All*. New York: New Directions Book, 2011.
- _____. *A cidade esquecida e outros poemas*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism*. London, New York: Verso, 1989.

A POLÍTICA MUSICAL DA POESIA AFRO-AMERICANA: LANGSTON HUGHES E STERLING BROWN

Lindberg Campos

Neste capítulo, procurarei argumentar em favor de uma hipótese interpretativa que enquadra as mudanças formais cruciais pelas quais a poesia afro-americana dos Estados Unidos passaram, na passagem dos anos 1920 aos 1930, dentro de um processo sócio-histórico mais amplo, que Michael Denning chamou de “revolução musical mundial” (2015, p. 2). Em outras palavras, no que segue, analisarei alguns poemas de Langston Hughes e Sterling Brown – figuras de importância incontestável no panorama literário do período – com o objetivo de verificar se é possível afirmar que seus respectivos experimentos poéticos fizeram parte de uma política musical (*audiopolitics*) que caracterizou o que Denning considerou como a luta cultural central dos tempos modernos (*ibid.*, p. 4).

Começamos com um poema bastante icônico da época.

“The Negro Speaks of Rivers”

I’ve known rivers:

I’ve known rivers ancient as the world and older than the flow of
human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.
(Hughes 1995, p. 23)

“The Negro Speaks of Rivers” apareceu primeiramente na revista *The Crisis*,¹ em junho de 1921, e rapidamente se tornou o poema afro-americano mais antologizado, provavelmente porque ele foi capaz de formalizar aspectos centrais do estado mental predominante de um dos principais movimentos artísticos do século XX; esta formação cultural veio a ser conhecida como a Renascença do Harlem (*Harlem Renaissance*), ou a Renascença do Novo Negro (*New Negro Renaissance*), e pode ser datada aproximadamente entre os anos 1918 e 1935. No que se refere ao poema, a primeira coisa que pode surpreender o leitor é que embora seu título identifique racialmente a voz que fala, no poema não se encontra qualquer referência racial direta. Ao que parece, isto tem a ver com a política racial adotada por Hughes: uma assimilação à sociedade estadunidense,

1. Publicação oficial da Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (*National Association for the Advancement of Colored people*; NAACP). A revista, lançada em 1910, foi inicialmente editada por W. E. B. Dubois e é o veículo de imprensa afro-americana mais antigo ainda em circulação nos Estados Unidos.

rejeitando, portanto, o afrocentrismo e o nacionalismo negro, mas com a afirmação de uma identidade cultural. Este dado ajuda a explicar o porquê de o estado de ânimo geral do poema ser de convicção e autoconfiança. O eu lírico fala em um tom assertivo, cuja confiança foi obtida graças a uma consciência histórica que foi viabilizada por novas condições materiais e subjetivas da população afro-americana dos Estados Unidos.

No que tange ao sistema de imagens, vale dizer que o ponto de partida do poema e o seu método de construção articulam uma imagem natural central – rios – com uma voz poética – o negro. Isto é, sua dinâmica é a progressiva associação física, mental e histórica da voz negra com rios. No que pode ser visto como a sua primeira estrofe, observamos duas comparações com o intuito de transmitir a magnitude de uma relação fundamental ao frisar que os rios que o eu lírico conheceu são tão antigos quanto o mundo e mais antigos do que a existência humana. Há, aliás, uma sugestão da passagem do inorgânico ao orgânico quando o poema estabelece uma linha de continuidade entre as águas dos rios e o sangue que corre nas veias humanas, salientando, assim, uma unificação que não se restringe à racial, mas que igualmente inclui uma dimensão de comunhão universal entre tudo o que existe. Desta conexão mais física e palpável, ele se move em direção a um símile mais espiritual que nos conta que a profundidade que a sua alma alcançou é comparável com a profundidade encontrada em rios. Então, vemos rios em geral sendo transformados em rios específicos que são historicamente significativos e, finalmente, a repetição daquele padrão com as duas estrofes de fechamento, formando um tipo de moldura poética para aquela do meio. Desse modo, pode-se identificar na ordenação das cinco estrofes do poema o seguinte arranjo temático:

físico
|
espiritual
|
histórico
|
físico
|
espiritual

É nesse sentido que é possível defender que “The Negro Speaks of Rivers” retrata literariamente um processo de autoconsciência enraizado na certeza da participação ativa da população negra na longa história da humanidade. Fica patente que o brio dos afro-americanos não ocorre em termos de superioridade, mas de unificação. De fato, aquele *I* (eu) que diz o poema é bastante ambíguo, pois ele pode certamente ser um sujeito que se tornou consciente da sua ancestralidade, bem como a encarnação de uma população passando por um tipo de despertar. A segunda alternativa faz-se plausível se considerarmos a terceira e longa estrofe e percebermos que o emissor parece um ser imortal que atravessou múltiplas eras, o que nos faz suspeitar que aquele “eu” é, na verdade, uma personificação do povo negro e seus descendentes, ou – e a ambiguidade gerada pela sua forma autoriza esse movimento interpretativo – trata-se de uma figuração da trajetória humana da qual o negro seria parte. Ao declarar que ele conheceu rios primordiais e que a sua alma se desenvolveu como eles, a voz no poema engendra um método associativo que realça a dignidade de um povo e seus descendentes, que haviam sido, até bem recentemente, escravizados e que estavam sendo, naquele exato momento, perseguidos, linchados, queimados vivos, privados do direito ao voto e segregados.

Vale a pena mencionar que, desde pelo menos o início do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-

45), particularmente nos Estados Unidos, havia ocorrido uma proliferação de teorias racialistas que buscavam defender ‘cientificamente’ a inferioridade de africanos e seus descendentes além de negar a contribuição deles para o aprimoramento da cultura em geral. Portanto, não é inesperado que um trabalho poético de um período de ‘renascimento’ de todo um segmento brutalmente oprimido da população declare firmemente o seu valor. Isto, a propósito, pode nos auxiliar a começar a compreender a razão pela qual os rios foram escolhidos. Os rios, os grandes e antigos citados no poema, são perenes, resistentes e cruciais não só para a vida sobreviver e prosperar, mas também para a emergência de civilizações, e todas essas qualidades são ligadas ao negro que fala de rios: em suma, aquele que se tornou consciente de sua história. Daí a insistência no *present perfect* com o objetivo de disseminar não apenas um sentido de continuidade entre passado e presente, mas principalmente de indicar uma espécie de acumulação que ainda está em andamento.

Ao especificar a simbologia dos rios em alguns concretos e conhecidos, a estrofe central condensa toda a história da humanidade, começando com o Eufrates – que se refere à Mesopotâmia, ou seja, à região onde as mais antigas civilizações que se tem registro floresceram, ocorreu o início da agricultura e os primeiros usos da escrita –, em seguida vem o Nilo – que alude ao Antigo Egito, cujas principais realizações foram o desenvolvimento de técnicas de construção e um sistema matemático. O Congo parece estar conectado à cultura Banto, a herança da maioria dos afro-americanos, e, talvez, às teorias mais amplamente aceitas de que teria sido naquele continente a origem geográfica do *Homo sapiens*. E, por fim, o Mississippi, que está diretamente associado à Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-5), quando seu “muddy bosom” se tornou dourado após a abolição da escravidão. Nós visualizamos, dessa maneira, a história dos afro-americanos como entrelaçada com a história

da humanidade e como um caminho triunfante que energiza o Novo Negro dos anos 1920. Ao se tornar consciente do seu passado, sabendo que ele é parte de um processo mais amplo, ele abandona sua mentalidade servil e antiquada e está pronto para lutar por condições melhores.

Além da opção por um indivíduo falar em nome de uma coletividade, outro aspecto formal relevante é o uso do verso livre, isto é, a rejeição deliberada de um padrão métrico regular ou rímico. Todavia, esta escolha técnica não significa que estamos diante de um escrito calcado na aleatoriedade. A sonoridade, por exemplo, pode até não ser aquela tradicionalmente gerada pelo ritmo que flui da interação entre metro e rima, mas ela está presente por intermédio de um arranjo de ecos internos como aqueles que nós vemos na segunda linha – “as the world” / “then the flow” e “human blood” / “human veins”) (Foster 2018, pp. 52-53) e as anáforas constituídas pela reiteração da construção I + verbo + um complemento, onde alguns aspectos dos rios são mencionados. A decisão pelo verso livre é, a um só tempo, estética e histórica. Não é controverso dizer que a generalização do uso do verso livre na poesia é um fenômeno recente e pode ser rastreado até pelo menos a ascensão da modernidade poética ocidental nos trabalhos de poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Walt Whitman e, principalmente, com o movimento imagista, já no século XX (Kirby-Smith 1996). Sem dúvida, a influência mais imediata de Hughes foi os experimentos com o verso livre de Whitman no intento de se libertar da sombra das tradições poéticas europeias e forjar uma dicção autenticamente estadunidense, bem como representar vozes democráticas presentes na história dos Estados Unidos (Rampersad 1986, pp. 144-145). A gradual projeção do verso livre como a forma de composição poética dominante pode ser vista como ligada à vontade de abranger a complexidade do mundo moderno, haja vista que essa modalidade pode ser, por definição, indefinidamente expandida para incorporar

qualquer coisa, ou seja, toda a multiplicidade que constitui os novos tempos que tipos de verso mais rígidos e inflexíveis não poderiam capturar tão satisfatoriamente. O verso livre em “The Negro Speaks of Rivers”, assim, tem a dimensão cósmica de um “eu” que se alarga continuamente até transbordar e isto pode ser verificado no comprimento da linha hipermétrica, onde há a compressão da história da abolição da escravidão e um novo amanhecer para os afro-americanos.

Como mencionado antes e venho procurado mostrar, esse poema encapsula, na sua própria forma, o que Alain Locke, em seu conhecido e influente manifesto “The New Negro” (1925), chamou de “uma nova psicologia”, “um novo espírito” e uma “nova compreensão social e autocompreensão”. Foi nesse diapasão que o conceito do “novo negro” veio à tona para descrever “uma abrupta reorientação de visão”, “um renovado autorrespeito” e, ainda mais importante, “uma emancipação espiritual” que, de acordo com Locke, Hughes e outros intelectuais negros do período, estava acontecendo nos anos 1920. Nesse ensaio, ele alega que “o deslocamento da população negra não só para o norte e centro-oeste, mas em direção às cidades e grandes centros industriais” foi provavelmente não a causa, mas a condição sócio-histórica para a “expressão de grupo e auto-determinação” que promoveu orgulho racial e estimulou consciência e solidariedade racial nos centros despertos. Ainda segundo Locke, toda aquela efervescência foi também uma oportunidade para os mais inteligentes – “os poucos pensantes” (*the thinking few*) ou as “minorias iluminadas” (*enlightened minorities*) –, de ambos os grupos raciais, de manterem contatos uns com os outros e, desse jeito, realizar a missão de reabilitar a raça através da criação de condições para que ocorresse “a reavaliação do Negro, pelos brancos e negros igualmente, em termos de talentos artísticos e contribuições culturais”. Dito de outra maneira, esse Novo Negro teria se tornado um colaborador e participante consciente na civilização estadunidense com o objetivo de

obter aquele “reconhecimento especialmente cultural”, que é indispensável para “a reavaliação do Negro que deve preceder ou acompanhar qualquer melhoramento futuro e considerável nas relações raciais” e, finalmente, conseguir adicionar “os temas de autoexpressão e desenvolvimento espiritual às antigas e inconclusas tarefas de concretizar progresso e avanço material” (Locke 2012, p. 442). “The Negro Speaks of Rivers”, nesse sentido, é uma ilustração do tipo de maestria literária que possibilitaria uma reconsideração da raça em termos melhores.

Entretanto, Nathan Irvin Huggins, no seu já clássico *Harlem Renaissance* (1971), identificou nessa posição certa ingenuidade e elitismo, particularmente graças ao fato de o que Locke e a maioria dos intelectuais do Harlem aspiravam, com a exceção notável de Langston Hughes, na realidade, era uma alta cultura em oposição àquela do homem comum; uma atitude de elitismo cultural que forjasse uma aliança pelo alto entre artistas e pensadores de ambas as raças, os quais estariam supostamente menos propensos a cair nas malhas da discriminação e preconceito. Em poucas palavras, escrever romances, peças e poemas ‘bons’, ou ‘literários’, seria uma fonte de orgulho racial e argumento contra uma situação de contínua rejeição e hostilidade (Huggins 2007, pp. 3-7). Nem precisa ser dito que essa posição, digamos assim, idealista – que ao fazer uma colaboração destacada e para poucos, a luta contra o racismo e pelo melhoramento das condições sociais da população seria consideravelmente fortalecida – foi repelida por outros artistas e derrotada pela força da realidade material, como estamos prestes a verificar.

A ascensão de uma poesia afro-americana moderna e popular

Alguns anos depois da composição de “The Negro Speaks of Rivers”, Hughes teve uma experiência de imersão

em comunidades negras, que mudaria radicalmente sua visão política e poética e cujo resultado estético mais óbvio foi a sua determinação de fazer ressoar as vozes afro-americanas através de sua poesia (Rampersad 1986, p. 149).

De fato, a importância da música – principalmente durante e depois da “introdução da gravação elétrica em 1925” – para o robustecimento e transformação de comunidades imaginadas de raça e nação não pode jamais ser enfatizada em demasia, especialmente devido ao que já foi chamado de “insurreição do barulho” ou “insurreição barulhenta” (*noise uprising*). Penso que seja suficiente mencionar que estúdios comerciais de gravação trouxeram centenas e centenas de músicos desconhecidos de vários cantos do globo, notadamente de cidades portuárias como Havana, Honolulu, Cairo, Jakarta, Nova Orleans, Rio de Janeiro, Nova York e Buenos Aires, para serem gravados e vender milhares de discos baratos feitos da resina secretada por um inseto – ou seja, um produto colonial das florestas do sul da Ásia –, onde numerosos idiomas musicais foram lançados, disseminados e reverberados ao redor do mundo sob novos nomes como samba, rumba, hula, calipso, blues, tango, jazz, tzigano, flamenco, etc. “Empresas fonográficas lutaram umas contra as outras para capturar as músicas vernáculas do mundo inteiro por meio dos novos microfones elétricos e tocá-las através dos novos alto-falantes elétricos”. Esse estouro nos negócios fonográficos começou por volta de 1925 e durou até o início dos anos 1930, quando “os fabricantes de discos se viram sentados sobre massas de um estoque não vendido, enquanto vendas do *hardware* e *software* igualmente despencaram em meio a uma depressão internacional” (Denning 2015, pp. 2-3). Hughes, como estou prestes a buscar demonstrar, não se mostrou insensível àquela mutação cultural da maior importância e procurou criar uma poesia afro-americana moderna em sintonia com a ascensão daquelas novas vozes. Devo insistir nesse ponto: aquela revolução musical mundial foi a condição de possibilidade para

uma tremenda modificação formal na poesia afro-americana. Ela redirecionou aquelas energias experimentais no sentido de um modernismo popular.

O segundo livro de poemas de Langston Hughes, *Fine Clothes to the Jew* (1927), é comumente visto como um momento decisivo em sua carreira e para a poesia afro-americana como um todo. Nesta publicação, Hughes deliberadamente tenta definir a tradição poética de acordo com os padrões de um grupo frequentemente visto como subpoético: as massas negras. Esta foi também a solução para um dilema pessoal e político, a saber, “o enigma envolvendo os muitos volumes de versos inquestionavelmente fascinantes de poetas brancos e o desejo de deixar as massas negras falarem através da sua arte”. O desafio, a um só tempo, estético e histórico era “atingir uma identificação suficientemente profunda com seu povo e seus modos de enunciar de modo que, dentro de uma iniciativa individual, ele fosse capaz de produzir uma fusão ativa dos valores poéticos cultos com aqueles das massas desprezadas” (Rampersad 1986, p. 146). Portanto, é razoável argumentar que, em *Fine Clothes to the Jew*, Hughes está tomando lado naquela revolução musical mundial por intermédio de uma política musical (*audiopolitics*) que celebra uma produção cultural vista como de baixa qualidade. Assim como ocorreu com muitos outros modernistas, ele claramente pareceu apostar na dimensão emancipatória da combinação entre música popular e tecnologias de reprodutibilidade técnica (Benjamin 2012), sobretudo porque, naquela época, estava fora de questão saber exatamente qual seria o devir daqueles alicerces do que veio a ser conhecido como indústria cultural (Adorno e Horkheimer 1985, pp. 99-138); dito de outro modo, era difícil antever, por exemplo, os desdobramentos da metamorfose do popular em *pop* sob os auspícios da grande maquinaria cultural.

Vamos nos concentrar em um poema da coletânea para observar como a parte está relacionada ao todo, ou, como aquela mudança das condições sócio-históricas se sedimentou em mudanças estilísticas do maior vulto.

“Bound No’th Blues”

Goin’ down the road, Lawd,	Hates to be lonely,
Goin’ down the road.	Lawd, I hates to be sad.
Down the road, Lawd,	Says I hates to be lonely,
Way, way down the road.	Hates to be lonely an’ sad,
Got to find somebody	But ever friend you finds seems
To help me carry this load.	Like they try to do you bad.

Road’s in front o’ me,	Road, road, road, O!
Nothin’ to do but walk.	Road, road . . . road . . . road, road!
Road’s in front o’ me,	Road, road, road, O!
Walk . . . an’ walk . . . an’ walk.	On the no’thern road.
I’d like to meet a good friend	These Mississippi towns ain’t
To come along an’ talk.	Fit fer a hoppin’ toad.

(Hughes 1995, p. 76)

Esse poema foi intitulado “Bound No’th Blues”, inicialmente publicado em 1926 na *Opportunity*,² e um pouco mais tarde foi republicado em *Fine Clothes to the Jew*. Seu título é muito significativo devido à polissemia da palavra “bound” em inglês: ela pode tanto ser (1) um adjetivo, significando “ter como destino”, o que indica que alguém ou algo está pronto ou indo em direção a um lugar específico, como um trem rumo a Detroit, ou destinado a ter uma experiência particular como um comportamento ou decisão que estão destinados a acabar em desastre; (2) um substantivo designando um limite ou fronteira territorial; (3) o particípio passado do verbo “bind” no sentido de amarrar, unir, obrigar a, que se refere ao ato de juntar ou ligar algo bem firmemente. Caso façamos a triangulação dos sentidos, teremos algo como blues do destinado, em direção,

2. Revista associada à Renascença do Harlem, cujo nome completo era *Opportunity: A Journal of Negro Life*, que foi publicada mensalmente entre 1923 e 1949.

circunscrito, atado ao norte. O título já tematiza, por conseguinte, um movimento em direção a um local mais ou menos preciso que parece ser, ao mesmo tempo, voluntário e necessário, tratando-se, assim, de uma canção blues (estilo musical mais melancólico e introspectivo de origem afro-americana) sobre um deslocamento físico e existencial em direção ao norte. Vale antecipar que, tendo isto, o poema como um todo e o seu contexto de composição em vista, torna-se óbvio que seu referente é um fenômeno da história dos Estados Unidos que ficou conhecido como a Grande Migração (*The Great Migration*).

Mas, o que é blues? Em linhas gerais, blues é um estilo musical que foi criado pelos afro-americanos e que se desenvolveu depois da Guerra Civil. A importância de suas circunstâncias sócio-históricas não pode ser exagerada, uma vez que estas revelam aspectos-chave do *éthos* da experiência negra do pós-abolição naquele país. Primeiro, uma música popular cantada por trabalhadores agrários em cativeiro ou recém libertos – o *folk blues* – e, mais tarde, um estilo urbano comercializado pela indústria fonográfica – o blues. Nas suas origens encontramos canções de trabalho (*work songs*), espetáculos de menestréis (*minstrel shows*), gospel e a música popular da população branca. No conjunto, é tipicamente caracterizado por uma confrontação direta com a dureza, crueldade e amargura da vida, em suma, por uma condição de desespero e degradação que marcou a vida afro-americana na sociedade pós-guerra (*post-bellum society*). Daquele enfrentamento difícil de sustentar, contudo, uma afirmação é feita, frequentemente apesar de não sempre, em termos sexuais; some-se a este repertório do blues a visão penetrante, o caráter espiritual e a franqueza. Essa mobilização de tratamentos e temas termina por demonstrar, por meio da sua própria existência, que a contradição da vida pode ser resolvida, ou pelo menos mantida em suspensão criativa (Henderson 1975, pp. 2-4). É, conseqüentemente, razoável pensar que, levando-se

em conta o poema no seu conjunto, o próprio título tematiza o movimento árduo rumo a um lugar relativamente preciso e esta agitação interna, que vira ação, parece ser simultaneamente voluntária e necessária, esperançosa e desiludida. Em “Bound No’t h Blues”, melancolia e riso leve – que é uma combinação que lembra aquilo que encontramos no samba – são articulados para figurar um momento de dor ou a luta contra o destino para obter algum alívio na própria performance da canção. Aqui a voz poética parece estar refletindo introspectivamente sobre a própria sensação de deslocamento físico e existencial que está seguramente nas raízes da decisão de cantar e migrar. O que parecemos presenciar ao ler esse poema é o desejo de formalizar o sentimento de um processo histórico com incontáveis implicações políticas: a Grande Migração.

Como sugerido anteriormente, uma das condições de possibilidade da Renascença do Novo Negro foi a Grande Migração. Faz-se, a propósito, necessário recordar que entre 1915 e 1970, cerca de sete milhões de afro-americanos migraram do Sul rural para cidades no Norte do país fugindo de linchamentos, superexploração e das leis locais e estaduais de segregação racial que ficaram conhecidas como Jim Crow (*Jim Crow laws*). No livro *The Black Atlantic* (1993), Paul Gilroy demonstrou como as várias ondas de migração e deslocamento forçado se tornaram tão fortemente partes integrantes da história das populações afro-americanas que sentimentos de descontinuidade e alienação se transformariam em componentes estruturantes da produção cultural desses povos, como se pode identificar em estilos como o jazz e bebop, com os quais, aliás, Hughes também trabalharia. “Bound No’t h Blues” e tantas outras obras da arte afro-americana não deixam dúvida quanto ao caráter culturalmente onipresente dessa sensação de deslocamento e inconstância. Porém, o que mais concretamente motivou essa espécie de diáspora dentro da diáspora?

Em seu clássico *Black Reconstruction in America* (1935), W. E. B. Du Bois não apenas expõe por que e como o processo sócio-histórico conhecido como Reconstrução (1865-77) fracassou nos seus objetivos de integração da população negra recentemente libertada do cativeiro pelas armas e pela lei através da *Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos*, que abolia a escravidão naquele país, como também mostrou que a “contrarrevolução da propriedade” resultou na continuação da Guerra Civil nos estados do Sul só que, dessa vez, contra os afro-americanos que se encontravam indefesos diante de seus algozes. Além de simplesmente ignorar a legislação em inúmeros aspectos, o que houve foi um esforço armado para recompor o capital das classes proprietárias de escravos por meio da degradação do trabalho livre negro a um patamar que se assemelhasse ao máximo à condição de cativo, impondo contratos de trabalho mais do que aviltantes (Du Bois 2012, p. 599), a expropriação de terras de pequenos proprietários negros, assassinatos espetacularizados via queima na fogueira ou enforcamento, linchamentos e todo tipo de violência para que eles aceitassem o regime de segregação bárbara ou migrassem.

Portanto, o que nós temos aqui é basicamente um poema blues sobre a relação entre um falante lamentoso em relação ao seu passado no Sul e as suas expectativas a respeito da vida futura que terá no Norte. O evento histórico de enormes proporções ganha, nas mãos de Hughes, uma substância humana. O dado aparentemente externo de um marco da experiência afro-americana nos Estados Unidos é traduzido em uma emoção complexa na elaboração poética de Hughes, tornando-se, desse modo, interno.

Com efeito, em uma primeira leitura rápida nos deparamos com um eu-lírico abatido, mas decidido, abandonando municípios sulistas rumo ao Norte. Nesse poema de quatro estrofes vemos uma ênfase na monotonia, dificuldade e esperança do migrante através da repetição de monossílabos, o léxico voltado ao esforço de deslocamento e do desejo explícito

de encontrar uma companhia durante a viagem ou no destino. Todas essas estrofes seguem um padrão, o da estrofe modificada do “folk blues”, “onde a primeira linha de uma estrofe é repetida na segunda, às vezes com uma leve variação ou um ‘worrying’, definindo a cena e/ou identificando um conflito, seguida por uma terceira linha rimada que é geralmente a resolução ou conclusão das duas primeiras linhas” (Smethurst 1999, p. 63). As estrofes iniciam com quatro versos onde a situação atual do eu-lírico é desvelada e são seguidas por duas linhas onde há uma espécie de maior especificação da atitude dele em relação ao seu estado. A alteração mais relevante é que “Hughes quebra os três versos que comumente compõem esse tipo de estrofe do blues para criar uma estrofe de seis versos correspondendo à cesura característica dos versos tal como eles são de fato cantados no ‘folk blues’” (Idem). O efeito mais imediatamente perceptível é o de uma maior fragmentação do pé métrico que termina por deixar unidades sonoras na posição enfática no fim da frase em vez de dispersá-las no interior de longos versos, conferindo à organização literária as quebras mais típicas da performance musical; em suma, tal procedimento aproxima o poema (palavra impressa) da canção (palavra cantada).

Dada a centralidade dessa mudança estrutural, acredito que vale a pena visualizar como o poema teria sido ordenado distintamente, caso tivesse seguido as convenções da estrofe do *folk blues*, e compará-lo com uma estrofe que obedeceu a tradição:

Goin' down the road, Lawd, Goin' down the road.
Down the road, Lawd, Way, way down the road.
Got to find somebody To help me carry this load.

Blues ain't nothin' but a low down shakin' chill.
Blues ain't nothin' but a low down shakin' chill.
You never had 'em, pardner, I hope you never will.

Os três versos da segunda estrofe acima pertencem à canção “Preachin’ Blues” de Robert Johnson. É interessante notar, ainda que de passagem, que se por um lado, em Hughes, o blues significa um contexto de quase exaustão física e solidão, em Johnson o blues é representado não simplesmente como uma indisposição psíquica, mas mais crucialmente como uma doença que pode consumir o corpo e mente de uma pessoa. Isso é pertinente, pois exemplifica algo que muitas vezes pode passar batido: a própria natureza conceitual e dinâmica performática do blues varia enormemente de região para região, canção para canção e artista para artista.

Passando do plano do verso para o morfossintático, um arranjo formal comum às quatro estrofes do poema de Hughes é a preponderância de palavras monossilábicas (“going”, “down”, “road”, “way”, etc.), aliterações (/g/, /d/, /r/...), assonâncias, ditongos, as idas e vindas de vocábulos similares em posições distintas nos versos e nas estrofes, a insistência no presente do indicativo e no presente contínuo (que circunscreve o poema ao aqui e agora da jornada) e, finalmente, a dicção marcada por elementos da variante do inglês vernacular afro-americano (tanto em termos de vocabulário “Lawd” em vez de “Lord” e “fer” em vez de “for”, simplificações como “goin” em vez de “going”, “an” em vez de “and”, erros gramaticais como “I hates” no lugar de “I hate”, “you finds” no lugar de “you find” e construções tipicamente coloquiais como “like they try to do you bad”). O que se infere desta montagem é que os principais elementos constitutivos do poema – o título, sua estrutura estrófica e dicção – apontam para uma tentativa de literária e musicalmente conferir voz a uma dimensão da vida daquele negro migrante.

Tais aspectos técnicos são parte de um significado lírico mais amplo que parece ligar um tom de decisão de abandono de uma vida dura no Sul com uma esperança incerta de encontrar um bom amigo na viagem. Na primeira estrofe, por exemplo, a

rima conecta os termos “road” e “load”, que são, por sua vez, mediados por “Lawd” e “somebody” e tal procedimento pode ser lido como uma típica reza popular para que o Senhor traga uma companhia para a difícil travessia, envolvendo não apenas a viagem, mas também a vida de maneira geral; aqui vale ao menos aludir à fluidez entre a magia e a escrita que também é uma questão na recepção da herança africana. Nesse poema, “load” acumula sentido porque expressa um desejo, meio urgente meio brincalhão, por uma amizade e uma vida mais comunitária em um novo lugar como único modo de transformar uma existência solitária e complicada. O sentimento de solidão e a atmosfera, que não é de desespero, mas até de vitalidade, lembram muito a ambiguidade que caracteristicamente marca o blues em sua mistura de tristeza e divertimento.

Entretanto, a oposição Norte e Sul é consideravelmente mais complexa do que pode parecer à primeira vista, pois nós não vemos nenhuma promessa de um futuro melhor na destinação do eu-lírico. Ainda que a vida sulista seja certamente vista como negativa, a perspectiva nortista permanece indeterminada. Além disso, enquanto o uso da estrofe do “folk blues” e rudimentos da linguagem vernacular afro-americana apontam claramente para uma inegável e impregnante herança sulista, o título, a forma repetitiva e progressiva dos versos e o sentido geral do poema sugerem que a voz do poema não hesita em relação à migração em momento algum e afirma abertamente que no Sul ele era sozinho e que não havia lugar para ele. Da maneira como vejo as coisas, penso que essa sondagem não deixa dúvida de que o poema é formalmente confeccionado para dar consequência àquele programa de conceder fala poética às massas negras por intermédio de composições formadas a partir de recursos da poesia ‘literária’ (*learned poetry*) e padrões da música negra, o que parece estar precisamente no centro do projeto de *Fine Clothes to the Jew*.

Por conseguinte e como tenho tentado demonstrar, “Bound No’th Blues” é uma composição lírica cuja estrutura interna é, em vários sentidos, inseparável de processos mais gerais como a Grande Migração e a modernização dos Estados Unidos, entre outras razões porque a incorporação do blues sinaliza não só uma nova inserção da população afro-americana no panorama cultural e econômico do país, mas também a generalização da música para todas as esferas da vida devido aos avanços técnicos conquistados pela reprodutibilidade técnica e a ascensão de todo um mercado musical. Apesar de ser verdade que esse poema pode ser lido sem referência à história dos Estados Unidos, já que ele sem dúvida para em pé como o escrito de uma pessoa à procura de um relacionamento real e duradouro em sua viagem vital, é igualmente correto dizer que a imbricação entre a sua forma literária e a trama histórica, dentro da qual ele é concebido, potencializa seu escopo de tal maneira que se torna impossível de ser ignorada. Vale insistir ao menos mais uma vez: a contradição central entre forma (estrofe modificada do *folk blues* das zonas rurais do Sul) e conteúdo (fuga da vida agrária do Sul para o cotidiano moderno do Norte) revela ainda um sentimento, ao mesmo tempo, mais preciso, pessoal e social que só pode ser propriamente identificado por meio de um senso histórico. A complexidade do sentimento aqui é montada justamente ao redor de uma permanência alterada da tradição que vem do passado, um relacionamento ambivalente com a vida que precisa ser deixada para trás que é cifrado na persistência de elementos da música rural; afinal de contas, os negros não migraram como tábulas rasas e de mãos abanando, trouxeram seus instrumentos, ritmos e letras de música de modo similar como ocorreu nas cidades portuárias ao redor do mundo. Ademais, caso extrapolemos a análise de um poema específico e o enquadremos à luz da totalidade da coletânea à qual ele foi juntado – *Fine Clothes to the Jew* – vamos rapidamente perceber que foi tão complicado expressar

artisticamente a emoção histórica dos migrantes negros que a solução encontrada foi multiplicar os pontos de vista da Grande Migração e de como a nova experiência de modernidade urbana teria sido vivida e sentida. Por exemplo, os poemas que formam a seção “Railroad Avenue” do volume em questão apresentam as experiências realmente vivenciadas no Norte como muito mais difíceis e contraditórias do que uma leitura isolada de “Bound No’th Blues” pode levar a crer. Nem precisa ser dito, por fim, que nenhuma das vozes necessariamente coincide com a perspectiva de Hughes, o poeta intelectual.

Entretanto, por volta de 1929, quando toda a economia capitalista começou a colapsar, haveria o começo do fim do sonho que o Harlem e seus ideais representavam. A poesia de Hughes se distancia ainda mais da sensibilidade esteticista do Novo Negro e se entrega à radicalização abertamente política em sintonia com o clima de salve-se quem puder emanado dos tumultos sociais dos anos 1930. Porém, o mais essencial para o nosso argumento aqui é notar como, de maneira semelhante “como ocorre com qualquer outro *boom* tecnológico, o *boom* dos estúdios de gravação se consumiu em alguns anos”, fazendo com que “a vasta maioria dos músicos que foram gravados em estúdio no final dos anos 1920 retornassem ao mundo dos salões de dança para nunca mais serem gravados novamente” (Denning, 2015, p. 3). Tal processo de desilusão com as promessas de emancipação cultural, tacitamente feitas pela evolução da reprodução técnica da arte sob o controle de empresas privadas, abriu caminho para a emergência de uma nova orientação estética dentro da tradição poética afro-americana. Um desvio de rota que conseguiu cristalizar certo ceticismo em relação ao progresso e aos novos estilos de vida urbana do Norte em forma literária sem totalmente descartar a política musical de valorização de uma população marginal através de seu idioma musical.

*Um sonho adiado: A Grande Depressão, o fim da
Renascença do Harlem e a Tese do Cinturão Negro*

Não é difícil de argumentar em favor da tese, amplamente discutida, de que, tanto do ponto de vista da história mais geral quanto daquele da cultura afro-americana, a perda de ilusões e o desmantelamento de certo otimismo, cultivado nos anos 1920, e a correspondente emergência de uma politização aguda em toda vida social foram mudanças de percepção condicionadas pela nova conjuntura mundial inaugurada pela crise 1929 e a Grande Depressão (1929-39). O desastre social ocasionado pela quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929 e a subsequente desintegração da economia capitalista global pode começar a ser ilustrado por alguns dados. Embora o “abismo econômico” tenha sido generalizado, já que o fluxo internacional de capitais pareceu secar entre 1929 e 1933, fazendo com que empréstimos internacionais tenham caído cerca de 90%, não há dúvida de que os mais drasticamente impactados foram os trabalhadores assalariados, considerando que a consequência primária da crise foi o “desemprego em uma escala inimaginável e sem precedentes, e por uma duração muito maior do que qualquer um tenha esperado”. Para se ter uma ideia, no pior momento, 27% dos trabalhadores nos Estados Unidos estavam desempregados (Hobsbawm 1996, pp. 88-89, pp. 92-93), chegando a 75% entre os afro-americanos de algumas regiões, ou seja, três vezes maior do que a média nacional. Em sua autobiografia, *The Big Sea* (1940), Hughes diz que, naquela primavera de 1931, ele e todos os seus pares perceberam que a Renascença do Harlem estava terminada. Todas as expectativas por condições melhores, as esperanças de mais oportunidades raciais e o otimismo cultural, alentados durante os anos 1920, foram dissipados e substituídos por uma sensação de desespero intenso graças a uma decomposição de comunidades inteiras.

Todavia, tais condições adversas não deixaram de ganhar uma expressão literária, que claramente reconhecia a Renascença do Novo Negro para romper com ela. De fato, não é surpreendente que aquele instante de reviravolta histórica tenha lançado as bases para novas formas poéticas. Uma nova sensibilidade enraizada na radicalização política, descrença na relação entre ideias de progresso social e modernização emergiram e podem ser encontradas na mudança estilística profunda que aconteceu na tradição poética negra. Um dos casos mais consequentes foi *Southern Road* (1932) de Sterling Brown. Observemos no detalhe.

“Southern Road”

Swing dat hammer–hunh–
Steady, bo’;
Swing dat hammer–hunh–
Steady, bo’;
Ain’t no rush, bebbly,
Long ways to go.

Burner tore his–hunh–
Black heart away;
Burner tore his–hunh–
Black heart away;
Got me life, bebbly,
An’ a day.

Gal’s on Fifth street–hunh–
Son done gone;
Gal’s on Fifth street–hunh–
Son done gone;
Wife’s in de ward, bebbly,
Babe’s not bo’n.

My ole man died–hunh–
Cussin’ me;
My ole man died–hunh–

Cussin’ me;
Ole lady rocks, bebbly,
Huh misery.

Doubleshackled–hunh–
Guard behin’;
Doubleshackled–hunh–
Guard bein’;
Ball an’ chain, bebbly,
On my min’.

White man tells me–hunh–
Damn yo’ soul;
White man tells me–hunh–
Damn yo’ soul;
Got no need, bebbly,
To be tole.

Chain gang nevah–hunh–
Let me go;
Chain gang nevah–hunh–
Let me go;
Po’ los’ boy, bebbly,
Evahmo’....

(Brown 1996, pp. 52-53)

“Southern Road” apareceu primeiramente no periódico *Folk-Say, a Regional Miscellany*, em 1930 e, posteriormente, foi republicado na coleção de poemas homônima, *Southern Road*, em 1932. A primeira coisa que deve ser mencionada é, novamente, o título, que já indica uma franca oposição à “no’thern road”, de Hughes, e uma adesão a uma matriz cultural distinta. Apesar

de Brown igualmente fazer uso da estrofe modificada do *folk blues* e da linguagem vernacular, as similaridades param por aí, tendo em vista que o que nós temos não é exatamente uma canção pensativa sobre uma viagem para o Norte, mas uma voz lírica tão despedaçada e inarticulada que parece um choro, grito ou berro em meio a um cenário de brutal exploração do trabalho. Com efeito, a estrutura desse poema é uma canção de prisioneiros acorrentados para trabalhar (*chain-gang work song*) “com suas estrofes compostas na forma de um blues em que, como em muito da poesia blues de Hughes, as linhas das estrofes de três linhas são divididas para criar estrofes de seis linhas” (Smethurst 1999, p. 64). Em vez de descrever, no entanto, a primeira estrofe procura representar trabalho extenuante ao focalizar os seus comandos e ritmos. A última faz uma referência direta a esta modalidade de trabalho conhecida como *chain-gang*, isto é, uma forma de punição consistindo em forçar presos acorrentados a executar trabalhos servis ou fisicamente desafiadores, que foi largamente usada no Sul dos Estados Unidos até mais ou menos os anos 1950.

Ao escrever um híbrido de blues e canção de trabalho, Brown caracteriza seu eu lírico não como um sujeito isolado, mas como o membro de uma comunidade engajado em um esforço comum, apesar de contra a sua vontade. Ora, as injunções “hunh” – que indica o momento quando os homens na corrente balançam seus martelos juntos – assim como construções do tipo “Steady bo” seguida por “ain’t no rush, bebbby. / Long ways to go” não são enunciados para si mesmo, como corriqueiramente ocorreria no blues, mas para o resto da equipe que ele está presumidamente liderando (Smethurst, 1999, pp. 64-5). Desse modo, este experimento formal consegue unir a subjetividade emanando da típica prática de autorreflexividade do blues com a ênfase na coletividade e resistência inerentes à canção de trabalho não com o objetivo de elogiar o futuro que afro-americanos podem vir a desfrutar nas cidades do Norte, mas

de olhar para trás e aprender com o que os negros nos Estados Unidos já resistiram e sobreviveram.

Isto significa que no lugar de focalizar a visão de uma liberação através da migração rumo ao progresso – o que não se confunde com a posição muito mais nuançada de Hughes – *Southern Road*, de Brown, realça a obstinação que ocasionalmente surge em instantes de raiva, e de autodefesa heroica e fatal. Isto sem contar a resistência de tipo cultural por parte dos afro-americanos rurais do Sul, cujas tradições passam a influenciar o país inteiro. Para nosso poeta, o que era visto como atrasado – a cultura popular negra do campo – é precisamente o que deve ser protegido, expandido e ensinado. Daí por que as injunções nas linhas um e três de cada estrofe do poema poderem ser enxergadas como um chamado à autopreservação comunal que tenta negociar os termos da exploração da comunidade ao estabelecer um limite ao passo do trabalho. A voz individual está enunciando uma história comunal na qual a sua própria condição miserável (o que pode ser considerado o autêntico aspecto blues do poema) é completamente atado à experiência e atividade comuns devido à importância dos elementos constitutivos tirados do gênero da canção de trabalho. Embora seja verdade que o sentimento dominante é o de desespero pessoal, o gênero híbrido de blues e canção de trabalho, indivíduo e comunidade, sublinha a resistência e sobrevivência coletivas em face à arrasadora opressão da qual não há libertação imediata (Idem). Se por um lado é natural elucubrar sobre o porquê de um poema tão duro ter sido escrito para exaltar o Sul, a análise deixa claro que a resiliência, em todas as suas dimensões, é o valor máximo a ser extraído de um povo escravizado.

Há um dado extraliterário da maior importância para adensar a imagem do chão histórico de *Southern Road*, sobretudo no que tange à caracterização do clima intelectual. De um ângulo local, vale recordar que após a eclosão da Depressão

em 1929, o CPUSA (Partido Comunista dos Estados Unidos / *Communist Party of the United States*) tornou-se rapidamente a força predominante na esquerda dos Estados Unidos, o que significou uma quebra de seu isolamento e posicionamento como um ator significativo na cultura estadunidense. Um componente fundamental para essa mudança em qualidade tem a ver com a linha seguida pelo partido em âmbito nacional. O que mais obviamente distinguia o CPUSA das outras organizações de esquerda foi “o nível ao qual ele elevou a luta contra o racismo e pelo que chamava de ‘Emancipação Negra’ (*Negro Liberation*) ao centro de seu trabalho, particularmente depois do Sexto Congresso do Comintern em 1928, no qual a ‘Emancipação Negra’ foi ligada às lutas anticoloniais ao redor do mundo”. Historiadores relatam que as bandeiras contra o “chauvinismo branco” e a “opressão nacional” de afro-americanos se tornaram quase uma religião entre comunistas brancos e pretos (Smethurst 1999, pp. 60-62). Contudo, as hipóteses que derivaram dessa caracterização e orientação política seriam sistematicamente questionadas.

A associação entre a “Emancipação Negra” e as lutas anticoloniais levou os intelectuais e dirigentes do CPUSA a desenvolver a tese do “Cinturão Preto” (*Black Belt Thesis*), segundo a qual os afro-americanos constituiriam uma nação oprimida no Sul dos Estados Unidos, onde, em muitas partes, eram uma maioria populacional. O argumento tinha o cuidado de se esquivar de determinações biológicas de raça e afirmar um caráter nacional bastante discernível através de toda uma cultura, ou modo de vida, em uma região específica; o que era defendido, para desespero da burguesia sulista, era o direito à autodeterminação da população negra e inclusive de criação de um estado separado. Já a massa de afro-americanos vivendo em guetos nas regiões urbanas do Norte e Oeste, graças à Grande Migração, era compreendida como “membros de uma minoria nacional que precisa ser integrada

à sociedade com igualdade integral”. Um dos desdobramentos mais relevantes para a produção cultural que se relacionou e ajudou a manifestar muitas dessas teses programáticas de luta foi a de que a nacionalidade negra no Sul tinha como pilar uma cultura distintamente nacional, compartilhada por fazendeiros negros, parceiros rurais e trabalhadores rurais, que deveria ser protegida e estimulada, principalmente nos seus aspectos oposicionistas em relação à opressão nacional e exploração capitalista (idem). Foi nesse ambiente que, em 1932, Sterling Brown – acadêmico vinculado à Howard University – buscou a representação e recriação da voz do povo sulista (*the Southern folk voice*) em sua primeira coletânea de poesias chamada *Southern Road*.

Aqui deve ser considerado que todo o projeto de *Southern Road* pode ser sintetizado como uma tentativa de promover as várias formas de luta encontradas na cultura popular negra do Sul em oposição ao que era visto por Brown como a ilusão de integração por parte da nova cultura urbana negra do Norte. Além do mais, as objeções de Brown, ao que ele via como a ideologia elitista e assimilacionista dos intelectuais do Harlem, refletiram um repúdio à principal forma cultural que se estruturou junto àquele movimento: o jazz. Diferentemente do *folk blues*, o jazz foi o filho legítimo daquela consciência negra urbana, que alguns poemas de *Southern Road* desprezam como artificial e comercial. No poema abaixo há um ataque violento ao jazz, assim como às condições de subordinação sob as quais os afro-americanos se encontravam nas cidades nortistas, e isso foi um fator decisivo na política musical de Brown.

“Cabaret”

(1927, Black & Tan Chicago)

Rich, flashy, puffy-faced,
Hebrew and Anglo-Saxon,

The overlords sprawl here with their glittering darlings.

The smoke curls thick, in the dimmed light
Surreptitiously, deaf-mute waiters
Flatter the grandees,
Going easily over the rich carpets,
Wary lest they kick over the bottles
Under the tables.

The jazzband unleashes its frenzy.

Now, now,
To it, Roger; that's a nice doggie,
Show your tricks to the gentlemen.

(Brown 1996, p. 111)

Já nas primeiras linhas de “Cabaret”, nós somos transportados para um *black and tan in Chicago* – um tipo de boate do início do século XX, frequentada majoritariamente pela população negra e mestiça (“tan”) e foi usualmente associada aos primeiros anos da Era do Jazz –, onde a caracterização do ambiente e a hierarquia social são colocadas no centro para transmitir uma posição estética e política sobre o que era percebido como uma aliança promíscua entre a classe dominante branca e os negros cidadãos, recentemente assimilados como funcionários do entretenimento profissional. As três primeiras linhas introduzem racial e socialmente os “overlords”, ou “gentlemen”, – “Hebrews and Anglo-Saxon” – que estão provavelmente aproveitando a atitude liberal do lugar na companhia de seus “glittering darlings”, fumando, bebendo e confortavelmente esperando pelo concerto de jazz. O que é particularmente interessante nesse poema é como Brown consegue colocar em forma poética o que ele via como a essência do jazz: o verso de abertura – “Rich, flashy, puffy-faced” – é formado por esses monossílabos acentuados que produzem um ritmo acelerado e tom agudo que certamente ecoa o típico humor do jazz e está em forte contraste com o temperamento mais sério e austero dos outros poemas de *Southern Road*.

A dicção, nesse poema, está claramente distante da língua vernacular negra encontrada nas zonas rurais sulistas; ele é escrito em inglês padrão e composto por escolhas de palavras, que podem até não ser muito formais, mas incluem, por exemplo, um advérbio de origem latina como “surreptitiously” (sub-repticiamente) que não corre o risco de aparecer em qualquer outro lugar do volume de poesia em questão.

A passagem “deaf-mute waiters / Flatter the grandes” não só rebaixa os trabalhadores do entretenimento, que muito provavelmente são negros, e exalta os clientes brancos, como também indica o que Brown entende que está verdadeiramente por trás das falsas promessas de condições melhores no Norte. Ele parece interessado em mostrar que o que deve ser esperado depois da migração rumo às cidades é uma segregação e exploração modernizadas. O sentimento geral não é tenso e heroico, como em “Southern Road”, mas divertido e fútil, quando “the jazz-band unleashes its frenzy”, um deboche sombrio toma conta e associa aquele novo gênero musical com barulho e comportamento selvagem. Para dizer a verdade, o jazz é rebaixado ao puro ruído que lembra a excitação incontrolável de um bicho de estimação fazendo truques para agradecer seus mestres – mais tarde, no poema, a voz sarcástica iria até o ponto de declarar que “the drummer twitches in an epileptic fit” –, e simultaneamente reinsere a figuração da escala e situação social nortista, para as quais os afro-americanos estão se dirigindo, por meio da justaposição dos extremos “doggie” e “gentlemen”.

Ao degradar o jazz ao patamar de frenesi ou epilepsia, a voz em “Cabaret” mostra que o estilo é moral e esteticamente vazio. Talvez mais do que isso: o poema associa a cultura urbana do jaz à prostituição, a trabalhos precário e vergonhosos e à negação da identidade e raízes culturais. Ora, todo mundo aqui é visto como prostituído, a música e os negros que abandonaram suas origens estão se prostituindo (Henderson 1975, pp. 30-31). É interessante ver como a atitude de Brown em relação ao jazz e a tudo que ele representa é inseparável de sua política,

formando o que temos chamado de política musical. Sua celebração, de um lado, do *folk blues*, e seu desprezo pelo jazz, por outro lado, na verdade descortina sua posição a respeito do processo de modernização do país.

Se o significado geral da coletânea *Southern Road* é a convicção de que a sobrevivência dos afro-americanos como comunidade é a principal forma de resistência à opressão racial, a migração daquela população para o Norte, que corroeria a nação negra sulista e a diluiria na modernidade cosmopolita das metrópoles, então sua visão negativa daquele estilo de vida não é exatamente algo inesperado. Como consequência, ele tendia a valorizar experiências estéticas calcadas em modos de vida tradicionais do povo negro, os quais não teriam sido afetados pela maré urbana moderna. É justamente nesse sentido que acredito ser necessário chamar atenção para mais um poema do livro. A meu ver, ele encapsula a política musical de Brown em meio àquela revolução musical mundial.

I

When Ma Rainey
Comes to town,
Folks from anyplace
Miles aroun',
From Cape Girardeau,

(...)

Flocks in to hear

(...)

Comes flivverin' in,
Or ridin' mules,
Or packed in trains,

(...)

Dey come to hear Ma Rainey from de little river settlements,

(...)

An' some folks sits dere waitin' wid deir aches an' miseries,

(...)

III

O Ma Rainey,
Sing yo'song;
Now you's back
Whah you belong,
Git way inside us,
Keep us strong..

O Ma Rainey,
Li'l an' low;
Sing us 'bout de hard luck
Roun' our do';
Sing us 'bout de lonesome road
We mus' go..

IV

(...)
She sang Backwater Blues one day:
(...)
She jes' gits hold of us dataway.
(Brown 1996, pp. 62-63)

O nome desse poema é “Ma Rainey” e seu título é uma referência direta a uma cantora considerada a mãe do blues. Muito embora ela tenha sido uma das mais influentes artistas do blues, pois foi logo gravada em estúdio, Ma Rainey tem sido historicamente ligada à chamada expressão autêntica do blues sulista e isso parece ser o aspecto que interessa Sterling Brown. Aqui, com efeito, o povo vem de todos os lugares para ouvi-la e tal movimento é representado pela série de quadros rápidos na estrofe de abertura, onde a distância viajada, o número de pessoas e a simplicidade das suas vidas são os elementos que se destacam nessa ambientação inicial. Entretanto, o que é

verdadeiramente fundamental é que as pessoas vêm “wid deir aches an’ miseries” e, enquanto Ma Rainey canta, ela parece sofrer com eles e ser capaz de expurgar seus corações ao mesmo tempo (“Git way inside us, / Keep us Strong”), simbolizando, desse jeito, uma espécie de ritual que reestabelece um elo primordial perdido entre a literatura, a música e o povo (Henderson 1975, pp. 29-30).

Faz-se igualmente importante perceber que quando a voz poética diz que “Now you’s back / Whah you belong”, há uma objeção implícita à transformação que a música dela sofre depois que ela foi gravada e comercializada. De fato, uma das principais consequências da reprodutibilidade técnica é a separação entre a cantora e o público (com o disco, não há mais a necessidade de o músico estar presente diante do ouvinte para que ocorra o som), o que vai de encontro com a política musical da autenticidade de Brown. Por fim, vale salientar que essa busca da autenticidade perdida, ou em vias de extinção, de todo um povo por intermédio da pesquisa de seus sons – música e língua –, em Brown, não pode ser enquadrada como limitada à representação ortográfica do dialeto negro (“dis”, “dat”, etc.), mas deve ser compreendida dentro de uma articulação entre linguagem literária e discurso vernacular que seria um portal pelo qual a visão de mundo da nação negra seria acessada nas suas nuances, tom, ritmo e inteligência, como observamos nos poemas analisados (Tidwell e Tracy, 2009, p. 8-9).

A política musical sedimentada em forma poética

No começo deste texto, propus uma hipótese interpretativa da transformação formal pela qual a poesia de Langston Hughes e Sterling Brown passou nos anos 1920 e começo dos 1930 como parte de uma política musical demandada por uma revolução musical mundial. Para Michael Denning, essa foi a “luta cultural central” dos tempos modernos, haja vista que ela alterou totalmente o panorama musical global

para sempre; ele argumenta de maneira convincente que a situação musical contemporânea, dominada pela Internet como “uma *jukebox* internacional de arquivos sonoros digitais”, onde você pode escutar praticamente qualquer coisa de qualquer lugar, se originou, na verdade, não com o advento da Internet, mas na segunda metade dos anos 1920. Em menos de uma década, uma variedade sem precedentes de vozes musicais e instrumentos foram colocados diante de microfones e isto tornou possível a diversidade que nós conhecemos hoje em dia. Todavia, esse encontro entre formas consolidadas e emergentes não foi de modo algum pacífico. Tal combate foi particularmente intenso nos Estados Unidos, uma vez que a batalha sobre o jazz – o primeiro grande conflito envolvendo a música popular – foi uma guerra civil entre o éthos da filarmônica (o amor pela harmonia) e o barulho de povos excluídos e oprimidos; a bem da verdade, foi uma disputa a respeito de que linguagens e idiomas musicais eram valiosos o suficiente para representar a nação e o seu povo.

É possível afirmar que enquanto Hughes representou uma força poética que acreditava que formas emancipatórias poderiam ser extraídas de certos aspectos da modernidade, daí sua incorporação do blues, jazz, gospel, soul e bepop, Brown, ao menos em *Southern Road*, reagiu contra o que ele enxergava como o caráter essencialmente destrutivo da modernidade com sua nostalgia e desejo de reativação dos elos entre ritual e arte. O que espero ter conseguido demonstrar aqui é que ambas tendências de inovação poética foram alcançadas com intenções opostas e tiveram diferentes resultados porque elas seguiram e engendraram políticas musicais e pontos de vista distintos. Penso que agora está claro que esse momento de viragem na história literária afro-americana, um período de grandes mutações formais, é simplesmente inconcebível sem prestar atenção às suas circunstâncias sócio-históricas mais amplas. Em uma palavra: o fazer da poesia moderna afro-americana foi, não apenas ainda que certamente, uma resposta à modernização capitalista.

Para concluir, acho que vale a pena ao menos sugerir uma analogia. Em seu livro *Filosofia da Nova Música* (1949), Theodor W. Adorno nos ensina que, sob as condições de produção capitalista, você só consegue criar algo novo quando você vai para trás ou se move para frente, e ele faz isso comparando o progresso de Schönberg e a restauração de Stravinsky, isto é, estudando duas estrelas em extremos opostos da mesma constelação da música moderna. Somente através dos extremos opostos nós poderíamos visualizar a configuração ou o nascimento da ideia de algo e foi precisamente o que eu procurei fazer aqui; ao comparar Hughes e Brown, tentei capturar um momento de mudança estilística que determinaria toda a cultura afro-americana, principalmente porque, até hoje, a sua poesia é dividida entre a 'literária' e a 'popular' (*folk*) – rural ou de rua – e tal bifurcação foi imensamente explorada e rearticulada pelos dois poetas estudados aqui.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3ª edição. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 2ª ed. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BROWN, Sterling. *The collected poems of Sterling A. Brown*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- DENNING, Michael. *Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution*. London and New York: Verso, 2015.

- DU BOIS, W. E. B. *Black reconstruction in America: toward a history of the part which black folk played in the attempt to reconstruct democracy in America, 1860-1880*. London, New York: Routledge, 1935[2017].
- FOSTER, Thomas C. *How to read poetry like a professor: a quippy and sonorous guide to verse*. New York: Harper Collins, 2018.
- GILROY, Paul. *The black atlantic: modernity and double consciousness*. London, New York: Verso, 1995.
- HENDERSON, Stephen E. "Southern Road: a blues perspective." *New directions*, vol. 2, nº 4, artigo 6, 1975. Disponível em: <http://dh.howard.edu/newdirections/vol2/iss4/6>.
- HOBSBAWM, Eric. *The age of extremes: a history of the world, 1914-1991*. New York: Vintage, 1996.
- HUGGINS, Nathan I. *Harlem renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HUGHES, Langston. *The collected poems of Langston Hughes*. New York: Vintage, 1995.
- KIRBY-SMITH, H. T. *The origins of free verse*. Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
- LOCKE, Alain. "The New Negro", in: *The works of Alain Locke*. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 442-451.
- RAMPERSAD, Arnold. "Langston Hughes's *Fine Clothes to the Jew*." *Callaloo: a journal of African American and African arts and letters*, nº 26. The John Hopkins University Press, pp. 144-158, Winter, 1986.
- SMETHURST, James. *The new red negro: the literary left and African American poetry, 1930-1946*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- TIDWELL, John E. e TRACY, Steven C. (eds.) *After winter: the art and life of Sterling Brown*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

T HE GOLD KEY: A DICÇÃO DESCARADA DE UMA BRUXA AMERICANA

Virgínia Derciliano

Este capítulo busca situar o poema “The gold key” na obra poética de Anne Sexton, relacionando o seu contexto de publicação, sua estrutura formal e sua imagética a uma interpretação de caráter social. Partimos de como a figura da bruxa se apresenta no poema para uma reflexão sobre identidade, narração e o valor histórico da poesia na conservação e, ao mesmo tempo, ressignificação de tradições culturais. O poema, já de uma fase mais tardia da bibliografia da autora, é uma enunciação de crítica e vulnerabilidade, e congrega contos de fadas, poesia confessional e o revisionismo feminista de mitos: motivo pelo qual acreditamos que refletir a seu respeito pode ser muito produtivo.

Anne Sexton (1928-1974) foi uma poeta estadunidense conhecida por escrever poesia confessional nas décadas de 1960 e 1970. Fez parte da cúpula de Boston ao lado de autores como Robert Lowell, John Holmes e Sylvia Plath. É, inclusive, frequentemente comparada a Plath, especialmente por serem ambas mulheres que lidavam com temas incômodos à sociedade de sua época. Sexton escreveu amplamente sobre as

instituições familiares, a vida do corpo e a saúde mental, e seus eus-líricos foram considerados representantes diretos de seu eu, na maioria dos casos. Não se pode ignorar que o julgamento da sua poesia, portanto, era bastante ligado ao julgamento da sua própria figura: a de uma dona de casa que passou a poeta, e que escrevia, num primeiro momento, poesia como forma de terapia, e que tinha diagnóstico clínico de histeria.

O olhar mais atento à poesia sextoniana, entretanto, revela que sua obra tem mais a oferecer do que o estereótipo sugere. Temas como histórias bíblicas e contos de fadas são tratados com rigor e amplitude; o exercício de contar histórias e de explorar o mundo por meio de mitos é tão importante para Sexton quanto a suposta catarse que muitos críticos, em especial contemporâneos a ela, pareciam ver como motivo único de sua escrita. Por isso, nossa proposta é, também, analisar o poema escolhido e, a partir dele, desdobrar reflexões, mais do que respostas ou afirmações categóricas, já que acreditamos que essa poesia oferece muito mais perguntas do que respostas.

“The Gold Key” é o poema que abre o quinto volume de poemas de Sexton: *Transformations* (1971), que se propõe a transformar contos selecionados dos irmãos Grimm em poemas modernos. Para Sexton, “os contos de fadas tinham muito a dizer sobre a condição humana. Bastava vê-los com a malícia necessária” (Middlebrook 1994, p. 312). Sexton definiu o livro como “humor negro” (p. 310) e os poemas como “muito cruéis, sádicos e cômicos” (p. 312). É possível abstrair, já daí, que a visão que a autora tinha sobre os contos se distanciava daquela que vinha se estabelecendo à época: uma que os domesticava e manufaturava. No momento da publicação de *Transformations*, três das histórias dos Grimm já haviam sido adaptadas para filmes animados pelos estúdios Disney — *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959). Sexton vai na contramão, trazendo os incômodos dos contos à tona.

Parece ser consenso entre os críticos que a coletânea marca uma mudança de estilo e abordagem na carreira de Sexton, já que o escopo de *Transformations* não é um conceito abstrato (anteriormente, seus trabalhos tinham como tema a loucura, o amor ou a morte, por exemplo), mas a reimaginação de histórias firmemente inculcadas no imaginário popular por séculos. Diana Hume George nota, entretanto, que

é importante reconhecer que Sexton ainda está lidando com os assuntos que a interessavam desde o início: as transformações pessoais de dona de casa a poeta, da sanidade à loucura, do amor à perda e da vida à morte (...). A ansiedade sexual, as relações entre pais e filhos, a ambiguidade das inversões de papéis eram o seu território firmemente estabelecido.¹ (George 1988, p. xxii)

Também é importante salientar que Sexton baseia-se nas histórias dos Grimm, e não altera o seu conteúdo, mas muda o tom do que é contado, além de atribuir novos significados às histórias. Nas palavras de Ostriker (1988), ela abre o conteúdo das histórias e o transforma em algo pessoal, empregando uma série de estratégias formais, tais como o que a crítica chama de “sintaxe e dicção conspícua e descaradamente americanas do século XX, despida até os ossos coloquiais”.² A coloquialidade e a americanidade são, de fato, traços recorrentes da escrita de Sexton, e bem observáveis em *Transformations*.

1. Tradução nossa. No original: “it is important to recognize that Sexton is still dealing with the subjects that have concerned her from the start: personal transformations from housewife to poet, from sanity to madness, from love to loss, and from life to death (...). Sexual anxiety, relationships between parents and children, the ambiguity of role reversals were her firmly established territory” (George 1988, p. xxii).
2. Tradução nossa. No original: “Syntax and diction (...) conspicuously and brazenly twentieth-century American, stripped to the colloquial bone” (*ibid.*, p. 256).

Chegando, então, ao poema, ele é escrito como um prefácio ou introdução ao conteúdo do livro:

The speaker in this case
is a middle-aged witch, me —
tangled on my two great arms,
my face in a book
and my mouth wide,
ready to tell you a story or two.
I have come to remind you,
all of you:
Alice, Samuel, Kurt, Eleanor,
Jane, Brian, Maryel,
all of you draw near.
Alice,
at fifty-six do you remember?
Do you remember when you
were read to as a child?
Samuel,
at twenty-two have you forgotten?
Forgotten the ten P.M. dreams
where the wicked king
went up in smoke?
Are you comatose?
Are you undersea?

Attention,
my dears,
let me present to you this boy.
He is sixteen and he wants some answers.
He is each of us.
I mean you.
I mean me.
It is not enough to read Hesse
and drink clam chowder
we must have the answers.

The boy has found a gold key
and he is looking for what it will open.
This boy!
Upon finding a string
he would look for a harp.
Therefore he holds the key tightly.
Its secrets whimper
like a dog in heat.
He turns the key.
Presto!
It opens this book of odd tales
which transform the Brothers Grimm.
Transform?
As if an enlarged paper clip
could be a piece of sculpture.
(And it could.)

(Sexton 1981, pp. 223-224)³

-
3. Tradução nossa: "A narradora neste caso / é uma bruxa de meia-idade, eu — / emaranhada em meus dois braços grandes, / meu rosto num livro / e minha boca bem aberta, / pronta para lhes contar uma história ou duas. / Eu vim para lembrar a vocês, / todos vocês: / Alice, Samuel, Kurt, Eleanor, / Jane, Brian, Maryel, / todos vocês cheguem mais perto. / Alice, / aos cinquenta e seis você se lembra? / Você se lembra quando / liam para você quando era criança? / Samuel, / aos vinte e dois você se esqueceu? / Esqueceu os sonhos das dez da noite / onde o rei malvado / subia em fumaça? / Você está em coma? / Você está debaixo d'água? / Atenção, / meus queridos, / deixem que eu lhes apresente esse garoto. / Ele tem dezesseis anos e ele quer respostas. / Ele é cada um de nós. / Eu quero dizer você. / Eu quero dizer eu. / Não é o bastante ler Hesse / e beber sopa de mariscos / nós precisamos de respostas. / O garoto encontrou uma chave de ouro / e ele está procurando pelo que ela vai abrir. / Esse garoto! / Que ao encontrar uma corda, / procura uma harpa. / Então ele segura a chave firmemente. / Seus segredos choramingam / como uma cadela no cio. / Ele vira a chave. / Presto! / Ela abre um livro de contos estranhos / que transformam os Irmãos Grimm. / Transformam? / Como se um clipe de papel alargado / pudesse ser uma peça de escultura. / (E poderia.)"

O poema se divide em duas estrofes que, com efeito, encapsulam dois momentos: no primeiro, a pessoa que fala se apresenta e chama os leitores, e, no segundo, conta o que veio contar. Nosso olhar primeiro recai na narradora/contadora de histórias: notemos que o eu-lírico não é quem vive ou incorpora o poema, nem tampouco quem o escreve ou o cria, mas quem o enuncia. A bruxa de meia-idade anuncia que é a sua voz que ouviremos contar essas histórias, em alguma medida conhecidas, e situa seu corpo em relação às histórias: ela se apoia nos dois “grandes” braços, que podem sair da fisicalidade para serem “great” no sentido de defini-la como a adulta que está no controle da narrativa, elevando-se, aos olhos das crianças, a um lugar de ser superior. O rosto enfiado no livro e a boca bem aberta, sem mais nenhuma descrição, desenharam a figura dessa bruxa enfatizando a sua função em detrimento de qualquer outro tipo de caracterização.

O seu propósito, ela explicita, é lembrar os adultos da experiência de ouvir histórias. E, se o chamado não é o bastante, ela lista nomes e fala diretamente a alguns deles, além de reiterar “all of you: / (...) / all of you draw near”. Os nomes, assim como as idades, podem parecer arbitrários, mas buscam alguma especificidade (“Alice, / at fifty-six do you remember?”, “Samuel, / at twenty-two have you forgotten?”). A autora demanda de seu interlocutor adulto uma suspensão de descrença, como se dissesse que sabe que ele pode ter ressalvas em relação ao conteúdo dos contos de fadas, mas pedindo que ele se entregue a esse encanto infantil pelo tempo em que as histórias estiverem sendo contadas.

“The ten p.m. dreams / where the wicked king / went up in smoke” sugerem as imagens fantásticas das histórias se fundindo ao inconsciente nos momentos pré-sono, em adição às perguntas finais da estrofe: “Are you comatose? / Are you undersea?”. Tanto a ideia de coma quanto a submarina não se desviam da imagética onírica, mas deixam, também, espaço

para imaginarmos que o leitor buscado por Sexton pode estar em qualquer lugar e situação. Os versos curtos e a quase ausência de rimas fechadas facilitam a oralidade proposta no próprio texto, de um discurso fluido. Temos *arms/wide*, *book/two/you*, *Eleanor/Maryel*, *smoke/comatose* e *dreams/undersea* na primeira estrofe, palavras que funcionam como rimas temáticas, pois uma dessas palavras sempre se refere à outra, ainda que indiretamente.

Na segunda estrofe, somos apresentados à história em si, e isso também é feito num nível de proximidade pessoal. Mesmo que o garoto apresentado seja mostrado, oferecido ao público (“presented”, note-se, e não “introduced”), ele é mais do que um conceito e existe no presente: “He *is* sixteen and he *wants* some answers”, além de ser colocado no mesmo nível que narradora e ouvintes: “He is each of us. / I mean you. / I mean me”. O garoto adolescente que quer respostas frente ao mundo deve representar todos nós. Os versos seguintes acenam a Linda, a filha de Sexton que inspirou o livro: a dedicatória de *Transformations* é “para Linda, que lê Hesse, e toma sopa de mariscos”.⁴ Dizendo que isso “não é suficiente” e que devemos ter as respostas, Sexton faz o convite de investigar naquilo tido como infantil, as respostas para os questionamentos adultos. Com a parte que encontra, o personagem espera integrar um todo.

A história integra um dos contos menos conhecidos dos Grimm, *The golden key*, que é curto e tem um tom destoante dos mais famosos do gênero:

Certa vez, no inverno, quando a neve estava muito alta, um pobre menino teve que sair de trenó e buscar lenha. Depois de juntar a lenha e carregar o trenó, ele não queria ir direto para casa porque estava muito gelado, mas em vez disso,

4. Tradução nossa. No original: “To Linda, who reads Hesse and drinks clam chowder”. (SEXTON, 1981, p. 221)

fazer uma fogueira e se aquecer um pouco primeiro. Então ele afastou a neve e, enquanto limpava o chão, encontrou uma pequena chave de ouro. Ele acreditava que onde havia uma chave, também deveria haver uma fechadura, então cavou no chão e encontrou um pequeno baú de ferro. “Tomara que a chave caiba!” pensou ele. “Certamente há coisas valiosas no baú”. Ele olhou, mas não havia buraco de fechadura. Por fim, ele encontrou um, mas tão pequeno que mal se podia ver. Ele experimentou a chave e, felizmente, ela encaixou. Então ele a girou uma vez, e agora devemos esperar que ele termine de destrancar e abrir o baú. Então descobriremos que tipo de coisas maravilhosas havia no pequeno baú.⁵ (Grimm 1819. Tradução para o inglês: Ashliman 1999)

O poema de Sexton é, dentre os de *Transformations*, aquele que mais se distancia da versão dos Grimm, apenas acenando à história e utilizando-a como metáfora para sua intenção. A versão dos Grimm de “The golden key” foi adicionada à segunda edição de sua famosa coleção de contos em 1819, onde permaneceu como o conto final em todas as edições daí em diante: “fechando sua coleção com este conto enigmático

-
5. Tradução nossa. Originalmente: “Once in the wintertime when the snow was very deep, a poor boy had to go out and fetch wood on a sled. After he had gathered it together and loaded it, he did not want to go straight home, because he was so frozen, but instead to make a fire and warm himself a little first. So he scraped the snow away, and while he was thus clearing the ground he found a small golden key. Now he believed that where there was a key, there must also be a lock, so he dug in the ground and found a little iron chest. ‘If only the key fits!’ he thought. ‘Certainly there are valuable things in the chest’. He looked, but there was no keyhole. Finally he found one, but so small that it could scarcely be seen. He tried the key, and fortunately it fitted. Then he turned it once, and now we must wait until he has finished unlocking it and has opened the lid. Then we shall find out what kind of wonderful things there were in the little chest”. (Grimm, 1819 *In*: Ashliman, 2005)

sem um fim, os Grimm parecem estar dizendo que os contos populares também são infinitos. Não há palavra final” (Ashliman 2005⁶). É, portanto, curioso que Sexton parta desse fim ambíguo para dar início à sua jornada de releitura dos contos.

Em sua versão, o garoto é curioso e admirável: “This boy!”, ela exclama por duas vezes, exaltando, talvez, sua determinação de procurar por respostas (“Upon finding a nickel / he would look for a wallet. (...) Upon finding a string / he would look for a harp”) e não se satisfazer com a parte quando ainda há o todo a ser descoberto. Há um aspecto passional na relação do garoto com a chave: ele a segura firmemente e os segredos dela “gemem” como um “cão no cio”, numa metáfora que ilustra também a descoberta sexual — a única rima da estrofe sendo heat/key. Ao virar a chave não sabemos onde, Sexton transforma o baú de ferro dos Grimm no próprio livro que o leitor tem em mãos: um “livro de contos estranhos que transformam os Irmãos Grimm”. A palavra mágica, “Presto!”, é adicionada pela poeta, e dá ao achado do personagem o tom de maravilha que nos Grimm foi apenas sugerido. Ao dizer que os contos *transformam* os Irmãos Grimm, Sexton inverte a ordem esperada das ações, dando aos contos o poder de transformar não apenas quem os lê, mas até quem os escreveu, em primeiro lugar.

O poema se encerra num tom autorreflexivo. A questão “Transform?” parece se dirigir a quem propõe as transformações, num gesto linguístico que é respondido com uma figura de linguagem apontando a despretensão de sua proposição ao mesmo tempo em que reconhece o seu potencial (“an enlarged paper clip / [that] could be a piece of sculpture”). Esse verso final fala do tamanho relativo da produção artística e do seu significado: o poema pode ser pequeno, despretensioso, atrevido

6. Tradução nossa. Originalmente: “by closing their collection with this enigmatic tale without an end, the Grimms seem to be saying that folktales, too, are endless. There is no final word”. Disponível em: <https://sites.pitt.edu/~dash/grimm200.html>. Acesso em: 29/07/2022.

em tom e linguagem, mas pode também, simultaneamente, ser grande e, em alguma medida, importante.

Para pensar a questão da transformação nos contos, é interessante lembrar que os contos de fadas popularizados pelos irmãos Grimm foram reescritos incontáveis vezes por motivos diversos pelos próprios Wilhelm e Jacob. A princípio, eles transcreveram de fontes orais os contos populares que, antes de tornarem-se *fairytales*, eram *folktales*. De acordo com Tatar (1987), os *folktales* são narrativas orais que circulam entre o povo, muitas vezes sobre o povo, e que têm tendência a se passar num cenário realista com detalhes naturalistas, enquanto os *fairytales* podem ser narrativas orais ou literárias que acontecem num cenário sobrenatural com eventos mágicos. Assim, os Grimm se encontram em meio a um dilema terminológico: folcloristas tendem a definir os seus contos como *folktales*, enquanto críticos literários pendem para o termo *fairytales*. Outros, ainda, evitam o conflito conceituando-os como “o gênero Grimm”, já que no espectro narrativo que vai de folclore (histórias populares orais) a literatura (textos literários impressos), o volume definitivo dos Grimm, *Nursery and Household Tales* (no alemão original, *Kinder- und Hausmärchen*) fica em algum lugar perto do centro.

A intenção dos Grimm era de compilar a memória e o imaginário do povo alemão no início do século XVII, e sua ambição era, a princípio, acadêmica. Com as vendas da primeira edição, em 1812, e o mercado nascente de livros infantis, ocorreram as primeiras edições nos contos para atingir plenamente o público infantil e de toda a família, favorecendo a moral cristã e suprimindo alguns dos aspectos dos contos, tais como sexo premarital e incesto, mas não a violência que, quase sempre, tinha nos contos caráter de punição (pp. 7-11). Atualmente, é corrente o pensamento de que as “versões originais” dos Grimm eram macabras e que as animações da Disney são as responsáveis por tornar o conteúdo infantil, mas Tatar aponta que “por mais

que alguns leitores possam ficar chocados com a crueldade e a violência dos contos dos Grimm, eles achariam muitas das histórias inofensivas em comparação com as suas versões camponesas correspondentes”⁷ e ressalta que não há uma versão original “sagrada” dos contos: “o que temos são variantes imperfeitas, muitas vezes fragmentadas, e por vezes apenas pedaços que juntamos para formar uma história que mantemos nas nossas cabeças, por vezes traduzindo-a da memória cultural para práticas sociais e estéticas”.⁸ Quando Sexton incumbiu-se da tarefa de transformar os contos, então, o que se tomava por fonte original era já uma apropriação que perdia de vista a origem. A última edição dos Grimm foi publicada em 1857, e alguns dos contos publicados em 1812 desapareceram por completo, ao passo que outros dobraram de tamanho numa tentativa de refinar o seu aspecto literário, além de adicionar moral narrativa a partes problemáticas que prejudicariam o enredo caso fossem cortadas totalmente. Como os contos populares eram contados de adultos para adultos, “nas sociedades agrárias, muitas vezes aos ritmos de trabalho que incluíam fição, costura, tecelagem, culinária e remendos”,⁹ o processo para que se tornassem literatura para crianças foi gradual. Alguns exemplos de contos de fadas literários que não se baseavam extensivamente em fontes orais são os *Contos da Mamãe Gansa* de Perrault (no francês original, *Contes de Ma Mère L'Oye*, 1697), que, inclusive, apresentavam

7. Tradução nossa. No original: “As much as some readers may be shocked by the cruelty and violence of the Grimms’ tales, they would find many of the stories tame by comparison with their corresponding peasant versions” (Tatar 1987, p. 57).

8. Tradução nossa. No original: “What we have are imperfect, often fragmented variants, and sometimes just bits and pieces that we cobble together to form a story that we keep in our heads, sometimes translating it from cultural memory into social and aesthetic practices” (*ibid.*, p. 19).

9. Tradução nossa. No original: “often to the rhythms of labor that included spinning, sewing, weaving, cooking, and mending” (*ibid.*, p. 12).

moral clara ao final de cada conto, e as centenas de contos de Hans Christian Andersen (1805-1875). O folclorista Joseph Jacobs afirma que, na Inglaterra e na Escócia, Perrault cativou as crianças e “o que ele começou (...) os Grimms completaram [,] e o conto de fadas inglês se tornou uma *mélange confus* de Perrault e dos Grimm” (p. 18).

A relação de Sexton com as histórias é tal que Kumin (1981) afirma que os contos dos Grimm, para ela, eram “talvez, o que histórias bíblicas e mitos gregos foram para outros escritores. Ao mesmo tempo em que se divertia e se aproximava de uma espécie de inconsciente coletivo, ela procurava nos contos de fadas paralelos psicológicos”¹⁰ (in: Sexton 1981, p. xxviii). Na concepção de Tatar, os contos se distanciam desses mitos na medida em que se aproximam mais da humanidade:

Trazendo os mitos à realidade e flexionando-os em termos humanos, em vez de heroicos, os contos de fadas dão um toque familiar às histórias do arquivo da nossa imaginação coletiva. (...) O que é a esposa do Barba Azul senão uma prima de Psiquê e filha de Eva? Os contos de fadas transportam-nos para uma realidade que é familiar no duplo sentido do termo — profundamente pessoal e ao mesmo tempo centrada na família e nos seus conflitos e não naquilo que está em jogo no mundo em geral.¹¹ (Tatar 1987, p. 18)

-
10. Tradução nossa. No original: “perhaps, what Bible stories and Greek myths had been for other writers. At the same time that she was being entertained and drawn into closer contact with a kind of collective unconscious, she was searching the fairy tales for psychological parallels” (Kumin *apud* Sexton 1981, p. xxviii).
 11. Tradução nossa. No original: “Bringing myths down to earth and inflecting in human rather than heroic terms, fairy tales put a familiar spin on the stories in the archive of our collective imagination. [...] What is Bluebeard’s wife if not a cousin of Psyche and a daughter of Eve? Fairy tales take us into a reality that is familiar in the double sense of the

Tendo pedido a seus leitores que se lembrassem da infância e que dessem crédito ao componente fantástico, Sexton não negligencia as experiências adultas ao longo do livro. Um de seus feitos é justamente retomar o que os Grimm haviam suprimido, mergulhando no mais desconfortável que os contos têm a oferecer. Outro aspecto interessante a ser considerado é a escolha da bruxa como protagonista e narradora: Sexton tem um histórico de usar essa figura como emblema de força e do feminino (muitas vezes, da força do feminino) em sua obra. Um de seus primeiros poemas, e também mais conhecidos, “Her Kind”, é um tratado sobre a bruxa rebelde, trazendo imagens da caça às bruxas medieval para o contexto suburbano e criando uma cantiga de horror e revolta com um refrão marcante (“I have been her kind”).

Depois disso, a bruxa volta a aparecer em “The Black Art”, em seu segundo livro, quando é feito um paralelo direto entre a bruxa e a mulher que escreve (enquanto o homem que escreve é mais um trapaceiro do que um feiticeiro real). Esse momento nos interessa para pensar a bruxa-narradora que se desenvolveu até “The Gold Key”, porque, então, Sexton versava sobre a bruxa enquanto criadora: o próprio título de “The Black Art” já define a escrita como uma arte oculta, e fala sobre ela a partir das diferenças entre o escritor e a escritora, em um movimento que parece se dirigir diretamente à crítica masculina que via pouco valor na produção de Sexton, além de tentar estabelecer um diálogo entre as partes.

A woman who writes feels too much,
those trances and portents!
(...)

term - deeply personal and at the same time centered on the family and its conflicts rather than on what is at stake in the world at large” (Tatar 1987, p. 18).

A writer is essentially a spy.

(...)

A man who writes knows too much,
such spells and fetiches!

(...)

A writer is essentially a crook.

(...)

(Sexton 1981, pp. 88-89)¹²

Ao dizer que a mulher que escreve “sente demais” enquanto o homem que escreve “pensa demais”, o poema reitera a ideia de que homens e mulheres têm, cada um, naturezas e funções diferentes para existir no mundo, e que a mulher é destinada à esfera dos sentimentos, enquanto ao homem cabe o pensamento. O estabelecimento dessas ideias pode querer dizer que a mulher poeta é aquela que detém a sabedoria espiritual, enquanto o homem detém controle sobre o conteúdo da mente, algo que se pode, com algum cuidado, relacionar às cartas “O Mago” e “A Sacerdotisa” do Tarô. Sob essa mesma lógica, a poeta é por natureza mágica, enquanto o poeta é um ilusionista, ou mesmo um magista/mago – o importante é que ele manipula, por meio da habilidade, uma força que à mulher é incontrolável.

Federici fala sobre a diferenciação entre magos e bruxas para a sociedade europeia moderna, que perseguia bruxas, mas não magos:

Os magos formavam uma elite, que com frequência prestava serviços a príncipes e a outras pessoas que ocupavam altos postos (...) e os demonólogos os distinguiam cuidadosamente das bruxas, ao incluir a magia cerimonial

12. Tradução nossa: “Uma mulher que escreve sente demais, / esses transe e presságios! / (...) / Uma escritora é essencialmente uma espã. / (...) / Um homem que escreve sabe demais, / que feitiços e fetiches! / [...] Um escritor é essencialmente um trapaceiro. / (...)”.

(em particular a astrologia e a astronomia) no âmbito das ciências. (2017, p. 356)

A etimologia de “wizard” aponta para direções semelhantes: datando do começo do século XV, significa

“filósofo, sábio,” do Middle English *wys* “sábio” (...). Compare com os lituanos *žynystė* “magia,” *žynys* “feiticeiro,” *žynė* “bruxa,” que vêm de *žinoti* “saber”. (...) O significado “alguém com poder mágico, proficiente nas ciências ocultas” não emergiu distintamente até cerca de 1550, já que a distinção entre filosofia e magia era borrada na Idade Média.¹³ (Harper 2024)

Sempre ligado às ciências ocultas e, portanto, ao conhecimento, o mago se diferencia da bruxa nisso além de pelo gênero. Ao longo do tempo, a figura da bruxa se tornou mais complexa, podendo apresentar as características clássicas do mago em adição ou em lugar das que julgamos típicas dela, até pelo fato de ser uma figura envolta em mistério e mística: a bruxa carrega o horror e o erótico, enquanto do mago, não sabemos nada além de seu ofício. Ele é sábio, logo, sua figura inspira respeito — nenhuma emoção forte ou contraditória, todavia.

Em “The Gold Key”, acreditamos que a narradora tem mais características do mago que da bruxa, já que sua função é o que importa, não sua aparência ou sua personalidade: o fato de ser uma mulher madura, de meia-idade, também contribui para essa interpretação. Para além disso, o seu protagonismo

13. Tradução nossa: “‘philosopher, sage,’ from Middle English *wys* ‘wise’ (...). Compare Lithuanian *žynystė* ‘magic,’ *žynys* ‘sorcerer,’ *žynė* ‘witch,’ all from *žinoti* ‘to know’. (...) The meaning ‘one with magical power, one proficient in the occult sciences’ did not emerge distinctly until c. 1550, the distinction between philosophy and magic being blurred in the Middle Ages”. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/wizard>. Acesso em: 28/02/2024.

ecoa as decisões tomadas em outros dos poemas do livro. O poema seguinte a “The Gold Key” é “Snow White and the Seven Dwarfs”, um conto mordaz da história de Branca de Neve, que podemos ler como um retrato da rivalidade feminina promovida por uma sociedade que não recompensará nenhuma mulher ao final da história. “Beauty is a simple passion, / but, oh my friends, in the end / you will dance the fire dance in iron shoes”, a narradora avisa. Ao final do poema, a rainha é convidada para o casamento de Branca de Neve e forçada a dançar em sapatos de ferro ardente até a morte, realizando graficamente o que parecia ser uma figura de linguagem. No começo, a protagonista é descrita como “a virgem” (“Say she was thirteen”), sua pele é comparada a porcelana, seus lábios a vinho, e sua descrição ao longo do poema vai se tornando cada vez mais vazia, o que reflete o seu entorno que a percebe como um objeto, ao mesmo tempo em que é a mulher ideal. A madrasta é, também, descrita primeiramente pela régua da beleza: “a beauty in her own right, / though eaten, of course, by age”.

Discutindo a ideia de narcisismo feminino, Rose (1983, *apud* González p. 15) diz que a sua causa é uma cultura dominada pelos homens que percebe as mulheres como objetos e as condiciona a se tornarem objetos”. Isso explica tanto a ausência de qualquer característica que não seja física em Branca de Neve quanto o fato de a personalidade da rainha ser construída em torno dessa obsessão. Ao fim do poema, Branca de Neve é desposada pelo príncipe, alçada ao posto de rainha e aquela que tramou pela sua queda é punida. A protagonista, como durante todo o poema, não expressa reação ou qualquer sentimento:

Meanwhile Snow White held court,
rolling her china-blue doll eyes open and shut
and sometimes referring to her mirror
as women do.
(Sexton 1981, p. 229)¹⁴

14. Tradução nossa: “Enquanto isso, Branca de Neve estava na corte, / abrindo e fechando seus olhos azuis de boneca de porcelana, / e às ve-

O final de Branca de Neve, na interpretação de Sexton (tornar-se igual à rainha), evidencia que não há como fugir desse ciclo: qualquer destino dado a uma mulher é uma condenação. Seja ele dançar até a morte em sapatos de ferro ardente, seja ele casar-se com um príncipe e tornar-se rainha, mas estar fadada a repetir o padrão de degradação de outras mulheres.

Invertendo a lógica do conto, o poema deixa vulneráveis e expostos os mecanismos que o constroem: a heroína (sem atributos além da beleza) é definida a partir das falhas da antagonista (ambição, inveja, manipulação). Pensando que a moral que se construiu para a história é de estabelecer as características desejáveis e as desprezíveis para uma mulher, essa moral também reforça que todas aquelas são características femininas, que é preciso cuidar para não cair na “paixão pela beleza”, ao mesmo tempo em que dela se cobra que seja apenas bonita – além de moldável aos desígnios do homem que vier a possuí-la via casamento. Além das contradições que se escancaram, também podemos ver como a imagem feminina é pré-construída socialmente para que os laços entre as mulheres sejam frágeis e as relações de afeto e confiança entre elas não sejam possíveis, ou, quando existem, que venham abaixo com facilidade.

As relações entre mulheres são tratadas sob outra luz em “Rapunzel”, que lida com uma relação homoerótica e com conotações incestuosas entre Mother Gothel e a heroína, além de trazer novamente à tona o conflito geracional entre vilã e heroína. “A woman / who loves a woman / is forever young” (pp. 243-244), são os versos de abertura para um longo prólogo sobre a mística do amor entre mulheres e nos dão a pista de que a bruxa só mantém Rapunzel na torre para não perdê-la. Quando a história começa, é estabelecida num terreno mitológico imediatamente reconhecível: “Era uma vez o jardim de uma bruxa

zes falando ao espelho / como as mulheres fazem”.

/ mais belo que o de Eva” (p. 246). O território de Mother Gothel é, evidentemente, uma armadilha para o pecado, do qual Rapunzel se redime ao conhecer e apaixonar-se pelo príncipe. Mesmo que tenha brincado de “mother-me-do” com Mother Gothel,

They lived happily as you might expect
proving that mother-me-do
can be outgrown,
(...)

The world, some say,
is made up of couples.
A rose must have a stem.

As for Mother Gothel,
her heart shrank to the size of a pin,
never again to say: Hold me, my young dear,
hold me,
(...)

(Sexton 1981, p. 249)¹⁵

Em “Cinderella” e “Briar Rose (Sleeping Beauty)”, Sexton também lança um olhar crítico ao felizes-para-sempre; no primeiro, conta com ironia o impossível futuro sem qualquer preocupação (“their darling smiles pasted on for eternity. / (...) / That story”, p. 258), no segundo, a protagonista sofre com insônia pós-traumática e nunca se readequa à passagem do tempo enquanto dormia o sono mágico. (p. 293) Os elementos fantasiosos são apresentados com crueza, mesmo depois de o primeiro apelo do livro ter sido para que os leitores adultos se deixassem tocar pela fantasia: parece um golpe premeditado,

15. Tradução nossa: “Eles viveram felizes como é de se esperar / provando que as brincadeiras / são superadas, / (...) / O mundo, dizem, / é feito de casais. / Uma rosa deve ter um caule. / Quanto à Mãe Gothel, / o coração dela encolheu de tamanho até o de um alfinete, / e nunca mais disse: Me abraça, minha jovem, / me abraça”.

mas se pensarmos que a narradora de “The Gold Key” também enfatizou que o garoto adolescente que queria respostas era “cada um de nós”, podemos pensar que o choque é também para ela – o que não necessariamente ameniza, mas oferece companhia. Com o que refletimos sobre a busca desse eu-lírico por conexão por meio da linguagem, essa ideia se sustenta.

A revisão feminista oferece, no poema de Sexton, um olhar mais abrangente à condição humana, indo na contracorrente do que se acreditava que uma “poesia feminina” era: menor, e impossível de ser tomada como “universal”. A autora combateu essa noção, se não diretamente em sua vida, recorrentemente em sua obra. Sua bruxa americana repensa a própria identidade, fala com propriedade a partir dela, mas isso não a limita: pelo contrário, torna-a capaz de falar a um público invisível, e conectar-se com ele. A atualização dos contos reconta a trajetória que eles fizeram até chegar ali, fala sobre o que significa contar histórias no seu tempo presente, e também recria um passado que é, inevitavelmente, inventado.

Referências

- DAVIES, Owen. *Witchcraft, magic and culture: 1736-1951*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GEORGE, Diana Hume (org.). *Sexton: selected criticism*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- GILL, Jo. “Anne Sexton and confessional poetics.” *The review of English studies*, New Series, vol. 55, nº 220, jun., 2004, pp. 425-445. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3661307?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 27/02/2024.

- _____. *Anne Sexton's confessional poetics*. Gainesville: University Press of Florida, 2007.
- _____. (org.) *Modern confessional writing: new critical essays*. Abingdon, New York: Routledge, 2006.
- GONZÁLEZ, Matilde Martín. *Fairy tales revisited and transformed: Anne Sexton's critique of social(ized) femininity*, 1999. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/58905602.pdf>. Acesso em: 28/02/2024.
- _____. "Etymology of witch." Online *Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/witch>. Acesso em: 27/02/2024.
- _____. "Etymology of wizard." Online *Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/wizard>. Acesso em: 28/02/2024.
- HUTTON, Ronald. *The witch: a history of fear, from ancient times to the present*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. *Anne Sexton: a morte não é a vida: uma biografia*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.
- NICHOLLS, Sally. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- OSTRIKER, Alicia. *Stealing the language: the emergence of women's poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.
- _____. "Anne Sexton and the Seduction of the Audience", in: GEORGE, Diana Hume (org.) *Sexton: selected criticism*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- _____. "That Story: Anne Sexton and Her Transformations", in: GEORGE, Diana Hume (org.) *Sexton: selected criticism*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- SEXTON, Anne. *The complete poems*. Boston: Houghton MifflinCo, 1981.
- TATAR, Maria. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

F

ORMULAÇÕES DA MODERNIDADE NA POESIA DE HART CRANE

Anderson Lucarezi

Ao longo de sua breve carreira, Hart Crane (1899-1932), uma das mais emblemáticas vozes da poesia moderna dos Estados Unidos, buscou refletir a respeito de como sua arte poderia se relacionar com as mudanças, os impasses e as experiências de sua época. Visando evidenciar essas reflexões, este capítulo se dedica à análise de três fases nas quais Crane buscou apreender, por meio da forma poética, a modernidade.

A primeira dessas etapas é a de sua safra inicial, que mescla propostas simbolista-decadentistas e imagistas. A segunda, por sua vez, é a de composição dos poemas “Porphyro in Akron” (“Porfírio em Akron”) e “For the Marriage of Faustus and Helen” (“Para o Casamento de Fausto e Helena”), que sofisticam a tentativa de estabelecer conexões entre tradição e modernidade. A terceira, por fim, é a de elaboração do livro *The Bridge (A Ponte)*, uma espécie de síntese mística da história dos Estados Unidos.

Considerações a respeito do conceito de “modernidade”

A palavra *modernidade*, cujo primeiro uso teria sido feito em 1823 por Honoré de Balzac, se refere a um conceito multifacetado que vem sendo definido de formas variadas. Georg W. F. Hegel, por exemplo, o associou, em 1820, a um tempo de instauração de uma “liberdade subjetiva” que fora interdita ou restrita nos períodos anteriores (Hegel 1997, p. 110). Quase trinta anos depois, em 1848, Karl Marx e Friedrich Engels apontaram na época moderna, regida pelas mercadorias e pela burguesia, uma contínua transformação capaz de abalar o sistema social; apreensão que sintetizaram numa frase-chave do *Manifesto do Partido Comunista*: “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Marx e Engels 2008, p. 15).

Pensando por um ângulo que abrangeu aspectos estéticos, Charles Baudelaire, um dos mais conhecidos pensadores do conceito em questão, o definiu, em 1863, como “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire 1976, p. 695) – definição que, por relacionar a fugacidade do tempo e a permanência da eternidade, vai, em certa medida, ao encontro da formulação dada à modernidade quando Crane articula elementos tradicionais e modernos, conforme será mostrado mais adiante.

Em 1889, Frederich Nietzsche, por sua vez, criticou a modernidade, vendo nela um período de decadência “de vontade, de instinto, de imperativo”, forças que possibilitariam a existência de instituições sólidas. Exemplo desse esmorecimento institucional seria o casamento moderno, que, baseado na volúvel “idiosincrasia” do amor, teria rompido a estabilidade do instinto imperativo originário do casamento: o desejo de posse, que supostamente seria manejado de forma mais objetiva (Nietzsche 2006, pp. 77-78).

No século XX, entre as inúmeras abordagens teóricas do conceito está a de Walter Benjamin, que em seu projeto *Passagens*, escrito entre 1927 e 1940, incluiu um fragmento no qual a modernidade é apresentada como “o tempo do inferno”, pois estaria condenada à repetição infinita do mesmo elemento – o *novo* (Benjamin 2002, pp. 842-843), cujo cultivo obsessivo seria, décadas depois, incluído por Antoine Compagnon no rol de paradoxos da modernidade (Compagnon 2010).

Outro dos vários trabalhos que trataram do tema é a *Dialética do Esclarecimento*, na qual Max Horkheimer e Theodor Adorno, numa perspectiva bastante crítica, caracterizaram, em 1944, o mundo moderno como uma “absoluta solidão” em que o ser humano tem de produzir materiais no “ritmo monótono do trabalho”, tornando a existência um “espectro horrível” (Adorno e Horkheimer 1985, p. 186).

Muitas outras abordagens do conceito foram feitas, algumas relacionando-o com questões de linguagem, como é o caso da obra *Modernidade, Modernidade*, de Henri Meschonnic, que, buscando desatrelá-lo da lógica dicotômica do império do signo, o define de formas dinâmicas, variadas e complementares: “o sujeito em nós”, “vida”, “faculdade do presente”, “o mal do século”, “crítica” (Meschonnic 2017, pp. 13-21). No entanto, a última visão do tema que será apresentada aqui é a dada em 1982 por Marshall Berman, para quem modernidade seria uma experiência que ao mesmo tempo “promete aventura, poder, alegria, crescimento” e “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman 1986, p. 15). Perry Anderson, detalhando as proposições de Berman, afirma que enquanto *modernização* representa um processo econômico e *modernismo*, uma visão cultural, *modernidade* seria um termo mediador da dialética existente entre os dois primeiros termos, caracterizando-se como uma *experiência histórica* (Anderson 1984, p. 3). Esse é o sentido que a palavra modernidade assume neste capítulo: o de pertencimento a uma experiência

ao mesmo tempo pessoal e coletiva de viver em um momento histórico resultante da combinação de fatores que remontam às Revoluções Industrial e Francesa, ao Iluminismo e, mais remotamente, à Reforma Protestante – todos vetores que deram suas contribuições para a configuração da vida metropolitana a partir da qual Hart Crane produziu sua obra.

Imagismo em âmbar: primeiras formulações de uma abordagem poética da modernidade

As primeiras produções poéticas de Crane carregam a marca das estéticas *fin de siècle*, isto é, das correntes simbolista e decadentista, que, embora tivessem diferenças consideráveis entre si, se aproximavam por recusar o realismo, isto é, a prevalência do mundo (supostamente) objetivo sobre as faculdades imaginativas do ser humano. O simbolismo empreendia essa recusa ao sobrepôr imagens sugestivas, resistentes à clareza e à inequivocidade, que não levariam à transcendência; o decadentismo, por sua vez, ao valorizar a artificialidade das criações humanas, especialmente a da arte, em detrimento do que supostamente seria “natural”.

A busca por aquilo que a realidade imediata não contempla é, assim como ocorre com parte considerável das poéticas do final do século XIX, o que move – em maior ou menor grau, dependendo do caso – praticamente toda a poesia craneana, funcionando, assim, como uma importante força motriz.

Em “C33”, poema escrito em 1916 – o primeiro que Crane quis publicar –, o diálogo com essas tendências já se faz presente, pois o título do escrito é uma referência ao número da cela na qual Oscar Wilde, autor de relevo no panorama do decadentismo, foi colocado durante seu encarceramento na

prisão de Reading, após ser condenado por ter cometido com outro homem, Alfred Douglas, atos considerados indecentes. A decisão de começar uma obra a partir desse tema pode, certamente, ser interpretada como um interesse pessoal de Crane, que, assim como o escritor irlandês, também tinha uma sexualidade desviante do padrão, mas esse aspecto particular deve ser articulado com os pressupostos de uma das forças que em boa medida norteavam a poética inicial de Crane – o já mencionado decadentismo, que, valorizando a inquietude e o inconformismo perante as forças reguladoras da sociedade (a religião, a família e a política, por exemplo), “designa o traço inquietante do homem moderno, algo inenarrável que modela o cerne da alma contemporânea, impelindo-o para a ideia do *je ne sais quoi* (não sei o quê)” (Adverse 2016, p. 108). Tal sondagem do desconhecido, por sua vez, remete às procuras simbolistas – e, antes delas, românticas – por um *absoluto* que as pessoas, na vida corriqueira, ignoram ou apenas entreveem.

O interesse de Crane por essas tradições não era algo exclusivamente singular, visto que os periódicos nos quais sua produção inicial foi publicada – *Bruno's Weekly*, *Bruno's Bohemia* e *The Pagan*, por exemplo – eram, naquele momento, assim como o ambiente cultural de Greenwich Village, simpáticos à atmosfera finissecular, que já expressava os comportamentos (e descontentamentos) modernos. “C33”, por exemplo, foi publicado em um número da revista *Bruno's Weekly* totalmente dedicado a Wilde. Isso, contudo, não impediu que os editores de tais veículos também publicassem experimentações dos modernismos nascentes, caracterizando-se, portanto, como periódicos de transição (Bratton 2022, p. 23).

Crane, leitor atento dessas publicações, logo travou contato com a vanguarda imagista – cujos preceitos defendiam o tratamento direto da imagem, o corte de elementos desnecessários e a adoção de um ritmo liberto do metro tradicional – e passou a misturá-la com suas outras referências,

aquelas do *fin de siècle*. Um poema que exemplifica essa mescla de *diferentes formulações da modernidade* – as do final do século XIX e as do começo do século XX – é “October-November” (“Outubro-Novembro”), publicado em *The Pagan* no ano de 1916:

*Indian-summer-sun
With crimson feathers whips away the mists;
Dives through the filter of trellises
And gilds the silver on the blotched arbor-seats.*

*Now gold and purple scintillate
On trees that seem dancing
In delirium;
Then the moon
In a mad orange flare
Floods the grape-hung night*

Sol de veranito
Com penas carmesim açoita as brumas;
Mergulha pelo filtro de treliças,
Prateia mancha em banco de caramanchão.

Cintilam ouro e roxo agora
Nas árvores que parecem dançar
Em delírio;
Então a lua
Num clarão laranja louco
Inunda a noite-videira suspensa¹

Se, por um lado, o imagismo revela sua presença (1) na força visual do sol (bastante explorada pelos imagistas), (2) na economia vocabular que no primeiro verso dispensa o artigo

1. As traduções dos poemas de Crane foram feitas pelo autor deste capítulo.

e (3) nas sequências acentuais irregulares da segunda estrofe, as poéticas finisseculares também se fazem presentes, pois há referências a imagens elaboradas por Stéphane Mallarmé, como “e quando a luz das uvas tenha eu sorvido” e “na hora em que se banha o bosque em cinza e ouro” (Pignatari, 2006, p. 103), do poema “A Tarde de um Fauno”, e “ouros nus fustigando o avermelhado céu” (Mallarmé, 2018), do poema “Herodiade”. Em outros poemas, como “Fear” (“Medo”) e “Echoes” (“Ecos”), Crane utiliza a abordagem direta típica dos imagistas sem, contudo, abrir mão de rimas, recurso que o grupo vanguardista em questão não cultivava.

Em uma resenha do primeiro livro de Crane, *White Buildings*, no qual entraram alguns poemas dessa fase inicial do poeta, Genevieve Taggard classifica seu contemporâneo como um “imagista em âmbar”, ou seja, um escritor no qual convivem – problematicamente, para ela – vanguardismo e passadismo em meio a uma “confusão de imagens” (Taggard 1927, p. 4). Embora boa parte do que a resenhista considera confuso seja, na verdade, resultado de um trabalho baseado em uma imagética densa que Crane chamou de “lógica da metáfora”, sendo, portanto, um projeto estético construído intencionalmente depois dos textos iniciais, o termo por ela cunhado – “imagista em âmbar” – acabou, de fato, apreendendo uma dimensão da empreitada artística craneana: a da mescla, nos poemas do começo de sua carreira, de intenção vanguardista e culto à atmosfera simbolista-decadente. Por meio da tentativa de sintetizar as vertentes artísticas que até aquele momento haviam buscado exprimir a experiência moderna, esses textos preambulares evidenciam, então, uma primeira resposta (ou indagação) de Crane aos impasses que a modernidade impunha aos artistas das duas décadas de abertura do século XX. Os modos de encarar tais dilemas mudariam e se sofisticariam no decorrer da carreira do escritor.

*Entre a Grécia Antiga e a metrópole:
a busca por um mito da modernidade*

Foi com “Porphyro in Akron”, escrito entre 1920 e 1921, que Crane chega a uma outra formalização da experiência moderna. Publicado na edição de agosto/setembro de 1921 do periódico *The Double Dealer*, o texto, dividido em seções à maneira de algumas produções iniciais de T. S. Eliot, é protagonizado por uma personagem tirada do poema “The Eve of St. Agnes”, de John Keats, e inserida na vida urbano-industrial de Akron, cidade de Ohio na qual Crane viveu durante certo tempo. Em sua abertura, o escrito já apresenta o dinamismo e o peso de uma metrópole tomada pelo trânsito e por imigrantes:

*Greeting the dawn,
A shift of rubber workers presses down
South Main.
With the stubbornness of muddy water
It dwindles at each cross-line
Until you feel the weight of many cars
North-bound, and East and West,
Absorbing and conveying weariness, —
Rumbling over the hills.
Akron, “high place”, —
A bunch of smoke-ridden hills
Among rolling Ohio hills.*

*The dark-skinned Greeks grin at each other
In the streets and alleys.
The Greek grins and fights with the Swede, —
And the Fjords and the Aegean are remembered.*

Saudando a aurora,
Um turno de operários da borracha empurra

A Rua Sul.
Com a obstinação de águas lamacentas,
Vai reduzindo a cada cruzamento
Até você sentir pesarem muitos carros
Rumo ao norte, e ao leste e ao oeste,
Tragando e transmitindo estafa, —
Ressoando sobre as colinas.
Akron, “lugar elevado”, —
Umás colinas cavalgadas por fumaça
Em meio ao mar de morros de Ohio.

Os gregos pardos riem uns dos outros
Pelas ruas, pelos becos.
O grego ri e briga com o sueco, —
E os fiordes e o Egeu são lembrados.

Nessa ambientação metropolitana em que se traga e transmite estafa, a poesia acaba relegada a um papel secundário, como uma atividade que só diz respeito ao próprio poeta:

*O City, your axles need not the oil of song.
I will whisper words to myself
And put them in my pockets.*

Ó Cidade, seus eixos dispensam o óleo da canção.
Vou sussurrar palavras a mim mesmo
E colocá-las no meu bolso.

Esse caráter restrito da arte poética é reiterado no final da terceira seção do poema, quando a voz enunciativa conclui que numa cidade industrial poesia é “ocupação de quarto” (“bedroom occupation”), ou seja, uma prática privada. Simbolicamente, Porfírio, representação tanto do legado cultural europeu quanto do próprio criador de poesia, acaba, então, sendo empurrado para um traçado bastante diminuto dentro do panorama da modernidade.

Para o crítico Olivier Alexis, “Porphyro in Akron” responde de forma competente à tese proposta por T. S. Eliot no ensaio “Tradition and Individual Talent”, de 1919, no qual é defendida a articulação do contexto presente com a continuação de uma tradição cultural, ainda que oriunda de um lugar longínquo (Alexis 2007). Ao escolher Porfírio e a cidade de Akron, cujo nome tem origem grega, Crane adota referências tradicionais, mas é tenso o convívio delas com o mundo moderno dos anos 1920, que se impõe com rolamentos dinâmicos de imagens, fragmentos de cenas, pedaços de canções incidentais, frases em línguas estrangeiras e, também, ritmos irregulares. O poema, assim, encena os impasses surgidos no casamento de tradição com modernidade e no desenvolvimento de um *mito moderno*, algo que Crane encontrará, posteriormente, na figura da Ponte do Brooklyn.

Contudo, antes de desenvolver plenamente *The Bridge*, obra que só foi publicada em 1930, Crane, em 1923, sob o impacto da leitura de “The Waste Land”, que Eliot publicara no ano anterior, escreve um outro poema no qual sua formulação da modernidade se torna ainda mais complexa. Trata-se de “For the Marriage of Faustus and Helen”, cujo título faz referência à lenda germânica recontada por vários autores, incluindo Christopher Marlowe, em *The Tragical History of Doctor Faustus*, obra escrita entre 1589 e 1592, e Johann Wolfgang von Goethe, em *Fausto*, trabalho criado entre 1808 e 1832.

Representativa da modernidade por apresentar uma personagem que, assim como o sujeito moderno, não se resigna às suas limitações, o que a leva a fazer um pacto com o demônio a fim de, entre outras coisas, obter mais conhecimento, a lenda de Fausto, que remonta ao início da Idade Moderna, conta com o episódio no qual o protagonista, usando as potencialidades que lhe foram disponibilizadas pelo pacto, vence o tempo e se relaciona com Helena de Tróia; relação essa abordada de forma

diferente por ambas as obras literárias citadas – a de Marlowe e a de Goethe.

A peça de Marlowe se revela principalmente na seção II do poema de Crane, na qual há menção a uma festa com música no topo de um edifício, referência, segundo John Irwin, ao fato de que, no trabalho do dramaturgo inglês, uma das habilidades obtidas por Fausto com o pacto demoníaco é a de voar, isto é, a de fruir do mundo nas alturas (Irwin 2011, p. 333). No entanto, o interesse hedonista que Fausto tem por Helena na peça elisabetana não corresponde à relação entre as personagens do poema de Crane, que, nesse sentido, se assemelha mais à obra de Goethe, na qual o relacionamento de Helena com Fausto visa conciliar – ou *casar*, pois o título fala em “casamento” – o mundo clássico com o que, na época, era o contemporâneo.

A primeira seção do texto de Crane começa com a voz enunciativa, que pode ser associada à de Fausto, rodeada por estímulos do mundo moderno que moldam as mentes: multidões, documentos, placares de beisebol e indicativos de cotação de ações, por exemplo. Nesse contexto, há grupos preteridos que habitam as “margens do dia”, indicando uma contrariedade que só será amainada ao cair da noite, quando um ambiente “virginal, talvez, menos fragmentário, fresco” é possibilitado:

*The mind has shown itself at times
Too much the baked and labeled dough
Divided by accepted multitudes.
Across the stacked partitions of the day –
Across the memoranda, baseball scores,
The stenographic smiles and stock quotations
Smutty wings flash out equivocations.*

*The mind is brushed by sparrow wings;
Numbers, rebuffed by asphalt, crowd*

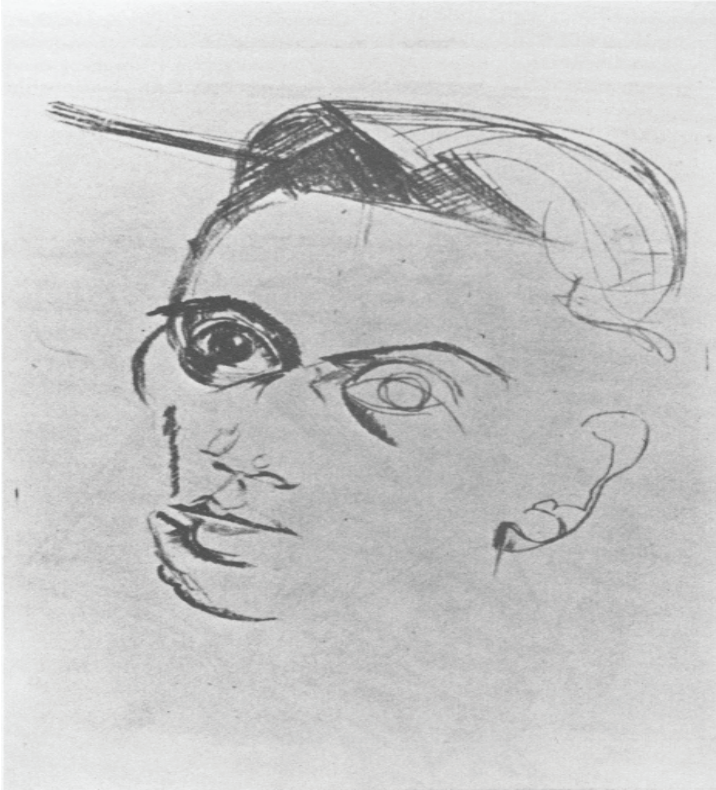
*The margins of the day, accent the curbs,
Convoying divers dawns on every corner
To druggist, barber and tobacconist,
Until the graduate opacities of evening
Take them away as suddenly to somewhere
Virginal perhaps, less fragmentary, cool*

A mente tem se revelado às vezes
Massa cozida e rotulada em demasia,
Dispersa pelas multidões aceitas.
Por entre pilhas de repartições do dia –
Entre pontuações de beisebol, memorandos,
Sorrisos taquigráficos e ações cotadas,
Asas sujas escancaram equívocos.

As asas dos pardais escovam a mente;
Os grupos rechaçados pelo asfalto enchem
Margens do dia, realçando o meio-fio,
Guiando, em cada quarteirão, muitas manhãs
Ao farmacêutico, ao barbeiro e ao tabaqueiro
Até que a noite, em opacidades graduadas,
Os leve de repente a algum lugar
Virginal, talvez, menos fragmentário, fresco.

Durante essa noite aguardada é que a voz enunciadora encontra, no trânsito, sob as colorações das luzes da metrópole, Helena, a quem dedica um olhar – um “claro e inconspícuo orbe de louvor”, imagem surgida do retrato que William Lescaze fez de Crane em 1921. No desenho, o poeta aparece com o olho esquerdo opaco, à semelhança de um esboço, e o direito bem definido, brilhante, olhando para frente.

FIGURA 1 – “Hart Crane”, de William Lescaze



Fonte: Mariani (1999).

Segundo relata John Unterecker, Crane, entusiasmado, contou a amigos que Lescaze teria descoberto nele uma figura de que falara o místico luterano alemão Jacob Boehme – a do homem visionário, cujo olho direito estaria fixado na eternidade enquanto o esquerdo estaria voltado para o tempo (Unterecker 1969, p. 260). De acordo com Irwin, o escritor teria tido contato com o pensamento de Boehme por meio do livro *Cosmic Consciousness*, de Richard Maurice Bucke, e se informado a respeito da imagem dos olhos por meio de trechos de textos

de Boehme reunidos no livro *Tertium Organum* (Irwin, 2011, p. 333). Nesses escritos, o místico diz que:

O Olho Direito olha em ti para a Eternidade. O Olho Esquerdo olha para trás em ti rumo ao tempo... Não deixes o Olho Esquerdo te enganar fazendo continuamente uma representação após a outra e despertando, assim, um anseio sincero de autopropriedade; deixa o Olho Direito reassumir o controle do Esquerdo... E somente trazendo o Olho do Tempo para o Olho da Eternidade... e descendo através da Luz de Deus na Luz da Natureza... chegarás à Unidade de Visão ou à Uniformidade de Vontade. (Ouspensky 1970, p. 257)

Essa associação de tempo e eternidade é o que motiva o casamento de Fausto com Helena, figura feminina cuja brancura – destacada no poema – é vista por Irwin como uma pureza que se despiu das marcas do tempo, assim como fizeram as estátuas gregas, que, com o passar dos séculos, foram perdendo suas camadas de cores até chegar ao branco “puro” do mármore (Irwin, 2011, p. 332). O poema de Crane, contudo, não é dominado por um senso apolíneo do mundo, uma vez que a pura brancura de Helena é posta em uma metrópole onde há impurezas e cintilações de outras cores. Tal contraste, também presente no próprio título do livro a que o poema pertence, *White Buildings (Edifícios Brancos)*, pode ser visto em uma passagem como:

*Those hands of yours that count the nights
Stippled with pink and green advertisements.*

Aquelas suas mãos que contam noites
Pintadas com o verde e o rosa dos anúncios.

Trata-se, assim, de uma aliança tensa entre prosseguimento e impermanência, entre tradição e modernidade. Se, contudo, em “The Waste Land” esse imbricamento acentua o aspecto negativo do mundo moderno, que quatro anos antes saíra de uma guerra de proporções nunca vistas, em “For the Marriage of Faustus and Helen” há, em detrimento da negação característica do poema eliotiano, uma tendência à *afirmação*. Crane, em uma carta de 1922 ao amigo Gorham Munson, explicitou essa diferença:

Não há ninguém que, escrevendo em inglês, possa, para mim, impor tanto respeito quanto Eliot. No entanto, eu o tomo como um ponto de partida rumo a uma direção quase completamente oposta. O pessimismo dele é amplamente justificado, em seu caso específico. Eu, no entanto, aplicaria sua erudição e técnica (...) em um objetivo mais positivo ou (se é que posso mencionar isso em uma época cética como essa) mais extático. (...) Tudo o que sei depois de tanto ter passado por sofrimento e aridez (...) é que me interessa afirmar certas coisas. Esse será o tema persistente da parte final de meu “Fausto & Helena” (...) (Crane 1997, pp. 117-118)

Um dos trechos da mencionada terceira seção do poema retrata bombardeios aéreos ocorridos na Primeira Guerra Mundial. Colocando em prática sua lógica da metáfora, Crane compara as formações dos aviões em voo a corimbos, que são tipos de inflorescências cujos pedúnculos florais, partindo de pontos diferentes da haste, se erguem a um mesmo nível:

*We even,
Who drove speediest destruction
In corymbulous formations of mechanics, –
Who hurried the hill breezes, spouting malice*

*Plangent over meadows, and looked down
On rifts of torn and empty houses
Like old women with teeth unjubilant
That waited faintly, briefly and in vain:*

*We know, eternal gunman, our flesh remembers
The tensile boughs, the nimble blue plateaus,
The mounted, yielding cities of the air!*

*That saddled sky that shook down vertical
Repeated play of fire – no hypogeum
Of wave or rock was good against one hour.
We did not ask for that, but have survived,
And will persist to speak again before
All stubble streets that have not curved
To memory, (...)*

*Mesmo nós,
Que dirigimos a destruição mais rápida
Em corimbosas formações mecânicas, –
Que aceleramos brisas ao jorrar malícias
Soturnas sobre prados, e menosprezamos
Fendas de casas retalhadas e vazias
Como mulheres velhas de desditos dentes
Em uma espera débil, breve e vã:*

*Atirador eterno, nossa carne lembra
De galhos móveis, de platôs azuis e ágeis,
De aéreas e servis cidades-montaria!*

*O céu selado assolador na vertical
Jogando os fogos repetidos – hipogeu
De onda ou rocha não dá conta de uma hora.
Nós não pedimos isso, mas sobrevivemos,
E insistiremos em falar de novo ante
Restos de ruas não curvadas à memória
(...)*

Apesar da cena de *terra arrasada*, a voz enunciadora insiste na sobrevivência e na afirmação daquilo que resistiu. Tanto em “For the Marriage of Faustus and Helen” quanto no livro *The Bridge*, a força de “The Waste Land” se faz presente nas rupturas temporais, na natureza fragmentária reforçada pela divisão dos textos em subseções e no elo entre tradição e modernidade, mas o ponto a que Crane chega é distinto daquele alcançado por Eliot, algo que um dos versos finais do poema aqui em análise sintetiza bem: “Distintamente louve os anos” (“Distinctly praise the years”). Portanto, a premissa craneana é, a despeito do horror entranhado naquele período histórico, a da celebração.

A Ponte do Brooklyn como mito da modernidade

Foi em 1923 que Crane começou a escrever aquele que seria seu livro mais emblemático: *The Bridge*. Publicada em 1930, a obra é uma sucessão de partes interligadas – às quais foi atribuído por muitos um caráter épico – que realizam uma espécie de síntese transcendental da história dos Estados Unidos.

Crane começa a mencionar a empreitada no dia 6 de fevereiro de 1923, em carta para Gorham Munson, explicando que o projeto “leva adiante as tendências manifestadas em ‘Fausto & Helena’” (Crane 2006, p. 314). Dez dias depois, o poeta dá mais detalhes a seu interlocutor:

(...) trata-se de uma síntese mística da “América”. História e fato, localização etc., tudo tem de ser transfigurado em uma forma abstrata que quase funcionaria independentemente de seu conteúdo temático. Os impulsos iniciais de “nosso povo” serão reunidos em direção ao clímax de uma ponte,

símbolo de nosso futuro construtivo, nossa identidade singular, nos quais também estão incluídas nossas esperanças e conquistas científicas do futuro (...) se eu tiver sucesso, tal ondulação de banners, tal ascensão de torres, tal dança etc., nunca antes terão sido colocadas no papel! A forma será sinfônica, algo como “Fausto & Helena”. (Crane 2006, pp. 321-322)

No introito da obra, composto por onze estrofes sob o título “To Brooklyn Bridge” (“À Ponte do Brooklyn”), já é possível perceber o contato de uma dimensão celestial intangível – simbolizada pelo voo circular das gaivotas sobre a Ponte – com a concretude da sociedade moderna na qual funcionários lidam com documentos o dia todo até que o expediente termine e os cinemas atraíam multidões ávidas por entretenimento:

*How many dawns, chill from his rippling rest
The seagull's wings shall dip and pivot him,
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay waters Liberty —*

*Then, with inviolate curve, forsake our eyes
As apparitional as sails that cross
Some page of figures to be filed away;
— Till elevators drop us from our day...*

*I think of cinemas, panoramic sleights
With multitudes bent toward some flashing scene
Never disclosed, but hastened to again,
Foretold to other eyes on the same screen;*

Aurora após aurora, frias por pairar,
Mergulharão em giro as asas da gaivota
Vertendo aros brancos de tumulto, erguendo
Sobre a baía agrilhoada a Liberdade —

Deixando, em curva inviolada, os nossos olhos
Tão fantasmais qual velas que atravessam
Alguma página arquivada com quantias;
— Até o elevador nos despejar do dia...

Penso em cinemas, artifícios panorâmicos
Com turba presa à cena que não se revela,
Mas que com seu prenúncio fulgurante atrai,
Rápida, outros olhos para a mesma tela.

Margaret Dickie Uroff, pesquisadora da obra craneana, destaca, nesse texto, a sobreposição de imagens circulares: sobre as curvas da ponte, gaivotas voam giratoriamente enquanto, mais acima, brilham os círculos estelares. Para Uroff, o poeta insiste na figura do círculo, criando uma “estética de espiral girando para cima. A ponte mistura-se com o mundo natural, mas também (...) com o mundo sobrenatural e serve como um intermediário entre o homem, seu criador, e esses mundos” (Uroff 1974, p. 127). Tal edificação funciona, portanto, como um portal que possibilita o trânsito entre duas esferas de realidade: a visível /concreta / cotidiana e a transcendental / mística, que corresponde àquele já citado *absoluto* apenas entrevisto pelos seres humanos.

A tarefa anunciada por essa seção inicial do livro é, então, a de possibilitar o acesso a esse outro mundo cuja existência é somente vislumbrada pelas pessoas. Crane acredita que esse trajeto é possibilitado pela poesia, em especial pela lógica da metáfora, que consistiria, conforme ele explicou em uma carta à editora Harriet Monroe, no desenvolvimento de uma série de imagens densas e inusuais capazes de nomear o que ainda não tem nome, abrindo, assim, o portão para essa outra realidade diante da qual a racionalidade convencional costuma falhar (Crane 2024, pp. 93-96).

Essa poética remonta às propostas românticas e simbolistas discutidas anteriormente. Em boa medida, a lógica

da metáfora se assemelha ao que Anna Balakian considera o modo de escrever típico do simbolismo: o *discurso indireto da imagem*, que consiste no sequenciamento de imagens difusas a fim de se instaurar uma atmosfera incerta, dúbia, característica, por exemplo, do mundo onírico. Essa proposta, que mais tarde seria desdobrada pelos surrealistas, não é regida por um impulso de explicação e entendimento, mas pelo poder sugestivo e evocativo das palavras; somente por meio de uma imagética estranha e desviante é que seria possível chegar a estados de consciência e a dimensões de realidade inacessíveis ao pensamento e à linguagem convencionais. Essa tradição, cujo cultivo remonta, conforme mostrado anteriormente, ao começo da carreira de Crane, é, em *The Bridge*, mais intrinsecamente conjugada com questões e formas da modernidade.

Um exemplo de uso desse tipo de linguagem indireta pode ser encontrado na seguinte estrofe, à primeira vista bastante hermética:

*Down Wall, from girder into street noon leaks,
A rip-tooth of the sky's acetylene;
All afternoon the cloud-flown derricks turn...
T hy cables breathe the North Atlantic still.*

Wall Street — da viga à rua, o meio-dia vaza,
Dente de serra do celeste acetileno;
Guindastes plana-nuvem giram a tarde inteira...
Teus cabos sorvem a calma atlântica do Norte.

O crítico Jo Gill vê nesse estranho “dente de serra do celeste acetileno” as sombras obliquamente estampadas nos prédios e no chão à medida que o sol vai percorrendo o céu ao longo do dia, algo que o fotógrafo Paul Strand, contemporâneo de Crane, registrou em 1915 (Gill 2021):

FIGURA 2 – “Wall Street, New York” (1915), de Paul Strand



Fonte: Strand 1915.

Em determinada passagem de “To Brooklyn Bridge”, Crane chega à combinação “idioma indivisível”, que sintetiza bem a procura por uma forma de expressão capaz de reestabelecer o casamento entre esses dois mundos cindidos; procura essa que desponta principalmente em “For the Marriage of Faustus and Helen” e se aprofunda em *The Bridge* – ambas obras cujos títulos explicitam a ideia de *elo*.

Construída entre 1869 e 1883, a Ponte do Brooklyn não é uma obra da arquitetura modernista, mas sim fruto, como seus arcos ogivais evidenciam, do estilo neogótico, que naquele período propunha uma alternativa ao neoclássico, então em voga. Embora uma edificação ligada ao resgate da cultura medieval não pareça, a princípio, ser um símbolo da modernidade, cabe dizer que seu projeto representou inovação. Foi, por exemplo, a primeira ponte de aço suspensa do mundo. Além disso, é importante destacar que a obra, feita durante a segunda fase da Revolução Industrial,

foi motivada pelo crescimento econômico, populacional e urbano de Nova Iorque e do Brooklyn (cidade então independente), ou seja, foi um dos vários produtos da modernização da área; outros, especialmente no Brooklyn, foram o primeiro sistema de esgoto moderno dos Estados Unidos, em 1858, uma ferrovia elevada, em 1885, e uma rede de bondes elétricos, em 1890 (Haw 2005, p. 10).

O ângulo pelo qual artistas e demais pensadores da época encaravam a Ponte do Brooklyn variava, mas ela era, no geral, vista como componente de um projeto modernizante. Henry James, por exemplo, a enxergava como parte de um pesadelo pautado pela crença na era de mecanização, chegando a classificá-la, junto a outras pontes, como “cilindros de pistões horizontais trabalhando dia e noite em alta pressão, sujeitos (...) a uma cruel multiplicação” (James 1994, p. 59). Federico Garcia Lorca, por sua vez, após vê-la em 1929, a comparou, num poema bastante melancólico de seu livro *Poeta em Nova Iorque*, a um “incrível crocodilo quieto sob o terno protesto dos astros” (Haw 2005, p. 59). Crane, diferentemente, define, em uma carta de 1924, a edificação como “o mais esplêndido exemplar de construção no mundo moderno” (Crane 2006, p. 387), o que o faria ver nela a entidade que consolidaria o laço entre passado, presente e futuro, revelando-se, como indica o final de “To Brooklyn Bridge”, um mito da modernidade:

*O Sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
Unto us lowliest sometime sweep, descend
And of the curveship lend a myth to God.*

Ó Tu, insone como o rio que corre abaixo,
Abobadando o mar, sonhada pradaria,
De vez em quando, sobre nós, humildes, desce;
Da curvatura empresta a Deus mitologia.

Em certa medida, esse caráter afirmativo do livro ecoa a doutrina do Destino Manifesto, crença – bastante difundida ao longo do século XIX – de que os colonos dos Estados Unidos estariam destinados a expandir seus territórios e conquistar outras áreas da América do Norte. Ainda que acompanhado de contrapontos e certo ceticismo, esse pensamento faz parte do substrato conceitual de *The Bridge*, assim como ocorreu em trabalhos de outros poetas, inclusive no de uma das maiores referências de Crane, que o menciona nominalmente em sua obra: Walt Whitman, que viveu no período áureo dessa doutrina e a ela deu tratamentos diversos; contraditórios, às vezes.

Analisando a primeira edição de *Leaves of Grass*, publicada por Whitman em 1855, percebe-se que o Destino Manifesto aparece de forma sutil, quando, por exemplo, a listagem de lugares dos Estados Unidos feita pela voz enunciadora de “Song of Myself” segue no rumo ocidental, citando localidades que ainda não pertenciam oficialmente ao país, como o Oregon, encenando, de certo modo, a marcha rumo ao Oeste. Na década seguinte, a edição de 1867 do livro whitmaniano incluiu “Pioneers! O Pioneers!”, texto no qual o avanço dos pioneiros em direção ao Oeste é louvado de forma bastante direta. Se, por um lado, a “adesão” de Whitman à doutrina do Destino Manifesto parece, com isso, ter se aprofundado, por outro, ela é colocada em xeque em um outro poema da mesma edição do livro, “Facing West from California’s Shore”, em que a voz enunciadora, tendo atingido o ponto final do Oeste americano, assume um tom reflexivo a respeito de qual foi, de fato, o achado resultante dessa expansão (Ellefson 2015).

Com relação à Ponte do Brooklyn, Whitman, que viveu para vê-la concluída, se manifestou pouco, citando-a na versão de 1876 do poema “Song of Exposition” (quando a obra ainda não tinha terminado) como um dos feitos humanos do mundo moderno, e num artigo de jornal chamado “Manhattan from the Bay”, no qual menciona os “graciosos laços interligados”

da edificação (Geffen 1984, p. 2). Nota-se, assim, que o poeta oitocentista saudou, por um lado, e criticou, por outro, a expansão modernizadora de seu país, postura semelhante à adotada, décadas depois, por Crane.

No trabalho craneano, a doutrina do Destino Manifesto se insinua tanto em trechos de cartas quanto em poemas de *The Bridge*, ainda que a relação do escritor com essa vertente de pensamento tenha, assim como no caso de Whitman, oscilado.

Em 1930, ao enviar um exemplar do livro para um descendente do engenheiro que projetou a Ponte do Brooklyn, Crane adicionou uma mensagem definindo a edificação como o “símbolo imbatível da América e de seu destino” (Crane 2006, p. 648). Já nos textos poéticos propriamente ditos, encontra-se, dentro da seção de *The Bridge* intitulada “Powhatan’s Daughter”, um poema chamado “Harbor Dawn”, surgido de um momento em que o poeta observava o East River sob uma densa neblina que criara uma ambientação onírica dentro da qual se ouvia, à distância, sons tilintantes – uma “música vaga de um mundo oculto” (novamente, uma dimensão outra, alternativa, encoberta), de acordo com uma carta do próprio poeta a sua mãe (Crane e Lewis 1974, pp. 372-373). No final desse poema, surge a referência ao Oeste, que, como bem destaca Samuel Hazo, evoca o Destino Manifesto (Hazo 1963, p. 85):

*The fog leans one last moment on the sill.
Under the mistletoe of dreams, a star —
As though to join us at some distant hill —
Turns in the waking west and goes to sleep.*

De novo inclina-se a neblina na amurada.
Por sob o visco branco onírico, uma estrela —
Qual fosse unir-se a nós em encosta retirada —
Entrega o Oeste despertado e vai dormir.

Cabe reiterar que esse poema faz parte de uma seção cujo nome é indígena: “Powhatan’s Daughter” (“A Filha de Powhatan”), ou seja, Pocahontas, a mulher indígena que, tendo casado com um colonizador europeu, simboliza, entre outras coisas, a mediação entre culturas, abrindo o caminho para o interior do continente; uma ponte, portanto, especialmente para os pontos mais ocidentais.

Conforme dito anteriormente, entretanto, Crane lidou de forma ambivalente com a crença em uma predestinação dos Estados Unidos. Paul Mariani, um dos biógrafos do poeta, explica isso em uma entrevista, dizendo que se por um lado a Ponte do Brooklyn representava “a promessa de novos mundos oferecidos por Maria (...), Colombo, (...) Pocahontas, Rip van Winkle, Walt Whitman e pelo Destino Manifesto (...)”, por outro, entrava em atrito com uma “visão escura da cidade em chamas” (Pellegrini, 2011). Tal ambivalência também é percebida por Matthew Ivan Rumbold, cuja tese a respeito de *The Bridge* defende que:

Enquanto o poema traça o progresso do Destino Manifesto ao expandir e mapear, pressionando fronteiras e conquistando espaço, ao escolher a Ponte do Brooklyn como seu monumento (...), Crane reconfigura o “ponto final” do processo a fim de estetizá-lo e adequá-lo às experiências da Nova Iorque contemporânea. (...) Por um lado, o poema trata a existência urbana como uma experiência revigorante de oportunidade e promessa. Por outro, é um lugar de multidões, espetáculos e distrações, solidão, alienação e perda. Para reconciliar esses extremos, o “transmembramento” poético que Crane faz da Ponte do Brooklyn oferece uma visão utópica e evasiva de transformação e transcendência. (Rumbold 2017, pp. 94-95)

O próprio poeta, em carta de 1926 a Waldo Frank, demonstrou ceticismo a respeito dos Estados Unidos, dizendo

que “se ao menos a América de hoje tivesse metade do valor daquela sobre a qual Whitman falou há cinquenta anos, talvez houvesse algo a dizer” (Crane 1997, p. 259). Nos poemas, essa relativização da doutrina do Destino Manifesto é sinalizada – para ficarmos com exemplos de poemas já citados – por figuras como a do louco que sobe aos parapeitos da Ponte, em “To Brooklyn Bridge”, e do estivador bêbado que uiva e cai no porto, em “The Harbor Dawn”; ambas as personagens reveladoras de uma faceta estadunidense que desperta pouco otimismo.

Referências

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- ADVERSE, A. O. “O ser e o vestir: Oscar Wilde e a masculinidade eternizada na arte moderna.” *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, 2016, pp. 92-109. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15778>. Acesso em: 14/08/2024.
- ALEXIS, Olivier. *Hart Crane in Akron and Cleveland 1919-1923: Ohio roads and bridges to ‘The Bridge’*, 2007. Disponível em: <https://www.clevelandmemory.org/ebooks/crane/hartcrane.pdf>. Acesso: 20/08/2024.
- ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução. Tradução de Maria Lúcia Montes.” *New-Left Review*, 144. Novos Estudos. 14. 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6469590/mod_resource/content/1/modernidade_e_revolucao.pdf . Acesso em: 19/08/2024.

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, vol. 2, 1976. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)
- BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, London: Harvard University Press, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRATTON, Francesca. *Visionary company: Hart Crane and the modernist periodicals*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CRANE, Hart e LEWIS, Thomas S. W. *The letters of Hart Crane and his family*. New York: Columbia University Press, 1974.
- CRANE, Hart; HAMMER, Langdon (org.) e WEBER, Brom (org.). *O my land, my friends: the selected letters of Hart Crane*. New York, London: Four Walls Eight Windows, 1997.
- CRANE, Hart. *Complete poems & selected letters*. New York: The Library of America, 2006.
- CRANE, Hart. *Transmembramento da canção: poemas e ensaios escolhidos*. Tradução Anderson Lucarezi. São Paulo: Cobalto, 2024.
- ELLEFSON, Philip. *Facing West: Walt Whitman's evolving attitudes toward Manifest Destiny*. English Undergraduate Publications, Presentations and Projects. 2. University of Portland, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/232742723.pdf>. Acesso em: 20/08/2024.

- GEFFEN, A. "Silence and Denial: Walt Whitman and the Brooklyn Bridge." *Walt Whitman Quarterly Review*. 1(4), 1984, pp. 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.13008/2153-3695.1042>. Acesso em: 20/08/2024.
- GILL, Jo. "Hart Crane: the architectural art". *Modernism/modernity*, vol. 29, nº 1, 2021. Project Muse. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/854594>. Acesso em: 20/08/2024.
- HAW, Richard. *The Brooklyn Bridge: a cultural history*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2005.
- HAZO, Samuel. *Hart Crane: an introduction an interpretation*. New York: Barnes & Noble, 1963.
- HEGEL, G. H. F. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- IRWIN, John. *Hart Crane's poetry: "Appollinaire lived in Paris, I live in Cleveland, Ohio"*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011.
- JAMES, Henry. *The American scene*. New York: Penguin, 1994.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Herodiade*. Tradução de Wladimir Saldanha. Blogspot, 2018. Disponível em: <https://wladimirsaldanha.blogspot.com/2018/10/herodiade-de-mallarme.html>. Acesso em: 20/08/2024.
- MARIANI, Paul. *The broken tower: a life of Hart Crane*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1999.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernidade, modernidade*. Tradução de Lucius Provase. São Paulo: Edusp, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- OUSPENSKY, P. D. *Tertium organum: the third canon of thought, a key to the enigma of the world*. New York: Random House, 1970.
- PELLEGRINI, Rosanne. "A life not forgotten: q&a with prof. Paul Mariani." *BC News*. 14 de abril de 2011. Disponível em: <https://www.bc.edu/bc-web/bcnews/news-archive-2011-to-2015/chronicle/2011/features/mariani041411.html> . Acesso em: 20/08/2024.
- PIGNATARI, Décio. "Tridução", in: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. Mallarmé. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RUMBOLD, Mathew Ivan. *Epic relation: the sacred, history and late modernist aesthetics in Hart Crane, David Jones and Derek Walcott*. University of Warwick, 2017.
- STRAND, Paul. Wall Street, New York. Impressão em platina. Philadelphia Museum of Art: The Paul Strand Retrospective Collection, 1915.
- TAGGARD, Genevieve. "An imagist in amber: White Buildings." *The New York Herald Tribune*, 29 de maio de 1927, p. 4.
- UNTERECKER, John Eugene. *Voyager: the life of Hart Crane*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- UROFF, Margaret Dickie. *Hart Crane: the patters of his poetry*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1974.

MÚSICA E TRABALHO EM DOIS POEMAS DE LANGSTON HUGHES

Lucas Brichesi Minari

Este capítulo apresenta a análise de dois poemas do poeta afro-americano Langston Hughes publicados na década de 1920, buscando relacioná-los com seu contexto de produção. Foram selecionadas composições que tratam de música e trabalho como assuntos centrais, são elas: *Bound No'th Blues* e *Harlem Night Club*. Primeiramente, busca-se identificar as linhas de força da construção poética levando em conta a interação entre os materiais envolvidos, sobretudo a relação entre tradição cultural e inovações formais; e posteriormente, indicar relações possíveis sobre o desenvolvimento da cultura afro-americana naquele momento histórico, ligado ao processo de modernização dos Estados Unidos e ao movimento de Renascença do Harlem.

*Bound No'th Blues*¹

*Goin' down the road, Lawd,
Goin' down the road.*

1. Publicado primeiro na revista *Opportunity* (1926) e depois na coleção de poemas autorais, *Fine Clothes to the Jew* (1927).

*Down the road, Lawd,
Way, way down the road.
Got to find somebody
To help me carry this load.*

*Road's in front o' me,
Nothin' to do but walk.
Road's in front o' me,
Walk . . . an' walk . . . an' walk.
I'd like to meet a good friend
To come along an' talk.*

*Hates to be lonely,
Lawd, I hates to be sad.
Says I hates to be lonely,
Hates to be lonely an' sad,
But ever friend you finds seems
Like they try to do you bad.*

*Road, road, road, O!
Road, road . . . road . . . road, road!
Road, road, road, O!
On the no'thern road.
These Mississippi towns ain't
Fit fer a hoppin' toad.*

Começando pelo título do poema, apresentam-se ao leitor três elementos-chave para analisá-lo. Primeiro, há uma polissemia no termo “*Bound*”, que tanto designa um limite espacial, de onde deriva “*boundary*” (fronteira), quanto transmite a ideia de destino para quem ou para onde se está destinado, podendo indicar até mesmo uma determinação compulsória (“ser obrigado a”). O segundo termo, “*No'th*” (norte), faz referência à região do país, sugerindo a relação entre dois sistemas nacionais que congregam embates sociais, econômicos e culturais centrais à constituição da sociedade estadunidense. Além disso,

indica a inscrição da variante linguística afro-americana, cuja particularidade expressiva é uma das tônicas do poema e está em evidência na menção ao “*blues*”, último termo do título que introduz o terceiro aspecto de interesse analítico: a incorporação do vernáculo africano dentro do desenvolvimento da poesia e cultura dos Estados Unidos, o que, por sua vez, sugere o caráter autorreflexivo da obra.

A partir disso, pode-se observar que o espaço se apresenta como categoria central capaz de concentrar os principais vetores do poema. Sendo assim, esboçemos uma brevíssima paráfrase enfatizando este aspecto. Pode-se dizer que o poema trata do deslocamento de um afro-americano oriundo do sul dos Estados Unidos que caminha a pé em direção ao norte do país por uma estrada; neste caminho, o sujeito sente-se isolado pela impossibilidade de estabelecer vínculos sociais, o que torna sua caminhada mais difícil e limita seus horizontes, pois o poema encerra com o viajante ainda caminhando. Somando-se o resumo às questões apontadas no título, é possível esboçar uma hipótese sobre o alcance alegórico do poema na forma de um questionamento: qual será o destino da população recém-liberada da escravização dentro do processo de modernização dos Estados Unidos?² Uma análise minuciosa da forma do

-
2. No início do século XX, o país passa por um processo de abandono das estruturas rurais e escravocratas sulistas para abarcar o desenvolvimento industrial e militar que garante a mudança de eixo de dominância para elites nortistas. As transformações sociais decorrentes deste processo e que embasam este poema e outros dessa fase da poética de Hughes dizem respeito ao movimento migratório da Grande Migração (*Great Migration*), quando afro-americanos recém-libertos do sul migram para as cidades industrializadas do norte em busca de trabalho remunerado e para escapar do racismo e dos perigos crescentes que ameaçavam suas vidas nos estados do sul pós-abolição. Esse fluxo culminou na constituição do maior bairro negro urbano em Nova York, o Harlem, onde se concentraram pequenos negócios, editoras, jornais, clubes e teatros comandados e usufruídos pela população negra, e de

poema pode ajudar a derivar princípios formais que ajudem a responder a essa pergunta.

Em linhas gerais, nota-se um padrão de composição das estrofes: os primeiros quatro versos desenvolvem um tema – o caminhar sozinho pela estrada – através da repetição de alguns versos idênticos e outros semelhantes, e nos dois últimos versos há uma espécie de reflexão conclusiva que se assemelha a um conhecimento adquirido pela experiência. Trata-se de um esquema de repetição e variações que recupera a estrutura do *blues* (Miller 2016).

Este ritmo deriva de um desenvolvimento cultural de africanos e afro-americanos escravizados no sul do país, contexto em que se originam formas artísticas próprias como as canções de trabalho (*work songs, slave songs, chain-gang songs*) e os hinos religiosos (*spirituals*), cantos realizados para aliviar o trabalho árduo e entoados em celebrações religiosas, respectivamente. De forma abrangente, estas criações apresentam um esquema aberto de *call and response*, derivado da prática social, em que alguém puxa um verso que depois é repetido pelas outras pessoas. Por se tratar de uma composição coletiva e aberta, os versos sofrem alterações a partir da improvisação e assim se incorpora essa alteridade na letra, criando uma matriz observável em outras manifestações culturais dessas comunidades. Ou seja, há uma relação intrínseca entre o esquema de repetição e variações e a autoria coletiva; porém, a utilização da forma do *blues* no poema marca a ausência da coletividade num contexto de transformações

onde surgiram artistas, intelectuais, escritores e músicos negros. Na década de 1920, essa cena de efervescência cultural fica conhecida como Renascença do Harlem (*Harlem Renaissance*), momento em que Hughes escreve seus primeiros poemas. (*Poetry Foundation*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/collections/145704/an-introduction-to-the-harlem-renaissance>. Acesso em: 24/08/2024).

sociais que barram a possibilidade do coletivo, que então ecoa distante. Desenvolveremos essa ideia adiante.

Ainda sobre a questão da alteridade e a forma do *blues*, nota-se que cada oração é separada em dois versos. Essa escolha apresenta consequências importantes quando observamos os últimos versos de cada estrofe, vejamos como isso se dá ao final da primeira: “*Got to find somebody / to help me carry this load*”. Numa canção *blues* original, o par estaria num mesmo verso; aqui, o *enjambement* separa o “alguém” do “eu”. Vejamos outros aspectos do poema em detalhe antes de chegar a uma possível leitura do processo social sobre o qual o poema se constitui.

Sobre a primeira estrofe, observa-se como o uso de um léxico monossilábico com padrão iâmbico, de pares formados por uma sílaba tônica e uma átona, constrói um ritmo musicado. Nessa musicalidade, há um padrão de aliterações e assonâncias, em que alguns sons estabelecem a marcação e outros prolongam o tempo: de um lado, as plosivas sonoras /d/, /t/, /k/ e a glotal /g/ em “*Goin’ down the road. / Down the road, Lawd.*”, por exemplo; do outro, o anasalado de /n/ em “*goin’*”, junto de variações dos ditongos em “*down*”, “*road*”, “*lawd*” e “*way*”. Com isso, depreende-se uma oposição fonética entre impedimentos e fluidez que vai se estabelecer ao longo do poema como lei compositiva, sendo termos que se ligam à temática central do movimento.

Seguindo esta linha de pensamento, veja-se como essa oposição se exprime nos deslocamentos livres de vocábulos que vão e vem pelos versos com aparente liberdade, mas que acabam por enfatizar a repetição monótona e estática, dando a ideia de um movimento circular que não progride. Assim, a expressão “*to go down the road*”, reiterada de diversas maneiras nos versos, que significa enveredar por um caminho, tomar um rumo definitivo, quando usada no gerúndio pela voz lírica “*Goin’ down the road*” parece corroborar com a noção de um aprisionamento tempo-espacial. Assim, o movimento pode ser

caracterizado como um “vagar” por aí, pautado pelo cansaço e pela perda de sentido. Com a somatória dos elementos formais apontados, seria plausível afirmar que o poema formaliza impasses do processo histórico, que avança e retrocede, seguindo o rumo do progresso econômico enquanto preserva preconceitos, estreitando possibilidades de superação coletiva.

Contudo, também é possível identificar um ponto de fuga no diagnóstico derivado da forma poética, algo que tem a ver com a permanência do arcaico no processo modernizador. Retomando o argumento do poema nestes termos, podemos dizer que o deslocamento para o norte industrializado emula o sentido do progresso, enquanto a estruturação do poema se pauta pelos elementos tradicionais da cultura negra do sul, o que demanda um olhar minucioso para este aspecto. Além do vernáculo da forma do *blues*, nota-se também a referência à religiosidade nos clamores a Deus reiterado pelo termo “*Lawd*” (*lord*) e na representação linguística da oralidade herdada daquele contexto, observada na simplificação gramatical de frases, sem conectores, bem como na escolha de vocabulário e nas variações lexicais. Sobre esse aspecto, vejamos a terceira estrofe em detalhe.

Aqui, podemos observar que essa representação do vernáculo é composta por dois processos linguísticos: subtrações e adições. O primeiro traço aparece nas supressões fonéticas, que se expressam morfologicamente no texto, como em “*goin*” “*nothin*”, “*no’thern*”, “*an*”, “*o*” (of), “*ever*” (*every*). O segundo procedimento se vê com força expressiva na terceira estrofe, nos verbos “*hates*”, “*says*” e “*finds*”. Neste último caso, tratam-se de frases em que o sujeito é da primeira pessoa do singular, “*I*”, mas que está conjugado na terceira pessoa “*he/she*”. Ou seja, o outro se faz presente por uma ausência, na enunciação de uma “voz lírica” individual, que, na verdade, mostra-se coletiva, e portanto, encoraja a interpretar o deslocamento do sujeito em termos históricos e a vislumbrar um horizonte no qual traços

sociais *residuais*³ apresentam-se como alternativas para outras sociabilidades ou até mesmo resistência e oposição a formas dominantes.

A última estrofe pode ser lida nesta chave, dando a ver um processo social em curso cujas determinações não encerram um destino fechado. A incompletude do ciclo de progressos, exaustivo para o caminhante, está plasmada na repetição penosa do termo “road”, enquanto o par de versos finais alude ao *conceit* comumente presente no *blues*, uma espécie de “metáfora elaborada” que relaciona elementos díspares ou inusitados. Nestes versos finais, “*Mississippi towns*” faz referência ao espaço econômico e cultural do sul, conservador e deixado para trás, enquanto “*hoppin’ toad*” alude ao afro-americano que “não cabe” mais (“*ain’t fit*”) naquele lugar, colocando em questão qual seria seu novo espaço social, abrindo um campo de disputas ainda não definido.

*Harlem Night Club*⁴

Sleek black boys in a cabaret.
Jazz-band, jazz-band, -
Play, pLAY, PLAY!
Tomorrow... who knows?
Dance today!

-
3. A noção de “residual” utilizada deriva do desenvolvimento teórico de Raymond Williams na crítica cultural materialista, em que identifica três tendências a se observar na evolução das sociedades: formas hegemônicas, emergentes e residuais. “Por ‘residual’ eu quero dizer que algumas experiências, significados e valores, que não podem ser verificados ou expressos em termos da cultura dominante, são não obstante, vividos e praticados na base do resíduo – cultural assim como social – de alguma formação social prévia” (1980, p. 40). Esta perspectiva embasa nossa leitura e se mostra ferramenta útil para a análise da poesia de Langston Hughes (Williams, 1980).
 4. Publicado em seu primeiro livro de poemas, *The Weary Blues* (1926).

*White girl's eyes
Call gay black boys.
Black boys' lips
Grin jungle joys.*

*Dark brown girls
In blond men's arms.
Jazz-band, jazz-band, –
Sing Eve's charms!*

*White ones, brown ones,
What do you know
About tomorrow
Where all paths go?*

*Jazz-boys, jazz-boys, –
Play, pLAY, PLAY!
Tomorrow... is darkness.
Joy today!*

Diferente de *Bound No'th Blues*, o poema *Harlem Night Club* trata do universo urbano do Norte como assunto ostensivo, desde o título, o leitor é situado na vida noturna da cidade, num clube de jazz. À primeira vista, pode-se haver resistência em dizer que o poema apresenta um “assunto”, dada sua versificação extremamente estilizada que, por sinal, contrastaria com o poema analisado anteriormente. Há duas tendências para se traçar: de um lado, a leitura do poema a partir dessa discursividade eloquente do nível formal, a qual insere Hughes na discussão sobre o modernismo; do outro, é possível perseguir seu impulso realista frente à temática, o que é geralmente interpretado em relação antagônica às preocupações estéticas das vanguardas do período e que envolve diferentes perspectivas dentro do próprio desenvolvimento da literatura afrodescendente na Renascença do Harlem.

Partindo dessa segunda tendência que chamamos de “realista”,⁵ talvez menos intuitiva no caso deste poema, vejamos como o primeiro verso descreve uma situação específica: “*Sleek black boys in a cabaret*”. A escolha por retratar uma cena, mais o uso da preposição “*in*” corrobora com a ideia de que há um olhar interessado na complexa realidade dos cabarés do Harlem, um lugar visto por alguns escritores e pensadores da época como um espaço de suspensão da segregação racial e social, onde a possibilidade de autodeterminação da comunidade negra urbana se apresentava.⁶ Além disso, observa-se a descrição dinâmica de figuras daquele lugar: garotos, garotas, negros, brancos, a banda de jazz. E por fim, a incorporação de falas retiradas daquele contexto. Introduzidas nos versos finais da primeira, segunda e quarta estrofes, com um travessão que as anuncia no final do verso anterior, são frases que estão no modo verbal imperativo: “– *Play play play!*”; “– *Sing Eve’s Charms!*” e “– *Joy today!*” e que emulam a demanda do público aos músicos de jazz para que continuem tocando e, de preferência, que toquem suas músicas preferidas.

-
5. É importante frisar nosso entendimento de realismo como um interesse pelos movimentos profundos da realidade, que implica em escolhas formais desde a seleção do que será representado, e não como um conjunto de técnicas de representação fiel do detalhe superficial que podem ser mobilizadas em qualquer momento e lugar. Ver mais a respeito da distinção do termo em relação a noção de naturalismo em Williams 1976.
 6. A fascinação por espaços de espetacularização racial como cabarés, salões e bares por autores da Renascença do Harlem diz respeito a um otimismo sobre o papel da modernização – tanto literária quanto social, representadas na estética modernista e na urbanidade, respectivamente – na superação de preconceitos e da opressão racial. Esta perspectiva, encampada por figuras como Alain Locke, representante do movimento do *New Negro*, encontrava limites históricos na realidade precária da vida da comunidade negra urbana e outras perspectivas que ofereciam pontos de vista mais complexos sobre o processo. O embate de perspectivas sobre o período (Balshaw 2000, pp. 14-43).

Essas falas indicativas da ordem do público, por sua vez, chocam-se com outras que aludem ao pensamento realizado por uma voz dissonante, presente nos penúltimos versos da primeira e da última estrofe: “*Tomorrow... who knows?*”; “*Tomorrow... is darkness*”. Contrastante com as imposições do tempo presente do entretenimento, essas inserções indagam sobre o futuro e parecem sugerir uma instância exterior que produz um conflito no interior do poema, que não vai ecoar o clima celebratório do público. Trata-se do uso da polifonia, novidade estética que nos leva à análise da outra tendência estruturante.

Se o primeiro verso indicava uma progressão sintática, o resto do poema frustra a expectativa pela justaposição de imagens sem elementos de conexão. Contudo, essa constatação não desqualifica a presença do detalhe, ao contrário, confere-lhe maior significação. Anitta Petterson (2008) defende que a poesia de Hughes deste período não perpetua os binarismos comumente associados à oposição entre realismo e “*avant-gardismo*”, entre a preocupação política do primeiro e a exigência de inovações estéticas em detrimento de engajamento social do segundo:

“Ao invés de usar palavras que nos induzem a ver apenas sua ‘transparência’ e nos fazer acreditar que estamos tendo um olhar imediato para um mundo fora do poema através de uma janela, Hughes oferece conhecimento histórico ao direcionar nossa atenção para a disposição das palavras na página. Seu estilo geralmente dramatiza como a linguagem formula as perspectivas sociais do poema”. (Petterson 2008, pp. 137-138, tradução nossa)

Veremos como essa imbricação apontada pela autora ajuda a revelar enquadramentos críticos propostos no poema.

Analisando a sonoridade na primeira estrofe, pode-se observar um ritmo acelerado dado pelo uso de palavras

monossilábicas em versos curtos, que imprimem velocidade e intensidade ao poema. Junto disso, as aliterações de /s/, /z/, em “Jazz-band, jazz-band” e de /p/, /b/, /t/, /d/, /k/ e /j/ em toda a estrofe – princípio do poema como um todo –, emulam instrumentos da banda, fazendo alusão ao *scat-singing*, realização vocal de improvisos de ritmo e melodia, livres da palavra e das funções comuns da fala e do canto, resgatando uma prática das sessões de jazz. Este ritmo, no entanto, é quebrado pela polifonia dos últimos versos, em que se insere aquela voz dissonante. Marcado por variações e ditongos do som de /o/ e /u/, vogais fechadas que agravam o tom festivo promovido pelas vogais mais abertas, esta voz parece enquadrar criticamente o sistema cultural em questão, representado na incorporação do jazz como material do poema. Pois se o jazz, um desenvolvimento da cultura popular africana e afro-americana, representava possibilidades de relações mais arejadas para seus produtores, tanto artisticamente através das experimentações formais que realizavam, quanto socialmente, pelo clima mais democrático daquela conjuntura urbana do Harlem, também é verdade que, ao mesmo tempo, esta cultura foi transformando-se em produto cultural para uma classe média branca, cujo consumo da arte negra energizava uma cultura anêmica (Chinitz 1997, pp. 62-63), o que acabava muitas vezes por reproduzir estereótipos raciais e essencialistas, e reafirmar uma categorização daquela cultura como exótica, tornando-a um nicho de mercado.⁷

A própria escolha do termo “jazz-band” contribui com o argumento, pois, diferentemente das sessões de jazz, a banda de jazz representa já uma forma engessada da cultura afro-americana quando incorporada num aparato de produção em massa, onde artistas negros performam para um público majoritariamente branco, indicando contradições relativas

7. Chinitz comenta sobre complexidades dessa relação nas práticas sociais e literárias (Chinitz 1997, pp. 60-78).

à integração racial urbana dos afro-americanos enquanto trabalhadores da cultura.

Com isso, podemos apontar ganhos cognitivos do poema e refletir sobre perspectivas sobre o momento histórico implicadas na forma. A análise dos usos da metonímia pode contribuir para isto.

Nas segunda e terceira estrofes, nota-se uma compartimentalização do corpo em “*eyes*”, “*lips*” e “*arms*”. O procedimento metonímico implicado possui aspecto duplo. Por um lado, pode ser lido na chave da dispersão e autonomia das partes, e neste caso está associado ao erotismo de corpos, gêneros e raças, algo que se comprova no curso do poema que vai trocando as posições dos termos: *band/boys; girls/boys/men; white/black/brown*. Por outro lado, a metonímia faz pensar na relação entre parte e todo, fragmento e totalidade, demandando do leitor que elementos exteriores sejam incorporados para dar significação ao fragmento. Com isso, os conflitos formais do poema podem fazer questionar para onde se apontavam os vetores daquele momento de efervescência cultural, colocando em questão se a sociabilidade, e a própria possibilidade de integração racial, tenderia à atomização e segregação ou se haveria alguma possibilidade de superação de base coletiva.

Retomando o percurso feito a partir da análise dos poemas, pôde-se observar a articulação feita por Hughes entre elementos de uma cultura afro-americana pré-moderna, pautada dentre outros aspectos pela oralidade e coletividade, e uma série de procedimentos literários inscritos no desenvolvimento do modernismo. Essa interação que se buscou evidenciar e problematizar na análise revelou complexidades formais nos poemas e a partir destas foi possível estabelecer nexos com a vida cultural que se constituía naquele momento, sobretudo a que se dava em torno do universo urbano do Harlem, e jogar luz sobre contradições culturais e econômicas do período.

Referências

- BALSHAW, Maria. *Looking for Harlem: urban aesthetics in African American literature*. Sterling: Pluto Press, 2000.
- CHINITZ, David. "Rejuvenation through Joy: Langston Hughes, Primitivism, and Jazz." *American literary history*, nº 1, vol. 9. Oxford: Oxford University Press, Spring 1997, pp. 60-78. p.
- HUGHES, Langston. *Selected poems*. New York: Random House, 1990.
- MILLER, Daniel Quentin. "The Era of the Harlem Renaissance", in: *The Routledge Introduction to African American Literature*. New York: Routledge, 2016.
- PATTERSON, Anita. "Jazz, realism, and the modernist lyric: the poetry of Langston Hughes", in: BLOOM, Harold (ed.) *Bloom's modern critical views: Langston Hughes*. New York, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. "Base and superstructure in Marxist cultural theory", in: *Culture and materialism: selected essays*. London: Verso, 1980.
- _____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Introduction to the Harlem Renaissance*. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/collections/145704/an-introduction-to-the-harlem-renaissance>. Acesso em: 24/08/2024.

RECONFIGURAÇÕES TEMPORAIS: GUERRA, ARTE E CAPITALISMO EM DOIS POEMAS DE BEN LERNER¹

Matheus Camargo Jardim

Neste capítulo, realizaremos uma análise interpretativa de dois poemas do escritor estadunidense contemporâneo Ben Lerner: “The Bird’s-Eye View” – do livro *Angle of Yaw* (2006) – e “No Art” – de *The Lights* (2023). O autor é uma figura destacada na literatura contemporânea, tendo nascido em 1979 em Topeka, Kansas. Reconhecido por sua habilidade em transitar entre gêneros literários como poesia, ficção e ensaio, Lerner se destacou inicialmente com seus livros de poesia, *The Lichtenberg Figures* (2004) e *Angle of Yaw* (2006). Essas obras o consolidaram como um poeta proeminente de sua geração, notável por sua manipulação da forma e da linguagem, além de sua capacidade de conectar uma ampla gama de temas e aspectos do cotidiano. Em 2011, ele estreou na ficção com *Leaving the Atocha Station*, recebendo elogios críticos por sua habilidade em tecer a linguagem dentro de uma narrativa

1. Este capítulo foi produzido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2024/00806-0, cuja bolsa foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.”

envolvente que explora a percepção e a espacialidade. Lerner continuou a expandir seu repertório com mais dois romances, *10:04* (2014) – este sendo objeto de nossa pesquisa de mestrado (Jardim, 2023) – e *The Topeka School* (2019), este último finalista do prêmio Pulitzer. Por fim, *The Lights* foi seu último livro de poesia, publicado em 2023.

Nosso estudo procura aprofundar-se na reflexão sobre a transformação histórica e cultural que se interpõe entre as datas de publicação dos dois poemas selecionados, por meio de uma leitura cerrada. Essa perspectiva revela como os temas de arte e guerra, situados no contexto do capitalismo tardio, são revisitados e reformulados por Lerner, refletindo mudanças nas noções de poder, de alienação e de resistência. “The Bird’s-Eye View” é analisado sob a ótica dos conflitos armados de sua época – a Guerra do Afeganistão –, destacando a desumanização promovida pela midiaticização da guerra. O poema critica a transformação do sofrimento humano em espetáculo, exemplificando a mercantilização da violência e a alienação do espectador diante das imagens de guerra. Em contraste, “No Art” explora a luta da arte contra forças de opressão e exploração, questionando sua eficácia como veículo de crítica às relações capitalistas e seu potencial como ferramenta de resistência.

Ao comparar os dois poemas, demonstraremos como Lerner responde às transformações nas dinâmicas de poder e na representação da guerra tanto na arte quanto nos meios de comunicação. Sua obra evidencia as contradições inerentes à arte contemporânea: entre seu potencial subversivo e a sua suscetibilidade à cooptação mercadológica, assim como entre a realidade brutal da guerra e a sua estetização na cultura popular. Nossa análise busca oferecer um entendimento sobre a capacidade da arte de questionar e reconfigurar narrativas dominantes, reafirmando o valor da poesia como espaço de crítica e reflexão acerca das transformações sociais e culturais. Vejamos o primeiro poema:

THE BIRD'S-EYE VIEW abstracted from the bird. Cover me, says the soldier on the screen, I'm going in. We have the sense of being convinced, but of what? And by whom? The public is a hypothetical hole, a realm of pure disappearance, from which celestial matter explodes. I believe I can speak for everyone, begins the president, when I say famous last words. (Lerner 2006, p. 14)

A VISÃO DO PÁSSARO, abstraída do pássaro. Me dá cobertura, diz o soldado na tela, estou entrando. Temos a sensação de estar convencidos, mas do quê? E por quem? O público é um buraco hipotético, um reino de puro desaparecimento, de onde a matéria celeste explode. Acredito que posso falar por todos, começa o presidente, quando digo palavras famosas por serem as últimas. (Lerner 2006, p. 14, tradução nossa)

Em termos de estrutura, vemos que o poema está em forma livre. É importante apontar que na época da publicação víamos uma grande ascensão da chamada poesia em prosa, mas como postula Antonio Candido:

(...) quando se trata de um poema não-convencional, isto é, sem métrica nem rima, sem pausa obrigatória nem lei de gênero, a camada aparente parece não existir, ou não ter importância. Nós somos jogados diretamente para o nível do significado. No entanto, seria um erro supor que um poema desses não tenha organização. Mesmo que os recursos convencionais de formalização sejam descartados, os códigos continuam a existir. Na análise de um poema "livre", o objetivo inicial é a própria articulação da linguagem poética – fato mais geral e durável do que as técnicas contingentes que a disciplina nos vários momentos da história da poesia. (2000, p. 82)

O poema apresenta uma estrutura que reflete a complexidade e a abstração dos temas abordados, o que nos leva diretamente à ideia de Antonio Candido sobre a análise poética. A forma como o poema *A Visão do Pássaro* apresenta-se, desprovida de métrica e de rima convencionais, sugere uma liberdade que caracteriza a poesia contemporânea. Candido argumenta que, embora a camada aparente de tais textos pareça inexistente ou de menor importância, há uma organização subjacente que sustenta a obra, desafiando o leitor a decifrar os códigos de sua linguagem poética. O poema recorre à narrativização e a imagens visuais intensas para discutir conceitos abstratos, como convicção e autoridade, investigando como a linguagem pode ser empregada para manipular e convencer. As falas do soldado e do presidente no poema evocam uma reflexão sobre quem fala e para quem se fala, um eco das preocupações de Candido com as interações entre texto, leitor e contexto histórico-cultural. A análise do crítico enfatiza que mesmo na ausência de formas tradicionais, os poemas retêm um esqueleto estrutural que orienta sua interpretação.

A interação entre forma e conteúdo no poema, que ainda iremos pormenorizar, ressalta ainda a “camada de significado” a que Candido se refere. O uso de uma estrutura livre permite uma fusão mais fluida entre forma e função, em que a própria forma se torna um veículo para o questionamento e a crítica social: como escrever poesia diante dos desafios e sofrimentos que o poeta observa? Esse aspecto é crucial para entender não apenas o poema em si, mas também o papel do leitor na construção de significados, uma chave interpretativa que Candido valoriza profundamente em sua abordagem crítica.

“A visão do pássaro”, no sentido literal, implica a visão de cima, um panorama geral, mas também é uma expressão figurativa na língua inglesa, isto é, uma impressão clara do que se observa, do que está acontecendo. Ao afirmar que essa visão foi abstraída do pássaro, o eu-lírico convida o leitor a desconstruir

sua percepção habitual sobre a expressão corriqueira, induzindo-o a refletir sobre cada palavra. O verso já é uma declaração que condensa e inaugura o movimento do poema. Ele pode ser entendido como a base da crítica que o poema desenvolve, abordando a alienação e a manipulação ideológica. Vamos, então, decompô-lo e analisar as conexões internas. A “bird’s-eye view” tradicionalmente se refere a uma perspectiva ampla e panorâmica, uma visão que abrange uma grande área de forma distanciada, muitas vezes associada à objetividade ou a uma compreensão superior e totalizante. No entanto, ao ser “abstraída do pássaro”, essa visão é despojada de sua origem natural e material. O pássaro, como ser vivo, possui uma experiência direta e corporal do mundo; sua visão é conectada à sua existência concreta, ao seu ser. Quando essa visão é abstraída do pássaro, ela perde sua ancoragem na realidade material. Deixa de ser uma perspectiva vivida e se torna uma visão desumanizada, desconectada de qualquer experiência ou subjetividade real. Isso sugere uma transformação dessa visão em algo puramente instrumental, talvez utilizado por aqueles que detêm o poder para observar, controlar e manipular, sem envolvimento ou comprometimento com o que é observado.

Além disso, a abstração do ponto de vista do pássaro também pode ser vista como uma crítica à noção de objetividade que é desprovida de contexto humano. Essa objetividade, comumente evocada em discursos militares e políticos como imparcial e neutra, é revelada pelo poema como uma forma de alienação. Ao dissociar a visão de seu agente original, a objetividade transforma-se em uma ferramenta de controle: uma maneira de ver sem sentir, de perceber sem experimentar. Isso prepara o terreno para a crítica que o poema faz ao papel da mídia e do poder, no qual o “olhar” que o público recebe é filtrado, desumanizado, e desconectado da realidade vivida. Esse verso inicial estabelece a temática central do poema: a alienação da experiência real e a manipulação da percepção pública. A “visão

do pássaro”, quando abstrata, ecoa ao longo do poema na figura do soldado que atua por meio de uma tela e no público que se torna um “buraco hipotético”. A abstração inicial desdobra-se em diversas formas de desconexão descritas no poema: entre o soldado e sua missão, o público e os eventos que consome, e o presidente e as palavras que profere. É importante apontar que o termo “abstraída” sugere uma operação intelectual que remove algo essencial, revelando como a alienação constitui o núcleo das operações ideológicas contemporâneas.

Em seguida, lemos: “Me dá cobertura, diz o soldado na tela, estou entrando”. Em termos formais, observamos que o uso do discurso direto na fala do soldado intensifica a imersão e cria uma sensação de autenticidade, aproximando o leitor da experiência do conflito e intensificando a realidade da guerra. Essa estratégia intensifica a percepção da guerra como um evento simultaneamente físico e mediado, cuja narrativa é moldada por tecnologias como a televisão. Esse aspecto nos leva a identificar o conflito armado como tema central do poema, muito provavelmente referindo-se à Guerra no Afeganistão. A ambiguidade do verso sobre a “tela” sugere que ela pode simbolizar tanto a atividade direta do soldado em campo quanto a mediação dessa ação pela televisão, criando um elo entre a representação da guerra e o espectador. Em termos formais, o verso é curto e direto, com um tom quase casual, que contrasta com o peso de suas implicações. A linguagem coloquial do soldado (“Cover me, I’m going in”) transmite urgência, mas também banaliza a gravidade da ação, refletindo como a linguagem militar e midiática pode despersonalizar e descontextualizar a realidade da guerra. A objetividade da forma contribui para a crítica implícita: ao tratar a guerra de forma tão sucinta e mediada, o poema denuncia a superficialidade com que a violência é representada e consumida.

Seguindo os pormenores do verso, o soldado, tradicionalmente visto como um agente direto e ativo no campo de batalha, surge aqui “na tela” (“on the screen”), o

que já sugere uma mediação da experiência. Ele não está mais diretamente envolvido na ação, mas sim representado por uma imagem, um símbolo que aparece em uma tela – possivelmente uma tela de TV, um monitor de drone, ou qualquer outro dispositivo tecnológico. Essa mediação desumaniza e abstrai a experiência do soldado, transformando-o em uma figura distante, quase irreal para o espectador. Essa representação mediada transforma o soldado em um ícone de propaganda, uma figura heroica que, paradoxalmente, necessita ser coberta – tanto em sentido literal, como proteção física, quanto figurado, como justificação ideológica. A ação de “entrar” (“I’m going in”) representa uma missão militar, mas também uma incursão na narrativa pública, que requer controle e proteção para assegurar o apoio do público.

Ademais, o pedido “Cover me” é carregado de implicações. No contexto militar, significa proteger o soldado enquanto ele avança, mas, no poema, essa proteção é fornecida pela “tela”: uma cobertura ideológica e narrativa. O soldado, ao solicitar cobertura, reconhece implicitamente a necessidade de uma justificativa ou narrativa que legitime sua ação perante o público. O pedido pode ser interpretado como uma referência à necessidade de mascarar a brutalidade da guerra com uma narrativa heroica, capaz de tranquilizar o público e sustentar sua convicção na causa. Ao ser pronunciada na tela, a solicitação de cobertura revela ainda a natureza performativa da guerra contemporânea, na qual a percepção pública se torna tão crucial quanto a ação militar. O soldado se torna um ator em um drama, e sua “entrada” no campo de batalha é também uma entrada no espetáculo da guerra, em que o controle da narrativa é crucial. Esse verso se conecta diretamente com o tema da visão abstrata apresentada no verso anterior. Assim como a visão do pássaro foi abstraída do pássaro, a imagem do soldado é abstraída de sua realidade concreta. Ele é transformado em um símbolo na tela, e sua demanda por cobertura é um reflexo da necessidade de sustentar a ilusão criada para o público.

Em seguida, lemos o eu-lírico dizer que “Temos a sensação de estar convencidos, mas do quê? E por quem?”. A forma objetiva do verso, com sua linguagem direta e o uso de perguntas retóricas, reflete a estrutura crítica do poema. A simplicidade da linguagem esconde uma profundidade de crítica, na qual a clareza e a concisão são usadas para subverter a aparente simplicidade da experiência do público. Ao usar perguntas diretas, o poema confronta o leitor com a própria ignorância sobre as forças que moldam suas convicções, forçando uma reflexão sobre a natureza do consenso e da crença. A expressão “We have the sense of being convinced” sugere que o público, ou a coletividade, sente-se convencido de algo, mas sem uma compreensão clara do que é ou de como essa convicção foi alcançada. Aqui, o poema explora a diferença entre a percepção subjetiva e a realidade objetiva. A “sensação” de convicção indica um estado psicológico, mas esse estado não está enraizado em uma análise crítica ou em uma compreensão profunda. Ao invés disso, é uma sensação induzida, quase automática, que carece de fundamento sólido. Essa sensação reflete um fenômeno comum na sociedade contemporânea, na qual a informação e as narrativas são frequentemente apresentadas de maneira tão convincente que o público não sente a necessidade de questionar. A convicção não nasce da reflexão ou da experiência direta, mas é uma construção artificial, mediada pela tecnologia e pelos discursos de poder.

As perguntas “but of what? And by whom?” introduzem a dúvida e a suspeita no poema. Elas questionam a substância do que foi aceito como verdade e o agente que gerou essa convicção. O uso de perguntas retóricas implica que o poema não está apenas interessado em fornecer respostas, mas em destacar a falta de clareza e o potencial vazio dessas convicções. No contexto de uma análise materialista histórica e dialética, essas questões revelam a alienação do público em relação às fontes de sua própria convicção. Se as pessoas sentem que estão

convencidas, mas não sabem exatamente do quê ou por quem, isso indica que há uma desconexão entre a base material das decisões (os eventos, as ações reais) e as narrativas que são aceitas como verdadeiras. O público é persuadido por forças que estão fora de seu controle e, muitas vezes, fora de sua percepção consciente. A convicção não se fundamenta em fatos concretos ou análises críticas, e sim em narrativas manipuladas. Como discute Fredric Jameson:

A produção das mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. (...) A erotização é uma parte significativa do processo: os estrategistas publicitários são verdadeiros marxistas-freudianos que entendem a necessidade de investimentos libidinais para realçar seus produtos. (pp. 22-23)

Jameson destaca como a produção cultural se entrelaça com a economia, utilizando estratégias de erotização e imagem para manipular a percepção pública, reforçando a ideia de que as convicções do público são moldadas por forças que obscurecem a realidade material, alinhando-se à crítica de Lerner sobre a alienação e a construção de falsas consciências no contexto capitalista. Além disso, é importante deixarmos clara a conexão com os versos anteriores: a visão do pássaro, que foi abstraída do pássaro, e o soldado na tela, que solicita cobertura, são ambos exemplos de como as narrativas são construídas e apresentadas ao público de forma mediada e controlada. O verso “We have the sense of being convinced, but of what? And by whom?” reflete a consequência dessa mediação: um público que sente convicção sem compreender totalmente suas bases ou origens. A abstração tecnológica é paralela à sensação de convicção mencionada no verso. Assim como o drone opera a partir de uma distância física e emocional, permitindo que

a violência seja perpetuada sem envolvimento direto, a mídia e as narrativas ideológicas convencem o público de uma versão da realidade que é igualmente distante e abstraída dos eventos materiais reais. O público, portanto, é “convencido” por narrativas que são tão mediadas quanto a visão do drone, sem uma compreensão clara do que exatamente está sendo aceito como verdade ou quem está controlando essa narrativa. Como afirma Fredric Jameson:

Afinal, existe uma realidade da aparência tanto quanto uma realidade por trás dela; ou, para ser mais concreto, a classe social não é apenas um fato estrutural, mas também, de maneira muito significativa, uma função da consciência de classe, e esta, de fato, acaba produzindo a primeira tão certamente quanto é produzida por ela. (2007, p. 50, tradução nossa)

Jameson reforça a ideia central de que as convicções e percepções do público, embora aparentem ser fundamentadas em realidades concretas, são, na verdade, construídas e moldadas por narrativas ideológicas que operam à distância da realidade material. Assim como a classe social é simultaneamente uma estrutura e uma função da consciência de classe, as crenças do público são produto de uma mediação que obscurece suas verdadeiras origens, criando uma falsa consciência que perpetua a alienação. Vejamos o próximo verso, que é o mais obscuro: “O público é um buraco hipotético, um reino de puro desaparecimento, de onde a matéria celeste explode”. A forma do verso é enigmática, utilizando imagens fortes e contrastantes para expressar conceitos complexos de alienação e poder. A linguagem é deliberadamente paradoxal, combinando a ideia de um “buraco hipotético” com “explosões de matéria celeste”, o que força o leitor a refletir sobre as contradições inerentes à condição do público na sociedade. A simplicidade da construção

gramatical contrasta com a profundidade e a complexidade das imagens, criando um efeito que é ao mesmo tempo desorientador e revelador. “The public is a hypothetical hole” já carrega uma carga significativa de abstração e alienação. Descrever o público como um “buraco” implica uma ausência, uma falta de substância ou presença concreta. O termo “hipotético” adiciona outra camada de irrealidade, sugerindo que o público, enquanto entidade coletiva, existe mais como uma ideia ou conceito do que como uma realidade tangível. Essa concepção do público se alinha com a noção de que as massas são frequentemente vistas e tratadas como uma entidade amorfa e manipulável, sem agência ou consciência própria. Esse buraco hipotético evoca certa desconexão e passividade de um público que consome imagens de guerra transmitidas por drones, transformando a coletividade em um vazio sem poder de ação. Esse vazio é simultaneamente um palco para a explosão da matéria celeste – que é uma representação brilhante, porém instantânea e artificial da guerra. Essa contradição sugere que o público, ao assistir ao soldado na tela, participa de um espetáculo capturado pela visão de um drone; o público está passivo, consumindo não a guerra em si, mas sua estilização intensa e distante da realidade. Como o eu-lírico, no meio disso, conseguiria figurar uma coletividade coesa?

Pormenorizando, a segunda parte do verso, “from which celestial matter explodes”, introduz uma imagem surpreendente e aparentemente paradoxal. O “buraco hipotético”, vazio e de desaparecimento, é também o ponto de origem de uma “explosão de matéria celeste”. Pode-se argumentar que essa “matéria celeste” representa as narrativas, as ideologias e os simbolismos que são projetados para dar sentido e forma ao “vazio” que é o público. A matéria celeste pode ser vista como as ideologias dominantes que emergem desse “buraco”, mascarando a ausência de substância real com imagens e narrativas poderosas que encantam e convencem. Essas explosões de matéria são

as ideologias e narrativas que se manifestam de maneira grandiosa e dominante, mas que, na verdade, emergem de um vazio – um público despojado de sua agência e identidade. *Ao mesmo tempo*, essa explosão sugere a *potencialidade* do público. Mesmo sendo tratado como um buraco hipotético e um reino de desaparecimento, há uma *latente* capacidade explosiva, uma energia potencial que, embora reprimida, poderia manifestar-se de maneira poderosa e transformadora. Isso alinha-se com a noção de que as massas, quando despertas ou mobilizadas, têm o potencial de desafiar e transformar as estruturas de poder, mesmo quando inicialmente parecem desprovidas de substância ou agência.

Vamos para o último verso: “Acredito que posso falar por todos, começa o presidente, quando digo palavras famosas por serem as últimas”. Formalmente, o verso é construído de maneira direta e discursiva, imitando a estrutura de uma fala oficial ou de um discurso. A clareza e a simplicidade da frase “I believe I can speak for everyone” contrastam com a ironia latente de “famous last words”. Essa escolha estilística reflete a maneira como o poder frequentemente se expressa: de forma confiante, assertiva, mas carregada de contradições e vulnerabilidades que o poema expõe ao longo de seu desenvolvimento. “I believe I can speak for everyone” é uma declaração de autoridade. O presidente, enquanto figura central de poder, assume a voz do coletivo, falando em nome de “todos”. Essa afirmação revela uma presunção de total representatividade e consenso, na qual a figura de autoridade acredita ou pretende acreditar que suas palavras e decisões são universalmente aceitas e compartilhadas. Essa suposição de que o presidente pode falar por todos é uma construção ideológica que mascara a complexidade e a diversidade de opiniões, apagando as diferenças e impondo uma narrativa única. No contexto de nossa análise, essa declaração pode ser vista como uma forma de dominação simbólica, na qual a voz do poder se sobrepõe

às vozes individuais, criando uma falsa unanimidade que serve para legitimar o *status quo*.

Indo além, a expressão “famous last words” carrega uma forte carga irônica e de fatalismo. Tradicionalmente, “famous last words” refere-se a declarações proferidas antes de um evento final ou fatal, muitas vezes carregadas de presunção ou tragicamente equivocadas. Ao empregar essa frase, o poema sugere que as palavras do presidente, embora pretendam ser representativas e definitivas, podem ser vistas como o prenúncio de um fim – seja o fim da legitimidade, da autoridade, ou de uma era. A ironia é dupla: primeiro, no fato de que o presidente presume falar por todos quando, na verdade, ele pode estar desconectado das verdadeiras necessidades e desejos do público; e segundo, no fato de que essas palavras, que ele pretende ser de grande importância ou sabedoria, podem ser, na verdade, vãs ou desprovidas de significado real. Elas se tornam “famosas” precisamente porque são as últimas, carregando a implicação de um fracasso, em que a autoridade não só falha em representar verdadeiramente o público, mas também precipita seu próprio declínio.

Destaca-se ainda a desconexão entre o poder e o público, que foi explorada ao longo do poema. O presidente, ao falar por todos, simboliza a alienação do público, que foi reduzido a um “buraco hipotético”, sem voz ou presença reais. A autoridade do presidente depende dessa alienação, mas ao mesmo tempo, ao falar por todos, ele também expõe a fragilidade dessa autoridade – sua dependência de uma massa desprovida de agência real; tese e antítese. Essa desconexão reflete a alienação estrutural que caracteriza nosso tempo, em que as decisões e os discursos políticos são frequentemente distantes da realidade vivida pelo público. O uso de “famous last words” sugere que há uma consciência implícita de que essa desconexão pode levar a uma crise de legitimidade, na qual as palavras finais da autoridade não são declarações de poder, mas sim confissões

de sua própria possibilidade de falha. Todos esses dados nos permitem entender, em relação à estrutura do poema, que há uma totalidade sendo montada para nós leitores.

Ao refletirmos sobre a análise detalhada do poema, é possível integrar suas várias partes para compreender o todo de forma mais profunda. O poema não é apenas uma reflexão sobre a alienação e a manipulação ideológica, mas também uma crítica incisiva às dinâmicas de poder que governam a expansão militar e tecnológica nos Estados Unidos. Ele revela como essas dinâmicas não apenas moldam o conteúdo das representações culturais, mas também estão profundamente integradas à própria estrutura da indústria cultural, especialmente em Hollywood. A fusão entre guerra e mídia emerge como um elemento central para entender as forças que movem a economia e a cultura americanas, evidenciando como a estrutura capitalista se sustenta e se perpetua por meio dessas relações complexas e alienantes que o poema expõe. Nossa interpretação mostra que o poema, em sua totalidade, retrata um processo histórico significativo: a interseção entre militarismo, tecnologia e cultura na manutenção da hegemonia capitalista, revelando as profundas contradições e alienações que permeiam essas estruturas. A visão panorâmica do drone, a voz desorientada do eu-lírico, a alienação do público e a presunção autoritária do presidente são todos elementos que, juntos, tecem uma crítica abrangente ao poder contemporâneo, convidando o leitor a uma reflexão crítica sobre as forças que moldam nossa realidade.

Seguimos agora para o segundo poema:

NO ART

*Tonight I can't remember why
everything is permitted or,
what amounts to the same thing,
forbidden. No art is total, even*

*theirs, even though it raises
towers or kills from the air,
there's too much piety in despair
as if the silver leaves behind*

*the glass were politics
and the wind they move in
and the chance of scattered
storms. Those are still*

*my ways of making and
I know that I can call on you
until you're real enough
to turn from. Maybe I have fallen*

*behind, am falling, but
I think of myself as having
people, a small people
in a failed state, and love*

*more avant-garde than shame
or the easy distances.
All my people are with me now
the way the light is.*

(Lerner, 2023, p. 105)

SEM ARTE

Hoje à noite, não consigo lembrar por que
tudo é permitido, ou,
o que dá no mesmo,
proibido. Nenhuma arte é total, mesmo

a deles, mesmo que erga
torres ou mate pelo ar,
há demasiada piedade no desespero
como se as folhas prateadas por trás

do vidro fossem política
e o vento em que se movem
e a chance de tempestades
dispersas. Essas ainda são

minhas maneiras de criar e
sei que posso chamar você
até que seja real o suficiente
para se afastar. Talvez eu tenha ficado

para trás, esteja caindo, mas
penso em mim como tendo
pessoas, um pequeno povo
em um estado falido, e amor

mais vanguardista do que a vergonha
ou as distâncias fáceis.
Todos os meus povos estão comigo agora,
assim como está a luz

(Lerner 2023, p. 105, tradução nossa)

O que identificamos, logo de início, é um certo estranhamento causado pela estrutura do poema, quando o último verso de cada estrofe inicia o tema da próxima, refletindo um fluxo contínuo de pensamento que mimetiza o processo da consciência. Não há separações claras entre uma ideia e outra, mas uma transição constante, que sugere que as reflexões do eu-lírico estão sempre em diálogo, interconectadas e em movimento. Essa forma reflete a natureza dialética da realidade, na qual ideias e percepções estão sempre em transformação, influenciando-se mutuamente, sem estagnação ou isolamento. Esse movimento contínuo pode ser visto como um reflexo da própria condição de alienação descrita no poema, em que o sujeito se encontra em um estado de fluxo, sempre em busca de algo que possa dar sentido ou substância à experiência do eu-lírico. A falta de ruptura entre as estrofes também

sugere a impossibilidade de separar claramente arte, política e experiência individual, mostrando como todas essas esferas estão entrelaçadas na vida contemporânea. Ademais, a forma dos versos é direta, mas carregada de ambiguidade. A construção gramatical simples e a linguagem cotidiana contrastam com a profundidade e a complexidade das ideias expressas. Esse contraste reforça a sensação de estranhamento e alienação, no qual conceitos aparentemente simples como “permitido” e “proibido” se revelam profundamente problemáticos e interligados. A objetividade do enunciado esconde uma *crise subjacente de significado*, refletindo a dificuldade do eu-lírico em navegar por um mundo onde as certezas foram dissolvidas.

Vejam os se o conteúdo lança alguma luz sobre essa forma. Na primeira estrofe, O verso “Tonight I can’t remember why” situa a reflexão em um momento específico – a noite – que é frequentemente associada à introspecção, à solidão e ao questionamento existencial. A noite aqui pode simbolizar um estado de desorientação ou confusão, na qual as certezas e as justificativas para as normas sociais se desvanecem. Esse contexto cria uma atmosfera de dúvida, no qual o eu-lírico se encontra perdido em suas próprias reflexões sobre o que é permitido e o que é proibido. A afirmação “everything is permitted or, what amounts to the same thing, forbidden” apresenta uma aparente contradição: se tudo é permitido, então, de certo modo, tudo também é proibido. Isso reflete uma visão na qual os opostos, permissão e proibição, são essencialmente intercambiáveis ou indistinguíveis dentro de um sistema que controla e regula todos os aspectos da vida. Essa ideia pode ser interpretada como uma crítica à natureza repressiva das normas sociais que, sob a aparência de liberdade total, impõem restrições igualmente totalizadoras. Esse paradoxo sugere que os conceitos de “permitido” e “proibido” são construções sociais que, no final das contas, funcionam para manter a ordem estabelecida. A liberdade absoluta se torna impossível, pois

se tudo é permitido, isso implica que nada é verdadeiramente libertador, uma vez que a ausência de restrições significativas também elimina a transgressão e, portanto, a própria noção de liberdade.

A incapacidade do eu-lírico de “lembrar por quê” tudo é permitido ou proibido indica uma alienação em relação às estruturas normativas que governam a vida social. Essa alienação está intimamente conectada ao tema mais amplo do poema, que explora a desconexão entre o indivíduo, a arte e as estruturas de poder que definem a realidade social. O eu-lírico se encontra perdido em um mundo onde as normas perderam seu significado, e onde a liberdade e a repressão se tornaram indistinguíveis. Esses versos iniciais estabelecem o tom para o resto do poema, introduzindo a temática da alienação e da incerteza que será explorada de maneira mais profunda nas estrofes subsequentes.

Para uma abordagem mais integrada, sugerimos que consideremos o poema em blocos temáticos em vez de estrofes isoladas. O próximo bloco começa com a afirmação “No art is total, even / theirs”, sugerindo que nenhuma forma de arte consegue capturar completamente a complexidade e a totalidade da experiência. Formalmente, esses versos são caracterizados por uma linguagem rica em metáforas e imagens, que, embora objetivamente descritivas, carregam significados profundos e complexos. A construção gramatical é direta, mas a escolha das palavras e a sequência das imagens criam uma sensação de interconexão entre os conceitos de arte, poder e política. A objetividade da forma contrasta com a riqueza simbólica do conteúdo, refletindo a tensão entre a aparência e a substância, entre a imagem e a realidade.

A incompletude destacada se aplica não apenas à arte em geral, mas especificamente à arte “deles” – possivelmente referindo-se à arte institucionalizada, oficial, ou aquela que serve aos interesses do capital. Mesmo quando essa arte

“raise towers or kills from the air”, ou seja, mesmo quando se manifesta de forma monumental ou destrutiva, ela ainda não é total. A referência a “raises towers” pode ser entendida como uma alusão à arquitetura monumental, frequentemente usada como símbolo de poder e autoridade. “Kills from the air” parece referir-se à violência militar, especialmente à guerra moderna, na qual ataques aéreos se tornaram uma prática comum – lembremos do primeiro poema selecionado. Ao mencionar essas ações, o poema sublinha a capacidade da arte de envolver-se em construções grandiosas ou em atos de destruição, mas destaca que, apesar de seu impacto, essa arte ainda é limitada e incompleta. Ela não é capaz de representar a totalidade da realidade material, especialmente em suas complexidades e contradições.

O poema continua com o verso “there’s too much piety in despair”, sugerindo que há uma forma de piedade ou reverência excessiva no desespero, o que pode ser visto como uma crítica ao modo como o desespero é tratado ou representado. Essa piedade no desespero pode ser interpretada como uma resignação, uma aceitação passiva do sofrimento que, em vez de incitar à ação ou à mudança, se torna uma forma de reverência vazia. Essa reverência excessiva pode ser vista como uma forma de alienação, no qual o desespero, em vez de ser um motor para a *transformação*, se torna uma condição estática e resignada. Essa ideia se conecta com a noção de que *a arte oficial – a arte “deles” – é incapaz de capturar ou representar o desespero de forma que promova uma compreensão mais profunda ou uma mudança significativa. Ao contrário, ela pode estetizar o desespero, transformando-o em um objeto de contemplação passiva, desprovido de seu potencial transformador.*

Em seguida, “As if the silver leaves behind / the glass were politics” introduz uma metáfora visual complexa, na qual “folhas prateadas atrás do vidro” representam a política. Essa imagem sugere que a política é percebida de forma mediada

e distanciada, através de uma barreira (o vidro) que distorce ou limita a percepção direta. As “folhas prateadas” podem simbolizar algo que é valioso ou atraente à primeira vista, mas que, ao ser visto através do vidro, perde sua substância ou se torna superficial. Essa metáfora reflete a ideia de que a política, tal como é percebida pelo público, é muitas vezes uma representação estilizada e manipulada, distanciada das realidades concretas e materiais que realmente afetam as vidas das pessoas. A política torna-se uma imagem controlada, algo que pode ser admirado ou desprezado, mas que está fora do alcance direto das pessoas comuns: um reflexo da alienação política na qual os cidadãos são distanciados dos processos de tomada de decisão e das realidades que moldam suas vidas.

O verso “and the wind they move in / and the chance of scattered / storms” acrescenta uma dimensão de movimento e incerteza à metáfora das folhas prateadas. O vento que move as folhas pode ser visto como as forças invisíveis e imprevisíveis que moldam a política e a sociedade. Esse vento representa as dinâmicas sociais, econômicas e ideológicas que movem a política e que muitas vezes são invisíveis ou incompreensíveis para o público. As “tempestades dispersas” sugerem um potencial para o caos ou a mudança, mas esse potencial é incerto e fragmentado. As tempestades são dispersas, o que implica que, embora haja a possibilidade de perturbação ou transformação, ela não é coordenada nem direcionada. Isso pode ser interpretado como uma alusão à imprevisibilidade das mudanças sociais e políticas, que são movidas por forças que nem sempre são visíveis ou compreensíveis. A arte e a política, assim como são apresentadas no poema, são formas parciais e alienadas de interação com o mundo, incapazes de oferecer uma visão totalizante, segundo o eu-lírico.

O verso “Those are still my ways of making” sugere uma continuidade no processo criativo do eu-lírico, apesar das dificuldades ou mudanças nas circunstâncias. “Making” aqui

se refere ao ato de criar, provavelmente na esfera da arte ou da literatura. O uso do advérbio “still” implica uma resistência ou uma insistência em manter essas práticas criativas, mesmo que o contexto ou as condições tenham se transformado. Essa persistência, que resiste à alienação e à fragmentação da vida, pode ser interpretada como um estado em que o ato de criar se torna uma maneira de reafirmar a própria identidade e agência. A expressão “ways of making” também pode sugerir uma multiplicidade de métodos ou abordagens, indicando que o eu-lírico não se limita a uma única forma de expressão, mas busca constantemente novas maneiras de dar forma ao seu mundo interior e à sua percepção da realidade – algo que sabemos do próprio Ben Lerner.

Em seguida, em “I know that I can call on you / until you’re real enough / to turn from” é introduzida uma ideia central ao processo criativo: a busca pela materialização do que é imaginado ou concebido. Formalmente, esses versos mantêm uma linguagem direta e reflexiva, mas agora essa simplicidade ganha uma nova dimensão, sugerindo uma comunicação aberta e íntima com o leitor. A estrutura gramatical simples e o uso de verbos como “call on” e “turn from” criam uma sensação de continuidade e fluxo, refletindo o processo de engajamento contínuo entre o eu-lírico e o leitor. A objetividade da linguagem enfatiza a clareza e a sinceridade do diálogo que o poeta busca estabelecer, destacando a importância da recepção ativa para a concretização do poema. O eu-lírico expressa a certeza de que pode “chamar” por algo – possivelmente uma ideia, uma inspiração, ou até mesmo um interlocutor – até que isso torne-se “real o suficiente”. Esse processo de chamar ou invocar sugere um diálogo contínuo entre o criador e a obra, no qual a arte é vista como algo que precisa ser constantemente trabalhado e moldado até que ganhe uma realidade própria. O conceito de “real enough” é crucial aqui, pois aponta para a percepção de que a criação artística deve atingir um certo grau de concretude

ou tangibilidade para que possa ser reconhecida como completa ou satisfatória. Contudo, a ideia de “realidade suficiente” implica que essa realidade nunca é absoluta; ela sempre permanece em um estado de transição, na qual a obra está em constante desenvolvimento e evolução. A última parte dos versos, “to turn from,” sugere uma eventual separação entre o criador e sua criação. Quando a obra se torna “real o suficiente”, ela adquire uma autonomia que permite ao criador “se afastar” ou “se desviar” dela.

Voltemos à ideia de que o eu-lírico invoca um interlocutor, o que sugere que ele acredita que pode “chamar” ou invocar o leitor até que ele se torne “real o suficiente”. Nesse contexto, “real enough” significa que o leitor, ao interagir com o texto, ganha uma presença ativa e concreta na experiência da obra. O poema não está completo sem a participação do leitor; ele precisa que o leitor se envolva, interprete e reaja para que o diálogo se concretize de maneira significativa. Esse processo de “chamar” pode ser entendido como o esforço do poeta para atrair o leitor para dentro do mundo do poema, até que o leitor se torne uma presença tangível e ativa dentro desse universo. A noção de tornar-se “real o suficiente” reflete a ideia de que a leitura não é um ato passivo, mas uma atividade que requer o envolvimento e a resposta do leitor. O poema, e por extensão a arte, só atinge sua plena realidade e potencial quando há essa interação dinâmica entre o texto e o leitor.

Uma vez que o leitor se torna “real o suficiente”, ou seja, uma presença ativa no processo de leitura, o eu-lírico pode então afastar-se. Esse afastamento pode ser interpretado de várias maneiras. Por um lado, pode significar que o poeta confia no leitor para continuar o trabalho de interpretação e engajamento com a obra por conta própria. O texto, uma vez que ganhou vida na mente do leitor, não precisa mais da intervenção contínua do poeta. O leitor agora possui a obra, em certo sentido, e pode explorá-la de forma independente. Por outro lado, “to

turn from” também pode sugerir uma certa inevitabilidade do distanciamento entre o criador e o receptor. Uma vez que o leitor assume o controle da interpretação e dá sua própria realidade ao texto, o papel do poeta diminui. Isso reflete a autonomia da obra, que, ao ser lida e interpretada, ganha uma vida própria na mente do leitor, além das intenções originais do poeta. Assim, o ato de “virar-se” ou “afastar-se” pode ser visto tanto como uma liberação quanto como uma aceitação da separação entre criador e receptor. O poema não é apenas uma expressão do eu-lírico, mas também uma chamada à participação do leitor. A arte, assim, é apresentada como um processo colaborativo, no qual o significado é construído e realizado através da interação entre o criador e o público. No contexto mais amplo do poema, esses versos sublinham a ideia de que a arte, para ser “real”, precisa de um público ativo e engajado. O poema, portanto, não é um artefato estático, mas um convite ao diálogo, um espaço em que o leitor é chamado a se tornar uma parte integral do processo criativo. A autonomia da obra, uma vez entregue ao leitor, reflete a ideia de que a arte ganha vida e significado através da interação humana, *destacando a importância da coletividade e da colaboração na construção de significado.*

Agora nos aproximamos do final do poema, com os versos “Talvez eu tenha ficado/ para trás, esteja caindo, mas / penso em mim como tendo / pessoas, um pequeno povo / em um estado falido, e amor / mais vanguardista do que a vergonha / ou as distâncias fáceis”, que oferecem uma reflexão sobre a condição pessoal do eu-lírico, seu senso de pertencimento e sua visão sobre o amor e a comunidade em um mundo marcado por fracassos e distanciamentos. Esses versos abordam a tensão entre o sentimento de fracasso e a resistência através de um senso de comunidade e uma redefinição do amor como força revolucionária. A forma dos versos é deliberadamente introspectiva e reflexiva, com uma construção gramatical que sugere uma corrente de pensamento contínua. O uso de termos

como “maybe” e “but” cria um ritmo hesitante, que reflete a incerteza e a vulnerabilidade do eu-lírico. A linguagem é direta, mas carregada de significado, com palavras como “fallen,” “failed” e “avant-garde” sugerindo tanto a gravidade da situação quanto a possibilidade de resistência e transformação.

Os versos “Maybe I have fallen behind, am falling” introduzem uma confissão de vulnerabilidade por parte do eu-lírico. Ele reconhece a possibilidade de estar “atrasado” ou “caindo”, o que pode ser interpretado como uma admissão de sentir-se desconectado, fora de sintonia ou incapaz de acompanhar as exigências do mundo ao seu redor. Essa sensação de queda pode ser entendida tanto literal quanto metaforicamente, sugerindo uma perda de controle, uma dificuldade em manter-se à altura das expectativas ou uma sensação de fracasso pessoal. No entanto, o uso do “talvez” (“Maybe”) indica que essa percepção não é definitiva, mas uma possibilidade – uma dúvida que paira sobre o eu-lírico. O reconhecimento de estar “caindo” também pode ser lido como uma forma de autoconhecimento, uma aceitação das limitações pessoais que, paradoxalmente, pode ser o primeiro passo para a superação ou resiliência.

Apesar desse sentimento de queda, o eu-lírico afirma “I think of myself as having people, a small people / in a failed state.” Aqui, ele se reconecta a um senso de pertencimento, identificando-se com um “pequeno povo” em um “estado falido”. Esse “pequeno povo” pode ser interpretado como uma comunidade marginalizada, uma rede de indivíduos que, apesar de viverem em um contexto de fracasso (um “estado falido”), ainda mantêm uma conexão significativa e solidária entre si. A expressão “estado falido” sugere um ambiente de colapso social, político ou econômico, mas o eu-lírico ainda encontra valor e dignidade em seu pertencimento a essa comunidade. Isso reflete a ideia de que, mesmo em meio ao fracasso ou à desintegração, há uma forma de resistência coletiva que se manifesta na

solidariedade e na conexão com os outros. O “pequeno povo” pode representar todos aqueles que são excluídos ou oprimidos, mas que, juntos, formam uma comunidade resiliente, capaz de sustentar-se mutuamente mesmo em condições adversas.

O verso “and love more avant-garde than shame / or the easy distances” apresenta o amor como uma força radical e transformadora, contrastando-o com a vergonha e as “distâncias fáceis”. Ao descrever o amor como “mais vanguardista”, o eu-lírico sugere que o amor é uma força revolucionária, à frente de seu tempo, que desafia as normas e as convenções estabelecidas. Esse amor vanguardista é proposto como uma alternativa à vergonha e ao distanciamento, que são caracterizados como formas de alienação. “Vergonha” aqui pode representar a internalização do fracasso ou da inadequação, sentimentos que são comuns em contextos de colapso ou marginalização. Ao posicionar o amor como superior à vergonha, o eu-lírico rejeita a ideia de que o fracasso deve levar à auto-rejeição, propondo, em vez disso, que o amor é a chave para a autoafirmação e a resistência. As “distâncias fáceis” podem ser entendidas como as formas de desconexão e alienação facilitadas por um mundo cada vez mais mediado por tecnologias que, em vez de aproximar, criam barreiras entre as pessoas. O amor, nesse contexto, é visto como uma rejeição dessas distâncias, uma escolha consciente de se aproximar dos outros e de manter uma conexão genuína, mesmo quando o mundo ao redor parece incentivar o contrário.

Os versos finais do poema, “Todos os meus povos estão comigo agora, / assim como está a luz”, oferecem uma conclusão poderosa e simbólica, que reflete a culminação do processo de busca por conexão, pertencimento e resistência que permeia o poema. Esses versos capturam a ideia de uma presença coletiva e unificadora, associada à imagem da luz, sugerindo um estado de clareza, união e força comunitária.

O verso “All my people are with me now” afirma uma forte sensação de presença e comunidade. Ao dizer “todos os meus povos”, o eu-lírico parece estar se referindo a uma pluralidade de indivíduos ou grupos que compartilham uma conexão profunda com ele. Essa pluralidade pode representar tanto uma comunidade literal quanto uma metáfora para as diversas partes do próprio eu-lírico, ou até mesmo uma coletividade mais ampla de pessoas que compartilham experiências e lutas semelhantes. A forma desses versos é simples e direta, mas extremamente simbólica. A linguagem é clara e evocativa, com a comparação entre “todos os meus povos” e “a luz” funcionando como uma poderosa metáfora que resume o tema central do poema. A simplicidade formal contrasta com a profundidade do significado, oferecendo uma conclusão que é ao mesmo tempo serena e resoluta. O uso de palavras como “agora” e “luz” reforça a ideia de um presente iluminado, um estado de presença plena e compreensão que foi alcançado após uma jornada de busca e luta.

A afirmação de que todos estão “comigo agora” sugere que, após uma jornada de incertezas, alienação e busca, o eu-lírico alcançou um estado de comunhão e pertencimento. Esse estado é particularmente significativo no contexto do poema, que explora a alienação e a fragmentação das experiências individuais em um mundo marcado por colapso social e político. Aqui, o eu-lírico alcança um momento de resolução e solidariedade, em que a comunidade, o “povo”, não é mais uma ideia distante ou abstrata, mas uma presença concreta e afirmativa. O verso “the way the light is” [como está a luz] compara essa presença coletiva à luz, uma imagem carregada de simbolismo. A luz, em muitas tradições literárias e culturais, é frequentemente associada à clareza, à revelação, ao conhecimento e à vida. Ao comparar sua comunidade com a luz, o eu-lírico sugere que essa presença é algo essencial, natural e onnipresente, da mesma forma que a luz permeia e ilumina a

existência. A luz aqui pode ser interpretada como uma metáfora para a compreensão, a esperança e a conexão. Assim como a luz ilumina e revela, a presença de “todos os meus povos” traz uma clareza e uma compreensão renovadas ao eu-lírico. Esse estado de iluminação não é apenas uma realização individual, mas uma experiência coletiva, na qual a conexão com os outros proporciona uma visão mais clara e completa do mundo e da própria existência. A comparação também sugere que essa presença coletiva é algo fundamental e inegável, uma força positiva que guia e sustenta o eu-lírico. A luz, ao contrário das sombras e da escuridão associadas à alienação e ao desespero, simboliza um estado de iluminação espiritual e emocional, no qual o eu-lírico encontrou não apenas seus “povos”, mas também um sentido renovado de identidade e propósito. A luz como metáfora final sugere que a verdadeira revolução – a verdadeira arte, talvez – está na capacidade de se conectar profundamente com os outros, de encontrar e afirmar uma comunidade que ilumina e sustenta.

É importante entendermos, ao olharmos para a totalidade do poema, que embora os versos finais possam sugerir uma resolução otimista, eles não representam um triunfo absoluto, mas sim a possibilidade inicial de uma coletividade que o eu-lírico apenas começa a vislumbrar. A comparação com a luz indica um momento de clareza e potencial, mas essa luz, reflete mais uma esperança ou um vislumbre do que uma realidade plenamente concretizada. O eu-lírico está ainda em um processo de construção dessa comunidade, que se manifesta como uma nova forma de resistência e conexão, mas que permanece incerta e em desenvolvimento, revelando tanto a aspiração quanto as limitações desse novo senso de pertencimento.

Os poemas “The Bird’s-Eye View” e “No Art”, de Ben Lerner, abordam temas centrais como guerra, arte e alienação sob o capitalismo, mas cada um o faz a partir de uma lente distinta, refletindo a evolução das condições históricas e

culturais entre suas respectivas publicações. “The Bird’s-Eye View” se concentra na representação da guerra, especialmente na Guerra do Afeganistão, explorando como a violência é midiaticizada e transformada em espetáculo, resultando em uma desumanização profunda. Lerner critica a maneira como a realidade do conflito é abstraída e manipulada, transformando o sofrimento em um produto consumível, enquanto a figura do presidente personifica a alienação entre o poder e o público. Como diz Fredric Jameson quando discute as ideias de Theodor Adorno:

O tratamento que Adorno dá a esses fenômenos culturais (...) deixa claro que eles devem ser compreendidos no contexto do que o marxismo chama de superestrutura. Esse pensamento reconhece assim a obrigação de transcender os limites da análise especializada, ao mesmo tempo que respeita a integridade do objeto como uma entidade independente. Pressupõe um movimento do intrínseco para o extrínseco na sua própria estrutura, do fato ou obra individual para alguma realidade socioeconômica mais ampla por detrás dele. Dito de outra forma, *o próprio termo superestrutura já carrega dentro de si o seu oposto, como uma comparação implícita, e por sua própria construção coloca o problema da relação com a base sócio-econômica ou infra-estrutura como precondição para sua completude enquanto pensamento.* (1985, p. 12, grifos nossos)

Essa perspectiva dialética, conforme discutida por Fredric Jameson ao se referir à análise de Adorno, ressalta como as obras de Lerner, embora inicialmente abordem eventos e experiências individuais, inevitavelmente se conectam a uma realidade socioeconômica mais ampla que as molda. Assim, tanto em “The Bird’s-Eye View” quanto em “No Art”, a tensão entre a experiência pessoal e a estrutura social mais vasta é central para a compreensão do impacto da arte sob o

capitalismo, revelando as limitações e potenciais de resistência que emergem dessa interação. O poema sublinha a desconexão entre a experiência vivida e a percepção moldada pela mídia, na qual a guerra, ao ser filtrada e apresentada como uma narrativa controlada, revela a alienação do público e a fragilidade das autoridades. Por outro lado, “No Art” adota uma perspectiva mais introspectiva, refletindo sobre a função da arte e a possibilidade de comunidade em um contexto de contínua opressão e alienação. A arte, aqui, é vista como um meio de resistência, mas, ao mesmo tempo, é reconhecida por sua incompletude, incapaz de abarcar plenamente a complexidade da experiência humana ou de promover transformações significativas. O poema é permeado por um fluxo de incerteza e um movimento contínuo, em que o eu-lírico oscila entre a alienação e a tentativa de construir uma conexão significativa, culminando em uma visão de potencialidade e resistência que, embora promissora, ainda não esteja completamente realizada. A comparação final da comunidade com a luz sugere um vislumbre de clareza e união, mas que permanece mais como uma possibilidade emergente do que uma realização plena e definitiva.

Por fim, ambos os poemas examinam a alienação sob diferentes prismas – “The Bird’s-Eye View” no contexto da guerra e do poder político, e “No Art” no domínio da criação artística e da formação de comunidade. Eles revelam as contradições inerentes à arte contemporânea, questionando sua capacidade de subverter as narrativas dominantes em contraste com sua vulnerabilidade à cooptação e à fragmentação. Ao comparar esses dois textos, é possível perceber como Lerner articula uma resposta às transformações nas dinâmicas de poder, ao mesmo tempo em que reflete criticamente sobre as limitações da arte como meio de resistência e reconfiguração social, evidenciando uma dialética entre esperança e alienação que permeia sua obra.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible*. New Edition. London: Routledge, 2007. E-Book.
- LERNER, Ben. *Angle of yaw*. Washington: Copper Canyon Press, 2006. E-book.
- LERNER, Ben. *The lights*. 1ª ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023. E-book.



RETRATO E O POEMA COMO TESTEMUNHOS DA HISTÓRIA NA POESIA DE RAYMOND CARVER

Bruno Gavranic Zaniolo

Neste ensaio, propomos uma análise do poema “Photograph of My Father in His Twenty-Second Year”,¹ de Raymond Carver, discutindo como a história dos EUA se encontra figurada na obra do escritor, através de uma leitura integradora que compreende sua produção em prosa e poesia como continuidade de um mesmo projeto literário. No breve poema, o eu-lírico parte da descrição de uma fotografia de seu pai, datada de meados da década de 1930, para fazer uma reflexão sobre as diferentes expectativas de vida entre as duas gerações, assim como os padrões de comportamento masculino diante da concepção de estrutura familiar. Através desse testemunho, podemos entrever as dinâmicas de dois momentos-chave da história dos EUA, os anos 1930 e a passagem dos anos 1960 para os 1970, propondo uma reflexão sobre as intermediações entre as esferas pessoal e coletiva da vida social.

1. “Fotografia do meu pai aos 22 anos”, assim como foi traduzido por Cide Piquet na antologia dos poemas de Carver publicada no Brasil pela Editora 34 (ver bibliografia).

O poeta e contista Raymond Carver é considerado um dos grandes nomes da literatura estadunidense do fim do século passado. Tendo começado a escrever na década de 1960, publicou esparsamente seus textos em revistas, dividindo sua prática literária com uma rotina marcada pelo ritmo cotidiano do trabalho em serviços diversos, o que garantiu um vínculo de expressão da experiência pessoal a seu projeto de figuração do cotidiano da classe média baixa dos EUA. Começou a publicar formalmente em 1968, com o livro de poemas *Near Klammath*, e seu primeiro livro de contos foi publicado na década seguinte, através da coletânea *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976). Desde então, é reconhecido por sua escrita minimalista, a maestria na execução das formas breves e a objetividade no uso da linguagem, expressando-se, na prosa, através de narrativas elaboradas a partir de enredos sem grandes conflitos ou reviravoltas. Sua poesia segue rumo parecido, evitando qualquer forma de solenidade ou elevação na elaboração da imagem poética, elegendo, pelo contrário, acontecimentos e detalhes da dinâmica cotidiana como elementos de construção do discurso simbólico.

Dessa forma, tanto a poesia quanto a prosa do autor compartilham temas em comum. Dentre esses, a representação das relações familiares como um espaço de convivência interpessoal complexa e ambígua é uma constante. Isso se dá através de textos que tentam figurar e questionar as diversas subjetividades que compõem a comunidade familiar, como uma espécie de fuga das demandas da vida em sociedade, sendo ao mesmo tempo um laboratório de sociabilidade e treino para dar voz e imagem aos assuntos e transformações sentidos no âmbito da experiência coletiva – como os novos costumes ou pautas de discussão. Assim, pouco a pouco vão se estabelecendo laços de significação nos quais o tom aparentemente intimista e, por vezes, até mesmo autobiográfico da escrita – pela confluência constante entre temas e eventos dos textos com pontos da

vida do autor, configurados através da recorrência do uso da primeira pessoa narrativa ou expressos no tom confessional do eu-lírico – acabam por quase que ocultar a reverberação da experiência histórica em sua obra. Quase. Porém, o olhar atento aos aspectos mais diretamente superficiais de suas composições, detalhes relacionados à figuração do mundo concreto, tais como objetos, cenário, vestuário, hábitos, atividades específicas e suas ferramentas relacionadas, acaba por descobrir pontos de contato e mediação entre as personagens – dentre elas a voz narrativa ou eu-lírico – e o mundo, nos fornecendo, assim, pontes de conexão entre a expressão da subjetividade e a figuração da história.

Isso é o que acontece com o poema que iremos analisar. Tendo sido escrito em algum momento ao longo dos anos 1970 (a data não é definida) ele faz referência à morte do pai do autor, que aconteceu no ano de 1967. Porém, foi publicado pela primeira vez na coletânea *Fires*, de 1983, mesmo livro que contém um texto intitulado “My Father’s Life”. Nesse ensaio, Carver elabora uma reflexão sobre sua relação com a figura paterna e a postura ambivalente que construiu, ao longo de sua formação pessoal entre, por um lado, estabelecer o processo de identificação e reconhecimento de continuidade com a experiência de seu pai (com quem ele compartilha o mesmo nome, assim como alguns hábitos) e, por outro, o desejo de constituir-se enquanto indivíduo autônomo, desvencilhando-se das expectativas e de uma certa “herança” a ser transmitida de pai para filho. Dentro desse processo, ele explica a história da escrita do poema, ao mesmo tempo que retoma alguns assuntos comuns em sua produção literária, relacionando-os ao processo de reflexão sobre a figura paterna, a saber: os modelos de comportamento masculino, o alcoolismo, o hábito da pescaria e a imposição da vida cotidiana por meio da necessidade do trabalho como prática de subsistência precarizada, distante de qualquer possibilidade de realização pessoal.

Confissões de um “minimalista falho”

Podemos perceber, assim, que experiência pessoal e coletiva se misturam na elaboração da poética de Carver, produzindo textos cujos assuntos e tom da voz lírica (ou narrativa), revelam marcas indistintas dos processos históricos dos quais eles fazem parte – ou que estão tentando representar. Desse modo, o uso conciso da linguagem, que como dissemos é um elemento característico da escrita do autor, assim como a aparente simplicidade formal de seus textos servem já de porta de entrada para uma tentativa de reconhecimento de sua posição diante da história e da tradição literária. Como nos lembra Terry Eagleton:

Poemas fazem coisas para nós, assim como dizem coisas para nós; eles são eventos sociais, assim como artefatos verbais. (...) Poemas são eventos materiais e campos de força, não meras comunicações verbais. Melhor dizendo, eles são esse último aspecto em termos dos primeiros – o que nos traz mais uma vez à questão da forma e do conteúdo. (Eagleton 2007, p. 90, em tradução livre)

Diante disso, é imprescindível considerar a linguagem da escrita de Carver como um aspecto essencial de sua produção, em relação com a experiência social de seu tempo.

A insistência na assim chamada estética “minimalista” de sua escrita é importante para retomar um outro processo de filiação – dessa vez não pessoal, mas literária. O crítico Fredric Jameson, discutindo a obra do Carver contista, identifica o autor como sendo parte dessa linhagem da literatura iniciada com Ernest Hemingway ainda nos anos 1920, quando então se estabeleceria pela primeira vez tal estética narrativa nos EUA. O modelo desse minimalismo é uma escrita altamente objetiva,

marcada por um uso apurado e reduzido da linguagem, permitindo o registro do que Jameson chama de uma “tensão eletrizante”, que expressa de maneira mais intensa, porque mais sintética, a violência e a força intolerável do que não está sendo dito, mas que determina a interação entre as figuras representadas. Não por acaso, a temática de Hemingway é toda povoada por situações como a guerra, perseguições, touradas, lutas de boxe, caçadas nas selvas africanas e pescarias em alto mar, situações em que a experiência humana parece se debater com uma espécie de limite de forças e necessidade de superação, seja diante de obstáculos naturais (grandes animais ou ambientes inóspitos) seja diante de conflitos demasiadamente humanos (no mais das vezes, oponentes em uma batalha ou mesmo movimentos históricos como a ascensão do nazifascismo na Europa pós-primeira guerra mundial).

Nada mais distante, como vimos até então, do universo temático de Carver, que se colocaria diante dessa tradição como sendo o que Jameson nomeia como um “minimalista falho”. Se a força da literatura de Hemingway se baseia na necessidade de uma ação enérgica e direcionada das personagens sobre o mundo, tanto a voz autoral de Carver quanto suas personagens revelam um olhar melancólico que sugere uma incapacidade de ação e de interação:

Carver teve que se haver, por um lado, com o alcoolismo sem propósito do trabalhador desempregado que passa a vida acordando e dormindo num mesmo sofá do qual ele nunca se levanta; e, de outro modo, com uma espécie de explosão emocional que o verdadeiro minimalista nunca teria posto no papel. (Jameson 2015, p. 219, em tradução livre)

Essas diferenças entre os dois autores não são aleatórias, e já nos ajudam a identificar as reverberações históricas que

poderemos encontrar na leitura do poema que iremos analisar. Hemingway é um escritor símbolo do período heroico da literatura modernista nos EUA dos anos 1920 e 1930, autor que fez de sua própria figura um modelo de engajamento com os conflitos e movimentos que a história apresentava, se envolvendo no campo de batalha em eventos como a Guerra Civil Espanhola e tendo presenciado o movimento mundial de resistência à ascensão do fascismo europeu que ficou conhecido como a “Frente Popular” (que se deu através da coligação de grupos organizados de esquerda no contexto de cada país, na tentativa de impedir uma sucessão de vitórias eleitorais da extrema direita no continente).

Como reverberação de todo esse movimento mundial e para além da figura já influente de Hemingway, nos EUA esse mesmo período (mais especificamente a década de 1930), configurou um momento de reelaboração da cultura do país do ponto de vista da inserção da classe trabalhadora – imigrantes, operários e demais trabalhadores manuais (os chamados *blue collar workers*, ou “trabalhadores de colarinho azul) – como objetos e sujeitos da experiência histórica. Esse movimento, chamado pelo crítico Michael Denning como constituinte de uma verdadeira “Frente Cultural” (como correlato do movimento de articulação política da Frente Popular, agora no campo da produção simbólica), representou, no campo da cultura, a elaboração de uma reação coletiva e social aos processos de crise e reorganização que o país atravessava após o trauma da Grande Depressão de 1929, que levou a um período de fortalecimento e popularização da esquerda organizada nunca antes visto no país. Tendo sido uma verdadeira revolução cultural, o campo das artes e da educação se beneficiaram, ainda, de um ambiente político favorável devido aos auspícios da política do *New Deal*, encampada pelo presidente Roosevelt, promovendo uma transformação no próprio imaginário popular dos EUA e sua autoimagem enquanto país:

A literatura proletária emancipou uma geração de escritores de origem étnica e da classe trabalhadora; permitiu-lhes representar – falar em nome e retratar – as suas famílias, a sua vizinhança, as suas aspirações e os seus pesadelos. Mesmo que a maioria dos romances e dos roteiros sejam apenas parcialmente lembrados, seu efeito cumulativo transformou a cultura estadunidense, fazendo com que suas infâncias nos guetos, seus andarilhos e vagabundos, sua prosa vernacular, seus gângsteres e prostitutas e até mesmo seu sindicalistas ocasionais, fizessem parte da mitologia dos Estados Unidos, parte da imaginação popular nacional. (Denning 1998, p. 229, em tradução livre)

Desse ponto de vista, a aproximação, já aqui entendida que por contraste, de Carver com o imaginário engajado da década de 1930 nos possibilitaria ainda encontrar traços de continuidade com a obra de William Carlos Williams – agora pensando na relação com a tradição poética estadunidense. Desde a década de 1920, também Williams passou a experimentar a construção de sua imagética por meio de uma poesia fortemente concisa no âmbito da linguagem e da forma, porém intensamente significativa em sua capacidade de reverberação histórica. Principalmente na figuração do mundo do trabalho, inscrevendo em sua obra, já na década seguinte, esse movimento todo de “laborização da cultura estadunidense” (Denning, *op. cit.*). Podemos pensar em poemas como “The Red Wheelbarrow” (1923) “The Poor” (1928) ou “Proletarian Portrait” (1935),² esse último já propondo a tematização do retrato como objeto de poesia, o que aqui nos interessa especificamente. Esse referencial histórico será fundamental na leitura do poema que analisaremos em seguida.

2. “O carrinho de mão vermelho”, “Os pobres” e “Retrato proletário”, de acordo com a tradução de José Paulo Paes.

Porém, como já vimos, o que Carver repercute desses referenciais em concisão linguística, ele compensa com um confessionalismo marcante. Da mesma forma, os parâmetros históricos de significação política eram outros. Carver começou a escrever no final dos anos 1960, momento em que, no auge da Guerra Fria, a cultura nacional havia vivenciado uma nova tentativa de reestruturação, mais especificamente pela via dos costumes. Ao invés da construção de uma cultura de classe, agora o imaginário era mobilizado por novas categorias e identidades até então não reconhecidas pela sociedade, elevando ao protagonismo os movimentos organizados a partir de causas como os direitos civis (dos direitos das pessoas negras), o feminismo, o movimento *queer*, os povos do então chamado “terceiro mundo”, ou mesmo a juventude rebelde, organizada na oposição à guerra do Vietnã. Isso puxou também, na expressão artística, uma onda de experimentações e pesquisas a respeito da inscrição da espontaneidade e da liberação da criatividade pessoal, como não só novos assuntos, mas novos modos de criação (porque condizentes com novas identidades sociais) representativas de uma experiência que se pretendia, também, coletiva – reverberando um dos slogans mais repetidos na época, que dizia que “o pessoal é político”. É o conjunto desse conteúdo social simbólico que garantiu aos anos 1960 a possibilidade de uma “liberação universal, um desatar global de energias”, geradora dessa sensação de que, naquele momento da história, “tudo era possível” (Jameson 1992, pp. 124-125).

Esse movimento encontra, já no início da década de 1970, uma reação muito grande do sistema, e o país passa a vivenciar uma nova configuração conservadora – culminando na vitória do presidente Richard Nixon em 1969, reeleito depois em 1972, o que preparou o terreno para a continuidade desse projeto com a vitória de Ronald Reagan em 1981, já em pleno processo de instauração da ordem neoliberal – período da publicação de *Fires*.

É na passagem dos rebeldes anos 1960 para a virada conservadora da próxima década que Carver, depois de pular de trabalho em trabalho tentando se estabelecer como escritor, inicia sua carreira literária, tendo dificuldades para sustentar a família do seu primeiro casamento e lidar com o seu alcoolismo, gerando uma literatura que elabora seus significados justamente no registro da sensação da frustração e falta de sentido da vida dos trabalhadores do país – uma falta de sentido orientada, no limite, para a própria vida diante do capitalismo brutal que gestava o neoliberalismo, após o fracasso das utopias projetadas na década anterior.

O poema no presente sobre um retrato do passado

Diante dessa experiência, a geração de escritores a qual Carver pertence parece se ver colocada com a missão não-declarada de reatar pontas com uma tradição literária que, no período entreguerras, havia se fincado no cânone nacional justamente em um período histórico de construção do imaginário social e popular. Porém, agora em chave um pouco menos celebratória, atualizando seu impulso contestador com novos conteúdos históricos, desencadeando também, desse modo, novas formulações. Nesse contexto de esvaziamento dos conteúdos revolucionários que possibilitaram, em outros tempos, a tentativa de projeção de um novo mundo, o trabalho com a elaboração da forma poética se torna interessante: é o esforço de tentar encontrar, nos detalhes e nas imagens objetivas forjadas por essa escrita minimalista, as reverberações de uma história coletiva, surgindo através da elaboração de um gênero (o poético) que se ocupa, a princípio, com o discurso de representação do olhar pessoal sobre o mundo objetivo das coisas. É esse o processo que podemos vislumbrar no poema analisado a seguir:

Photograph of My Father in His Twenty-Second Year

*October. Here in this dank, unfamiliar kitchen
I study my father's embarrassed young man's face.
Sheepish grin, he holds in one hand a string
of spiny yellow perch, in the other
a bottle of Carlsbad Beer.*

*In jeans and denim shirt, he leans
against the front fender of a 1934 Ford.
He would like to pose bluff and hearty for his posterity,
wear his old hat cocked over his ear.
All his life my father wanted to be bold.*

*But the eyes give him away, and the hands
that limply offer the string of dead perch
and the bottle of beer. Father, I love you,
yet how can I say thank you, I who can't hold my liquor either,
and don't even know the places to fish?*

(Carver 1983, p. 59)³

Em primeiro lugar, é importante discutir a relação entre os dois instrumentos de registro da história, ou de construção da imagem, que nos é apresentado desde o início do texto: a

-
3. “Fotografia do meu pai aos 22 anos: Outubro. Aqui nesta cozinha abafada e estranha,/ estudo o rosto jovem e constrangido do meu pai./ Rindo sem jeito, ele segura numa das mãos uma fieira/ de percas amarelas espinhentas, na outra/ uma garrafa de cerveja Carlsbad.// Vestindo jeans e camiseta branca, apoia-se/ no para-lama dianteiro de um Ford 1934./ Ele gostaria de posar confiante e enérgico para a posteridade,/ com seu velho chapéu caído sobre a orelha./ A vida toda meu pai quis ser valente.// Mas os olhos o entregam, e as mãos,/ que exibem hesitantes a fieira de peixes mortos/ e a garrafa de cerveja. Pai, eu te amo, mas/ como posso dizer obrigado, eu que também não sei controlar a bebida,/ e nem sequer conheço os lugares bons para pescar?” (tradução de Cide Piquet publicada pela Editora 34).

fotografia (objeto anunciado ainda no título como tema) e o poema propriamente dito (ou seja, o texto elaborado a partir do retrato). Lado a lado, ambos os “objetos” promovem uma relação de comparação entre o pai, modelo da foto, e o filho, eu-lírico do poema. Porém, essa relação se estabelece, logo de saída, pelo olhar atento do filho ao “estudar” (“study”, no segundo verso) a figura paterna, ou seja, ler sua imagem para dela extrair sentido e compreensão. A descrição do retrato é então guiada pela apreensão do olhar subjetivo – e íntimo – sobre a figura retratada e o ambiente ao seu redor. Desse modo, a interação entre esses dois grupos de elementos (foto e poema de um lado, pai e filho de outro) não é automática e nem elabora um quadro fixo de relações. Pelo contrário, acaba por subverter a função, ou vocação inicial de cada forma de elaboração do discurso – visual e literário.

Teoricamente, o retrato ofereceria um registro mais “fiel” ou objetivo da realidade, capturando uma imagem exata do objeto que ele apresenta, em oposição ao poema, que se constrói idealmente por um olhar subjetivo que propõe símbolos e sentidos outros a partir dos elementos retirados do mundo, da vida sensível. Mas, por um lado, o poema tenta reproduzir a foto, através de uma descrição objetiva e detalhada do retrato – tomando aqui de fonte a intenção declarada pelo autor, que teria escrito o poema para tentar recuperar uma foto da juventude do pai, e que foi perdida em uma mudança de apartamento (conforme é relatado no ensaio *My Father’s Life*). Por outro lado, porém, o olhar do filho sobre o retrato já turva a objetividade desse registro, ao selecionar a ordem de apresentação dos detalhes que ele traz para o poema, e ao interpretar na postura do pai uma tentativa de criar uma imagem para a posteridade, mais do que simplesmente se deixar ser fotografado (conforme podemos ver no final da segunda estrofe). Essa atitude de leitura por parte do eu-lírico continua: por mais que o pai se esforce na pose e se apoie em adereços – chapéu, os troféus

de pesca, a garrafa de cerveja e a relação com o carro – o filho identifica, através do olhar do pai, um desejo de parecer mais forte do que é, ao mesmo tempo que uma resignação em não conseguir alcançar esse objetivo.

Assim, a foto que retrata o pai e o poema que registra a expressão sentimental do filho vão intercambiando entre si as funções dos objetos, do mesmo modo que o olhar do filho sobre a juventude do pai tenta se questionar sobre a possibilidade de seu próprio reconhecimento nos traços e atitudes da figura retratada. É, por fim, a formulação da descoberta de uma suposta “verdade” oculta por trás da expressão da pose do pai, e que é denunciada pelos olhos da figura na foto (no início da terceira estrofe) que permite a identificação do eu-lírico com essa atitude, elaborando uma confissão de sua própria falência em não conseguir alcançar o modelo representado pelo pai – simbolizado, por fim, nas habilidades desse com a pesca e no hábito da bebida.

Assim, o olhar estabelece uma relação dupla de, ao mesmo tempo, aproximação e contraste entre o retrato e o poema: o filho olha para o pai que, de dentro da foto, olha de volta.⁴ Essa troca de olhares estabelece uma relação que se estende no tempo em uma espécie de “*flashback* impossível”, desejoso de reconstituir o tempo perdido – ou seja, sendo definido a partir da experiência do luto. Segundo o autor, a primeira palavra do primeiro verso (“October”), que serve para localizar o presente do texto no tempo cronológico, sugeriria o mês em que o pai morreu, o que aconteceu no ano de 1967 – por mais que, como falamos, o ano exato da escrita do poema não é conhecido, se localizando em meados da década de 1970 e só publicado na década seguinte. O outro dado temporal marcado no texto faz

4. Um estudioso da obra de Carver identificou esse processo recorrente nos textos do autor que discutem a relação entre pais e filhos como a constante elaboração de uma dinâmica de “semelhança e diferenciação” entre as duas figuras (Amir 2010)

parte do universo retratado na foto, servindo como referência de localização do presente do retrato em meio ao desconhecido passado do pai morto que o eu-lírico tenta reconstituir: o ano do modelo do carro diante do qual o pai posa, 1934 (no sétimo verso), portanto, um período anterior à própria existência do eu-lírico, configurando um passado perdido, nunca conhecido, que da escrita tenta reconstituir através de seu exercício de “estudo”.

Os marcadores temporais se tornam, porém, um outro elemento a serviço da construção poética, mais do que simples dado de registro histórico. No ensaio que comenta o poema em *Fires*, Carver aponta que o mês exato da morte de seu pai foi em junho, porém ele mudou para outubro pois queria uma palavra maior, com mais sílabas, que segundo ele perdurasse mais no verso a sensação temporal da nostalgia e do luto (vale lembrar que em inglês “june” tem apenas uma sílaba, por apresentar apenas um som vocálico). Ainda, segundo ele o mês de outubro, outono no hemisfério norte, traria ao poema uma atmosfera mais propícia ao luto e à melancolia do que o clima primaveril de junho. Da mesma forma, podemos perceber que o ano do modelo do carro acaba também servindo formalmente para a composição do poema, pois ajuda a construir uma rima interna a partir da coincidência entre o numeral “4” e a marca do automóvel (em inglês “four”/“Ford”).

Desse modo, os elementos mais próprios do exercício da escrita poética (a construção simbólica e a elaboração formal da linguagem por meio da sonoridade) acabam servindo como motivos de imprecisão histórica em relação à fidelidade ao retrato. Mas, esse trabalho sobre a imagem confere à poesia a possibilidade de um papel específico em relação à construção da percepção sobre a história: se o retrato (e principalmente a fotografia familiar, focada apenas no registro de memória) se ocupam em documentar, a poesia, por outro lado, ofereceria uma possibilidade de interpretação da experiência histórica por

meio da manipulação dos elementos da escrita literária – um exercício nomeado no próprio poema, pela já referida atitude do eu-lírico de “estudar” a expressão do pai na foto. Através desse olhar, a atenção aos detalhes que compõem o cenário do retrato vai revelar novas reverberações históricas dessa experiência.

Como já vimos, a datação de meados dos anos 1930 (por meio do modelo do carro na foto) evoca de maneira imediata o intenso contexto social dos anos da “Frente Cultural”. O imaginário popular da década estava mobilizado pelo desejo da transformação das relações entre os trabalhadores e sua prática profissional. A organização dessa oposição, que se efetuou por meio do fortalecimento da estrutura sindical, foi fruto, entre outras coisas, de um novo contexto de sociabilidade no ambiente de trabalho: uma concentração massiva de operários nas plantas das grandes indústrias, como consequência ainda de um período de reorganização das formas de produção nos EUA promovida, décadas antes, por sistemas como o taylorismo ou o fordismo. O que, de volta ao poema, confere um sentido interessante à postura do pai, que exhibe, diante do carro Ford, o seu troféu de pesca e sua bebida. É como se, diante do domínio do trabalho e da industrialização – representados pelo automóvel – espaço onde o trabalhador tem muito pouco valor subjetivo diante da máquina, o jovem operário na foto pudesse usufruir de um momento em que toda sua força estivesse destinada para outro fim, mais compromissado com sua realização pessoal, ou seu lazer.

Porém, chama atenção também o fato de que a postura física “confiante e enérgica” do pai (“bluff and hearty”, no oitavo verso) seja interpretada pelo filho como apenas uma pose, um desejo de forjar uma imagem para a sua posteridade, lugar de onde, no tempo da história, o eu-lírico fala. Logo na estrofe seguinte essa imagem é imediatamente sabotada por algo que estaria expresso meio que subliminarmente na expressão do olhar da figura paterna (décimo primeiro verso). Essa dupla expressão de vitória – na pose física – e autossabotagem – na

expressão lida pelo filho no olhar do pai – encaminha para a conclusão do poema estabelecendo um paralelo entre a primeira e a última estrofe: o eu-lírico repete a descrição da postura paterna, fazendo justiça ao movimento analítico empreendido no exercício de estudo de uma imagem (como foi anunciado no primeiro verso), reiterando a presença dos peixes e da bebida. Esses mesmos elementos, logo em seguida, são citados pela terceira vez, mas agora referidos às inabilidades pessoais do eu-lírico, como se eles concentrassem a significação da herança transmitida de uma geração para outra. Logo, operando novamente o deslocamento temporal e nos trazendo de volta para o presente do poema.

Pescaria, alcoolismo e outras habilidades masculinas

Os hábitos da pescaria e da bebida, que servem de detalhes de caracterização da figura do pai, são retomados pelo filho como pontos de contato entre os dois. A pesca é apresentada como um elemento positivo para o pai, uma prática na qual ele seria muito habilidoso, representando um campo de vitória da técnica e da inteligência sobre o domínio de indeterminação da natureza – uma definição, que, aliás, pode ser aplicada para a atividade do trabalho e sua relação com a manutenção e subsistência da vida humana. Porém, a pesca é aqui uma atividade de lazer, o que oferece uma fuga das determinações da vida prática, dominada pelos compromissos obrigatórios ditados pelo ritmo do emprego e pela necessidade, na vida pessoal, de sustento e cuidado com a família – o que é garantido pelo trabalho. Desse modo, a pescaria, tema recorrente na obra de Carver,⁵ pode apresentar uma *antítese produtiva ao trabalho*

5. Em outro poema, chamado “At night the salmon move” (“Durante a noite o salmão se move”, também publicado em *Fires*) por exemplo, o

mecanizado. Porém, para o filho escritor, a pescaria é motivo de inabilidade e impotência, como ele confessa no último verso.

A bebida, por outro lado, ofereceria um ponto de conexão entre pai e filho que redundava, através do alcoolismo, em uma ideia de descontrole e incapacidade de autodomínio. Esse novo dado vai na contramão da habilidade simbolizada na exibição do troféu formado pela feira de peixes. De certa forma, o pai estaria exibindo, no mesmo retrato, um marco de sua liberdade (os peixes e a pescaria) e uma sentença à essa autonomia em relação à condução do tempo de seu próprio lazer (a bebida e o alcoolismo). Esse ponto de conexão, que garante à figura no retrato, por fim, um mesmo testemunho de inabilidade que o filho confessou em relação à pesca, e que talvez estaria também já expresso na atitude constrangida do pai (“embarrassed”, no segundo verso) e no olhar incerto observado no início da última estrofe, também assume reverberações históricas diante do Ford 1934. O retrato do jovem operário – que pesca e bebe no seu tempo livre e que, futuramente, iria desenvolver um grau de alcoolismo severo acompanhado de crises agudas de depressão (conforme o que é relatado por Carver sobre seu pai e como podemos acompanhar em vários personagens de seus contos), reverbera uma constatação sobre a centralidade do consumo de bebida alcoólica na experiência cotidiana da classe trabalhadora urbana dos EUA.

eu-lírico imagina um hábito curioso dos salmões. Segundo o poema, esses peixes aproveitariam o silêncio noturno para vir à superfície testemunhar, surpreendidos, a banalidade da rotina dos homens comuns, com quem tentam desajeitadamente fazer contato. Desse modo, o peixe assume esse caráter de criatura fantástica que povoa os sonhos da classe média baixa, figurando uma possibilidade de representação de fuga da vida cotidiana, frustrada a cada começo de manhã, com o novo dia que começa – e com o subsequente encerramento da possibilidade de atividade onírica.

Segundo nos conta o sociólogo Stanley Aronowitz, ele mesmo um ex-trabalhador fabril, os bares sempre acompanharam, historicamente, a organização do espaço de trabalho dos *blue collar workers* nos EUA. Presença constante nas imediações de fábricas e outros espaços similares, os bares serviam tanto como ambiente de descanso e vivência das relações cotidianas – como por exemplo, assistir e discutir jogos de futebol (eram, muitas vezes, os únicos espaços com televisão em bairros operários), conversar sobre o dia de trabalho, etc – quanto como ambiente seguro de organização política, onde os trabalhadores, muitas vezes, se reuniam para resolver entre si ações coletivas contra os empregadores, fora do ambiente de trabalho. Por outro lado, ainda segundo Aronowitz, a bebida é uma presença determinante no costume de trabalhadores que se utilizariam, muitas vezes, desse hábito como válvula de escape:

Eu não possuo estatísticas sobre o hábito da bebida entre a classe trabalhadora, mas eu acredito que era disseminado entre os funcionários de todas as idades nas fábricas onde eu trabalhei. Embora eu mesmo nunca tenha sido um “bebedor”, eu ficava bêbado muito regularmente nas noites de sexta-feira durante o meu primeiro ano de casado, e certamente eu sabia que, dentre as razões que me levaram a isso, estavam o medo e a insegurança de ter que sustentar uma família sendo tão jovem, assim como a pressão por produzir bem no meu trabalho. (Aronowitz 1992, pp. 354-355, em tradução livre)

Logo, assim como a pesca, a bebida também é expressão de uma alternativa à repetição e as pressões da vida cotidiana. Mas em movimento de uma fuga.⁶

6. Em vários contos de Carver a pescaria é representada como um hábito masculino de fuga das responsabilidades cotidianas, inclusive do casamento. Por exemplo, em *So Much Water So Close To Home* (“Muita Água

Em todo caso, ambos os hábitos se apresentam como marcadamente relacionados ao universo de atividades tipicamente masculinas, o que nos aponta para reverberações que vão além da categoria de classe, ressoando também questões de gênero. Assim, percebemos novamente que a utilização de tais elementos, retirados da esfera da constituição do cotidiano e da intimidade, revelam uma figuração simbólica de conteúdos históricos, de âmbito mais coletivo. Ao fim, a reflexão íntima sobre o retrato constrói pontes com as dinâmicas de reorganização da estrutura familiar na sociedade estadunidense na segunda metade do século XX.

Entre os dois períodos apontados até aqui, que interagem no imaginário mobilizado pelo poema – a efervescência política dos anos 1930 e a guinada conservadora dos anos 1970 – representados pela posição das duas gerações na história (o pai operário e o filho escritor) a cultura política dos EUA passou por muitas reviravoltas: saiu vitoriosa do pós-segunda guerra (ainda como efeito dos “ferventes anos 1930”, nas palavras do diretor e crítico teatral Harold Clurman, fundador do *Group Theatre*, importante coletivo teatral da época) para logo depois encarar o período de criminalização da organização política do pensamento e das produções artísticas durante a caçada anticomunista do Macartismo, nos anos 1940 (que teve com alvo justamente a geração da década anterior); foi domesticada

Muito Perto de Casa”), essa possibilidade de vitória do tempo de lazer sobre as responsabilidades é problematizada pelo fato do grupo de amigos encontrarem o cadáver de uma mulher boiando no rio logo ao iniciarem sua pescaria, e só reportarem o caso à polícia três dias depois, ao fim da viagem, para não correrem o risco de perderem o momento de despreocupação e lazer longe da rotina. O detalhe do sexo do cadáver não deve passar despercebido, em meio a essa situação na qual um grupo de maridos estão, justamente, “fugindo” de suas esposas e filhos. Não por acaso, o protagonista do conto escolhe omitir esse acontecimento de sua própria esposa, que descobre o fato pelo noticiário do jornal, o que ocasiona uma crise em seu relacionamento.

pela ideologia de defesa do *American Way of Life* (como bandeira para atravessar a Guerra Fria nos anos 1950), e sua reafirmação da imagem da família perfeita baseada em uma divisão rigorosa nos papéis de gênero como base de estruturação do novo modelo de bem-estar social; e chegou à década de 1960 com um desejo de embate aos costumes cristalizados, justamente por meio do choque de gerações movido pelas novas perspectivas da juventude da época, diante das expectativas recebidas como hábito, como por exemplo na configuração das identidades do masculino e do feminino e na organização da vida íntima. Esse histórico adiciona várias camadas à indeterminação do registro da figura paterna no poema de Carver, que se fazem manifestas tanto nas conquistas do âmbito pessoal, quanto nas reviravoltas do âmbito político, por vezes aproximando – como estávamos vendo até então – mas por vezes também afastando essas duas esferas.

Desse modo, o poema parece ecoar as dinâmicas de seu tempo ao identificar, na reflexão do filho sobre a figura paterna, uma espécie de crise do papel masculino, encarnada na tentativa de representação da figura do pai de família, em um momento em que essa figura passa por um processo de ressignificação. No limite, é como se o olhar do filho, marcado pela confissão pessoal da consciência de sua própria falência em reproduzir esse modelo (presente no final do poema, nos três últimos versos), formulasse um questionamento a respeito da capacidade da autoridade masculina como um todo em manter qualquer controle sobre os rumos da vida familiar e, no limite, sobre sua própria vida. Esse olhar de dúvida sobre os modelos recebidos é uma marca tanto dos contos, quanto dos poemas em que o autor aborda diretamente as relações familiares.

No brevíssimo conto intitulado “The Father”, por exemplo, o processo de redefinição dessa figura chega ao cúmulo do quase total apagamento de sua presença enquanto referencial. No texto, quatro mulheres (a mãe, a avó e as duas irmãs mais

velhas) tentam se decidir com quem o recém-nascido da família se assemelha, enquanto o admiram orgulhosas. Diante do argumento assertivo de uma das irmãs de que, certamente, o pequeno teria puxado ao pai, todas elas olham para a figura paterna sentada na cozinha e o que elas encontram é a imagem de um rosto vazio, “branco e sem expressão” (Carver, 2009, p. 34, em tradução livre). Desse modo, podemos reconhecer que ao longo de sua obra Carver apresenta “uma crítica implícita à estrutura familiar estadunidense” (Kleppe, 2014, p. 209) liderada pela figura do provedor masculino que está sempre fora de casa (seja no trabalho, seja na fuga de tudo), enquanto a responsabilidade do cuidado com o cotidiano da família recai sobre outras mãos menos habilidosas nos hábitos masculinos (como a pescaria) mas, pelo contrário, muito experientes em tentar manter e até mesmo resolver os problemas da estrutura familiar (como a figura da mãe presente no conto “Bycycles, Muscles and Cigar”). Porém, agora dividindo essa função com as obrigações de um emprego fora de casa, às vezes até mesmo diante da inabilidade do marido em manter sua própria vida profissional (por exemplo, em “They Are Not Your Husband”⁷)

Retomando a referência a Hemingway, é a partir desse enfoque que podemos também entender um outro ponto de conexão entre Carver e seu modelo de escrita minimalista, já apontado pelos estudiosos do autor:

Desilusão, hostilidade, um abismo intransponível e similaridade negativa entre pais e filhos — as histórias de Carver, assim como sua vida, são povoadas por homens que falham em cumprir com suas responsabilidades: pais que decepcionam suas famílias, filhos que fracassam como pais, e todos eles transmitem um legado de derrota. Carver continua Hemingway em sua preocupação com a

7. “O Pai”, “Bicicletas, músculos e cigarros” e “Eles não são seu marido”, todos publicados na coletânea *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976).

masculinidade estadunidense, *ampliando as rachaduras na representação de seu mestre em uma fissura real*. (Amir 2010, p. 148, grifo nosso)

Como já vimos, Hemingway encarna, em sua literatura, um perfil de masculinidade baseado em uma abordagem agressiva e enérgica diante da vida, exaltando o aspecto festivo da bebida, o domínio da caça e da arma de fogo e a determinação guerreira como formas de combate à opressão. Por sua vez, as personagens de Carver redundaram o prazer da embriaguez em alcoolismo e a determinação em incerteza, insegurança e frustração diante de uma realidade política e econômica que, já no início dos anos 1970, deixou de ter um nome específico e um rosto facilmente identificável contra o qual lutar (como “o nazismo” ou “o patrão”) e passa a domesticar todas as esferas da vida – principalmente o cotidiano.

Pai ausente, filho confuso

Voltando ao poema, no final o eu-lírico conclui com uma pergunta em tom de confissão pessoal, ou seja, transferindo o foco do olhar sobre a figura do pai, no retrato, para si próprio. Esse movimento autorreflexivo pode revelar uma tentativa de compreensão sobre os caminhos da história coletiva, tal qual figurada em sua própria trajetória familiar.

Em uma primeira leitura, esse questionamento serve como afirmação da gratidão e do amor filial, na confissão um tanto confusa do eu-lírico em não se sentir capaz de agradecer suficientemente ao pai, não estando à altura do modelo recebido, ao mesmo tempo que reconhecendo também as falhas dessa figura. Esse movimento de reflexão na obra de Carver já foi relacionada, sob um enfoque mais amplo, a certa

recorrência do tema na poesia do pós-segunda guerra dos EUA, sempre do ponto de vista de poetas de uma nova geração que elaboram, através de longas elegias, um discurso misto entre afeto e ressentimento direcionado às memórias de seus pais e mães já mortos. Isso pode ser visto, por exemplo, em poemas como “Daddy”, de Sylvia Plath (1965), ou “Kaddish”, de Allen Ginsberg (1961). Porém, em Carver essa fala acaba por sugerir um impulso de redenção da figura paterna, já que nas obras em que o autor tematiza a relação familiar, ainda que sempre representando “os abusos do alcoolismo transmitido ao filho”, predomina sempre “um clima redentor e de união” (Klepper 2014, pp. 207-208).

Sob outro ponto de vista, porém, os versos finais podem elaborar uma dúvida sobre essa herança recebida, questionando seu modelo, assim como a dificuldade na sustentação do amor filial estabelecido dentro desses termos – já reverberando, inclusive, o velho tema da dificuldade masculina em demonstrar afetos de forma mais direta. De certo modo, ao fim do poema essa demonstração se dá através da repetição dos mesmos hábitos recebidos pelo eu-lírico, simbolizados na pesca e na bebida, porém, agora na chave de sua inadequação e inabilidade total – sobre não conhecer “os lugares bons para pescar” (“the places to fish”) – ou da repetição do hábito autodestrutivo – sobre não saber, assim como o pai, “controlar a bebida” (“hold my liquor”).

Por fim, o filho se mostra tão desajeitado diante dos tempos nos quais vive, quanto aquilo que ele julga reconhecer na figura paterna que, segundo ele, a vida toda teria tentado ser valente (“bold”, no décimo verso), mas falhado no desejo de transmitir essa imagem sobre si. Esse desconforto, aliás, já está anunciado desde o primeiro verso, quando o cenário em que o eu-lírico se encontra é descrito como “*this dank, unfamiliar kitchen*” (“uma cozinha abafada e estranha”). Se lembrarmos que, tradicionalmente, o espaço da cozinha é de

maneira imediata relacionada com a atividade feminina dentro da organização da casa, a sensação de deslocamento e dúvida dos homens retratados no poema (tanto o pai quanto o filho) é potencializado. E o adjetivo que é usado para caracterizar o cenário, “*unfamiliar*”, (traduzido como “estranha” na versão em português) constrói uma dupla significação de ser, ao mesmo tempo, um espaço pouco conhecido pelo eu-lírico, assim como um espaço do qual foi apagado todo traço de intimidade e da presença familiar, ou de valorização desse espaço (a casa de família), que parece estar sendo negado (por meio do prefixo “-un”, que no inglês significa negação ou ausência).

Desse modo, o longo exercício de análise e reflexão sobre a figura paterna termina por se revelar como um retrato da dúvida e do sentimento de indeterminação do eu-lírico diante das novas configurações históricas vivenciadas, seja no âmbito da vida pessoal, seja no âmbito da vida coletiva. A resposta para essa pergunta, ou ao menos um vislumbre de sua solução, parece escapar ao alcance do imaginário histórico do poema – ou ao ponto de vista elaborado pelo eu-lírico – reverberando a experiência de Carver enquanto autor e pai de família, diante de suas próprias expectativas e visão de mundo.

Referências

AMIR, Ayala. *The visual poetics of Raymond Carver*. Nova York: Lexington Books. 2010.

ARONOWITZ, Stanley. *False promises: the shaping of American working class consciousness*. Durham: Duke University Press. 1992. (1973)

CARVER, Raymond. *Fires – essays, poems, stories*. Nova York: Vintage Books, 1983.

- _____. *Collected stories*. New York: The Library of America, 2009.
- _____. *Esta vida – poemas escolhidos*. Trad. Cide Piquet. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DENNING, Michael. *The cultural front: the laboring of American culture in the twentieth century*. New York e London: Verso. 1998.
- EAGLETON, Terry. *How To Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”, in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. “Altman and the national-popular, or, misery and totality”, in: *The Ancients and the Postmoderns: on the historicity of forms*. Nova York: Verso Books, 2015, pp. 205-220.

E DGAR ALLAN POE E A FIGURAÇÃO DA HISTÓRIA NA POESIA

Fabiana de Lacerda Vilaço

Este texto apresenta uma reflexão sobre a obra poética do escritor estadunidense Edgar Allan Poe. A proposta é estabelecer relações entre seu poema “The Raven” (“O Corvo”) e seu ensaio “The Philosophy of Composition” (“A Filosofia da Composição”), buscando investigar de que modo esses textos evidenciam o processo de constituição da proposta estético-crítica do autor, em seu intenso debate com as condições materiais de produção da poesia nos Estados Unidos do século XIX. Tal hipótese está relacionada com estudos já realizados sobre a obra do autor (Vilaço 2012; Vilaço 2023), os quais permitiram analisar tais processos em sua contística. O presente desafio é olhar com essas lentes para seu mais famoso poema.

Edgar Allan Poe viveu na primeira metade do século XIX no Estados Unidos. Como um escritor muito atuante – um dos primeiros do país a viver exclusivamente de literatura –, ele conhecia muito bem em quais condições atuava naquele contexto. Em linhas gerais, trata-se de um período em que havia um mercado editorial com práticas de funcionamento já em franca consolidação, com grande número de revistas

literárias em circulação, constante aumento do público leitor e de assinaturas, e a ascensão de nomes de empresários do ramo. Além disso, as relações de produção predominantes desfavoreciam de diversos modos o trabalhador, marcadas que eram por relações desonestas, favorecimento de alguns escritores sobre outros por critérios questionáveis e falta de leis de copyright – práticas contra as quais Poe se manifestou veementemente em diversos ensaios e até mesmo em contos que publicou na época. Dentre eles, o ensaio “American Novel-Writing”, de 1839,¹ e os contos “How to Write a Blackwood Article” (“Como Escrever um Artigo à Moda Blackwood”) e sua sequência, “A Predicament” (“Uma Trapalhada”)² – cujo título original seria “The Scythe of Time” (“A foice do tempo”) –, ambos de 1838. Segundo a estudiosa Sandra Tomc,

Professional writers, furthermore, competed not only with each other for popular favor and critical renown but with a flood of pirated British writers and a domestic lettered elite who had no need of immediate rewards and could afford to pursue writing at greater leisure. Amateur “scribblers” could produce commodious works – novels, translations, histories. Professional writers, bereft of time, generally lacking the education of their amateur counterparts, and unable to finance the publication of books independently, were forced to opt for literature specific to the magazine: social commentary, reviews, short fiction – literature that in

-
1. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/essays/lewq3908.htm>. Acesso em: 22/08/2024.
 2. Os títulos em português foram extraídos da tradução das obras completas de Poe por Oscar Mendes, em edição publicada em 1997. As referências completas encontram-se ao final do texto. As demais traduções de suas obras citadas neste estudo são da mesma fonte, exceto quando mencionado o contrário.

the popular estimate of the day was meant to be consumed immediately and forgotten promptly.³ (Tomc 2001, p. 27)

Um dado importante que aparece nesse comentário e que será importante em nossa reflexão é a crescente circulação de uma literatura popular – ou de formas literárias que gradualmente tornavam-se popularizadas por aquele mercado, explorando temáticas e linguagens que atraíam leitores. Isso fazia parte de um projeto mais amplo de definir o caráter da literatura estadunidense, sobretudo no sentido de distingui-la da literatura inglesa, a qual também circulava amplamente no país e, de certa forma, fazia parte da competição por espaço e por atenção do público leitor. Um dos principais aspectos da comparativamente nova literatura nacional, característica daquele período que David S. Reynolds, na esteira de F. O. Matthiessen, chama de *American Renaissance*, tinha a ver com a linguagem adotada. O estudioso divide os escritores do período basicamente em dois grupos:

There developed an intensifying debate between those who wanted to retain what was regarded as the calmness and polish of British prose and those, on the other hand, who called for a distinctly American wildness, roughness,

-
3. “Ademais, escritores profissionais competiam por apoio popular e reconhecimento da crítica não só entre si, mas também com um contingente de escritores britânicos piratas e uma elite letrada doméstica que não tinha a necessidade de prêmios imediatos e poderia escrever por puro prazer. Escritores “amadores” poderiam produzir obras corriqueiras – romances, traduções, histórias. Escritores profissionais, com pouco tempo disponível, geralmente sem a educação de suas contrapartes amadoras e sem a possibilidade de financiar de modo independente a publicação de seus livros, eram forçados a optar pelo tipo de literatura específica da revista: comentários sociais, resenhas, contos – literatura que, dentro dos padrões da época, era considerada de consumo imediato e prontamente esquecida” (tradução nossa).

and savagery, even at the expense of all past literary rules.⁴
(Reynolds, 1988, p. 8)

Tal linguagem selvagem caracterizava um importante ramo da literatura mais popular nos Estados Unidos à época, a sensacionalista. Comentaremos mais em detalhes tal literatura adiante. Por ora, é fundamental destacar que, em meio a esse contexto, Edgar Allan Poe desenvolvia uma sofisticada reflexão sobre a escrita literária, inclusive a poética. Ele colocava em diálogo uma tradição do pensamento sobre poesia e a efetiva prática de escrita em sua contemporaneidade, produzindo uma obra que é, simultaneamente, um manifesto sobre como ele acreditava ser a escrita poética na então nascente modernidade. É a partir desse viés que procuraremos analisar seu famoso poema “The Raven”, bem como o ensaio subsequente.

Publicado em 1845 – embora acredite-se que ele já estaria pronto e aguardando publicação desde 1844 –, “The Raven” suscitou desde o início grande atenção do público e da crítica, às vezes com bastante controvérsia. E isso ainda ocorre atualmente: no último número da *The Edgar Allan Poe Review*, organizada pela *Poe Studies Association* em 2023, há pelo menos um ensaio analisando o poema, entre outros que o citam de maneira relevante. Nesse volume, o estudioso Jonathan A. Cook comenta a repercussão na época da publicação do poema:

Ever since it first appeared, [...] “The Raven” has become one of the most familiar and indeed iconic poems in American literature. [...] broad cultural response that Poe’s poem inspired in the plethora of imitations, parodies, and

4. “Ali se desenvolveu um intenso debate entre aqueles que queriam reter o que era considerado como a calma e polidez da prosa britânica e aqueles que, por outro lado, clamavam por uma impetuosidade, brutalidade e selvageria distintamente americanas, mesmo à custa de todas as regras literárias passadas”. Tradução nossa.

adaptations in popular culture during Poe's lifetime and throughout the nineteenth century, while also provoking a host of accusations of unacknowledged collaboration, borrowing, theft and plagiarism. (Cook 2023, pp. 176-177)⁵

Em diversos ensaios teórico-críticos, principalmente em “The Philosophy of Composition”, Poe fala da importância de se seguirem determinados passos na composição literária de forma a possibilitar que a obra seja *universalmente* apreciável. “To be appreciated you must be *read*”,⁶ disse Poe em uma carta de 1835 a Thomas W. White, editor e fundador da revista *Southern Literary Messenger*. Afirmarões dessa natureza evidenciam que o escritor tinha uma profunda consciência sobre o trabalho com a escrita, a qual se manifesta também na forma de sua obra literária. Vamos começar com alguns comentários críticos sobre o poema para, em seguida, procurar refletir sobre como sua forma e o debate que o autor faz em “The Philosophy of

-
5. “Desde que apareceu pela primeira vez, (...) ‘The Raven’ tornou-se um dos poemas mais familiares e, de fato, icônicos da literatura americana. (...) ampla resposta cultural que o poema de Poe inspirou na infinidade de imitações, paródias e adaptações na cultura popular durante a vida de Poe e ao longo do século XIX, ao mesmo tempo que provocou uma série de acusações de colaboração não reconhecida, empréstimo, roubo e plágio” (tradução nossa).
 6. “Para ser apreciado, você precisa ser *lido*”. Tradução nossa, itálico do original. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm> Acesso em: 22/08/2024. É interessante lembrarmos aqui de postura semelhante observada no poeta francês Charles Baudelaire, que demonstrou não ter ilusões sobre o que era o mercado de que fazia parte. Walter Benjamin cita um texto do poeta francês em que este afirma: “por mais bela que seja uma casa, ela tem antes de tudo – e antes que nos detenhamos em sua beleza – tantos metros de altura e tantos de comprimento. Assim também é a literatura, que reproduz a substância mais difícil de avaliar, antes de tudo um enchimento de linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros tem de vender a qualquer preço” (Baudelaire, *Ouvres*, 1931, *apud* Benjamin 2000, p. 29).

Composition” engendram uma reflexão sobre a escrita literária e seu lugar nas relações de produção da época.

No poema, em linhas bem gerais, somos apresentados à narração de certos eventos envolvendo um sujeito que se situa em um quarto, cercado de livros antigos, ansiando por consolo pela recente morte da mulher amada. Inesperadamente, ouve batidas na porta, no meio da noite. Há uma intensificação da atmosfera de suspense enquanto o sujeito especula quem pode ser a visita, até que ele verifica que se trata de um corvo. A ave emite reiteradamente um som que é interpretado como “nevermore” (nunca mais), expressão ecoada no refrão ao longo de todo o poema, intensificando a expressão da dor do sujeito e a atmosfera de desesperança, tristeza e terror que o circunda, a qual atinge seu ápice no final do texto. Para além de explorar diversos elementos do gótico e do fantástico, amplamente discutidos na fortuna crítica do poema, revela-se outra faceta do escritor que poucas vezes é notada, que é o emprego de inversões irônicas. Segundo Jonathan Cook, em “The Raven” são subvertidas duas regras usuais da etiqueta do luto: a esperada visita consolatória de amigos e familiares – uma vez que a visita que de fato chega é a da agourenta ave; e a confirmação da promessa de um reencontro no céu – já que, em resumo, a mensagem do corvo é a de que os amantes jamais se reencontrarão (Cook, 2023, p. 181). Tal inversão, que o estudioso denomina como diabólica, integra o conjunto de recursos de natureza narrativa que ajudam tanto a criar tensão quanto a permitir uma segunda camada de leitura, a qual pode ser, em certo sentido, sombriamente cômica.

Dentre os diversos recursos estéticos explorados no poema, podemos detalhar, por exemplo, diversas estratégias de aumento da tensão. Na primeira estrofe, a batida na porta é retratada como banal, tal como nos versos: “‘Tis some visitor,’ I muttered, ‘tapping at my chamber door’ – / Only this and nothing more.” Ali, e nas próximas estrofes, começa a construção da atmosfera predominante no poema, de um tipo aliás bastante

característico das obras de Poe, remetendo ao ambiente lúgubre, com os tons do gótico e do fantástico. Isso é visível, por exemplo, por meio do vocabulário escolhido e das imagens construídas, ambos ligados ao campo semântico do horror e dos sentidos. Por exemplo: *midnight, dreary, dying, ghost, sorrow, "lost Lenore", "fantastic terrors never felt before", darkness, "Dreams no mortal ever dared to dream before", silence*.⁷

Na sequência, ocorre a construção de um suspense sobre a identidade do inesperado visitante, em uma gradação que vai desde o absoluto desconhecimento e a especulação descompromissada sobre quem poderia ser, até a confusão e o terror ao ver que se tratava da sinistra ave na 3^a. estrofe: "*Some late visitor entreating entrance at my chamber door; – / This it is and nothing more*"⁸ (Poe 1985, p. 707).

-
7. Quando forem citadas palavras ou expressões isoladas, daremos nossa própria tradução. Já quando se tratar da citação de versos ou estrofes, forneceremos traduções publicadas. Os termos aqui mencionados traduzem-se: meia-noite, triste, moribundo, fantasma, tristeza, "Lenore perdida", "terrores fantásticos nunca sentidos antes", escuridão, "sonhos que nenhum mortal jamais ousou sonhar antes", silêncio. Traduções nossas.
 8. Existem muitas traduções do poema para o português disponíveis, sendo as mais famosas as de Fernando Pessoa, Machado de Assis, além de uma de Milton Amado, todas incluídas no volume traduzido por Oscar Mendes. Quando oportuno, apresentarei nestas notas mais de uma, a fim de proporcionar um contato mais variado com as possibilidades de sentido do poema. Esses versos específicos da terceira estrofe foram assim traduzidos por Milton Amado: "Chegando tarde, algum amigo está a bater e pede abrigo / É apenas isso e nada mais" (Poe 1997, p. 895). Pessoa traduz dessa maneira: "Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. / É só isto, e nada mais" (Poe 1997, p. 905). Machado dá a seguinte versão: "Com efeito / (Disse) é visita amiga e retardada / Que bate a estas horas tais. / É visita que pede à minha porta entrada: / Há de ser isso e nada mais" (Poe 1997, p. 901). Para saber mais sobre as traduções de "The Raven" para o português, recomendamos o amplo estudo de Claudio Weber Abramo (2011), referências completas ao final deste artigo.

O corvo aparece na 7^a. estrofe, e é desde o início associado a imagens de mau agouro: “*ghastly grim*”, “*ungainly fowl*”, *wretch*, “*thing of evil*”, *fiend*, *devil*.⁹ O corvo simplesmente se coloca, majestosamente, sobre um busto de Palas Atena situado à porta do quarto, e de lá apenas repete “*nevermore*”. Um clímax é atingido na última estrofe, na qual subentende-se que o “nunca mais” do corvo indica que o sujeito nunca mais se levantará do grande sofrimento que o toma.

Na criação dessa tensão em torno da intensidade do sofrimento do sujeito, é fundamental a interação de diversos aspectos poéticos. Diversos recursos expressivos estabelecem relações entre ideias, emoções, imagens e o tom de terror, tais como aliterações, assonâncias e rimas (inclusive internas). Isso pode ser observado na 16^a. estrofe – na qual, a propósito, a principal vogal em assonância é precisamente a vogal tônica da palavra *raven*, fazendo com que o próprio nome do pássaro ecoe ao longo da estrofe e seu efeito se intensifique:

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow *laden* if, within the distant *Aidenn*,
It shall clasp a sainted *maiden* whom the angels *name* Lenore –
Clasp a rare and *radiant maiden* whom the angels *name* Lenore.”
Quoth the *Raven* “Nevermore”.¹⁰
(Poe 1985, p. 709)

9. “Horriavelmente sombrio”, “ave desajeitada”, miserável, “coisa do mal”, demônio, diabo. Traduções nossas.

10. “Profeta! exclamo. Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal!
Pelo alto céu, por esse Deus que adoram todos os mortais,
Fala se esta alma sob o guante atroz da dor, no Éden distante,
Verá a deusa fulgurante a quem nos céus chamam Lenora,
Essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora!”
E o Corvo disse: “Nunca mais” (Tradução de Milton Amado em Poe, 1997, p. 899).

Semelhante estratégia de uso de rimas é empregada na aproximação do nome da amada, Lenore, e da palavra *more*, ou *nevermore*, que aparece nos refrões que fecham todas as estrofes, conectando essas duas palavras centrais para a rede de significados do poema. Diante dos maus agouros trazidos pelo pássaro, o sujeito implora por alívio de sua dor, e em seguida pede que ele saia. A isso, o corvo apenas responde: “*nevermore*”. A repetição dessa palavra no último verso de todas as estrofes depois que o corvo se anuncia, como uma espécie de refrão angustiante, é mais um importante recurso expressivo que contribui para o aumento de tensão. Ao final do poema, o sujeito está subjugado pelo terror, submetido ao poder hipnótico e aterrorizante do corvo, diante do qual ele expressa sua desistência de resistir à dor na última estrofe. Desta feita, é a vogal tônica de *nevermore* que se repete, fazendo com que o próprio sentido de “nunca mais” ecoe ao longo de toda a estrofe:

And the Raven, never flitting, *still* is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the [floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!¹¹
(Poe 1985, p. 710)

Nesse ponto da análise, é interessante retomarmos os recursos formais e de construção de sentido presentes no poema

-
11. E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio,
Sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre aos meus umbrais.
No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme,
E a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra.
Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e presa à sombra,
Não há de erguer-se, ai! Nunca mais! (Tradução de Milton Amado em
Poe 1997, p. 899).

e observar que muitos são comuns na literatura popularizada à época. Alguns são identificados como elementos do gótico, tais como o ambiente lúgubre, o mistério e o suspense, a morte da mulher amada. Contudo, olhando em perspectiva, é possível supor que o frequente uso desses e outros recursos na literatura que circulava na época pode indicar outros sentidos que eles assumem em tal contexto.

A literatura que explorava essa linguagem, sobretudo a sensacionalista, vendia bastante, atraindo tanto a atenção do público quanto o interesse de revistas literárias e empresários do ramo. De acordo com David Reynolds, elementos sensacionalistas eram característicos não apenas da literatura, mas também da cobertura jornalística feita à época. Ocupados em detalhar as minúcias de crimes hediondos, descrições de cadáveres e intrigas, a literatura e o jornalismo sensacionalistas empregavam recursos estilísticos que remetiam a sentidos sórdidos, insólitos e, por vezes, até mesmo escatológicos. É relevante notar que esse tipo de jornalismo é retratado e criticado nos contos de detetive de Poe, sobretudo em “The Mystery of Marie Rogêt” (“O Mistério de Marie Rogêt”).

Vejamos algumas obras comentadas por Reynolds a fim de entendermos melhor sua configuração e sua circulação. Dentre as obras cuja história se passa em um ambiente mais urbano, tem especial destaque um romance escrito por George Thompson, bastante popular à época, intitulado *Venus in Boston*, de 1849. O livro conta a história de uma mulher que traía seu marido e tramou para assassiná-lo. A certa altura do enredo, um mordomo, que mais adiante descobrimos que fazia jogo duplo, realizou o feito. Contudo, em um ato de vingança, ele esquartejou o cadáver, colocou-o em um barril de vinho e uma semana depois serviu uma taça desse vinho a sua patroa e seu amante, anunciando que ““her ladyship and her lover shall banquet on human blood; the corruption of a putrefying corpse shall be mingled with the sparkling fluid that nourishes their

unholy passions”¹² (Thompson 1849, *apud* Reynolds 1988, p. 192). Os amantes, ao elogiar o vinho peculiarmente saboroso, ficam logo em seguida estarecidos quando o próprio mordomo revela o que fez. É possível verificar, nessa breve síntese do enredo e no trecho citado, o uso de recursos narrativos e linguagem que intensificam o caráter insólito dos eventos.

Outro tipo de enredo de muito sucesso na época era baseado em fatos reais, envolvendo grandes tragédias, ou crimes que atingiam grande repercussão. Estes eram às vezes explorados por diversos escritores simultaneamente, os quais produziam versões diferentes da história original, criando detalhes para o enredo que não existiam ou mesmo carregando na linguagem ao retratar cenas mais chocantes. Foi isso que aconteceu no caso de Mary Rogers, retratado por Poe em “The Mystery of Marie Rogêt” e por diversos outros escritores e jornalistas. Este fato interessa sobremaneira por tratar-se de um caso de morte de uma mulher jovem, bonita e em certa medida misteriosa, o que remete de muitas maneiras à temática da morte da mulher amada que é o mote de “The Raven”, bem como de diversas outras obras de Poe. Segundo Amy Gilman Srebnick, além de descrições verdadeiramente escatológicas do cadáver da jovem assassinada, o apelo erótico também foi explorado pelas diversas narrativas que foram produzidas sobre o caso, bem como pela cobertura jornalística. Na opinião da estudiosa, a principal dessas obras é o conto de Poe, o qual não apenas se esquia dos exageros insólitos dos outros textos que então circulavam sobre o caso, como também permite visualizar de maneira privilegiada a complexa situação da mulher no ambiente urbano. Dentre as demais obras escritas sobre o caso, Srebnick comenta algumas e avalia que todas consistiam em ficção barata e popular voltada para o novo público em massa

12. “sua senhora e seu amante devem se servir de sangue humano; a decomposição de um corpo putrefato deve se misturar ao fluido espumante que nutre suas paixões pecaminosas”. Tradução nossa.

que surgia entre 1830 e 1840 (Srebnick 1995, p. 136). Segundo ela, a história de Mary Rogers interessava a esses autores não apenas pela identificação dos leitores com ela, mas por permitir uma reelaboração ficcional da vítima.

As populares obras que exploravam tais recursos ocupavam-se de narrar histórias enfatizando na linguagem e na montagem dos enredos tudo aquilo que causasse repugnância, horror e fortes emoções. Esta era, segundo Reynolds, a nova literatura e o novo idioma literário que estava se configurando e sendo identificado como genuinamente americano, embora fosse também detratada por muitos críticos e escritores da época. Em seus comentários, William Ellery Channing, poeta estadunidense, e Alexis de Tocqueville, filósofo francês que passou uma temporada na América por volta de 1830, destacam a violência e o exagero desse tipo de literatura. Além disso, demonstram surpresa diante dos extremos que alcançam a imaginação dos escritores do país. Paralelamente, constatam o efetivo interesse de milhares de leitores por ela (Reynolds 1988, pp. 190-191).

Nada indiferente a todas essas formas que circulavam em seu tempo, a relação de Edgar Allan Poe com todo esse material disponível na literatura popular é da maior importância para a compreensão do seu lugar naquele mercado e na história da literatura estadunidense. Consequentemente, para a interpretação de “The Raven” também. Tais conteúdos são material de toda a obra de Poe, sobretudo de seus contos, conforme já evidenciado em estudos anteriores. No poema aqui analisado, nossa hipótese é a de que Poe faz um aproveitamento criativo desses conteúdos, retrabalhando-os com base em determinados critérios rigorosos que formulavam, a seu modo, um questionamento sobre a experiência de seu tempo e a prática de escrita de literatura em tal contexto. Vejamos como isso ocorre.

Em “The Raven”, ocorre a estetização dos conteúdos emocionais por meio de técnicas formais de contenção e

controle. Tais técnicas são, entre outras, a cuidadosa gradação que cria pouco a pouco a intensificação dos sentimentos do sujeito, e a seleção de vocabulário que mantém em suspenso a atmosfera lúgubre, inclusive por meio de recursos sonoros. Mesmo a morte da mulher amada, seu tema, não recebe tratamento sensacionalista à mesma maneira daquele observado abundantemente na literatura popularizada pelo mercado à época. A própria escolha da forma poética – conforme veremos a seguir, um espaço privilegiado da beleza –, é um manifesto em si mesmo, visto que boa parte da literatura que mais se popularizava à época consistia em obras em prosa. Nesse sentido, as escolhas de ordem estética demandadas pela poesia tal como Poe a enxergava impunham um tratamento diferenciado dos conteúdos trabalhados. Esses fatos indicam uma reflexão crítica do autor e seu trabalho efetivo com o material disponível, ou mesmo uma recusa de meramente repetir modelos literários correntes e de sucesso no mercado na época, o que marca seu posicionamento como escritor.

Desse modo, a importância da reflexão sobre a escrita para Poe é flagrante. Diante da repercussão que a publicação do poema teve à época, o próprio autor procurou oferecer uma explicação sobre sua prática poética que revela muito sobre isso. O ensaio fruto de tal reflexão é de grande interesse para entendermos como Poe via a escrita de poesia e como podemos situar “The Raven” em sua obra. “The Philosophy of Composition” (“A Filosofia da Composição”) foi publicado em abril de 1846.

Na descrição das opções necessárias para a composição de um poema, que abre o ensaio, já se encontra formulado um conflito que será central no argumento de Poe sobre a função da obra literária: a tensão entre as noções de beleza e verdade, recurso estético e conteúdo moral. Essa tensão se materializa em sua discussão ao longo do ensaio especialmente na distinção que faz entre a poesia e a prosa. A poesia é, para ele, o espaço

legítimo da beleza, no qual a elevação da alma pode ser efetivamente obtida – pois esta se dá diante da observação do *Belo*. Por meio dessas ideias, o autor faz uma intervenção em debates em torno do gênero poético que não apenas remontam a períodos bem antigos, mas também contavam já à época com considerável acúmulo de reflexões: a relação da poesia com a beleza, bem como o trabalho estético, linguístico e expressivo típico do gênero para constituí-lo como belo, apareciam na teoria da poesia desde a Grécia Antiga. O tema também estava em debate na transição entre as eras iluminista e Romântica, com obras de relevo como as escritas por Alexander Gottlieb Baumgarten, David Hume, Immanuel Kant e Hegel, todas publicadas entre 1750 e 1835, para mencionar apenas algumas dentre as mais inescapáveis no histórico de construção da sensibilidade e da estética modernas. Poe não era um leigo nessas leituras e nem alheio à produtividade de tal pensamento na época. Seu interesse em participar desse debate demonstra um esforço de fazer parte de uma tradição de pensamento sobre a poesia, além de sua atuação como poeta de fato.

Por outro lado, Poe afirma que a prosa – a qual ele praticou abundantemente, sobretudo por meio de seus contos – seria a forma que melhor permite a elevação não da alma, mas do intelecto, do coração e da paixão; isso tudo porque a *Verdade*, para ser devidamente representada em uma obra, demanda um certo tipo de precisão que é, segundo ele, oposto ao que pode ser criado na poesia.

Com esse tipo de comentário sobre procedimentos de produção literária, o autor oferece um interessante compêndio de suas concepções estéticas, com consequências para a interpretação de “The Raven”. Segundo Poe, o primeiro de todos os conceitos destacados dentre os que guiam a escrita literária, em um dos primeiros parágrafos do ensaio, é a escolha do efeito a ser alcançado. Em suas palavras,

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. Keeping originality always in view – for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest – I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone – whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone – afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.¹³ (Poe, 1984, pp. 13-14)

De acordo com tal princípio, todas as escolhas a ser feitas a partir desse ponto deveriam ter em vista a obtenção de tal efeito. Considerando também a importância da extensão da obra, que para Poe não pode ser muito longa, ele diz: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from

13. “Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo sempre a originalidade em vista (pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável), digo-me, em primeiro lugar: ‘Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?’ Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito” (Poe 1997, p. 911).

unity of impression”¹⁴ (Poe 1984, p. 15). A unidade de impressão, ou unidade de efeito, é, portanto, o principal princípio orientador da escrita, conforme o autor reitera em diversos outros de seus estudos sobre a escrita:¹⁵ as seleções feitas dentro do repertório formal, temático, linguístico e expressivo disponível precisam estar em sintonia com tal efeito.

O que é mais notável a respeito desse princípio é que ele permite, tecnicamente, um tipo de controle sobre tais escolhas: uma vez que o autor precisa partir de um efeito específico, o qual de preferência também precisa ser inovador – ou seja, é interessante que o artista não explore constantemente o mesmo efeito, obra após obra –, isso pode ser um recurso que garante que as demais escolhas a ser feitas durante o processo de escrita sejam governadas por um princípio unificador, o qual sustente a primazia de certa coerência interna à obra. Tal concepção impacta diretamente no modo como a obra de Poe lida com o conteúdo do sensacionalismo que circulava abundantemente na literatura popular da época. Os excessos de tal estilo serão submetidos ao crivo do efeito a ser criado, e eventualmente deverão ser reelaborados, reduzidos, estilizados, reformulados, ou até mesmo enfatizados, se isso for demandado pelos critérios definidos. O importante é que tal processamento do material disponível seja feito de modo que, ao final, não seja essencialmente o mero sensacionalismo o princípio a predominar na configuração da obra.

Assim, percebemos que a escrita literária nesse ensaio é abordada como algo regido por um *rigor* técnico impressionante, em contraposição a uma ideia de escrita como fruto de pura inspiração. Ao longo de todo o ensaio, ao contar como escreveu

14. “Se qualquer obra literária for demasiado longa para ser lida de uma só vez, devemos contentar-nos em prescindir do efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão” (tradução nossa).

15. Dentre eles, sua resenha sobre o livro *Twice-told Tales* de Nathaniel Hawthorne (Poe 1984).

“The Raven”, o esforço de Poe é justamente o de provar isso de forma incisiva e propositiva. Ele insiste de diversas formas em dizer que uma obra literária não cai do céu, não surge sozinha no papel. Ainda nos primeiros parágrafos do ensaio, ele afirma que, ao contrário disso, ela é produto de um processo longo, cansativo, nem sempre tão prazeroso para quem o faz, o que a vaidade dos poetas de sua época parece não querer que o mundo saiba. Assim, Poe ataca uma concepção caríssima na época, que é a do poeta como um ser humano diferente, que atua essencialmente movido por inspiração:

Most writers – poets in special – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrio*.¹⁶ (Poe 1993, p. 743)

-
16. “Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceariam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e

A crítica desse parágrafo é bastante enfática. Com essas palavras, Poe explicita uma ideia que já havia aparecido na forma de alegoria em sua obra literária – por exemplo, em seus contos de detetive: a concepção de que o processo de trabalho do artista acontece basicamente “por trás da cena”, jamais chegando ao leitor. E é ele mesmo quem nos diz que a maioria dos escritores não quer deixar aparecer esse processo e prefere que sua obra seja apresentada como fruto de inspiração. Ou seja, eles preferem que sua obra não apareça como fruto de um *trabalho*.

Tentemos, assim, uma avaliação do que significa o ensaio “The Philosophy of Composition” como manifesto da estética literária de Poe. O autor não define a si mesmo como um tipo de poeta que se identifica, por exemplo, com concepções que circulavam na poesia inglesa da época: ele não é o porta-voz da poesia, aquele que viria falar dos pensamentos e sentimentos dos homens, falando a língua deles, ou difundindo um sentido de unidade que parece perdido. Contudo, ele também não se identifica com a produção literária sensacionalista, tão popularizada no mercado estadunidense de então, a qual explorava linguagem explícita, violência, sexo e até mesmo escatologia. Ainda assim, sem ilusões sobre o fato de ser um trabalhador atuando em um mercado acirrado, ele afirma em seu ensaio: “I kept steadily in view the design of rendering the work *universally* appreciable”¹⁷ (Poe 1984, p. 16); consequentemente, agradando simultaneamente ao gosto popular e ao crítico. Como ele mesmo disse em carta já citada anteriormente,

interpelações, numa palavra: para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrion* [ator, em latim] literário” (Poe 1997, p. 912).

17. “durante toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*” (Poe 1997, p. 913).

para ser apreciado, primeiro o autor precisa ser lido. Desse modo, o poema de Poe também teria sido escrito para atrair leitores, para ser lido; isto é, para ser comprado. No entanto, ao revelar seu processo de escrita literária como essencialmente diferente daquele dos outros escritores seus contemporâneos, e ao recusar-se a imitar formas prontas da literatura popular sensacionalista, assim como vimos que ele faz também na sua obra ficcional, Poe faz um manifesto por um novo conceito de poesia, diferente do produzido – ou reproduzido – na sua época.

Paralelamente, Poe também não tem ilusões sobre o fato de que sua obra será uma mercadoria a ser vendida; lembremos, por exemplo, o que ele diz sobre a morte de uma bonita mulher ser o mais poético dos temas, o que denuncia o reaproveitamento de um conteúdo da literatura popular sensacionalista de seu tempo que ele sabia ter apelo junto ao público. Assim, em suma, o que ele propõe em “The Philosophy of Composition” é *aquilo que já demonstrava fazer em toda a sua obra: ele se propõe a oferecer um poema que aproveitasse de modo criativo o material que estava disponível para ele, em um processo complexo e baseado em procedimentos e critérios rigorosos*, dentre os quais a unidade de efeito desempenha papel fundamental. Que isso fizesse de seu poema algo vendável, fazia parte do plano. Porém, ele não seria vendável pelos mesmos motivos que a maioria da literatura que inundava o mercado na sua época.

Toda essa reflexão e essa prática poética de Poe ilustram de maneira muito potente como sua obra dá forma simbólica a uma transformação na experiência, característica do século XIX e longamente discutida por Walter Benjamin. O processo que Benjamin denomina como *Erfahrung* consiste na experiência a que se pode agregar sentido, formada “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (Benjamin 2000, p. 105). Em um contexto em que a experiência do choque e a alienação do trabalho se colocam como praticamente inelutáveis,

o consciente trabalha intensamente protegendo o ser humano dos choques externos, impedindo que ele se aproprie de sua experiência e favorecendo assim a predominância da vivência na sua relação com o mundo. Para este fenômeno, Benjamin emprega o termo *Erlebnis*, a vivência frenética da urbanidade, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (Benjamin 2000, p. 105).

Podemos ver que, na obra de Poe, ocorre uma mudança do lugar de onde vem o material do artista de gênio: das profundezas da cultura, ela passa para a sua superfície – inclusive porque é da própria literatura popular barata que ele tira as suas fontes. A partir de então, o “writer of genius” é aquele que extrai poesia do que há de mundano, do que há de superficial, e por meio disso consegue dar sentido à realidade. É uma das alegorias mais representativas desse fenômeno encontra-se na sua obra em prosa, mais precisamente no conto “The Purloined Letter” (“A Carta Furtada”), em que a carta desaparecida está “escondida” em um lugar óbvio e só poder ser achada pelo detetive que é figurado como uma personagem genial. Em certa medida, até mesmo o surgimento da forma narrativa conto, da qual o conto de detetive é uma radicalização, é representativo deste mesmo fenômeno moderno. Esta é uma grande contribuição de Poe para a transformação da literatura do século XIX. É esse movimento que representa a transformação da vivência moderna em experiência, de *Erlebnis* em uma nova *Erfahrung*.

Ao mesmo tempo, Poe praticava e defendia a importância da poesia, o que em certa medida é surpreendente em um contexto no qual ela enfrentava forte competição com formas narrativas, mais populares, tais como o próprio conto e o romance – este último bastante depreciado por ele. Em tal atuação, Poe se assemelha a Charles Baudelaire e seu persistente trabalho com a poesia lírica em um ambiente que não lhe era de todo favorável. Em seu estudo sobre a obra do

poeta francês, Benjamin destaca a importante mudança na experiência predominante no século XIX, que tem impacto nas artes simbólicas e na relação do público leitor com elas. Ele afirma que “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isso poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (Benjamin 2000, p. 104); essa mudança seria a inexorável perda de espaço de *Erfahrung*, a experiência, para *Erlebnis*, a vivência. É da discussão dessa mudança que surge a consequente interrogação de Benjamin: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição” (Benjamin 2000, p. 110). A hipótese benjaminiana de “um plano atuante” na composição poética pressupõe que o poeta concebe o predomínio da experiência que marca seu público e compõe sua obra como histórica. É nesse procedimento, que consiste em uma legítima postura política do artista, que Benjamin compara Baudelaire a Poe. Daí sua conclusão: “Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (Benjamin, 2000, p. 110). Em suma, a aparentemente simples decisão de fazer poesia em uma época caracterizada por *Erlebnis* já é um ato político e historicamente motivado, comum a esses dois importantes poetas do século XIX.

Poe vivia um intenso embate com o mercado editorial de seu tempo, escreveu poesia mesmo não sendo sempre bem recebido pela crítica, precisou escrever mais contos do que poesia – sua forma artística preferida – pois estes vendiam mais. Reelaborou a linguagem sensacionalista predominante na literatura popular de seu tempo, dando um tratamento diferenciado à experiência do choque que se impunha ao

público leitor, bem como a ele mesmo, e que marcava a forma de grande parte da produção literária de então. No plano de sua atuação no mercado, é ilustrativa disso a luta quixotesca de Poe contra a crítica literária praticada no seu tempo. A partir das ideias de Benjamin, é possível concluir que, se Poe tinha alguma consciência da inexorabilidade das transformações econômico-sociais que marcavam aquele período histórico em que viveu, sua prática de escrita poética foi uma grande realização dentre todas as suas tentativas de lidar com esse conteúdo que se apresentava a ele – o da realidade hostil ao poeta – e com a experiência de seu leitor – que ele sabia não ser afeito à poesia e à literatura em geral tal como ele as concebia, e ser, em vez disso, constantemente estimulado pela literatura popular sensacionalista.

Portanto, sua forma de escrita de “The Raven” é mais um índice da transformação da vivência dinâmica da sociedade e do mercado, *Erlebnis*, na nova experiência moderna, para usar os termos benjaminianos. De tal transformação histórica, Poe tira consequências ao reelaborar com rigor os conteúdos da literatura de apelo popular em sua obra e em constituir tal procedimento como uma proposta estética.

Referências

- ABRAMO, Claudio Weber. *O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- COOK, Jonathan A. “‘The Raven’ and the Antebellum Culture of Bereavement.” *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 24, nº 2, 2023, pp. 176-197.

- POE, Edgar Allan. *Essays and reviews*. Org. G. R. Thompson. New York: The Library of America, 1984.
- _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. “The Raven”, in: POE, Edgar Allan. *Selected works*. New York: Gramercy Books, 1985, pp. 707-710.
- _____. “American Novel-Writing,” 1839. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/essays/lewq3908.htm>. Acesso em: 22/08/2024.
- REYNOLDS, David S. *Beneath the American Renaissance: the subversive imagination in the age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- SREBNICK, A. G. *The mysterious death of Mary Rogers: sex and culture in nineteenth-century New York*. New York: Oxford University Press, 1995.
- TOMC, Sandra. “Poe and his circle”, in: HAYES, Kevin J. (ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: University Press, 2002, pp. 21-41.
- VILAÇO, Fabiana de Lacerda. *A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-31082012-111118/pt-br.php>. Acesso em: 22/08/2024.
- _____. *A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

“OS VENTOS UIVANTES”: ALLEN GINSBERG NO VÓRTICE DO SÉCULO XX

Gabriel Marinho Camargo

*A imaginação aceita o múltiplo (e até goza disso).
Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo em
uma fórmula de subsunção (...). A imaginação aceita
o múltiplo e o reconduz constantemente para nele
detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas
“correspondências e analogias”, que serão elas mesmas
inesgotáveis, assim como é inesgotável todo pensamento
das relações que uma montagem inédita, cada vez, será
susceptível de manifestar.*

Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou o gaio saber inquieto*

Introdução

No presente ensaio, pretendemos inserir a poesia de Allen Ginsberg (1926-1997) numa abordagem histórico-teórica que a entende enquanto centro irradiador de uma série de problemas da história do século XX, ao menos no que tangem as vanguardas históricas e suas retomadas pelas neovanguardas – conceito

que, apesar de ancorado num termo amplo e multifacetado, herdamos de Hal Foster (2017). Passando por dois dos poemas mais significativos do autor, buscamos investigar como seu exercício poético-performático transformou o contexto artístico e cultural de seu tempo e vice-versa. Deste modo, um “vórtice” - outra noção-chave para nossa argumentação, partindo de Ezra Pound -, a poesia de Ginsberg se dá a ver em sua feição multitudinária e expansiva.

É em seu movimento - um trabalho de plasticidade circular - que começamos, aliás. “Vórtice: substantivo masculino. Movimento forte e giratório; redemoinho, turbilhão, voragem. (Anatomia geral) Disposição concêntrica e raiada de certos órgãos” (Oxford Languages via Google). No centro voraz do *avant-garde*, Ezra Pound:

The vortex is the point of maximum energy.
It represents, in mechanics, the greatest efficiency.
We use the words “greatest efficiency” in the precise sense
- as they would be in a text book of MECHANICS.
You may think of man as that toward which perception
moves. You may think of him as the TOY of circumstance,
as the plastic substance RECEIVING impressions.
OR you may think of him as DIRECTING a certain fluid force
against circumstance, as CONCEIVING instead of merely
observing and reflecting.¹ (Pound 1914, p. 153, grifo do autor)

-
1. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69480/vortex>. Acesso em: 07/01/2025. “O vórtice é o ponto de máxima energia/ Ele representa, em mecânica, a máxima eficiência./ Usamos as palavras ‘máxima eficiência’ no sentido preciso - como estariam num livro de MECÂNICA./ Podemos pensar o homem enquanto aquele em direção ao qual a percepção se move. Podemos pensá-lo como BRINQUEDO da circunstância, como substância plástica RECEBENDO impressões./ OU você pode pensá-lo DIRECIONANDO uma certa força fluida contra a

Ou, ainda, como Pedro Cesarino interpreta esta mesma imagem quase um século depois, conforme uma leitura aguçada do pensamento do *miglior fabbro* para Eliot: “local de interseções culturais & fusões, no qual ‘toda experiência se acumula’ para fazer de presente & passado algo novo.” (Pound *apud* Cesarino, p. 6) Caso quiséssemos, trazida à nossa tradição literária, estamos no sentido místico-alegórico (goethenietzschiano) do redemunho de Guimarães Rosa – o diabo? O contra-histórico no sentido mais amplo, apocalíptico, mas também no mais moderno, o anacrônico.

Esta imagem, cuja etimologia remonta ao *vortex* latino, tomada como mote para uma das acepções da vanguarda por Pound, possui status canônico - o seu “vorticismo”, embora ofuscado no grupo mais conhecido das vanguardas históricas, permanece o ponto de exploração dessa noção mais especificamente, embora a impostura disruptiva seja característica compartilhada da sensibilidade mais geral do período. Entretanto, pouco se explorou acerca das possibilidades que esta joia fanopaica fornece em diálogo com a teoria e a história da poesia e da arte, em sentido alargado – mesmo com a violenta descontextualização à qual estão sujeitas as ideias neste texto, este é nosso objetivo. A confluência de artistas, movimentos e acontecimentos que vai do fim do século XIX à eclosão da segunda guerra já foi vista e revista como característica fundamental do *zeitgeist* modernista. Contudo, para além da Paris de Hemingway, os vórtices de que falaremos aqui não ignoram este, já canônico. Não se trata de transformar esta imagem numa categoria histórica a partir do rigor conceitual, mas, sim, de aliá-la às reflexões sobre a neovanguarda feitas por Hal Foster, que, na introdução de seu *O retorno do real*, questiona: “de que maneira uma reconexão com

circunstância, CONCEBENDO ao invés de simplesmente observando e refletindo” (tradução nossa).

uma prática passada respalda uma *desconexão* de uma prática presente e/ou o desenvolvimento de uma nova prática? (Foster 2017, p. 8, grifo do autor)

O autor em que nos concentraremos aqui, Allen Ginsberg, é amplamente conhecido como ícone da geração Beat, movimento literário que floresce a partir da reação ao conformismo do *welfare state* dos Estados Unidos na década de 1950, e, para antecipar os propósitos desta discussão, leitor confesso de Ezra Pound e atento aos desdobramentos artísticos e culturais de seu tempo. Ginsberg, ao longo de sua monumental obra poética (que não pode ser descolada de seu caráter constituinte de uma obra performática, na qual a conexão entre o texto, a voz e o corpo em presença são, para dizer o mínimo, difíceis de deslindar) trabalhou com diversas formas poéticas, apesar de estabelecer uma marca clara a partir do momento crucial de sua carreira.

Este momento em questão é a publicação de seu primeiro livro, *Howl and Other Poems* (1956), que, conduzido pela ampla divulgação das leituras públicas do poema-título (“Uivo”) e seguido de um processo por obscenidade, consolidou Ginsberg como o herdeiro de uma tradição poética de fundo messiânico que remontava a William Blake e que ancorava suas escolhas formais no verso de fôlego whitmaniano – verso cujo imaginário é sempre o da multidão e do discurso público. Podemos dizer que, deste livro em diante, Ginsberg experimentou com a prosódia sempre no limiar entre verso e prosa, trazendo à baila diversos dispositivos poéticos e performáticos para expandir sua produção.

Alguns anos após a publicação deste que é, até hoje, seu poema mais famoso, o autor publicou “Kaddish”, apontado por muitos como sua obra prima. Mantendo a dicção vernacular e o verso incontinente, expansivo (aqui num flerte ainda maior com a prosa que em “Uivo”, onde a memória anapéstica destaca o efeito hipnótico), este poema é uma elegia que, segundo o

tradutor brasileiro Cláudio Willer, tensiona “três códigos: as descrições feitas numa linguagem fluente e informal, os trechos solenes e eloquentes e alguns toques de ironia, auto-reflexivos, contrastando com a solenidade e a piedade”. (Willer 1984, pp. 195-196) Ginsberg, neste momento, reconfigurava a proposta de “Uivo”: se lá a manifestação atingia o caráter político pela circunscrição de uma condição social - “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked”² (Ginsberg 2006, p. 134) –, aqui a introversão toma a frente e a incisão do protesto se dispersa. A partir de um trabalho poético que se vale de formas sacras e rituais da cultura e religião judaicas, e da narrativa prosaica do diário, “Kaddish” movimenta, de maneira mais complexa, uma quantidade de solos históricos, problemas culturais e questões existenciais que em “Uivo” eram claramente centrípetas.

Não se trata de dizer que em “Kaddish” há uma dispersão - ao menos não uma negativa - ou mesmo uma guinada egocêntrica (este já é outro acento marcante da obra de Ginsberg que aqui pouco nos informaria sobre o problema). Neste lamento pela mãe morta, os versos preenchem a página com uma mortalha, envolvendo a conturbada relação entre mãe e filho num tecido ao mesmo tempo sacralizante e profanador. Como aponta o já citado Willer, neste poema há uma apropriação de formas sagradas da tradição judaica (o Kaddish dos enlutados, por exemplo) que, tensionada com o vernáculo e os outros registros formais, além do teor duro, quando não violento do que é descrito e narrado, simultaneamente é dessacralizada e sacraliza o profano. Este procedimento é comum em Ginsberg

2. “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus” (tradução de Cláudio Willer, cf. Ginsberg 1984, p. 41).

e, poderíamos dizer, para toda a poética que, por fins didáticos, aqui, o autor representa.³

Esta poética da qual Ginsberg é nome central e uma espécie de síntese problemática (a poesia contracultural e da experiência imediata, próxima da vida), quando olhada pelas lentes de Foster, a partir de sua definição do papel das neovanguardas, assume uma feição mais complexa e justa. Termos como “segunda onda modernista” ou mesmo neovanguarda, tomados a partir de uma relação vetorial, facilmente pendem para a leitura feita por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, onde aquela nada mais era que uma trabalhosa e algo ineficiente repetição da vanguarda “original”. O “ocaso das vanguardas”, de Octavio Paz, ou mesmo as leituras que partiam de uma ideia de “metamodernidade”, são todos desdobramentos da longa discussão sobre o pós-moderno impossível de se reconstituir neste espaço. A tentativa de Foster é das mais originais, pois, ainda sob certa tração desse contexto, desponta uma leitura efetivamente dialética da segunda metade do século que ainda nem havia terminado no momento da publicação de *O retorno do real*.

Sendo assim, ao invés de apontarmos Ginsberg como poeta pós-moderno, porém ainda numa tentativa de fornecer algum solo crítico e historiográfico para sua leitura, gostaríamos de relevar parcialmente sua filiação à geração Beat e reconectá-lo a seu tempo e espaço, assim digamos, não de maneira

3. Vale dizer, a poética cujo paradigma se situa sobre a tradição à qual Ginsberg reporta. Para Haroldo de Campos (em entrevista ao Roda Viva em 1996 - disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRv-d5Ag>. Acesso em: 07/01/2025), por exemplo, o maior representante seria Rimbaud. Entretanto, a figura profética de William Blake, assim como Whitman e grande parte dos poetas associados à geração Beat e ao ecossistema do Greenwich Village nas décadas de 1950 e 1960 compõem esta tradição onde as dimensões do sagrado e do profano perdem suas acepções tradicionais e adentram um outro campo expressivo.

diacrônica, mas, na inspiração poundiana, voraz, sincrônica, seguindo assim o caminho da imagem.

Ginsberg e a voraz poética contracultural em “Kaddish”

O vórtice modernista do entreguerras sobreviveu ao fascismo tradicional e à bomba atômica. Porém, sua rotação na guerra fria foi reconfigurada para outros direcionamentos. Se podíamos estabelecer, para a primeira metade do século XX, uma centralidade (ainda que sempre para fins didáticos, vale lembrar) para um tipo de discurso poético representado por autores como Eliot e Paul Celan, arautos, respectivamente, dos impulsos tradicionalizante e auto-inflexivo, para a segunda metade, na figura de Ginsberg, ambos se transformam a partir desse movimento centrífugo realizado pela poética do autor de “Kaddish”.

Em Eliot, a babel de “The Waste Land”, enquanto deflagradora do caráter destrutivo do contexto histórico, da impossibilidade última de comunicação, era, num movimento retroativo, a ativação de toda uma tradição poética que remontava a Virgílio e, de quebra, recuperava obras inestimáveis como a do inglês John Donne. Já em Celan, representante máximo e clausura daquilo que o filósofo francês Alain Badiou (1991) chamou a “era dos poetas” – conjunto de autores que, devido à colonização da filosofia por outras áreas do conhecimento no final do século XIX, assumiu a tarefa filosófica por excelência (o pensamento sobre o ser) -, a impossibilidade de comunicação atinge graus ainda mais radicais, o da impossibilidade total de *sentido*.

Ginsberg, que certamente leu Eliot mas talvez não Celan, trabalhou, independente disso, estes dois impulsos em sua obra de modo a torná-los irreconhecíveis ou irrastráveis - o que justifica o fato de associá-lo a dois autores díspares entre si e raramente trazidos à sua árvore genealógica (por sua vez,

trazendo ainda mais efetividade para nosso modelo que foge à genealogia). No autor de “Kaddish”, a associação a uma tradição e a autoinflexão, como reflexo desviante ao próprio tempo, deixa de apontar para o conservadorismo ou para o caráter inóspito da modernidade – a impossibilidade de comunicação e de sentido deixam seu status de limites, e passam a ser problemas de poética a serem enfrentados enquanto repertório (porque respectivos a um passado) e obstáculos (porque permanecem enquanto motivadores).

Em “Kaddish”, poema que levou, segundo o registro do autor, dois anos para ser escrito, Ginsberg traz o rito fúnebre judaico ao ímpeto contracultural. A glorificação do nome de Deus na celebração lutuosa (função do Kaddish dentro da Shivá), por exemplo, assume a potência da tradição religiosa, passando para uma reflexão individual a dimensão oral coletiva do rito⁴ – a verborragia faz o papel agregador das múltiplas vozes, sem perder a dimensão solitária do luto fora do rito religioso. Isso só é possível a partir da profanação deste rito, do afastamento do espaço sacralizante. Pensemos, por exemplo, na presença do blues de Ray Charles logo nas primeiras linhas do poema:

Strange now to think of you, gone without corsets & eyes,
while I walk on the sunny pavement of Greenwich Village.
downtown Manhattan, clear winter noon, and I've
been up all night, talking, talking, reading the Kaddish

-
4. É importante ressaltar que a doutrina judaica é extremamente rigorosa quanto à situação em que esta oração aos mortos é feita. Entre os critérios determinantes estão inclusas a exigência de que haja um Minyan (dez judeus com mais de treze anos) presente e que a oração seja conduzida repetidamente por onze meses após a morte do ente, segundo uma performance específica - leitura pausada, postura corporal solene, movimentos coordenados com a recitação, sempre por parentes do sexo masculino, nos serviços religiosos.

aloud, listening to Ray Charles blues shout blind on the
phonograph
the rhythm the rhythm – and your memory in my head
three years after (...).⁵ (Ginsberg 2006, p. 217)

A leitura do Kaddish dos enlutados, normalmente feita por um dos filhos do falecido no rito judaico, costuma ser marcada pelo tom solene da oração, feita sobre o silêncio ritual que só é rompido pelo coro. Neste caso, há uma inversão tanto do espaço - do Shivá para a reclusão - quanto da performance em geral. Lendo para si mesmo o Kaddish e as estrofes finais do “Adonais” de Shelley (uma elegia para o companheiro de ofício John Keats), Ginsberg projeta sua voz em direção ao blues de Charles. Nesta confluência de vozes, o ritmo, elemento tradicionalmente unificante do rito (não só o judaico), funciona em toda a sua capacidade. Assim, a passagem de uma dimensão sagrada para uma profana, sem perder a potência daquela, assume o centro.

Deste modo, o elemento temático da imigração - marcante para a trajetória da mãe de Ginsberg - vai ser aglutinada à visão bíblica do Apocalipse, por exemplo:

Dreaming back thru life, Your time – and mine accelerating
toward Apocalypse,
the final moment – the flower burning in the Day – and
what comes after,
looking back on the mind itself that saw an American city

-
5. “Estranho pensar em você agora que partiu sem espartilhos & olhos, enquanto percorro o calçamento ensolarado de Greenwich Village/ na direção do Centro de Manhattan, meio-dia claro de inverno e passei a noite toda acordado, falando, falando, lendo o Kaddish em voz alta, escutando o grito cego dos blues de Ray Charles na vitrola,/ o ritmo, o ritmo – e tua lembrança na minha cabeça três anos depois (...)” (tradução de Claudio Willer, cf. Ginsberg 1984, p. 75).

a flash away, and the great dream of Me or China, or you and
a phantom Russia, or a crumpled bed that never existed -
like a poem in the dark – escaped back to Oblivion -

(...)

It leaps about me, as I go out and walk the street (...)
toward candy store, first home-made sodas of the century,
hand-churned ice cream in backroom on musty brown floor
boards -

Toward education marriage nervous breakdown,
operation, teaching school, and learning to be mad, in a
dream – what is this life?

(...)

with the cries of Spaniards now in the doorsteps doors
and dark boys on the street, fire escapes old as you
- Tho you're not old now, that's left here with me -
Myself, anyhow, maybe as old as the universe – and I guess
that dies with us – enough to cancel all that comes – What
came is gone forever every time – (...).⁶

(Ginsberg 2006, pp. 217-218)

-
6. “Sonhando de novo através da vida, Teu tempo – e o meu acelerando-se
rumo ao Apocalipse,/ o momento final – a flor queimando no Dia – e o
que virá depois,/ olhando a mente que por sua vez enxergou uma ci-
dade americana/ num relance, e o grande sonho de Mim ou China ou
você ou uma Rússia fantasma ou uma cama desfeita que nunca existiu
-/ como um poema escuro – que escapou de volta para o Esquecimento
-/ (...) Salta ao meu redor enquanto saio e caminho pela rua (...)/ para as
confeitarias, primeiras sodas caseiras do século, sorvete batido à mão
no quarto dos fundos em mesas de madeira escura mofada -/ Para a
educação casamento colapso nervoso, operação, escola normal e apren-
dendo a ser louca, num sonho – que vida é essa?/ (...) agora com os
gritos dos espanhóis nas soleiras das portas, meninos negros e escadas
de emergência tão velhas quanto você/ - Embora você não esteja mais
velha, isso agora ficou aqui comigo -/ Eu, de qualquer forma, talvez tão
velho como o universo – e penso que ele morre conosco – o suficiente
para cancelar o que vem depois – Aquilo que veio parte sempre cada
vez – (...)” (tradução de Claudio Willer, cf. Ginsberg 1984, pp. 75-77).

A caminhada pelo Village, à indistinção entre eu e tu, presente e passado. O leão e o carneiro, constituintes do pantéismo de William Blake, serão trazidos para este processo performático, assim como os cavalos de “Because I could not stop for death”, de Emily Dickinson – ambos os exemplos separados por muitas páginas (o poema ocupa dezoito, na edição dos *Collected Poems*) e imiscuídos entre si, o que dificultaria sua citação de modo direto e claro, como fizemos, já com dificuldade, com o trecho anterior. O trânsito, o movimento, conseqüentemente, passam a ser o compasso para o entendimento deste texto que se faz enquanto vórtice - trazendo para si tudo o que pode agregar ao processo de elaboração lutuosa ou do fazer poético indistintamente.

Entretanto, falávamos, logo acima, de uma perspectiva diversa àquela para qual a modernidade está sempre sob o véu da catástrofe, encontrável na poética de Ginsberg. O que vimos de “Kaddish”, até aqui, já sugere uma apropriação mais livre do caos e mesmo da barbárie – em comparação às poéticas de Eliot e Celan, por exemplo. Porém, há mais pontos na obra do autor que permitem esta visão privilegiada da história através do fazer poético. Para isso, vejamos outro de seus poemas, também reconhecido como um dos mais importantes de sua obra, “Wichita Vortex Sutra”.

Outros vórtices: o caso de “Wichita Vortex Sutra”

Neste texto, radicalizando ainda mais sua tarefa messiânica e performática, Ginsberg se vale da forma tradicional dos textos sagrados da tradição hindu, o sutra, substantivo derivado do verbo “costurar”, em sânscrito, para fazer um dos comentários mais pungentes já feitos sobre a guerra do Vietnã.

O recurso à poesia⁷ e à cultura hindu seriam, então, um traço distintivo importante, elemento da contracultura difundido por todos os lados. Usando um gravador recebido de presente por ninguém menos que Bob Dylan, Ginsberg compôs este poema, assim como muitos outros que constituem seus livros *Planet News* e *The Fall of America*, enquanto viajava em sua kombi com seu companheiro Peter Orlovsky. Fruto do que chamou na época “auto-poesy” (neste trocadilho com os signos do veículo e do eu), “Wichita Vortex Sutra” posicionava a imagem do vórtice de Pound sob a regência da atração fatal de uma cidade que ocupa o centro geográfico do país (Wichita, capital do Kansas). Seguindo protestos políticos, campanhas presidenciais, assim como todo tipo de evento aos quais era chamado para falar, o trajeto de Ginsberg era registrado nestes versos que, agora, quando trazidos à página, manifestavam sua incontinência não mais no preenchimento pela mancha gráfica (como em “Howl” ou “Kaddish”), mas pelo deslizar característico dos versos de um de seus poetas favoritos, o amigo e entusiasta de seu trabalho, William Carlos Williams, o ícone ofuscado do modernismo estadunidense.

A “dança” dos versos na página, em Williams, desembocaria, em última instância, no movimento do rio que nomeava sua obra prima e também a cidade em que morou a vida toda (e onde Ginsberg cresceu), Paterson, Nova Jersey. Não necessariamente “dançantes”, mas sinuosos, os versos de Ginsberg seguiam o tortuoso caminho das autoestradas estadunidenses, que no mesmo contexto histórico, adquiriam status simbólico internacional. Em “Wichita Vortex Sutra”,

7. Lembrando que o sentido alargado de poesia defendido por Ginsberg e por grande parte dos poetas ligados à contracultura – cujo paladino era, se não o próprio Ginsberg, Jerome Rothenberg (1931-2024) com seu conceito de etnopoesia e sua maestria na arte da antologia – contemplava muito do que estava fora da *poiesis* grega, como os textos sagrados das tradições orientais, entre muitos outros.

entretanto, a estrada guia uma recuperação do tom acusativo perante a guerra, característico de muitos modernismos (como o de Eliot), porém, em chave irônica.

Numa espécie de colagem – técnica também paradigmática de seu trabalho –, Ginsberg reúne trechos lidos em placas e anúncios, passagens de noticiários que informavam sobre a política exterior, assim como alusões mais e menos explícitas a poetas como Whitman e Pound e a textualidades sacras, como dos cânticos islâmicos. O poema inicia “Turn Right Next Corner/ *The Biggest Little Town in Kansas/ Macpherson*”. (Ginsberg, 2006, p. 402, grifo do autor) Versos triviais ao primeiro olhar, contudo, como observado por Stephen Kirbach (2006), referentes a uma localização geográfica que, caso a tão temida ameaça atômica passasse de ameaça a ataque, seria um dos pontos mais prováveis para o lançamento das primeiras ogivas soviéticas, já que se encontrava entre duas bases militares que armazenavam material atômico. Logo adiante, na segunda estrofe, o que aparenta ser a transcrição de um simples informe meteorológico: “*In advance of the Cold Wave/ Snow is spreading eastward to/ the Great Lakes*” (Ginsberg 2006, p. 402, grifo do autor), se revela uma composição poética que opera, por meio da forma (“Cold Wave” ocultando como um véu fino a expressão “Cold War”) a prática algo comum, ao menos para aquele contexto, de esconder ogivas em silos metálicos comumente utilizados para armazenar milho.

A radicalização do processo da colagem, procedimento característico das vanguardas históricas, é decisivo para a poética de Ginsberg. A enormidade de sentidos que se interpõem de verso em verso, muitas vezes de maneira imperceptível a leituras iniciais – ou mesmo aprofundadas – acelera exponencialmente a capacidade do poema de abarcar novas zonas significantes. Pela sua extensão e significado, o procedimento da colagem aqui observado está imerso num contexto maior, se conectando com a *arte pop* de Andy Warhol,

para ficarmos em apenas um exemplo. Um dos modos de observar isso é verificar a presença de elementos relativos ao sentido visual (fanopeia), por exemplo. A enormidade de elementos cromáticos e luminosos que integram a primeira estrofe (assim como o restante do texto), “Red sun setting flat plains west streaked/ with gauzy veils, chimney mist spread/ around christmas-tree-bulbed refineries – aluminum/ white tanks squat beneath/ winking signal towers’ bright plane-lights [...]”⁸ (Ginsberg 2006, p. 402), é integrada com agilidade ao fluxo do poema – como é de costume para o autor -, fazendo com que o recurso à fanopeia se manifeste na mesma intensidade que aquele à logopeia, enquanto o aspecto melopeico é regido por fluxos e refluxos onde a sonoridade – e a musicalidade - é mais ou menos proeminente na determinação do sentido.

Ao assumir ironicamente o papel do poeta por excelência, do *poien* grego, “fazer com palavras”, Ginsberg declara o fim da guerra do Vietnã. Em consonância, o refrão “language, language” (Ginsberg, 2006, p. 404), se repete ao longo do poema, numa reiteração do valor desta por meio da qual todo o protesto é feito. “I search for the language/ that is also yours-/ almost all our language has been taxed by war”⁹ (Ginsberg 2006, p. 414). O autor busca a linguagem que também “é de vocês”, se dirigindo, simultaneamente, aos leitores que busca atingir e aos chefes de estado e representantes militares, que, por meio da alta difusão midiática, convenciam grande parte da população da justificativa e efetividade da guerra. Por meio do reconhecimento da cooptação da própria linguagem, matéria prima de seu trabalho, pela guerra, Ginsberg fazia ressoar a vagueza dos mesmos termos que ouvimos hoje, sob o signo

-
8. “Sol vermelho poente planíces à oeste matizada/ com véus como gases, névoa de chaminé dispersa/ ao redor de refinarias abobadadas como árvores de natal – tanques/ brancos de alumínio agachados embaixo de/ luzes piscantes de torres de controle aéreo (...)”. (tradução nossa)
 9. “Procuro pela linguagem/ que também é de vocês -/ quase toda a nossa linguagem foi taxada pela guerra” (tradução nossa).

de outras guerras (“conflito armado”, “ofensiva militar”, entre outros) e, no outro polo, a dureza de outros como “inimigo”, e “comunismo”, se valendo de justaposições que atravessavam a desumanização das vítimas: “Napalm and black clouds emerging in newsprint/ Flesh soft as a Kansas girls’/ ripped open by metal explosion”¹⁰ (Ginsberg 2006, p. 410).

O vórtice, aqui a própria cidade de Wichita, que por seu conservadorismo provinciano de uma só vez repelia dissidentes e exercia força magnética sobre muitos que dali nunca saíam (ou saem, até hoje), continua carregando a “máxima energia”, do de Pound e a efervescência artística do alto modernismo, já que os membros principais da San Francisco Renaissance, elo da geração Beat, nasceram lá (além do fato de Ginsberg, naquele momento, trazer consigo mesmo o turbilhão). Todavia, somente pela associação desta imagem-motivo às reflexões de Hal Foster – e às de Georges Didi-Huberman, em menor grau – é que nosso trajeto ganha contornos conceituais mais claros.

Descaminhos teóricos

O autor de *O retorno do real* pergunta:

[c]omo estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado a deslocar os modos habituais de trabalhar?

(Foster 2017, p. 21)

10. “Napalm e negras nuvens emergindo em jornal/ Carne macia como a de uma garota do Kansas/ rasgada por uma explosão de metal” (tradução nossa).

Estes retornos, mais compulsivos que aparentam, lembra o autor, podem tanto levar-nos à tradição nos moldes de Eliot quanto à transformação que vimos em Ginsberg. Não que o autor de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” não tenha, por suas vias, deslocado os modos habituais de trabalhar: devemos grande parte do estado do verso na poesia desde então às suas considerações sobre o “verso liberto”, para enumerar uma de suas muitas contribuições. A paralaxe e o efeito *a posteriori*, condições fundamentais para a avaliação do que se entende por neovanguarda em Foster, entretanto, nos revelam um Eliot mais circunscrito numa tradição poética canônica, beirando uma forçada introdução a uma poética inglesa, de fato, não apenas anglo-americana, do que um modernista que buscava revitalizar a arte de seu tempo a partir de recuperações específicas.

Como bem aponta Foster:

a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos - em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição. (2017 p. 46, grifo do autor)

Sendo assim, a própria ideia de tradição perde eficiência. A tradição messiânica e a herança whitmaniana assumidas por Ginsberg só se revelam parte de um movimento maior, que engloba as múltiplas ressignificações que sua obra fazia das muitas instâncias culturais, sociais e políticas com as quais se relacionava. Como se não bastasse o reconhecimento de “maior poeta da geração Beat”, Ginsberg merece o epíteto de poeta voraz, que traz para si e dissemina, deslocando o entendimento de sua obra e de seu tempo para zonas menos apreensíveis pelas chaves – ainda que complexas – da influência

e da tradição, aquelas às quais apenas a paralaxe e a crítica sincrônica permitem acesso.

Neste ponto, há, acreditamos, uma ressonância entre duas teorias da história da arte elaboradas em oposição. O pensamento de Foster, especialmente no que diz respeito à complexidade da malha temporal da vanguarda e da neovanguarda, assim digamos, lembra o papel da noção de anacronismo na compreensão de Georges Didi-Huberman da história. Associá-los não é tarefa simples, uma vez que suas formações divergem muito e ambos são conhecidos por se criticarem. Contudo, nessa questão de “uso do tempo” à qual todos os problemas estão sujeitos (que Didi-Huberman recupera de Georges Bataille como epígrafe para seu *Diante do tempo*) parece haver uma concordância conceitual.

A compreensão que o francês faz da história da arte depende de um longo processo de apropriação das ideias de Freud, especialmente a respeito do trabalho do sonho, da temporalidade do inconsciente, de Aby Warburg, neste caso, o conceito de “sobrevivência”, e de Benjamin, em sua canônica compreensão da história a partir do “Angelus Novus”, de Paul Klee, em “Sobre o conceito de História”. Como Foster – ainda que sem a exclusividade dada ao século XX –, Didi-Huberman percebe, “escovando à contrapelo”, a presença do anacronismo, do elemento tensionante, como onipresença na história da arte. Na abertura de *Diante do tempo* (2015), há uma erudita associação entre Fra Angelico e Jackson Pollock, por exemplo.

Nossa leitura, que passou apenas superficialmente por dois poemas de Ginsberg, tentou trazer este caráter complexificante dos “usos de tempo”. Ainda que apenas com o apoio de Foster, aquilo que há de profuso nos limites – seja entre sacro e profano, seja entre inovação e retorno tradicionalizante – reside no cerne da noção de Pound, apresentada também de maneira rápida. A questão da energia, da concentração do poder que há, seja no rito, seja na obra de arte, e de seu uso, seu

deslocamento de um lugar a outro, é o norte da prática artístico-performática que se faz consciente diante de sua própria história. Ginsberg, nosso exemplo, é o representante de um paradigma poético no qual não há separação rigorosa entre um fazer específico, institucionalizado, que merece louvor, e outro menor, distante de uma centralidade canônica. É, na verdade, na justaposição da cultura popular, da cultura de massas, e da “tradição erudita” que se faz a poética contracultural, à qual nos referimos algumas vezes aqui.

Representante maior dela, mas também muito marcado por suas transformações, Ginsberg estava, como muitos daqueles que compunham o panorama poético de seu tempo, em meio ao pós-guerra, à efervescência social e política, ao turbilhão que foi este início da segunda metade do século XX. Escrevendo de acordo com sua condição, e muitas vezes contra ela, cada verso, cada imagem está, portanto, em alternância. A leitura de Shelley em “Kaddish”, por exemplo, recupera muito do ímpeto romântico específico daquele poeta. O poeta como “legislador não reconhecido do mundo” sempre esteve à espreita na “missão messiânica” herdada do ainda anterior Blake. Mas, diferentemente da entrega romântica, nefelibata, Ginsberg coloca corpo e voz à disposição da dimensão comunitária da poesia, e mesmo seus momentos de maior reclusão, como “Kaddish”, eram trazidos à performance pública.

Ciente do poder e da impotência da poesia, Ginsberg passará da proclamação do fim da guerra do Vietnã ao questionamento do valor de sua arte, por exemplo. Não mais imerso numa compreensão, como a de Shelley, que necessitasse de uma adesão efetiva à preceitos estáticos - ainda que possamos associá-lo à “escola” da geração Beat, como fazemos com Shelley ao romantismo -, sua poesia, entregue ao vórtice, ao *melting pot* da contracultura, podia transitar da antiguidade ao presente, da Bíblia aos desenhos animados, sem perder de vista o conflito incessante com a tradição poética.

As palavras de Foster, assim, nos auxiliam a transitar por esta complexa trama:

Em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori*. Aqui [em *O retorno do real*] proponho que a importância dos acontecimentos da vanguarda é produzida de maneira análoga, mediante uma complexa alternância de antecipação e reconstrução.

Tomados em conjunto, portanto, os conceitos de paralaxe e efeito *a posteriori* remodelam o clichê segundo o qual não só a neovanguarda seria uma simples redundância da vanguarda histórica, mas também o pós-moderno seria apenas posterior ao moderno. (...) Por fim, se esse modelo de *retroação* puder fornecer alguma resistência simbólica ao trabalho de *retroversão* tão disseminado na cultura e na política atuais – ou seja, o dismantelamento reacionário das transformações progressistas do século -, tanto melhor. (Foster 2017, pp. 10-11, grifo do autor)

Ao nos vermos diante das vanguardas e das neovanguardas, então, poderemos ver temporalidades conflitantes, seja entre artistas, ou mesmo entre obras de um mesmo autor. Em Ginsberg, há momentos que sua prática parece extremamente preocupada com o desenvolvimento de um cânone, com o estabelecimento de uma tradição poética da qual sua prática é parte decisiva. Em contrapartida à “Uivo”, exemplo disso, há textos em que a posição do poeta em meio à história de seu fazer se faz menos explícita, e a proeminência de questões diversas – como o luto, em “Kaddish”, ou a participação política, em “Wichita Vortex Sutra” – abrem espaço para uma prática mais centrada num presente específico, ainda que complexo em sua malha temporal. Logo, o “engajamento” de um texto – com a política de seu tempo e com a história –, “Kaddish”, por exemplo, não pode ser julgado a partir daquilo que desperta no

presente apenas. Ginsberg, poeta dos mais engajados *strictu sensu*, escreveu textos onde a recolha, a introversão, assumiram direções praticamente solipsistas. Entretanto, não podemos simplesmente desmerecer estes enquanto nefelibatas *à la* Shelley, ou aceitar aqueles enquanto engajados *à la* Maiakóvski – na verdade, ambos estes sentidos são problematizados, a partir de Ginsberg, e ler o inglês ou o russo nessa chave implicaria rever as noções em questão.

O fazer poético, quando visto por essas lentes, está sujeito a torções múltiplas, a sedimentações não-unívocas. O entendimento que fizemos de Ginsberg, até aqui, esteve amparado nas bases teóricas que descrevemos, todavia, poderíamos dizer que nosso entendimento delas esteve permeado pela textualidade de Ginsberg, também. Para ilustrar, nem Foster nem Didi-Huberman falam de poesia, especificamente. Apenas Pound – mas este falava de outro tempo, de outra poesia até - o fazia, e ainda assim, nossa apropriação de seu pensamento não deu a ver muito do que, de fato, disse. Partimos de um manifesto seu, de um trecho mais crítico que esclarecedor, de início. A partir da associação algo livre de ideias, nos deparamos com noções como a contracultura, o campo expandido, o “pós-moderno”, e assim chegamos a uma compreensão que não se fixa num conceito específico ou num contexto histórico. A partir de imagens, como Ginsberg e Pound, pensamos a poesia e sua história.

Pound, por exemplo, compôs seus *Cantos* de modo a reescrever a História (que para ele, devia vir com a maiúscula). Ginsberg, embora não tenha ambicionado tanto, se inspirou nessa *hýbris* e esteve diante tanto do poder quanto da impotência da poesia, como dissemos acima. Não atribuível à sua ambição, mas apenas a sua prática de fato, a *retroação* que opera por meio de sua obra supera qualquer determinação pré-textual, reafirmando o poder único que a poesia tem segundo Pound, de excitar os signos à máxima potência, parafraseando seu essencial *ABC of Reading*.

Conclusão

Diante da poesia, assim como quando diante da imagem (ou porque diante dela também), estamos diante do tempo. Não só desta categoria transcendente à qual o homem costuma se considerar escravo, e à qual a maior parte das leis da física se subordina. Do tempo como categoria imanente, imantada aos sentidos do texto. Didi-Huberman fala, em *Diante do tempo*, da possibilidade de compreender o tempo enquanto presente nas imagens. Até aí, a famosa frase de James Stewart, comumente atribuída à Alfred Hitchcock, sobre fotografias serem “pequenos pedaços de tempo”, ressoa e, parece, estamos num campo conhecido. Contudo, quando entendemos de que tempo o filósofo francês fala, é difícil não se surpreender. A história da arte enquanto disciplina anacrônica, seu entendimento do campo do saber que ocupa, abarca este trabalho com o tempo em sua materialização.

Em sua árdua tarefa de “estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo” (Didi-Huberman 2015, p. 19), o autor desvela esta potencialidade que a abordagem vetorial-cronológica oculta. Embora, como dissemos anteriormente, interessado em outro fazer artístico - assim como Foster -, seus ensinamentos não cessam de atingir nosso campo, que, neste estudo, intersecciona poesia e história.

Nossa trajetória passou por um dos poetas mais importantes do século XX à luz de um entendimento do tempo próximo ao de Didi-Huberman por meio de um amálgama de teorias. Não nos confrontamos, como o autor, com “modelos de tempo”, nem com a distinção das categorias de imanência e transcendência. No aprofundamento que demos às ideias de Hal Foster, algo desta incontinência, da plurivocidade do que podemos entender por tempo na arte, despontou. O que chega do passado ao presente da escrita do poema se metamorfoseia num

objeto *entre* temporalidades, significando, para o presente e para o passado, algo que só pode ser entendido nessa encruzilhada.

Nada do que dissemos sobre Ginsberg aqui está restrito ao tempo de sua produção. Trouxemos a imagem do vórtice, com uma carga conceitual considerável a partir de Pound, para dar a ver um modelo de tempo – mas não somente disso – que fosse capaz de concentrar a profusão, o excesso contracultural, de um lado, e o anacronismo, a retroação, para nos atermos à nomenclatura de Foster, de outro. Nossa compreensão do poeta o posiciona “no meio do redemunho”, trazendo para si diversas temporalidades, fazendo-as revolverem e se transformarem. O rito lutuoso judaico, em “Kaddish”, se junta ao blues de Ray Charles, à Percy Shelley, à Emily Dickinson e Blake, sem perder de vista o que há de individual e autocentrado no trabalho de luto por meio do texto, como o que há de coletivo na ritualização do luto na tradição judaica - inseparável, neste caso, da performance pública de Ginsberg, que tanto prezava pela vociferação de seus poemas, como se na tentativa de lembrar que o que há de energia no texto só vem à superfície por meio do trabalho com corpo e voz, para além do poeta na torre de marfim, cujo trabalho é basicamente mental.

Pouco falamos de engajamento político, mas o que foi dito partiu do pressuposto de que a relação entre poesia e política não é exclusivamente a de “participação”, da poesia feita com fins ideológicos, como é o caso – cativante – de Maiakóvski. Em “Wichita Vortex Sutra”, a ironia, elemento chave para as teorias do pós-moderno, não permite que a apropriação das textualidades e performatividades múltiplas presentes no texto – hindu, islâmica, cristã, romântica - recaia no niilismo, na paródia total, no jogo de signos em rotação nulo, comumente atribuídos ao período pelos detratores. A partir da posição desprestigiada do poeta naquele tempo – para nem dizer do nosso – Ginsberg retoma o ideal shelleyano, e, contra a própria condição, forja uma a partir de sua matéria de trabalho, a linguagem, extirpando dela a “taxa” belicista da guerra fria, como vimos. Num jogo entre tempos, Ginsberg costura - já que

se trata de um sutra, “composto na língua” (para lembrar o título de seu *Composed on the Tongue*) - seu presente de participação política numa causa que já lhe era antiga, o protesto contra uma guerra que já ocorria há cerca de doze anos e perduraria por mais nove. Sua estratégia é permitir que seus contemporâneos, os Beats, os remanescentes da *San Francisco Renaissance*, os poetas do *Black Mountain College*, entre outros, habitem seu texto ao lado de Whitman e Melville, por exemplo. O vórtice que era Wichita, em acepção negativa, uma vez que o magnetismo provinciano retinha tudo e todos, preservando este centro geográfico do país em seu conservadorismo, se torna o *vortex* de Pound, aglutinando tantas vozes e corpos que a imagem de Wichita se torna inteiramente outra, a partir de uma explosão daquela cidade pacata e *redneck* pela visita de Ginsberg.

Em suma, tentamos trazer uma leitura que fizesse jus ao calibre do poeta. A investigação de seus textos pela crítica, que dificilmente sai de sua centralidade para a geração Beat, perde de vista o caráter decisivo de sua posição em meio ao século XX com frequência. Concentrando os “ventos uivantes” - imagem que compartilhava com Bob Dylan, a quem se associou à época - em seu vórtice, Ginsberg tensiona, como bom moderno, os conhecimentos a respeito da poesia, seja os de seu tempo ou do nosso. Sendo assim, como dissemos, abdicamos da eleição de uma tradição à qual ele se encaixasse - embora tenhamos pontuado alguns de seus antecessores - e de sua sujeição a uma “escola”, ao círculo literário da geração Beat - embora tenhamos tocado em pontos centrais desta. Sua contraposição à Eliot e Celan, mais instrumental e didática que dado histórico, tangencia o problema que separa, ainda no século XIX, a frente da experimentação negativa, liderada por Mallarmé, e a da “explosão” rimbaudiana, segundo Augusto de Campos. O autor de “Uivo”, hoje integrante do repertório da história da poesia - já dono do túmulo de papel que é toda “obra completa” - ainda conserva energia, e se mostra capaz de fazer a matéria da poesia e de seus saberes afiliados se moverem de modo a criar um espaço de confluência tensionante.

Referências

- BADIOU, Alain. “A era dos poetas”, in: BADIOU, Alain. *Manifesto pela filosofia*. Versão e nota MD Magno. Rio de Janeiro: Aoutra, 1991, pp. 35-42.
- CESARINO, Pedro. “Pré-face”, in: ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Organização de Sergio Cohn e Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, pp. 5-11.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- GINSBERG, Allen. *Collected poems 1947-1997*. Nova York: Harper Perennial, 2006.
- _____. *Uivo, Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- KIRBACH, Stephen. “Resisting the power museum with and beyond Allen Ginsberg’s ‘Wichita Vortex’ Sutra.” *Jacket*, Filadélfia, nº 29, abr. 2006. Disponível em: <http://jacketmagazine.com/29/kirbach-ginsberg.html>. Acesso em: 07/01/2025.
- POUND, Ezra. *ABC of reading*. Londres: Faber and Faber, 1991.
- _____. “Vortex”, in: LEWIS, Wyndham (ed.) *Blast – Review of the Great English Vortex*, vol. 1, nº 1, Londres, pp. 153-154, jun. 1914.
- WILLER, Claudio. “Notas da tradução”, in: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984b, pp. 188-207.

T EMPO HISTÓRICO E A-HISTÓRICO EM “ODE SOBRE UMA URNA GREGA”, DE JOHN KEATS

Daniel Lago Monteiro

*“So we go inside and we gravely read the stones/
All those people, all those lives, where are they now?”¹*

Ode sobre uma urna grega (1819) é um dos poemas mais conhecidos e admirados de John Keats. É, também, um dos poemas de língua inglesa que mais suscitou debates sobre as possibilidades e os limites de se estudar a poesia à luz da história. Neste capítulo, discorrerei sobre a ode em cinco momentos: primeiro, uma exposição geral do poema e da técnica da *ekphrasis*; depois, falarei sobre a época em que foi escrito; em seguida, apresentarei quatro leituras distintas que o poema provocou; na sequência, desenvolverei uma leitura

-
1. The Smiths. “Cemetery Gates”. In. *The Queen is Dead*. London: Rough Trade, 1986. Faixa 5. Disco de Vinil. “Adentramos e sombriamente lemos as lápides./ Todas essas pessoas, todas essas vidas, onde estarão agora?”. Todas as traduções de obras em língua inglesa são minhas, exceto quando indicar em nota. Dedico este capítulo aos amigos smithianos, Jennifer Zürger e Fábio Alkmin.

própria sobre o tempo histórico e a-histórico da ode; por fim, concluirei com uma sugestão das possíveis sobrevidas da urna grega, da ode e de Keats.

I

Começemos pela estrutura, versificação e temática de *Ode sobre uma urna grega*. Para uma maior clareza de compreensão, segue o poema em sua íntegra:

I.

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

II.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

III.

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

IV.

Who are those coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by the river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

V.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty", - that is all

2. Keats, 1994, pp. 221-22. Segue a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, com a qual trabalharemos neste capítulo: "I. Tu, ainda não violada noiva do repouso,/ Criança, de que o silêncio e o tardo tempo cuidam,/ Silvestre historiadora, que assim podes exprimir/ Um florido conto com maior doçura do que a nossa rima:/ Que legenda franjada de folhagens te rodeia a forma/ De divindades ou mortais, ou de umas e outros,/ Pelo vale de Tempe ou nos de Arcádia?/ Que homens são esses ou que deuses? Que virgens relutantes?/ Doida perseguição! Que luta por fugir?/ Que frutas e pandeiros? Que furor selvagem?/ II. É doce a melodia que se escuta; mais ainda,/ Aquela que não se ouve; soai, pois, ó brandas frutas;/ Não para o ouvido material, porém mais grata/ Tocai-nos para o espírito árias insonoras:/ Formoso jovem sob as árvores, não podes mais cessar/ Tua canção, nem estas árvores despir-se;/ Jamais, jamais, afoito amante, podes tu beijar,/ Embora próximo da meta – entanto não te aflijas;/ Ela não pode se fanar: se não alcanças teu prazer,/ Para sempre a amarás e ela será formosa!/ III. Felizes, ah! felizes ramos! não podes perder/As vossas folhas, nem dizer adeus à primavera;/ Melodista feliz, infatigável,/ Para sempre a modular cantigas para sempre novas;/ Oh mais feliz amor! oh mais feliz, feliz amor!/ Ardendo para sempre e sempre a ser fruído,/ Arfando para sempre e para sempre jovem!/ Amor acima da paixão dos homens que respiram,/ Essa que deixa o coração desconsolado e farto,/ A testa em fogo e ressequida a língua./ IV. Quem serão estes que estão vindo para o sacrifício?/ Para que verde altar conduzes, misterioso sacerdote,/ Esta novilha que levanta para os céus o seu mugido,/ Tendo os sedosos flancos revestidos por grinaldas?/ Que pequenina urbe junto ao rio ou mar/ Ou construída em montanha, com tranquila cidadela,/ Por esta gente é abandonada, esta manhã piedosa?/ Cidadezinha, para sempre tuas ruas ficarão silentes,/ Nem alma alguma voltará jamais para dizer/ Por que razão está desabitada./ V. Ó forma ática! Atitude bela! com um entrelace/ De virgens e varões de mármore a cercar-te,/ Com ramos de florestas e com pisadas ervas,/ Tu, forma silenciosa! como a eternidade/ Além do pensamento nos perturbais: fria pastoral!/ Quando a velhice destruir a geração de agora,/ Tu permanecerás, no meio de outras dores,/ Não das nossas, amiga do homem, a quem dizes:/ 'A beleza é a verdade, a verdade a beleza' – é tudo/ O que sabeis na terra, e tudo que deveis saber" (Keats, 2010, pp. 46-51).

Como se nota, a ode é estruturada em cinco estrofes. Todas elas contêm dez versos e são divididas em duas partes – quartetos e sextetos –, segundo a ordem das rimas. No quarteto, temos a rima ABAB; no sexteto, as variações: CDECED, CDECDE e CDEDCE. Ou seja, trata-se de uma estrutura bastante regular. Também a métrica é regular. O poema é todo ele escrito em pentâmetro iâmbico. Sem entrar em discussões profundas sobre a métrica, a prosódia dominante na poesia de língua inglesa é precisamente a iâmbica, isto é, a alternância entre sílabas breves e longas. Como observa Jonathan Culler, em *Theory of the Lyric*, ao contrário das línguas românicas, o inglês é uma língua acentuada, com o acento atribuído a sílabas ou a vocábulos particulares (Culler, 2015, p. 148). Pode haver uma alternância do lugar onde recairá o acento – com a intromissão de troqueus ou espondeus –, mas, invariavelmente, o verso pentâmetro iâmbico consiste em cinco sílabas ou vocábulos acentuados. Como podemos notar nos três primeiros versos da primeira estrofe, onde há a ocorrência de espondeu no segundo verso e troqueu no terceiro: “*Thou still / un-rav- / ish’d bride / of qui- / et-ness*”; “*Thou fos- / ter-child / of sil- / ence and / slow time*”; “*Syl-van / his-tor- / i-an, / who canst thus / ex-press*”.

Ode sobre uma urna grega se vale da técnica da *ekphrasis*. Segundo Álvaro Cardoso Gomes, em *A Poesia como Pintura*, *ekphrasis* é uma figura retórica que descreve imagens ou procedimentos pictóricos por meio de palavras com o objetivo de dar a ver, de colocá-las diante dos nossos olhos. *Ode sobre uma urna grega* é “uma autêntica peça efrática” (Gomes, 2015, p. 51). Gomes propõe a seguinte divisão do poema segundo sua temática. Na primeira estrofe, temos um Introito, em que o eu lírico dá vida ao artefato com o emprego das apóstrofes: “**Tu**, ainda não violada noiva do repouso,/ **Criança** de que o silêncio e o tardo tempo cuidam,/ **Silvestre historiadora**”. Segue-se uma série de interrogações, como se o eu lírico quisesse interpretar as imagens: será um ritual báquico? Serão “virgens relutantes?”

Na segunda estrofe, “o sujeito poético muda de interlocutor, pois se dirige às flautas” (Gomes, 2015, p. 54): melodias doces aos ouvidos, porém mais gratas não para o ouvido material. As figuras agora são outras: um jovem que não cessa de tocar para a sua amada, cuja beleza é eterna, e o prazer de ambos jamais é alcançado, porque congelado no tempo. A terceira estrofe dá continuidade às cenas de amor e felicidade – amor e felicidade que não conhecem o desconsolo e que não se saciam. As folhas das árvores são igualmente primaveris; de uma primavera sem fim, elas jamais cairão de seus ramos. Na quarta estrofe, o eu lírico “volta a apostrofar a urna, dirigindo-lhe interrogações sobre o sacrifício de uma bezerra por um misterioso sacerdote” (Gomes 2015, p. 55). Há uma descrição da “cidadezinha”, esvaziada naquela manhã, porque a população saíra para acompanhar o sacrifício. Onde se encontra a cidade? Junto “ao rio ou mar ou construída em montanha”? Não sabemos. Ou seja, ele é “incapaz de descrever objetivamente a cidade” (Gomes 2015, p. 55). A última estrofe parece realizar um diálogo entre o eu lírico e a urna. Recapitulando as figuras de virgens e varões, de ramos de folhagens, sons que não se ouvem, alegrias e tristezas, a ode se encerra com o axioma clássico, proferido pela urna: “A beleza é a verdade, a verdade a beleza”. Retornarei a ele e às imagens da ode quando tratar das interpretações conflituosas que o poema suscitou e quando expuser a minha própria interpretação. Passemos agora ao momento histórico do poema e de Keats.

II.

Convencionou-se considerar Keats um poeta romântico. Convencionou-se, porque, como observou Marylin Butler, nem Keats nem nenhum outro escritor inglês de seu tempo se definiu como romântico: “A literatura do começo do século XIX está comprimida por uma única e formidável palavra: Romântico (...). Mas o termo é anacrônico e os poetas concernidos não o

utilizariam para se referir a eles mesmos” (Butler 1981, p. 1).³ Ademais, continua Butler, seria um equívoco olhar para esses autores como pertencentes a um único movimento artístico e intelectual; de sorte que o mais apropriado seria falarmos em *romantismos*, no plural. Foi somente na década de 1860 que críticos e historiadores da literatura cunharam a expressão “Romantismo inglês”. A partir de uma analogia com escritores e artistas alemães do mesmo período, a Inglaterra teria vivenciado um movimento ou uma revolução romântica. Um marco dessa nova literatura seriam as *Lyrical Ballads* (1798), escritas por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge; o prefácio de Wordsworth, publicado dois anos depois, seria seu manifesto. Entretanto, ainda no período “romântico”, críticos, como William Hazlitt, procuraram traçar uma unidade para a poesia de seu tempo. Comentando as *Lyrical Ballads*, Hazlitt argumenta que esses poemas – inspirados nos sentimentos e nas opiniões suscitados pela Revolução Francesa e nos paradoxos forjados pelos poetas alemães – realizaram uma verdadeira revolução na literatura inglesa. Nas palavras de Hazlitt, num curso que ministrou em 1818 e que teve como aluno o jovem Keats:

Todos o lugares-comum das figuras da poesia – tropos, alegorias, personificações e a mitologia pagã – foram imediatamente descartados; uma alusão clássica era considerada uma peça de vaidade antiquada (...); a rima foi considerada uma relíquia do sistema feudal, e a métrica regular foi abolida junto com o governo regular. (...). O objetivo era reduzir todas as coisas a um nível absolutamente igual; uma singularidade afetada e uma simplicidade ultrajante prevaleceram na vestimenta, nos costumes, no estilo e no sentimento (...). A licenciosidade

3. “Early nineteenth-century literature is cramped by a single word: Romantic (...). But the term is anachronic and the poets concerned would not have used it of themselves”.

se tornou extrema (...). O mundo virou de pernas para o ar; e a poesia (...) deveria compartilhar dos destinos do mundo e começar *de novo*. (Hazlitt 1998, vol. 2, pp. 314-315)⁴

Esta seria uma boa descrição da ruptura que a poesia romântica infligiu à tradição. Contudo, o termo “romântico” jamais é empregado nos cursos de Hazlitt para se referir aos escritores do período; afinal, como vimos, Romantismo inglês é uma nomenclatura póstuma. O que Hazlitt descreve e analisa é a poética de uma escola, encabeçada por Wordsworth e Coleridge, conhecida por Poesia do Lago. Keats não fez parte dela. Em termos estéticos e políticos, Keats identificava-se com os escritores *cockneys*, londrinos, que tinham uma acentuada consciência de classe e uma simpatia pelas causas operárias, a exemplo do próprio Hazlitt e dos amigos de ambos Charles Lamb e Leigh Hunt, sobretudo este último. Foi Hunt quem iniciou a voga italiana e neoclássica na poesia inglesa do período. Porque as parcerias sempre foram seu forte, Hunt se tornou referência tanto de escritores que celebraram a cidade – com sonetos, ensaios ou poemas em prosa que retratavam o cotidiano da metrópole moderna – quanto de escritores, com Percy Shelley e Lorde Byron à frente, que mergulharam fundo na literatura e cultura italianas e no passado greco-romano. Voltaremos a essas questões na quarta parte deste capítulo.

4. “All the common-place figures of poetry, tropes, allegories, personifications, with the whole heathen mythology, were instantly discarded; a classical allusion was considered as a piece of antiquated foppery (...); rhyme was looked upon as a relic of the feudal system, and regular metre was abolished along with regular government (...). The object was to reduce all things to an absolute level; and a singularity affected and outrageous simplicity prevailed in dress and manners, in style and sentiment (...). The licentiousness grew extreme (...). The world was to be turned topsy-turvy; and poetry (...) was to share its fate and begin *de novo*”.

A oposição entre romantismo e classicismo é um tema deveras complexo para se desenvolver aqui. Em linhas muito gerais, o classicismo de Shelley e Byron “é colorido por dúvidas pessoais e por incertezas” (Butler 1981, p. 181)⁵ incompatíveis com o neoclassicismo do século anterior, que postulava uma simplicidade radical (de maneiras, assuntos e ambientações), a versificação em dísticos heroicos, a rígida separação de estilos etc. Para o neoclassicismo de Byron e Shelley, a Grécia antiga não é apenas apolínea, mas dionisíaca. Isso porque, segundo o extenso estudo de M. H. Abrams em *O Espelho e a Lâmpada*, o critério da intensidade e, junto a ele, o sublime longiniano foram convertidos em instrumento crítico e princípio de composição do classicismo do período (Abrams 2010, pp. 182-202). *Ode sobre uma urna grega* está no epicentro desse movimento. A ruptura que ela empreendeu na tradição, se quisermos ler Keats na chave transgressora dos poetas do período, proposta por Hazlitt, foi retratar um mundo clássico marcado pelos contrastes entre violência e amor; alegria e tristeza; eternidade e passagem – contrastes esses, como veremos, que são tanto históricos quanto a-históricos.

Keats morreu aos 25 anos em Roma, cidade para onde se mudou na malograda expectativa de se curar da tuberculose. Em vida, ele nunca teve o devido reconhecimento. A imprensa conservadora da época, como *Blackwoods's* e *Quarterly Review*, rechaçou-o de todas as formas, sobretudo por suas associações com escritores *cockneys*. Na era vitoriana, Mathew Arnold fez algum esforço para resgatar Keats do esquecimento, e os simbolistas franceses, vez ou outra, acenaram a ele. Mas foi somente no século XX, com a consolidação dos estudos de literatura inglesa nas universidades, que Keats passou a figurar entre os maiores poetas de seu tempo. Em parte, isso se deveu às intensas disputas, travadas entre os críticos, sobre o lugar

5. “Is coloured by the personal doubt and uncertainties”.

que a história ocupa na poesia de Keats, sobretudo em *Ode sobre uma urna grega*. É o que veremos na exposição que se segue das leituras propostas por Cleanth Brooks, Leo Spitzer, Harold Bloom e James Chandler, cada qual representante de correntes críticas distintas.

III.

The Well-Wrought Urn, de Brooks, é um marco do *New Criticism*, uma corrente crítica que esteve na base da consolidação dos estudos literários na academia e que se apoiava na técnica do *close reading*: a análise cerrada de uma passagem particular com o objetivo de iluminar a obra como um todo, sem a intromissão de biografismos ou de referências históricas exteriores ao texto. O livro de Brooks analisa poemas de escritores distintos e de épocas distintas: Milton, Tennyson, Wordsworth etc. Contudo, desde o título, é possível reivindicar certa centralidade para Keats. Um bom poema, como uma boa urna, é bem-elaborado, *well-wrought*.

O capítulo dedicado a Keats, “Keats’s Sylvan Historian: History without Footnotes”, aborda invariavelmente o tema da história. Brooks elege como chave interpretativa os versos 3 e 4 da primeira estrofe: “Silvestre historiadora, que assim podes exprimir/ Um florido conto com maior doçura do que a nossa rima”. Que tipo de história ela narra? Num primeiro momento, história nenhuma. A urna é silenciosa. Contudo, o poema parece sugerir que, se ouvirmos atentamente, podemos escutá-la. O adjetivo “silvestre” é significativo. Ele pode se referir tanto a uma história rústica quanto a uma história das florestas, ou às duas coisas. Seja como for, a história diz verdades. Segundo Brooks, “silvestre” se opõe à história formal: “Nomes e datas são omitidos” (Brooks, 1947, p. 147).⁶ Ou seja, a verdade

6. “Names and dates have been omitted”.

dessa história está mais próxima do conto (*tale*) ou do mito. Do mesmo modo, a sequência de interrogações nas estrofes 1 e 4 expressam a impossibilidade de descrever objetivamente, factualmente, a urna. As imagens e o ritmo do poema estão organizados num todo orgânico, de maneira circular e não linear; isto é, por oposição à história objetiva. O caráter circular da estrutura e da organização das estrofes teria como corolário, por assim dizer, a mensagem da urna. Nesse momento, Brooks diverge da leitura de críticos que o precederam, sobretudo T. S. Eliot. Se, para Eliot, o verso “A beleza é a verdade, a verdade a beleza” soa como falso, porque ele nos força a uma apreensão da verdade que não pode ser comprovada ou compreendida; Brooks questiona se o verso de fato postula uma questão de verdade ou falsidade (Brooks, 1947, p. 141). Por mais enigmática que seja a mensagem, ela possui, na leitura de Brooks, um valor equivalente ao da própria poesia. Traduzindo-a para os tempos de hoje e de acordo com o fazer histórico impresso na ode, diz Brooks: “A mera acumulação dos fatos (...) é insignificante” (Brooks 1947, p. 151).⁷ As gerações passam, as formas poéticas ficam, como lemos nos versos 6 e 7 da estrofe 5: “Quando a velhice destruir a geração de agora,/ Tu permanecerás, no meio de outras dores”. Contudo, para acessar as formas poéticas, é preciso ouvi-las atentamente, é preciso ouvir a mensagem da urna, que não se dirige “para o ouvido material”. Se a urna é uma silvestre historiadora, conclui Brooks, sua história tem a “validade do mito – não do mito enquanto algo belo ou um simulacro irrelevante, uma fantasia vã, mas mito enquanto uma percepção válida da realidade” (Brooks 1947, p. 151).⁸

Spitzer, um dos mais célebres filólogos e romanistas do século XX, se refugiou em Istambul por conta da perseguição nazista e, na sequência, nos Estados Unidos, onde ocupou o

7. “Mere accumulation of facts (...) are meaningless”.

8. “The validity of myth – not myth as a pretty but irrelevant make-belief, an idle fancy, but myth as a valid perception of reality”.

cargo de professor na John Hopkins University. Lá escreveu um livro que foge ao âmbito das letras românicas: *Essays on English and American Literature*. O quinto ensaio é dedicado a Keats: “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”.

A leitura de Spitzer, em certo sentido, caminha par a par com a de Brooks. Spitzer travou um extenso debate com uma das figuras-chave de uma corrente crítica que se opunha ao *New Criticism*, Arthur Lovejoy, que então lançava as bases para a disciplina História das Ideias. Ainda que Lovejoy não seja citado nesse capítulo, é possível ler nas entrelinhas o embate entre os dois. Nas palavras de Spitzer: “Um poema, num primeiro momento, não é um documento histórico, mas um organismo com valor próprio, que deve ser recriado pelo crítico” (Spitzer, 1962, p. 68).⁹ Em seguida, ele pede licença para se intrometer num assunto que não é da sua alçada – afinal, Spitzer é um romanista: “Talvez possa oferecer a minha explicação relativamente simples de *Ode sobre uma urna grega*” (Spitzer 1962, p. 69).¹⁰ A explicação de Spitzer, no entanto, não é nada simples. Após reconstituir a estrutura do poema, ele argumenta que sua forma circular torna necessária a repetição de seus elementos centrais na última estrofe. Além disso, como vimos, o poema é todo ele marcado por repetições. Elas expressam tanto sua circularidade quanto a incerteza do eu lírico sobre a identidade histórica da urna. Quem são os protagonistas das cenas? Não sabemos. O eu lírico se dirige a uma silvestre historiadora, como vimos na leitura de Brooks. Nas palavras de Spitzer: “Não é uma historiadora profissional que nos forneceria detalhes factuais”; antes, a urna “nos revela a história na forma da natureza imutável e bela das florestas, folhas, flores, como os

9. “A poem is first not a historical document, but an organism in its own right which must be recreated by the critic”.

10. “I may be allowed to offer my own relatively simple explanation of the *Ode on a Grecian Urn*”.

vasos gregos comumente fazem” (Spitzer, 1962, p. 75).¹¹ Mais uma vez, isso ocorre pela repetição, cujo ápice está na terceira estrofe. Nela, nos deparamos com duas repetições: “feliz” (repetida seis vezes) e “para sempre” (repetida cinco vezes). A ideia de eternidade é central aqui; eternidade que se choca com a efemeridade das paixões humanas que lemos ao final da estrofe: “desconsolo”, “farto”, “testa em fogo”, “ressequida língua”. A última estrofe concretiza a mensagem da urna e o faz pela escolha precisa do ritmo e das palavras. A estrofe se abre com o vocativo “Ó forma ática”. Semelhante ao “Tu” da primeira estrofe, o “Ó” faz com que, nas palavras de Spitzer, “o começo e o fim do poema formem um quiasmo que acrescenta ao seu efeito circular” (Spitzer 1962, p. 83).¹² Com isso em mente, pergunta Spitzer, por que o poema se chama ode *sobre* uma urna grega e não ode *a* uma urna grega? “*Sobre* implica um comentário” (Spitzer, 1962, p. 84);¹³ isto é, implica descrição, história. Por outro lado, também parece claro que o poeta fala à urna. Em suas palavras: “Foi uma façanha de Keats apresentar uma ‘ode sobre’ na forma de uma ‘ode a’, isto é, numa maneira consoante às emoções elevadas tradicionalmente exigidas pelo gênero ode” (Spitzer 1962, p. 89).¹⁴ Por fim, Spitzer propõe uma leitura do dístico final: “*Beauty is truth, truth beauty’ – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know*”. Apesar de as aspas estarem somente no aforismo, Spitzer argumenta que o pronome “*ye*” – ou seja, vós, usado pela primeira vez no poema para se dirigir aos leitores – dá a entender que ainda se trata da

-
11. “Not a professional historian who would furnish us with factual detail”; “reveals to us history in the form of the never-changing beauty of forests, leaves, flowers, as Greek vases usually do”.
 12. “The beginning and the end of the poem thus form a chiasmic pattern which adds to its cyclic effect”.
 13. “*On* implies a commentary”.
 14. “It was Keats’s achievement to have presented the ‘ode on’ in the form of an ‘ode to’, that is, in a manner that was consonant with the lofty emotion traditionally required for the genre of the ode”.

voz da urna e que sua mensagem é para todos os passantes que a observam. Assim, “todos os leitores da ode de Keats devem se tornar passantes que, ao pararem diante da urna imortal, escutam sua mensagem consoladora” (Spitzer 1962, p. 93).¹⁵

The Visionary Company é um entre dezenas de livros sobre o Romantismo inglês de um dos críticos mais prolíficos e controversos do século XX, Harold Bloom. De fato, Bloom iniciou sua carreira como um defensor dos românticos e, desse modo, se contrapôs à crítica de T. S. Eliot. Ora, Eliot foi peça-chave para os *new critics*. Não é que a crítica de Bloom se oponha ao *close reading*. Mas em vez de dissecar um poema com a frieza do anatomista, Bloom se aproxima das obras que comenta com um fervor apaixonado. Crítica é paixão. Ao mesmo tempo, as obras literárias estão relacionadas entre si, quer os escritores estejam conscientes ou não. Elas pertencem ao cânone, não porque alguém assim o quis, mas porque há nelas uma vitalidade que faz com que se comuniquem entre si e com os leitores.

Pois bem, no capítulo de *The Visionary Company* dedicado à ode de Keats, Bloom se detém na retórica do oxímoro, isto é, quando cada qualificador nega o que é qualificado. Já vimos que o poema é marcado por imagens conflitantes: som e silêncio; eternidade e passagem; fervor e frieza; alegria e tristeza; violência e amor; história e mito; e assim por diante. Em termos formais, isso se expressa na repetição da conjunção “ou” que marca as estrofes 1 e 4: “de divindades ou mortais, ou de umas e outros”; “pelo vale de Tempe ou de Arcádia”; “homens ou deuses”; “junto ao rio ou mar ou construída em montanha”. Na leitura de Bloom, a chave interpretativa do poema estaria nessas estrofes, ou seja, justamente quando o eu lírico interpela a urna com o objetivo, sempre inconcluso, de a descrever. Por que o eu lírico se expressa dessa forma ao compor uma peça efrática

15. “All readers of Keats’s ode ought to become passers-by, pausing before the immortal urn and listening to its consoling message”.

de uma urna grega? Como vimos, a *ekphrasis* tem por objetivo apresentar, por meio de palavras, imagens diante dos olhos dos leitores. Por que, então, essas imagens jamais se formam ou jamais se apresentam com nitidez? A resposta, segundo Bloom, está na própria noção de tempo. Nessa ode, o tempo se encontra em suspenso. Para quem ele se encontra dessa forma? Não para aquele que observa e se esforça por descrever a urna, isto é, não para o poeta e os leitores, mas para as imagens “de mármore” da urna: frias, silenciosas. Há, portanto, uma “dialética” entre “existência simultânea e não-existência” (Bloom 1961, p. 408),¹⁶ entre ser e não ser. De um lado, diz Bloom, “somos incapazes de conceber a eternidade porque a duração é inextricável ao nosso pensamento; o tempo passa quando tentamos apreender a intemporalidade” (Bloom 1961, p. 409);¹⁷ do outro, porque as imagens, a estrutura e a métrica perfeitamente regulares do poema são imutáveis, elas congelam o tempo. Nesse sentido, Keats teria realizado uma inversão temporal. Não é a urna que é um objeto do passado, somos nós, leitores, que observamos nossa existência passar diante daquilo que permanecerá “no meio de outras dores,/ não das nossas”. Às nossas dores ou às das gerações vindouras a urna, “amiga do homem”, comunicará a mesma mensagem. Mas o dístico final, na leitura de Bloom, é menos uma mensagem consoladora do que uma libertação. Em suas palavras: “A alma que conhece a identidade da beleza e da verdade também conhece a sua liberdade, que é tudo o que se precisa saber” (Bloom 1961, p. 410).¹⁸ Noutros termos, reconhecer-se perecível diante daquilo que resiste à passagem do tempo é compartilhar da mesma resistência, é se tornar igualmente perene a partir da criação de algo imorredouro.

16. “Dialectic”; “simultaneous existence and non-existence”.

17. “We cannot think of eternity because duration is inextricable with our thinking; time passes as we try to apprehend timelessness”.

18. “The soul that knows the identity of beauty and truth knows also its freedom, which is all it needs to know”.

Chandler é autor de um dos mais importantes estudos já realizados dentro da corrente crítica conhecida por *New Historicism: England in 1819*. Neste livro, Chandler segue os passos de Marilyn Butler e de estudiosos que, a partir da década de 1980, procuraram reconfigurar o cânone, integrar diversos gêneros literários, recuperar a escrita de mulheres e negros, de modo “a borrar a distinção maior e menor na seleção de autores e textos e, de fato, historicizar a própria noção de ‘literatura’” (Chandler 1998, p. 10).¹⁹ No curso de quase 600 páginas, Chandler reconstitui o embate entre Jean-Paul Sartre e Lévi-Strauss, entre história e mito, para, em seguida, desenvolver o argumento de que nosso historicismo e nossa visão dialética da história devem muito ao Romantismo inglês.

Mas por que 1819? Por motivos literários e, claro, históricos. 1819 corresponde ao ano em que ocorreram os maiores embates entre a classe trabalhadora e a burguesia na Inglaterra do século XIX. O mais famoso deles ficou conhecido como o Massacre de Peterloo, quando 60 mil operários que se reuniram em praça pública para reivindicar melhores condições de trabalho e o sufrágio universal foram duramente reprimidos pelo exército, que matou dezenas de pessoas e feriu outras centenas (Chandler, 1998, p. 15-20). 1819 é também o ano do soneto de Shelley, *Inglaterra em 1819*, que retrata o Massacre de Peterloo; de *Don Juan*, de Byron; dos *Ensaio Políticos*, de Hazlitt; de três romances históricos de Walter Scott; e, claro, de *Ode sobre uma urna grega*, de Keats. Nesse contexto, seria a ode de Keats tão alheia à história? Por que ler *Ode sobre uma urna grega* sem levar em conta as cartas de Keats – que registram, por exemplo, suas impressões sobre o Massacre de Peterloo – e outros poemas naquele que foi seu *annus mirabilis*? Além de *Ode sobre uma urna grega*, em 1819 Keats publicou: *A véspera*

19. “To blur the major-minor distinction in selecting writers and texts, and indeed to historicize the very notion of ‘literature’”.

de santa Inês, La Belle Dame sans merci, Ode a Psiquê, Ode sobre a melancolia e Ode sobre o rouxinol, só para ficarmos com os mais conhecidos. Chandler rompe com os formalistas logo de início ao analisar *Ode sobre uma urna grega* a partir de suas relações com outros poemas – e outros poetas – do mesmo período. É nesse sentido que Chandler recupera os intensos diálogos entre Keats e Mary Tighe, poeta que ficou obscurecida pelo cânone tradicional e que escrevera *Ode a Psiquê* poucos anos antes da ode de Keats. Sem recorrer a argumentos de influência, o que Chandler demonstra em seu estudo é que a *Ode a Psiquê* de Tighe não só era conhecida por Keats como guarda um aspecto compartilhado pelos poetas do período. Ambas as odes teriam por objetivo a historicização da alma. Elas seriam uma maneira de recontar a história de Psiquê sem aderir plenamente à mitologia pagã ou ao empirismo sensualista dos modernos. O mesmo procedimento se observa na urna grega, que é a um tempo emblema da arte e artefato histórico. Nas palavras de Chandler: “O momento de virada do poema é aquele quando Keats é conduzido a ver a urna como um depósito arqueológico de uma civilização passada (Chandler, 1998, p. 408).²⁰ As perguntas que o eu lírico dirige à urna não expressam apenas incertezas, ou melhor, por detrás delas há a consciência de que sem a indagação o passado não fala. No dístico final, a urna responde, e essa dramatização é reveladora por si só. Tendo em vista as manifestações políticas que agitavam a Inglaterra e a crescente mecanização, que modificou a produção dos materiais, conclui Chandler, “a consciência histórica molda os escritos de Keats de 1819 mesmo, ou talvez precisamente, quando ele dramatiza sua resistência ao poder histórico” (Chandler 1998, p. 408).²¹

20. “The turning point of the poem is the one in which Keats is led to see the urn as an archaeological deposit of a former civilization”.

21. “The consciousness of history shapes Keats’s writing of 1819 even, or perhaps especially, when he dramatizes himself as resisting its power”

Como se nota na exposição das leituras de Brooks, Spitzer, Bloom e Chandler, *Ode sobre uma urna grega* suscitou interpretações distintas sobre as relações entre história e poesia em representantes-chave de algumas das correntes críticas mais férteis do século XX: o *New Criticism*, a estilística, a teoria da influência e o *New Historicism*. Haveria algo de novo a acrescentar? É claro que não seria o caso de escolher entre essa ou aquela corrente crítica, menos ainda de formular uma nova. Isto posto, creio que seja possível aventar minha singela contribuição para o debate.

IV.

Após os imensos avanços em matéria de história e cultura nos estudos literários, uma interpretação que não procurasse ligar os pontos entre forma e história seria anacrônica e ingênua, sobretudo se tratando de um poema como *Ode sobre uma urna grega*, em que a história está posta desde o início. Não se trata aqui de buscar as motivações externas ou internas para essa ode de Keats; antes, a partir das análises histórico-filosófica, intertextual e interna ao texto, espera-se ampliar nosso conhecimento dos significados atinentes ao poema.

Ode sobre uma urna grega, como qualquer outra criação artística, foi composta num determinado tempo e para um determinado público. Ainda que a criação geralmente ocorra nas horas solitárias – afinal, são necessários tempo e dedicação para produzir qualquer coisa –, nada se cria sem a consciência de uma “comunidade que gerou a arte e proveu seu público” (Butler 1981, p. 10).²² Dissemos antes que Keats pertenceu a um grupo de escritores conhecidos por *cockneys* e uma de suas características foi acolher o classicismo do período. A presença de *cockneyismos* (se me permitem o neologismo) na poesia de

22. “Community which generated art and provided its public”.

Keats junto à sua releitura do mundo helênico foram notadas por seus opositores, sobretudo pela *Blackwood's Magazine*. Num artigo de agosto de 1818, *Blackwood's* comenta mais detidamente *Endymion*, de Keats. Nas palavras do articulista Z., Keats tem uma “ideia vaga de que os gregos foram o mais elegante dos povos”, e não passa de “um mero jovem e versificador *cockney*” (1818, p. 522, *apud* Dart 2012, p. 50).²³ O *cockneyismo* de Keats seria uma de suas marcas, apontada por críticos de tradições as mais diversas, muitas vezes com o objetivo de censurá-lo. William Empson, importante expoente do *New Criticism*, ao lado de Brooks, diz que o verso “*O Attic shape! Fair attitude! with brede*” “é muito ruim”, pois a justaposição, no mesmo verso, de uma palavra de origem grega, “*Attic*”, com o arcaísmo de “*brede*” tem algo *cockney* (Empson, 1951, p. 374).²⁴ Jeffrey Cox, por sua vez, empenhou-se em recontar uma possível história da segunda geração de poetas românticos ingleses. Em “*Introduction: or, The Visionary Company, Inc.*”, uma clara alusão a Bloom, Cox analisa as cartas que Keats, Shelley, Hunt e outros trocaram e o quanto elas manifestavam um interesse genuíno em formarem um grupo, que decerto formariam nas décadas de 1810 e 1820: “A segunda geração de poetas românticos não é apenas uma reunião histórica de vozes distintas, mas um grupo autoconsciente, uma associação de intelectuais centrados em Leigh Hunt, que ficou conhecida como *Cockney School*” (Cox 1998, pp. 4-5).²⁵ Keats, Shelley e Hunt criaram uma comunidade e, a partir da divulgação de suas obras na imprensa periódica, formaram um público leitor, que será o de *Ode sobre uma urna grega*.

23. “Vague idea, that the Greeks were a most tasteful people”; “merely a young Cockney rhymester”.

24. “Is a very bad line”.

25. “The second generation of romantic poets is not merely a temporal gathering of distinct voices but a self-consciously defined group, an association of intellectuals that centred on Leigh Hunt and that came to be known as the Cockney School”.

A pesquisa histórica, a discussão sobre a temporalidade na arte e sua função social eram algumas das questões que mais animavam o grupo. Essas questões perpassam a vastíssima obra de um autor-chave do período, que não fez parte do círculo de Hunt, mas que com ele interagiu em diversas ocasiões, o também *cockney* Hazlitt. Em “Por que as artes não progridem? – um fragmento”, ensaio publicado na obra que escreveu em parceria com Hunt, *The Round Table* (1817), Hazlitt argumenta que o valor histórico e a temporalidade nas criações artísticas e tecnológicas são distintas; não apenas distintas, mas antagônicas. Os avanços tecnológicos ou em assuntos que requerem investigação, experimento e demonstração lógica não possuem um fim: eles se aperfeiçoam com a repetição e amadurecem com o tempo. Toda invenção tecnológica ou toda descoberta “em crítica, (...) química, mecânica, geometria, astronomia etc.” (Hazlitt 2021, p. 322) acrescenta um dado ou um saber que será aproveitado nas invenções ou descobertas posteriores. Sequer somos capazes de conceber um tempo histórico em que as inovações tecnológicas alcançarão um limite, em que nada de novo, apoiado nas descobertas ou discussões precedentes, se dirá sobre um elemento químico, sobre o movimento dos astros ou sobre uma obra literária. De fato, se esse dia chegasse, ele se afiguraria para nós como o fim da história. Em contraste, as criações artísticas e literárias não parecem se aperfeiçoarem “com esforços repetidos ao longo do tempo” (Hazlitt 2021, p. 322). Isso não significa que um artista ou escritor não se aproprie daquilo que foi elaborado pelos seus antecessores, que não se insira dentro de uma tradição ou que não acrescente uma inflexão nova a uma forma antiga. Mas seria um disparate afirmar que Arthur Miller é melhor que Shakespeare, que J. M. Coetzee é melhor que Daniel Defoe ou que Alice Oswald é melhor que Wordsworth somente porque escreveram em épocas posteriores, porque souberam aperfeiçoar as obras do passado; isto é, pelos motivos que afirmamos que o Iphone 15 é melhor que o Iphone

5. Contudo, Hazlitt é mais radical no seu argumento. Para ele, escritores e artistas contemporâneos jamais produzirão obras tão formadoras como as do passado. Isso porque, argumenta, uma vez superada as primeiras dificuldades formais, as artes “saltaram (...) da infância à maturidade (...), ao cimo meridional (...), tendo, doravante, entrado em perpétuo declínio” (Hazlitt 2021, p. 323). Nesse sentido, Hazlitt desenvolve seu argumento a contrapelo de uma visão da história segundo a qual todas as realizações humanas caminham passo a passo com o progresso tecnológico ou com os avanços que observamos e decerto almejamos em questões relativas às organizações sociais e aos direitos humanos; isto é, a contrapelo de uma visão da história enquanto marcha contínua e progressiva, que se delineou no período romântico e que se estende até o nosso. Defensor radical da classe operária – das lutas por melhores condições de trabalho, da reparação histórica dos opressores em relação aos oprimidos e do “sufrágio universal” (Hazlitt 2021, p. 327) –, o que Hazlitt argumenta é que coexistiriam três temporalidades distintas na história: uma que caminha numa progressão sucessiva e linear, a dos avanços tecnológicos ou em assuntos que requerem a transmissão de um conhecimento aplicável e utilitário; outra que se move em círculo, as formas eternas forjadas em tempos imemoriais e repostas historicamente por aqueles que delas se ocupam; e uma terceira, a da disrupção, da mudança do estado de coisas pelo choque, pelo conflito entre dominados e dominantes.

Analisando este e outros escritos de Hazlitt, bem como de diversos autores ingleses do Romantismo, Lucy Newlyn argumenta que a época “romântica” se viu encapsulada por um sentimento: a angústia da recepção. Wordsworth e Coleridge, os Poetas do Lago, podem ter iniciados seus projetos ou programas literários com o objetivo de fazer com que a poesia começasse *de novo*, como lemos no trecho de Hazlitt citado no início deste capítulo. Mas para a segunda geração de escritores “românticos”

predominou o sentimento ou a opinião contrária: nos tempos modernos, seria possível produzir algo original e duradouro? Intrínsecas aos ensaios de Hazlitt, argumenta Newlyn, estão as ideias de fama póstuma, lugar da crítica, originalidade, popularidade e formação do cânone.

Em “Por que as artes não progridem? – um fragmento” e, sobretudo, nos cursos de literatura que Hazlitt ministrou nos anos de 1818 e 1819, volta e meia nos deparamos com o argumento de que a verdadeira fama de um escritor ou artista depende menos do que ele ou ela produziu, do que os contemporâneos pensam ao seu respeito ou do alarido que fazem de suas obras na imprensa periódica ou em qualquer outro suporte midiático (como as redes sociais dos tempos de hoje) e muito mais do julgamento da posteridade: “Nenhuma opinião de um único indivíduo ou de uma única geração tem o mesmo peso e a mesma autoridade (para não dizer nada da força da simpatia e do preconceito) que pertencem às gerações futuras” (Hazlitt 1998, vol. 2 p. 299).²⁶ Uma obra é clássica porque as sucessivas gerações decidiram lê-la e relê-la como clássica. Se as gerações futuras decidirem que ela já não é clássica, não será. Como fica, então, o valor da obra? Tornou-se um bordão do romantismo a sobrevalorização da originalidade do escritor, do seu gênio original. Na leitura “original” de Newlyn, não é que a originalidade não fosse um valor reconhecido ou mesmo aspirado por poetas e críticos do período. Mas a própria aspiração por originalidade, que inexistente sem o assentimento do público, produz um sentimento ambivalente, uma angústia que não é apenas da influência, como quer Bloom, mas da recepção. À medida que a originalidade “adquiria um valor comercial numa cultura capitalista” (Newlyn 2000, p. 265),²⁷ ensaístas e poetas como Hazlitt e Keats, para ficarmos com dois

26. “The opinion of no one individual, nor of any generation, can have the weight, the authority (to say nothing of the force of sympathy and prejudice), which must belong to that of successive generations”.

27. “Acquired commercial value in a capitalist culture”.

dos exemplos da autora, colocaram-se numa postura defensiva. Afinal, como vimos na passagem de Hazlitt citada há pouco, a opinião pública é passageira; noutros termos, o valor estético deve transcender a popularidade.

No primeiro de seus cursos, *On the English Poets* (1818), Hazlitt percorre, em sucessão histórica, os principais poetas de sua nação: de Chaucer a Wordsworth e Coleridge; sem deixar de comentar, com igual precisão e ironia, poetas mulheres: Ana Barbauld, Hannah Moore, Joanna Baillie, entre outras. Trocando em miúdos, esse curso procurava estabelecer um cânone nacional. Haveria uma linha conectando esses autores e autoras? Segundo Newlyn, a leitura histórica de Hazlitt é a um tempo diacrônica e sincrônica: diacrônica porque subjacente à sua visão histórica estão as ideias de progresso e declínio; sincrônica porque opera a partir do contraste e da comparação entre autores de épocas distintas (Newlyn 2000, p. 293). O arco histórico proposto por Hazlitt nesse curso é relativamente simples e em concordância com seu ensaio publicado um ano antes, “Por que as artes não progredem?”: uma vez superada as primeiras dificuldades materiais (Chaucer e Spenser), a poesia inglesa alcançou seu apogeu (Shakespeare e Milton), para, na sequência, cair em declínio (Wordsworth e Coleridge). É claro que podemos ler nesse arco um acerto de contas com os Poetas do Lago, com os quais os *cockneys* mediam forças. Para além dessas disputas, argumenta Newlyn, a leitura sincrônica de Hazlitt, junto ao valor da obra original que desafia a popularidade, inclui a intertextualidade que atravessa épocas distintas e que deve ser reconhecida e recriada pelo crítico-leitor. Desse modo: “Os conceitos de gênio, originalidade, posteridade e canonicidade funcionavam para os escritores românticos como um símbolo confortante de conectividade trans-histórica com seus leitores ideais” (Newlyn 2000, p. 296).²⁸

28. “The concepts of genius, originality, posterity, and canonicity functioned for Romantic writers as comforting symbols of transhistorical connectiveness with their ideal readers”.

De volta à *Ode sobre uma urna grega*, não iríamos muito longe se dissessemos que Keats incorporou muitas das ideias de Hazlitt à sua poesia porque leu *The Round Table* e assistiu a seus cursos. Ele decerto leu, assistiu e conversou com Hazlitt, como se nota nas preciosíssimas missivas do poeta. A questão que levanto aqui é como Keats, em *Ode sobre uma urna grega*, elaborou, a seu modo, os debates que animavam seu grupo e deu a eles uma inflexão própria. Newlyn argumenta que Keats, à diferença de Hazlitt, “parece repudiar o culto romântico da posteridade em favor da fama breve, efêmera” (Newlyn, 2000, p. 276).²⁹ É possível que, em suas aspirações pessoais, Keats não almejasse figurar no extenso e inclusivo cânone literário traçado por Hazlitt um ano antes da escrita de suas famosas odes. Seja como for, em *Ode sobre uma urna grega*, notamos a sobreposição de diferentes temporalidades. É o que procurarei desenvolver na leitura que se segue.

Desafida, levanto a hipótese de que o principal protagonista da ode não é a urna, não são as figuras ali retratadas, não são os passantes que param e a observam, não é Keats, não é o eu lírico e também não somos nós, leitores. O principal protagonista é o tempo. Intrínsecas ao tempo estão três ideias distintas: duração, eternidade e instante, ou, como diziam os gregos, *cronos*, *aíôn* e *kairós*. As horas, os dias, os anos passam num fluxo contínuo: esse é *cronos*; mas as horas, os dias, os anos também retornam, como o sol e a lua, o movimento dos planetas: esse é *aíôn*; na passagem contínua ou naquela que sempre retorna, algo com o qual não contávamos pode ocorrer e modificar o curso do tempo: esse é *kairós*. Essas três temporalidades estão presentes em *Ode sobre uma urna grega*.

Por mais estático que o tempo pareça na ode e por mais que as imagens na urna retratem ações suspensas no tempo,

29. “Appears to be repudiating the Romantic cult of posterity, in favour of the brief, ephemeral fame”.

há a sugestão de suas realizações, de seus movimentos. Isso se observa pelo ritmo e pela escolha precisa dos vocábulos: “*Thou still unravish’d bride*”; “*Though winning near the goal*”; “*bid the Spring adieu*”; “*Lead’st thou that heifer lowing*”; “*When old age shall this generation waste*”. Nos versos selecionados, um de cada estrofe, notamos que os acentos recaem sobre sílabas ou vocábulos que marcam ações e passagens do tempo. Nesse sentido, e por um exercício da imaginação, as imagens da urna ganham vida, movimento: a virgem será violada; o jovem apaixonado alcançará sua meta; as folhas dirão seus adeuses; o misterioso sacerdote sacrificará a novilha; a velhice destruirá a nova geração. A temporalidade aqui é do *cronos*, do dinamismo do tempo, da história, que realiza ações e destrói todas as coisas. Todas exceto a urna e sua mensagem, ou ainda, exceto as dores e as paixões humanas. Os versos 6 e 7 da última estrofe – “Quando a velhice destruir a geração de agora,/ Tu permanecerás, no meio de outras dores” – revelam que as gerações e as dores passam. Mas elas também retornam. Se a dor, o amor, o furor não serão os mesmos de outrora, as gerações futuras também os conhecerão; como as gerações, eles pertencem ao tempo cíclico. Os aspectos formais dessa noção de tempo já foram ressaltados nas leituras que vimos antes. De fato, eles se mostram na própria estrutura regular do poema: no número de versos, iguais em cada estrofe; na ordem das rimas, sua divisão em quartetos e sextetos; nas anáforas, “*Thou*”, “*What*”, “*For ever*”; na repetição da conjunção “*or*”; nos vocativos da primeira e última estrofe; etc. O tempo cíclico é o da eternidade. Na ode, a imagem que melhor captura essa noção de tempo é o mármore. Quando o eu lírico diz, na última estrofe, que a “forma ática” está entrelaçada “de virgens e varões de mármore”, essa imagem sintetiza todas as anteriores. A forma ática é o mármore, é a urna. Se as cenas representadas, descritas pela figura retórica da *ekphrasis*, correspondem ao mundo idílico da pastoral, trata-se de uma pastoral fria: “*Cold Pastoral!*” As maiusculizações de “fria” e “pastoral” são significativas, pois,

argumento, elas encontram eco com outras três na ode: Tempe e Arcádia, nomes de regiões míticas da Grécia antiga, e *Spring*. Ora, Tempe e Arcádia, de acordo com a tradição, são locais próprios da pastoral; primavera (*Spring*), sua estação do ano. Contudo, ela é fria. Para quem ela é fria? Não para as figuras representadas na urna, mas para o poeta e para aqueles que a observam. O tempo eterno, a-histórico, da forma ática parece zombar dos mortais – “acima da paixão dos homens que respiram” –, das suas dores, da sua incapacidade de compreender e interpretar. O ponto de exclamação em “*Cold Pastoral!*” também é sugestivo. As exclamações da última estrofe – “Ó forma ática!”, “Atitude bela!”, “fria pastoral!” – introduzem uma quebra nas sucessivas perguntas que o eu lírico dirige à urna nas estrofes anteriores. Mas a exclamação em “*Cold Pastoral!*” difere das outras duas. Não se trata aqui de um enaltecimento, mas de uma admoestação. Essa passagem marca a temporalidade do *kairós*, do momento de ruptura, quando o eu lírico e nós, leitores, abandonamos a interpretação e encontramos uma imperfeição na perfeição. Isso se reforça pelo enjambement dos versos 4 e 5 dessa estrofe. Vimos que as estrofes estão divididas em quartetos e sextetos. Essa divisão também ocorre por um respeito às fronteiras dos sintagmas; exceto na última estrofe: “*Thou, silent form, dost tease us out of thought/ As doth eternity: Cold Pastoral!*”. O silêncio e a eternidade perturbam nosso pensamento. A essa admoestação, a urna responde, e sua resposta, sua voz, produz igualmente uma quebra tanto no tempo cronológico quanto no tempo cíclico: “*Beauty is truth, truth beauty; – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know*”. No dístico final, é possível que a voz da urna se estenda para além das aspas. No entanto, se atentarmos para a ordem das rimas nessa estrofe, “*know*” rima com “*woe*”. Isto é, conhecimento é dor. Somente nós, mortais, experimentamos a união de conhecimento e dor. Portanto, a temporalidade do *kairós*, sutilmente expressa na última estrofe, reabilita o tempo histórico.

Ode sobre uma urna grega revela não apenas a aderência de Keats aos motivos literários e às discussões críticas e filosóficas dos autores que frequentou e com os quais dialogou, mas, também, uma reflexão e um pensamento próprios sobre a coexistência de diferentes noções de tempo que ele soube habilmente plasmar em forma literária. *Ode sobre uma urna grega* postula um paradoxo: a urna e as imagens nela contidas são a um tempo artefatos arqueológicos e emblemas da arte, imperfeitas e perfeitas, violentas e belas, históricas e a-históricas. Dissolver o paradoxo corresponderia a aceitar que o único tempo histórico possível, factível, é aquele que postula uma visão progressiva, linear e utilitarista da história. Isto é, corresponderia a ignorar ou mesmo se recusar a ver que as dores, as alegrias, as angústias e as esperanças retornam – e que, no meio do fluxo contínuo ou do eterno retorno, pode ocorrer algo que modifique o curso de nossas vidas privadas e públicas.

V.

Por fim, gostaria de propor, em poucas linhas, uma homologia entre a urna, a ode e Keats. Por um lado, a urna grega, a ode e Keats são relíquias do passado. Podemos estudá-las com o objetivo único de compreender um período histórico que não é o nosso. Compreender quais cenas eram retratadas na urna grega e por que desta ou daquela maneira; compreender quais as características formais da ode e por que ela se destinava a temas elevados; compreender o que levou Keats a se voltar para o mundo clássico e o quanto isso diz de sua época. Por outro lado, a urna grega, a ode e Keats não são relíquias do passado. A mecanização decerto modificou a produção dos materiais, mas um artista ou artesão ainda pode empregar os mesmos métodos usados pelos gregos antigos na confecção de uma urna e semelhantes motivos de adorno. Allen Tate, Pablo Neruda e Barbara Hamby são alguns dos modernos ou pós-modernos que

escreveram odes, regulares ou irregulares. Keats sobrevive não apenas nos livros, mas também num certo imaginário do poeta romântico ou mesmo da própria figura do poeta. Sobrevive, ainda, na cultura popular.

Em 1986, uma das bandas inglesas de rock mais aclamadas pela crítica e pelo público, The Smiths, deu, por assim dizer, sobrevida a Keats e sua ode. Na canção *Cemetery Gates* – a grafia de “*cemetery*”, no título, está propositadamente errada –, Keats aparece junto a dois poetas, William Butler Yeats e Oscar Wilde. As lápides diante das quais as personagens na canção se encontram, num cemitério claramente fictício – Keats, Yeats e Wilde estão enterrados em países diferentes –, trazem os nomes dessas três figuras emblemáticas da literatura de língua inglesa: “*A dreaded sunny day,/ so I meet you at the cemetery gates./ Keats and Yeats are on your side/ (...). While Wilde is on mine*” (The Smiths 1986).³⁰ Há uma disputa entre as personagens da canção de quem sabe mais ou de quem é capaz de escrever poesia e prosa sem plagiar. Afinal, “*there is always someone, somewhere, with big nose who knows*” (The Smiths 1986).³¹ As lápides funcionam como a urna grega de Keats. O eu lírico as interpela: “*All those people, all those lives, where are they now?*” (The Smiths 1986).³² As lápides não respondem. Mas o eu lírico sabe que por debaixo delas existiram vidas iguais as de todo mundo: “*They were born and then they lived and then they died*” (The Smiths 1986)³³ – a repetição do advérbio “*then*” reforça a passagem inexorável entre nascimento, vida e morte. Sabe, também, que elas ocultam semelhantes alegrias e dores, amores e furores: “*With loves, and hates and passions just like mine*” (The

30. “Um terrível dia ensolarado,/ então me encontro com você às portas do cemitério./ Keats e Yeats estão do seu lado/ [...]. Enquanto Wilde está do meu”.

31. “Há sempre alguém, nalgum lugar, um abelhudo que conhece”.

32. “Todas essas pessoas, todas essas vidas, onde estarão agora?”.

33. “Elas nasceram, então viveram e então morreram”.

Smiths 1986).³⁴ A canção possui ainda uma estrutura circular semelhante à ode de Keats. Ora, que canção popular não possui uma estrutura circular? Contudo, no último refrão, The Smiths dá uma inflexão sugestiva, keatsiana: “*A dreaded sunny day,/ so let’s go where **we are happy** [...]/, so let’s go **where we are wanted**” (The Smiths, 1986).³⁵ Diz-se de uma pessoa que ela é “*wanted*” quando procurada pela polícia por um crime cometido. No entanto, as duas personagens “procuradas” na canção são felizes, “*we are happy*”. Que crime cometeram ou podem vir a cometer? Não sabemos. Certo é que a felicidade de seus delitos produz uma disrupção nesse terrível dia ensolarado: “*dreaded sunny day*”. Ao fim e ao cabo, a canção compõe uma ode a Keats, Yeats e Wilde; uma ode às lápides. Ou seria uma ode ao tempo histórico e a-histórico de nossas vidas?*

Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e a tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BLOOM, Harold. *The visionary company: a reading of English romantic poetry*. New York: Doubleday & Company, 1961.
- BROOKS, Cleanth. *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*. London: Harvest Book, 1947.
- BUTLER, Marilyn. *Romantics, rebels & reactionaries: English literature and its background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

34. “Com amores, ódios e paixões iguais aos meus”.

35. “Um terrível dia ensolarado,/ então vamos aonde somos felizes (...),/ então vamos aonde somos procurados.

- CHANDLER, James. *England in 1819: The politics of literary culture and the case of romantic historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- COX, Jeffrey N. "Introduction: or, the visionary company, Inc", in: *Poetry and politics in the cockney school: Keats, Shelley, Hunt and their circle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- DART, Gregory. *Metropolitan art and literature, 1810-1840: cockney adventures*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- EMPSON, William. *The structure of complex words*. 3^a ed. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1979.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como pintura: a ekphrasis em Alberto Martins*. São Paulo: Ateliê, 2015.
- HAZLITT, William. *The selected writings of William Hazlitt, Vol. 2 the round table & lectures on the English poets*. Ed. Duncan Wu. London: Pickering & Chatto, 1998.
- _____. *"O prazer da pintura" e outros ensaios*. Trad. Daniel Lago Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- KEATS, John. *The complete poems*. Ed. Paul Wright. Ware: Wordsworth Poetry Library, 2001.
- _____. *Selected letters*. Ed. Grant F. Scott. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- _____. *Ode sobre a melancolia e outros poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.
- NEWYLYN, Lucy. *Reading, writing, and romanticism: the anxiety of reception*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SPITZER, Leo. *Essays on English and American literature*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- THE SMITHS. "Cemetery Gates", in: *The queen is dead*. London: Rough Trade, 1986. Faixa 5. Disco de Vinil.

THE MASK OF ANARCHY, DE PERCY SHELLEY, E A POESIA POLÍTICA

Jonathan Renan da Silva Souza

Este capítulo pretende focar o poema de Percy Bysshe Shelley *The Mask of Anarchy* na confluência entre os recursos formais utilizados, os temas levantados e a função almejada para a obra. Partiremos de uma breve recuperação de parte da tradição da poesia política no século XIX. Sobre o poema, pretendo argumentar junto a outros críticos que o poema se alça à estatura da grande produção poética política em língua inglesa na imbricação entre construção imagética complexa e linguagem acessível, contemplando exigências formais reinantes no período e necessidades políticas da intervenção prática. Ao final, recapitularemos algo da história de seus usos em contextos de agitação política, em especial no teatro dos anos 1930 a partir da atuação de Ewan MacColl e suas experiências de agitprop que aproximaram teatro e poesia na intersecção entre uma prática política artística e um engajamento político através da arte.

Introdução

Dentre as vozes poéticas do romantismo inglês, Percy Bysshe Shelley (1792-1822) distingue-se como uma das mais

emblemáticas com uma obra de alta estatura, reconhecida pelo cânone e, na relação entre vida e obra, é notável que muito de sua atuação na esfera da política nutriu e formalizou sua prática poética. No rol dessa obra, constam importantes poemas como *Queen Mab (Rainha Mab)*, composto em 1813 e que introduz uma abordagem mais politizada, ainda que nele prepondere o aspecto filosófico, delimitando um registro de linguagem mais hermético. Outros poemas como *Men of England (Homens da Inglaterra)*, o qual considerarei brevemente mais adiante, dão notícia de um progressivo engajamento no âmbito poético, que espelhava as preocupações políticas cultivadas desde sua juventude.

O poema que analisaremos com mais vagar, *The Mask of Anarchy (A Máscara da Anarquia)*, destaca-se, porém, sobremaneira e concretiza em forma poética o legado político e comprometimento do poeta cuja obra – ao contrário daqueles que argumentam que o caráter político diminui o valor artístico – não esteve em nenhum momento aquém dos seus importantes contemporâneos como Wordsworth, Coleridge ou Keats. Em verdade, conforme desejo argumentar, atendo-se às convenções poéticas, ou seja, construindo um poema onde imperam ricas imagens, por exemplo e, simultaneamente, fazendo uso de uma dicção enérgica, mas simples, o poema estabelece um legado duplo, poético e político que implicará usos que repõem a função prática imediata almejada quando da sua composição.

Para tanto, procederemos a um breve panorama da poesia política em língua inglesa no século XIX, situando alguns pares de Shelley nesse campo. Num segundo momento, faremos um percurso analítico-interpretativo do poema *The Mask of Anarchy*, apontando o avanço político encampando pelo poema, mas também suas limitações nessa seara, finalizando com o modo como o poema parece solucionar tal contradição, apoiando-nos nas leituras mais recentes da obra. Num terceiro momento, intento ressaltar a relação entre sua poesia e a história do movimento político da classe trabalhadora através

do uso do poema em períodos de mais intensa e explícita relação entre arte e política, notadamente o teatro de agitprop realizado na Grã-Bretanha nos anos 1930, partindo do trabalho de Ewan MacColl.

Poesia política na Grã-Bretanha

A produção poética de Shelley em vários momentos esteve associada a uma voz mais abertamente política, sobretudo em comparação com seus contemporâneos mais notáveis. Poemas como *Queen Mab* ressoaram indagações em dissidência, se bem que de modo mais velado e bem mais complexo. Outros poemas como *Sonnet: England in 1819* (*Soneto: Inglaterra em 1819*) ou *Men of England* já se aproximam mais do realizado em *The Mask of Anarchy*, isto é, uma dicção mais direta e um tom exortativo, estabelecendo um chamamento ao leitor/ouvinte para que perceba sua condição de opressão e, eventualmente, aja (ou não) sobre ela. À título de introdução, consideremos brevemente *Men of England*, escrito entre o fim de 1819 e início de 1820 e publicado postumamente, cuja primeira estrofe interpela:¹

Men of England, wherefore plough
For the lords who lay ye low?
Wherefore weave with toil and care
The rich robes your tyrants wear?
(Shelley 2009, p. 442)²

1. As traduções dos poemas, exceto daqueles de Shelley, são de nossa autoria, bem como das demais citações traduzidas.
2. Homens da Inglaterra, por que aram
Para os senhores que te humilham?
Por que tecem com trabalho e cuidado
As ricas vestes que seus tiranos usam?

De saída parece preponderar no poema o caráter performativo da poesia que se dá, preferencialmente, na relação entre alguém que a declama e ouvintes, os quais partilham, portanto, das mesmas coordenadas espaciais e temporais. Atendendo a essa configuração, o poema, além de curto, se estrutura na primeira parte em perguntas que ensejam um questionamento ao leitor/ouvinte. Como em *The Mask*, o vocativo “Men of England” (Homens da Inglaterra) dá o tom de trazer o leitor para perto do âmbito poético e declamatório e imbricá-lo no que será dito.

A forma da canção (com seu esquema de rimas aabb), utilizada na tradição para a expressão interior da voz lírica, não raramente externalizando emoções, transmuta-se para a estruturação em perguntas objetivas que predominam nas primeiras quatro estrofes, aparecendo novamente pelo menos mais uma vez na sétima estrofe. Estabelece-se uma aproximação entre leitor e a voz lírica que trata, porém, de algo que transborda essa relação e engloba todas as pessoas da Inglaterra, ampliando o escopo dessa interação.

A partir da quinta estrofe, as perguntas são afinal respondidas na tentativa de abrir os olhos dos ingleses sobre sua situação de exploração e conclamando-os a entenderem tal processo, algo realizado através de paralelismos (o que vocês fazem, o que fazem com vocês) e imperativos (o que devem fazer agora e o que não devem deixar que façam com vocês). A construção das imagens se dá ainda com o uso de substantivos que trazem à baila referências próximas e conhecidas, sejam aquelas bíblicas (a semente que se colhe, por exemplo), sejam aquelas relacionadas à realeza, prontamente reconhecidas em um país historicamente de governo monárquico. Vejamos como se dão tais respostas:

The seed ye sow, another reaps;
The wealth ye find, another keeps;
The robes ye weave, another wears;
The arms ye forge, another bears
(Shelley 2009, p. 442)³

A especificidade do que é nomeado (a semente, riqueza, vestes e armas), marcadas pelo uso do pronome definido, direciona o olhar para a materialidade das coisas que são produzidas e deveriam pertencer a quem os produz, à maioria dos ingleses, mas que são apropriadas por uma minoria, certamente os que são apresentados como tiranos no trecho anterior. Tais figuras deixam a forma plural (tiranos) para uma singular, denotada pelo “another” (outro), enfocando que aquilo que um grupo faz, é expropriado por figuras individualizadas, já apontando a dinâmica entre os muitos que produzem e lutam e os poucos que lucram e oprimem, conforme aparece em *The Mask*.

Nele, especialmente na terceira parte, encontraremos também um direcionamento direto da voz poética (que não sabemos com certeza quem é), dirigindo-se similarmente aos “homens da Inglaterra”, momento no qual o poema se abre para a oratória, âmbito no qual Susan Wolfson (2007) reconhece a poesia política de Shelley. A mudança do caráter narrativo para o discurso direto, exortativo e interpelativo (em *Men of England* já predominante) será crucial para seu aproveitamento no espaço social, reforçando seu alcance dentro da compreensão de poesia como da ordem do performativo, uma performance cujo objetivo pode ser ritualístico e celebrativo ou, no caso, de inflamar politicamente os ouvintes.

3. A semente que vocês semeiam, outro colhe;
A riqueza que vocês encontram, outro guarda;
As vestes que vocês tecem, outro as vestem;
As armas que vocês forjam, outro carrega.

As similaridades entre *Men of England* e *The Mask of Anarchy*, muito rapidamente apontadas aqui, delimitam Shelley como também especialmente preocupado com uma produção poética que lidasse com os problemas coletivos, direcionando-se aos seus conterrâneos e interpelando-os através de poemas que, mesmo por vezes de limitada circulação, pautavam uma tomada de consciência da exploração no âmbito do trabalho e da vida social. Nesse sentido, Shelley pode ser aproximado de outras figuras da poesia política daquele momento que utilizavam sua pena como meio de denúncia, questionando o próprio gênero poético, tido por alguns como da ordem do sublime e metafísico e, por conseguinte, que deveria ser cultivado afastando-se dos problemas da vida real.

Em se tratando de seus contemporâneos, convém retomarmos brevemente alguns dos poetas que, como Shelley, tinham uma preocupação em influir nas condições imediatas da agitação política e da conscientização da população através de sua obra poética. Nos limites deste texto, mencionaremos dois deles, Ebenezer Elliott e Caroline Norton, ainda pouco conhecidos no Brasil. O primeiro, um dos mais eloquentes na primeira metade do século XIX, foi Ebenezer Elliott (1781-1849), conhecido como o rimador das leis do milho, precisamente por seu engajamento no debate acerca da revogação de tais leis que opunha os trabalhadores rurais aos trabalhadores urbanos e tematizava a questão das importações de cereais e seu impacto para a classe trabalhadora que os produzia internamente. De Elliot são os versos direcionados a um pobre tecelão que constam no poema *How Different (Quão diferente)*, de 1831:

No house hast thou, no food, no fire;
None bow to thee, alas
A beggar! yet nor lord, nor squire?
Say how comes this to pass?
(Ebenezer 1978, p. 60)⁴

4. Não tens casa, nem comida, nem fogo;
Ninguém se curva diante de ti, infelizmente

A estrofe parte do total desamparo do trabalhador, sem comida e fogo, equiparado em suas condições a um mendigo. Já o questionamento acerca de como isso pode acontecer endereça-se a tal ouvinte e pode ainda ser entendido como uma indagação da voz lírica a si mesma, aproximando-se daquele a quem se dirige. Tal posicionamento, estendido ao próprio poeta, sinaliza o comprometimento dele e de sua obra com os pobres, humilhados em sua situação de precariedade e abandono.

Seu tom de denúncia inflama-se ainda mais no modo com que se refere posteriormente ao Membro do Parlamento, chamado de “rascal” (patife) e “scoundrel” (canalha), enfatizando o ímpeto do poema de não utilizar meias palavras. Já no diálogo com a tradição, mantém-se a estrutura de rima e, similarmente ao poema de Shelley que acabamos de abordar, verifica-se uma estrutura em perguntas e respostas. Tal estratégia, utilizada na poesia política, de função performática mais clara e muitas vezes programática, indica o compromisso do poeta com os usos práticos do que constrói no papel. No caso de Eliott, isso se reflete ainda na composição de poemas musicados, pelos quais ficou notabilizado e cuja abordagem aqui ultrapassa os limites deste texto.

Já em *The Voices from the Factories (As Vozes das Fábricas)*, Caroline Norton (1808-1877), emula, conforme o próprio título anuncia, um grito vindo de dentro das fábricas de algodão e que se põe a apontar as condições de trabalho desumanizadas que ali ocorrem. Foco do poema é a situação das crianças que trabalham na indústria, tornadas desde cedo “escravas” e destituídas de seus direitos básicos, ofertados pela própria natureza, modo como se inicia o poema. A dicção é também das mais inflamadas e traz para dentro da estrutura as desculpas dadas pelos capitalistas para justificar o trabalho infantil que,

Um mendigo! ainda assim, nem senhor, nem magistrado?
Diga como isso aconteceu?

naquele momento, era crucial para a sobrevivência das famílias e para o funcionamento das fábricas que contavam com esse tipo de trabalho para o enriquecimento dos burgueses. A voz lírica, travando esse debate de dentro do poema, questiona na estrofe 20 sobre se tratar apenas da escolha dos pais:

Mournful reply! Do not your hearts inquire
Who tempts the parents' penury? They yearn
Toward their offspring with a strong desire,
But those who starve will sell, even what they most require
(Norton 1836, p. 21)⁵

A voz lírica se mostra bastante enérgica, delimitando um posicionamento claro e evocando com ironia os argumentos utilizados para defender o trabalho das crianças nas fábricas. Elas são aquelas que não têm voz (“infants have no voice”), conforme relembra o trecho anterior (não citado), demonstrando que o poema tem exatamente essa função: prover uma voz de dissenso, denunciando a questão publicamente e questionando as autoridades que engendram um sistema que se beneficia desse tipo de trabalho desumano e vergonhoso.

Esses dois exemplos, de poetas menos conhecidos e prestigiados na historiografia, podem ser representativos do quanto tal procedimento poético também serviu de categorização dos poetas, restringindo-lhes os círculos e muitas vezes circunscrevendo sua obra como de menor valor por não raramente estar comprometida com temas coletivos da ordem do dia e, portanto, de notável relevância política. Nesse sentido, a reconhecida importância de Shelley, considerado

5. Resposta infeliz! Não questionam seus corações
Quem tenta a penúria dos pais? Eles anseiam
Por seus descendentes com um forte desejo,
Mas aqueles que passam fome venderão, até o que mais necessitam.

um poeta de primeira ordem, eleva o prestígio desse ramo poético, enfatizando seu valor artístico como não subordinado ao assunto político. Tomemos finalmente o poema mais longo e conhecido de Shelley nessa linha.

The Mask of Anarchy

*The Mask of Anarchy*⁶ foi originalmente escrito em 1819 diante do Massacre de Peterloo em Manchester, onde uma aglomeração de 60.000 trabalhadores foi brutalmente reprimida pelas autoridades e cuja notícia chega a Shelley que estava em exílio em Livorno, na Itália. Na ocasião, o grande tumulto gerado pela cavalaria causou a morte de onze pessoas, e mais de 400 feridos, muitas delas mulheres. Shelley fica revoltado com a brutalidade do acontecimento e escreve o poema como resposta.

Desde aqui, verifica-se um caminho de produção poética muito distinto daquilo que se convencionou atribuir aos poetas românticos, especialmente aos chamados poetas do lago (*Lake Poets*) e sua apreciação da natureza via poesia e vice-versa. O material de Shelley, um enfrentamento entre as autoridades e a massa, desloca a fonte de inspiração poética para a materialidade da vida social, algo que para muitos denotaria certa “contaminação” da poesia pelo prosaísmo dos problemas terrestres e as necessidades básicas da vida humana. Demarcando uma posição frontal a tal leitura e mantendo um

6. Apresentarei nas notas de rodapé uma tradução do poema de Lucas Zapparoli para o português de Portugal (já que ao que me consta ainda não há tradução publicada do poema para o português do Brasil). Ao longo do texto, citarei o poema em inglês com sua respectiva tradução.

expressivo nível de complexidade poética, poderíamos dizer que aí se apresenta um dos maiores triunfos do poema.

A bem da verdade, Shelley escreveu também sobre a natureza como escape dos males do industrialismo, conforme nos lembra Raymond Williams (1973) e alguns dos seus poemas mais famosos ressoam tal ímpeto (como *Ode to the West Wind* (*Ode ao Vento Oeste*) ou *To a Skylark* (*A uma Cotovia*)). Com efeito, na transubstanciação poética de ímpetos políticos observa-se um dos grandes momentos de sua escrita. A publicação de *The Mask* naquele momento, no entanto, poderia levar o editor à prisão por sedição e, apesar de escrito para consumo das massas e impacto imediato (cf. Wu 2012), o poema perdeu seu *momentum* de ser apropriado pela população em revolta, sendo publicado posteriormente, em 1832, após a morte de Shelley na Itália.

De qualquer maneira, o efeito que tal poema poderia ter entre a população em revolta, algo que podemos apenas imaginar, não necessariamente seria o de inflamá-la, conforme apontaremos adiante, tendo em vista traços relevantes de certo reformismo no âmbito da potencial agência da multidão evocada pelo poema. Desse modo, chama atenção de saída dois dados de relevância: o material a partir do qual trabalha o poeta desde o exílio e o “fracasso” em atingir o público ao qual o poema havia sido concebido.

A escolha pelo gênero poético para tratar de tal questão poderia surpreender já que Shelley não era alheio à abordagem de eventos políticos através de panfletos e textos ensaísticos, sendo muito conhecida sua empreitada na distribuição de tais materiais na Irlanda que lhe causaram notável perseguição política. Pode-se aventar, a princípio, que a elaboração em forma poética se deu, todavia, por conta das próprias condições de produção às quais o poeta se via submetido, isolado geograficamente da Inglaterra e com mais limitadas possibilidades de intervenção direta.

Nesse sentido, chama a atenção como contraditoriamente seu poema tinha o propósito de atingir uma audiência maior tratando exatamente de tema tão recente e político, estando por isso mesmo sujeito a censura por parte de editores, rejeição de políticos e literatos e desconhecimento daqueles a quem era endereçado. Em se tratando desse último grupo, a perenidade do poema em diversos contextos e circunstâncias, dentro e fora da Inglaterra, da que trataremos adiante, colocaram à prova o quanto a imediaticidade da matéria capta na verdade a recorrência do que se noticia, potencializando o efeito almejado mas não alcançado naquele momento, algo aparentemente já antecipado na constituição formal delineada por Shelley. Vejamos agora o poema em mais detalhe.

Estruturalmente, podemos dizer que *The Mask* se divide em duas grandes partes, abarcando 91 estrofes e 372 versos. A primeira parte se inicia com as notícias que chegam desde a Inglaterra à Itália e que inspiram a voz lírica a “to walk in the visions of poesy”.⁷ O caráter narrativo notifica o encontro dessa voz com uma série de figuras como “Murder” (Assassínio) e “Fraud” (Fraude), alegorias que se apresentam e preparam o terreno para a chegada de “Anarchy” (Anarquia), anunciada a partir de referências bíblicas do Apocalipse. Tais figuras configuram um verdadeiro cortejo – os termos mencionados são “Masquerade” (Mascarada) e “Pageant” (Cortejo) – e algumas autoridades inglesas daquele momento são também trazidas à baila, estabelecendo uma relação direta e nominal com os acontecimentos de então.

Tal cortejo se destina a Londres onde Anarquia ocupa um lugar de destaque, estabelecendo sua dominância: (“I AM GOD, AND KING, AND LAW” [Shelley 2009, p. 401]⁸). A voz lírica alterna o olhar entre a Anarquia e a multidão, narrando um ponto

7. “na visão da Poesia, acompanhá-la”.

8. “SOU DEUS, REI, E A LEI!”.

de contradição e ambiguidade que logo se faz notar. Essas figuras apocalípticas, alegorias de um poder destrutivo e violento e que passam pelo território inglês, são objeto de admiração por parte da massa. A submissão desta perante uma figura como Anarquia, constituída de todos os poderes (terrenos e não terrenos), se dá a saber, e, nesse contexto, nem a Esperança (Hope) cumpre seu papel, prostrada diante de Assassínio, Fraude e Anarquia, e assemelhando-se ao “Despair” (Desespero).

Não demora, todavia, para que a voz lírica efetue uma mudança brusca no andamento do poema abandonando o tom essencialmente descritivo e narrativo, povoado por alegorias que referem de maneira bastante gráfica a violência, mas também ambígua em seu apelo para as massas. Em seu lugar, vem à tona um tom exortativo, através do qual a voz lírica dirige-se diretamente aos ingleses, os mesmos até então que eram objeto de detalhamento mais ou menos distanciado e agora são interpelados, diminuindo o peso da ambiguidade inicial evocada através da entronização da figura da Anarquia. Nesta breve análise, focarei alguns aspectos dessa segunda parte que se inicia no verso 147 com duas estrofes bastante conhecidas, sendo a primeira delas:

‘Men of England, heirs of Glory,
Heroes of unwritten story,
Nurslings of one mighty Mother,
Hopes of her, and one another,
(Shelley 2009, p. 404)⁹

9. ‘Ingleses, herdeiros da Glória,
heróis de não escrita história,
lactentes de uma Mãe potente,
Esperanças dela, e de seus entes;

O vocativo delimita um chamamento, iniciado ainda na estrofe anterior que interpõe dois pontos, sem, porém, apontar quem fala a partir desse verso. O poema deixa o tom que vinha adotando, com referências diversas, sobretudo bíblicas, e alegorias com uma conotação complexa muito mais fantasiosa já que imagina um cortejo mórbido com a multidão que é oprimida e submetida a um poder que endossa. A partir daqui, estabelece-se uma relação mais direta entre a voz lírica e os ingleses, que se amalgamam com a multidão da primeira parte. A abrangência dos termos escolhidos “Men” e “Mother” (Mãe), referindo-se à nação, entrelaça-se com a grandiosidade de “Glory” (Glória) e “Hope” (Esperança), delimitando um tom muito distinto, reafirmado pela entrada de uma esperança que não é aquela da primeira parte, abatida e derrotada.

Com efeito, as referências à Inglaterra proliferam nesse segundo bloco, seja em sua constituição física como território, seja em sua população. É o que se observa na recorrência, iniciando no verso 213, da construção “Thou art” (Tu és) que caracteriza tudo aquilo que os interlocutores são: “clothes” (vestes), “fire” (calor), “food” (grude), “Justice” (Justiça), “Wisdom” (Sensatez), “Peace” (Paz), “Love” (Amor), perante aqueles a quem os ingleses enquanto grupo se opõem, os tiranos que os exploram, e que, como aponta o poema, deles muito dependem.

No plano da escolha lexical, há ainda um interessante deslocamento da materialidade do que os ingleses representam (como vestes e fogo) em direção a elementos mais abstratos (como justiça e paz). Do papel cumprido pela classe trabalhadora no sustento da nação, isto é, enquanto trabalhadores que no sistema capitalista produzem para o sustento de si e dos ricos e tiranos, reforça-se seu potencial de poder também no que se refere aos elementos do espírito. São os trabalhadores que através do trabalho proveem os meios materiais para que as classes dominantes detenham os meios de produção espirituais,

os quais, a partir do que traz a voz lírica, também pertencem aos ingleses.

Percebe-se que a estratégia retórica é de prover uma base àquilo que foi anunciado no refrão citado acima e também naquele que termina o poema, o imperativo de “erguer-se como leões”, enfatizando que, tal qual na esfera de produção, aqueles que são oprimidos são muitos, sustentando todo o sistema em que poucos são os que lucram, e essa mesma diferença numérica deve ser objeto de temor dos tiranos, que são poucos. Reforça-se assim o potencial coletivo dos trabalhadores ingleses e reitera-se progressivamente que sem eles não haveria nação, já que deles dependem as estruturas sociais dominadas por poucos. Tal positivação adiciona ao moral que se quer elevar nessa interpelação. Mais uma vez, a escolha de palavras amplia o escopo de quem são aqueles a quem se endereça. Não são somente os que estavam no Massacre de Peterloo. Trata-se de todos os ingleses, igualando-os na condição de explorados e massacrados pelos tiranos.

Adicionalmente a ingleses, encontra-se a denominação de “escravos” que aparece nas estrofes 21 e 52. De novo, se o escopo maior serve como estratégia de identificação, seguida de uma especificação de seu status de escravizados, o poema traz novamente à materialidade de sua condição aquilo que a princípio é um dado neutro da realidade (serem ingleses). Em outras palavras, a historicidade do fato de serem tratados como escravos contrapõe-se diretamente à natureza de terem nascido na Inglaterra (já que os ingleses não seriam escravos), enfatizando a não naturalidade de tal dado (o de se verem escravos) e reforçando o poder dos tiranos de os igualarem sob a égide da exploração a que estão sujeitos.

Reiterando a força moral conferida pela voz lírica, encontra-se ao seu lado a Ciência, Poesia, Pensamento, Espírito, Paciência e Gentileza. Volta-se assim para a alegorização daquilo que estaria apoiando os ingleses e que justificam a validade de

seu soerguimento. Tais apoios são aquilo que os tiranos não têm ao seu lado. Em que pese que se poderia questionar a força desse apoio, já que aparecem enquanto abstrações e, desse modo, um tanto vagos, tal nomeação corrobora a positivação desses ingleses feitos escravos, os quais são conclamados afinal naquilo que a voz lírica delimita como uma grande assembleia:

Let a great Assembly be
Of the fearless and the free
On some spot of English ground
Where the plains stretch wide around
(Shelley 2009, pp. 407-408)¹⁰

É dessa congregação que sairá o grito desses que sofrem a dor e o frio e que ecoou nas mais diversas partes da Inglaterra, desde um ponto específico na terra inglesa onde as planícies se estendem. Não é, entretanto, um conglomerado “apenas” daqueles que “live and suffer moan / For others’ misery of their own” (Shelley 2009, p. 408).¹¹ Trata-se dos que são destemidos e que são livres, caracterização que confronta aquela de escravos empreendida até então. A conotação negativa apresentada até o momento através das constantes imagens de sangue, talvez a mais presente no poema como um todo, serve para catapultar a especificação dessas figuras que são livres, com voz própria, conforme reconhece a voz lírica, mas que não se percebem como tal: “*Thine own echo – Liberty!*” (Shelley 2009, p. 410, meu itálico).¹²

-
10. ‘Que grande Assembleia se avive de destemidos e livres em solo inglês, em algum ponto que tenha as planícies em torno.
 11. alguém que viva e sofra e gema pela miséria alheia ou sua mesma,
 12. “teu próprio eco – Liberdade!”

Até aqui podemos afirmar que a voz lírica se utiliza de todos os artifícios retóricos para a construção de uma espécie de *momentum* em que “conscientiza” aqueles que são escravizados até o seu sangue pelos tiranos e ressalta sua potencialidade e força numérica que se mostram na esfera do trabalho e na justificação no plano das ideias da validade de sua luta. A deflagração da historicidade de sua situação, as imagens violentas de exploração e as oposições entre aqueles que trabalham e aqueles que exploram, são reforçadas pelas recorrências que imperam no poema e retomam aquilo que foi tratado anteriormente, repondo e ratificando o argumento da voz poética.

O que parece ocorrer, porém, do verso 304 em diante coloca em questão tal progressão. Isso porque poderia ser esperado que essa grande assembleia, tendo tomado consciência, se voltaria contra os tiranos que, conforme aponta uma das imagens do poema, pisam em seu pescoço – aliás outra referência bíblica. Inicia-se na estrofe 75 um movimento que desestabiliza a ideia de que poderia, de uma perspectiva retórica, haver um clímax a partir do crescendo observado até esse ponto. No lugar da repetição de “Thou art...” ou mesmo “From the...” (de/do...) que conotava a expansão geográfica alcançada pela voz dos oprimidos, toma lugar uma nova estrutura: “Let the...” (Deixa...).

Ora, o avanço esperado é barrado pela interpolação da ideia de que se deve “deixar” que os tiranos utilizem de suas armas e empreendam seu derramamento de sangue. Tal mudança brusca de posição enseja vários questionamentos, sendo um deles qual seria o propósito da voz lírica em conter o escalonamento da raiva e indignação dos ingleses, hipoteticamente inflamada inclusive pelo próprio poema. A contenção se faz evidente na estrofe 79 quando se interpõem os versos:

Stand ye calm and resolute
Like a forest close and mute
With folded arms and looks which are
Weapons of an unvanquished war
(Shelley 2009, p. 409)¹³

Estabelece-se uma espécie de contenção do impulso que vinha sendo delineado e a natureza (floresta) que testemunhava a ascensão dos ingleses é agora objeto de comparação em sua mansidão e tranquilidade, atitude que o poema passa a advogar. Logo após a comparação, observamos a construção de um símile em que os ingleses têm armas que são, porém, seus braços cruzados e olhares, ou seja, não sua agência real como revolta ou rebelião, mas seu pacifismo e passividade diante do soerguimento dos tiranos. Estrofes a frente retoma-se a imagem dos braços cruzados que aguardam o fim da raiva daqueles que massacram os oprimidos. Encontramos:

With folded arms and steady eyes,
And little fear, and less surprise,
Look upon them as they slay
Till their rage has died away
(Shelley 2009, p. 410)¹⁴

A voz lírica tem a certeza de que tal posicionamento alcançará algum resultado, o fim da ira das autoridades,

-
13. 'Pare a gente calma e resoluto,
como floresta cerrada e muda,
braços cruzados e olhares que são
de guerra não derrotada um canhão,
14. 'Braços cruzados, no olhar firmeza,
e pouco medo, e menos surpresa,
vejam-lhes enquanto assassinam
até que suas fúrias se extingam.

acoplada à sua vergonha perante a esfera pública, conforme se anuncia alguns versos adiante. Tal súbito chamamento a um apaziguamento choca-se diretamente com o que se vinha reafirmando, um processo de tomada de consciência do papel e da força dos ingleses, bem como com o fim do poema, que retoma o refrão e parece agora conclamar à luta, em uma das mais famosas sequências de verso em língua inglesa:

'Rise like Lions after slumber
In unvanquishable number,
Shake your chains to earth like dew
Which in sleep had fallen on you –
Ye are many – they are few.'

(Shelley 2009, p. 411)¹⁵

Ora, do ponto de vista do percurso trilhado aqui, o de aproximarmos-nos da tradição de poesia política através da inserção de *The Mask* nessa seara, bem como seu legado em outros contextos artísticos, essa verdadeira virada na posição da voz lírica, encampando certo pacifismo inocente e quiçá utópico, pode ser encarada com no mínimo surpresa, impondo questionamentos dos mais flagrantes. Dentre eles: pode-se dizer que o poema endossa alguma agência real por parte dos ingleses explorados e massacrados por tiranos? Caso sim, tal crença não se apoia demais na mudança interna dos tiranos que perceberiam voluntariamente seu erro?

Numa análise fria dessa virada, o próprio estatuto político do poema poderia ser colocado em xeque, já que seu horizonte de resolução das questões propostas estaria advogando uma

15. 'Ergam-se como Leões após a soneca
em número que não se vença –
lancem suas algemas à terra como o orvalho
que no sono sobre vocês derrubaram –
vocês são muitos – eles poucos.'

abstenção. De volta à forma, apoiando-se numa estrutura de rima predominante aabb, não surpreende que a cadência fluida proporcionada por esse tipo de verso tenha facilitado que o caráter oratório do poema venha à tona, levando-o para além da página e o alçando a contextos reais nos quais a voz do orador parece cumprir essa função política mais avançada, que no caso da materialidade do poema em alguns momentos foi considerada a voz da própria Britânia (cf. Redfield 2002), alegoria da nação.

Considerando essa função oratória, o ponto de fuga do poema parece deslocar-se do movimento de agência (ou falta dela) no âmbito interno do poema para aquele do próprio orador no plano real que enuncia as palavras impressas, ainda que parte delas possam ser mais reformistas do que os leitores poderiam (ou são levados) a esperar. Nesse sentido, parece haver na tessitura do poema uma crença em seu próprio legado enquanto mensagem que se veiculará amplamente e pode-se aventar que grande parte de seu potencial político é a crença mesma na poesia como esse meio de agência, não necessariamente imediata, mas vindoura. Vejamos como isso se dá no poema, de modo a fecharmos a discussão.

Para além da estrofe inicial sobre o trajeto pelo caminho da poesia, isto é, o próprio poema, verificamos na estrofe 42 um momento em que a voz lírica se dá ainda mais às vistas:

"Tis to see your children weak
With their mothers pine and peak,
When the winter winds are bleak
They are dying whilst I speak
(Shelley 2009, p. 405, meu itálico)¹⁶

16. 'É ver seus filhos mirrando
com suas mães definhando, quando
ventos frios de inverno estão soprando,-
Tão morrendo enquanto estou contando.

Numa situação hipotética de declamação do poema, a voz lírica e aquela do orador se fundem e o próprio poema adquire o status de assembleia de ingleses que emite seu grito que ecoa por toda a Inglaterra. O tempo presente marcado na estrofe atualiza-se no presente da enunciação e a poesia de Shelley passa a ser a denúncia real de algo que o poema aventa na esfera poética e, portanto, da literatura. Poesia e política convergem aqui através da prática poética performática, a Poesia, que se encontra ao lado dos oprimidos, conforme se vê no verso 254. Esse tempo presente marcado e enfatizado encontra outra aparição nos versos 224 onde se lê: “Such starvaton cannot be / As in England now we see” (Shelley 2009, p. 406, meu itálico).¹⁷ O “nós” do verso aproximam voz lírica e leitor/ouvinte que partilham de uma mesma visão proporcionada pelo poema.

A crença no poder das palavras do orador, do poema e do próprio poeta são reafirmadas na comparação com espadas: “Be your strong and simple words / Keen to wound as sharpened swords” (Shelley 2009, p. 409)¹⁸. O pronome possessivo “your” (suas), a partir da leitura que estamos perseguindo, poderia ser facilmente substituído por “my” (minhas), identificando a voz lírica com a voz dos ingleses, algo muito diferente da perspectiva mais distanciada que parece predominar na primeira parte. A autorreferência da voz lírica aparecerá mais uma última vez ao final, logo antes do famoso refrão. Nela, desvela-se a antecipação do legado do próprio poema no futuro, prevendo desde sua tessitura o papel que ele cumprirá em tempos vindouros:

17. tal miséria não esteja
como a que a Inglaterra veja.

18. ‘sejam suas fortes e simples palavras
agudas pra ferir igual afiadas espadas,

And these words shall then become
Like oppression's thundered doom
Ringing through each heart and brain,
Heard again – again – again
(Shelley 2009, p. 411)¹⁹

É possível confabular que a construção do poema já entende suas limitações na realidade imediata vide seu reformismo e contenção e que, dentro das condições de produção cerceadas da época, sua saída é apontar para seu aproveitamento nos anos que virão. Assim, poderia ser aventado que o poema carrega desde si uma reverberação já prevista e programada, diante das circunstâncias de sua composição e veiculação na época que limitavam seu alcance e bloqueavam um conteúdo menos acomodativo, – fato ratificado pela ameaça de sedição do poema já nessa configuração e resultando na publicação muito posteriormente.

Tal leitura pode ser corroborada pela percepção de que a primeira parte serve quase como espécie de prólogo, um preâmbulo, estabelecendo um tipo de moldura que contextualiza a exortação que ocupará grande parte do poema, a qual, conforme aponta Susan Wolfson (1997), não se fecha, ou seja, seu não fechamento amplia o escopo do poema que se estende e, poderíamos dizer, se completa no real. Não há retorno à situação inicial, pelo contrário, a estrutura se autorreferencia, como se anunciando sua persistência.

Com efeito, para além de suas contradições e possibilidades de leitura, parte da crítica recente tem chamado a atenção precisamente para como o poema, nessa abertura e em outros elementos, aponta de modo quase profético para sua

19. 'E tais termos se tornarão
destruição estrondosa da Opressão
rangendo em cada cérebro e coração,
ouvida de novo – de novo – de novo – então

audiência futura, servindo como registro histórico do momento e vislumbrando potenciais mudanças no futuro (cf. Franta 2001). No que vimos argumentando, pode-se aventar que apesar das limitações das condições de produção terem cerceado a potencialidade política do poema no seu tempo imediato, sua completude na materialidade da vida e na performance oratória do poema conecta-o à tradição de poesia política em língua inglesa e abre precedente para seu uso em variados contextos geográficos e históricos vindouros. Vejamos alguns desses de maneira a concluir nossa jornada.

Usos políticos de The Mask of Anarchy

Os usos do poema de Shelley podem ser rastreados desde sua apropriação pelo movimento cartista e por owenitas que marcam sua repercussão na esfera prática ainda no século XIX, em que pese certa diminuição do seu conteúdo político no meio acadêmico (cf. Demson), empreendida por Matthew Arnold e outros. Em verdade, nesse campo, foi somente no século XX, a partir dos anos 1950s, que a academia passa a direcionar seu olhar às contradições com que o tema político se apresenta, em especial questionando se se trata de um poema que advogaria a violência popular ou o seu oposto, a manifestação não-violenta. Um exemplo do primeiro seria seu uso entre os movimentos mencionados, para inflamar as massas e, do segundo, por figuras como Mahatma Gandhi na defesa de uma posição de resistência pacífica.²⁰

20. Curiosamente o poema foi citado mais de uma vez pelo então líder do Partido Trabalhista, Jeremy Corbyn, quando de sua candidatura para as eleições gerais britânicas de 2017.

Do ponto de vista da prática, *The Mask* e outros poemas mantiveram-se populares ao longo do tempo entre organizações políticas socialistas, anarquistas e sindicais. O estudo de Michael Demson (2011) provê uma valiosa amostra enfocando os clubes de leitura conduzidos pela líder sindicalista estadunidense (nascida na Lituânia) Pauline Newman nos anos 1920 junto a trabalhadoras através da International Ladies Garments Workers Union (do qual sairia inclusive o conhecido musical épico *Pins and Needles* 1937). Nesse contexto se lia Shelley, bem como posteriormente na Worker's University, voltada para a classe trabalhadora de Nova Iorque, na qual se abordava também Robert Burns, Byron e Tennyson, o que dá notícia da circulação do poema em contextos mais distantes como nos Estados Unidos.

Na Inglaterra, a poesia de Shelley encontrou também circulação entre o movimento socialista e fabianista. Para ficarmos em um exemplo, Raphael Samuel, importante historiador da história da classe trabalhadora e suas formas culturais, menciona brevemente em seu *Theatres of the Left 1880-1935: Workers' Theatre Movements in Britain and America* (*Teatros da Esquerda 1880-1935: Teatro de movimentos de trabalhadores na Grã-Bretanha e Estados Unidos*):

Àqueles poder-se-ia adicionar milhares de escritores que contribuíram com versos para a imprensa socialista (até os idos de 1930 ainda havia um espaço no *The Daily Herald* para amantes de poesia); os libretistas amadores que montavam concertos-reuniões operáticos e corais; e oradores de bancos que eletrizavam as multidões recitando versos tanto quanto pregando a Palavra socialista – O 'Men of England' foi por décadas a parte final da oratória de plataforma, como havia sido o caso de John Bright nos anos 1840. (Samuel 1985, p. 3)

Em razão de sua concisão e estrutura, não surpreende que poemas como *Men of England* tenham sido declamados em reuniões, convenções, comícios e outras assembleias de caráter político. No caso de *The Mask*, um poema mais longo, convencionalizou-se recortá-lo para que fosse incluído em publicações e em agremiações e eventos políticos. Nos Estados Unidos por exemplo o poema circulava em versão reduzida em jornais e boletins de sindicatos sob o título “What is Slavery?” (O que é Escravidão?). Variadas foram as apropriações do poema, tendo sido uma delas de grande interesse na intersecção entre teatro e poesia, sobre a qual finalmente nos deteremos agora.

Ewan MacColl (1915-1989), posteriormente conhecido como compositor e cantor de música popular (*folk*), teve uma carreira no teatro que fincou as bases para o teatro político britânico que floresceria ainda mais nos anos 1960 e 1970 nos trabalhos de Joan Littlewood, por exemplo, com quem MacColl havia trabalhado, e as diversas companhias abarcadas no teatro alternativo chamado *fringe*. Nos anos 1930, havia um patente caldo sócio-histórico propício para o desenvolvimento de formas artísticas no bojo das vanguardas e dentro da matriz do agitprop conforme desenvolvido na Rússia revolucionária, Alemanha e também nos Estados Unidos.

Vindo da classe trabalhadora e mais um jovem desempregado no rescaldo da crise de 1929, MacColl utilizou esse tempo “livre” para leituras, sobretudo de romances e teatro, engajando-se com um grupo amador, os Clarion Players, que tinha o propósito de montar peças para a classe trabalhadora. Das dissidências e formação de seus próprios grupos (os Red Megaphones, depois Theatre of Action, Theatre Union e, posteriormente Theatre Workshop), as peças que realizavam se davam em cidades industriais, sobretudo Manchester, para os trabalhadores, muitas vezes também para passantes, e bebiam na dupla fonte do cânone e das técnicas de agitprop e das experimentações das vanguardas que mesclavam diversas

artes. Assim, realizavam adaptações de romances, colagens, reduções e reaproveitamento de notícias, ao modo dos *living newspapers* (jornais vivos), juntando materiais da cultura popular, da tradição de esquerda e do cânone literário.

Tal processo de aproveitamento compreendeu a utilização consciente e estratégica do cânone com a finalidade prática de reunir e inflamar grupos de trabalhadores em torno de causas comuns. Além do uso de canções, frases feitas e palavras de ordem, comuns em manifestações públicas e políticas e, em variados processos, formas de congregar os indivíduos, recorreu-se àquilo que estava mais fresco na memória coletiva e não por acaso muitas desses versos e canções remetem ao cancionário popular partilhado por aqueles que estão na luta, liberando os agitadores de “ensinar” algo em prol de utilizar de referências, melodias, formas de rima, trocadilhos, etc. que já estão dados e podem ser acionados sem maiores dificuldades. E muitas dessas referências vinham da persistência inclusive de formas poéticas e refrãos como os de *The Mask*.

Iná Camargo Costa (2012) lembra-nos que essa técnica era das mais utilizadas no teatro de agitprop russo, enfeixada por ela dentro do bojo da forma *montagem literária* na qual pode-se verificar:

Colagem de textos pré-existentes de qualquer tipo. Desde capítulos de romances ou textos teóricos até discursos, notícias de jornal, poemas, contos, crônicas, cenas de peças teatrais etc. A seleção do material é feita por recorte temático. Pode ser realizada em vários formatos, desde a simples declamação (coro e solos) até em espetáculos com cenário, figurino, projeções, números de circo e ginástica. (Costa 2012, pp. 173-174)

Foi exatamente isso que MacColl e sua última trupe fizeram, mesclando os mais diversos tipos de materiais, inclusive

os não literários, em uma forma de espetáculo que conjugava variados gêneros, não se furtando, assim, de recorrer a formas poéticas. Numa espécie de via de mão dupla, conforme queremos sugerir, esse aproveitamento contribuía para a continuidade do assentamento de formas consideradas canônicas nesse repertório artístico de luta (na época eles nem se consideravam atores), por um lado, e na formação de um acervo poético-político entre o público das classes trabalhadoras, por outro.

Em seu ensaio *The evolution of a revolutionary theatre style* (*A evolução de um estilo teatral revolucionário*), o qual retoma as memórias dos inícios de seu ativismo, MacColl refere que havia tido contato com *Rubaiyat* de Omar Khayyam, na tradução de Edward FitzGerald, e outros poetas como William Dunbar, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Algernon Charles Swinburne, além dos russos Aleksandr Blok e Maiakovski. Ele menciona pelo menos outros três poemas que apareceram em espetáculos do grupo; segundo ele, *The Flaming Poetaster*, do poeta escocês Hugh MacDiarmid (com quem haviam mantido intenso contato); *The Fire Sermon*, terceira parte de *The Waste Land*, de T.S. Eliot (que MacColl confunde com um poema do poeta Sol Funaroff, possivelmente utilizado em algum momento) e *The Red Front*, de Louis Aragon: “A recitação no palco de poemas como *The Fire Sermon*, o *Mask of Anarchy*, de Shelley e *The Red Front*, de Aragon foram elementos regulares nos shows iniciais da Theatre of Action” (Maccoll 1986, p. xlvi).

As memórias um tanto nebulosas sobre tais materiais dão notícia da variedade de fontes e obras literárias que eram aproveitadas e amalgamadas à estrutura dos espetáculos do grupo que utilizavam dessa montagem literária de modo a facilitar o trabalho de produção ao mesmo tempo que empreendia experimentações muito ligadas àquelas realizadas pelas vanguardas europeias e as práticas revolucionárias russas.

Em relação a Shelley especificamente, MacColl menciona que o poema esteve associado às encenações de *Newsboy*,

em pequenos halls em Manchester, ou seja, fazendo parte de um espetáculo que passava por vários gêneros teatrais e que naquele momento pretendiam dar dinamicidade à empreitada, até então realizada na rua e em vias públicas, e preencher o tempo mínimo desejado, considerando que as peças encenadas eram em geral curtas, constituídas de pequenas esquetes. Conforme afirma MacColl sobre a performance de *Newsboy* em Ancoats, Manchester, em 1934:

O problema de encontrar material suficiente para preencher toda uma noite foi resolvido ao fazer *Newsboy* o centro de um show de variedades que incluía uma declamação em massa demandando a libertação de Ernst Thaelmann, o líder comunista alemão que foi prisioneiro dos nazistas, um esquete anti-guerra de agitprop, um conjunto de canções de Eisler e Brecht e um poema surrealista do estadunidense Funarov. (Maccoll 1986, p. xxxi)

Nas semanas seguintes, o show foi levado a pequenos halls e foram incluídos *The Mask of Anarchy* e *The Red Front*. Chama a atenção que nesse processo obras muitas vezes diversas fossem colocadas lado a lado, propiciando um contato prenhe de significações políticas e históricas relevantes do ponto de vista da historiografia literária, teatral e política, tanto mais tendo em vista que essa peça propiciou por exemplo o contato do grupo com a dança moderna e experimentações tecnológicas com iluminação a partir do trabalho de Adolphe Appia. A declamação de poemas, incluindo *The Mask*, é mencionada novamente mais à frente por ocasião do trabalho realizado em resposta à eventos recentes (similarmente ao que o próprio Shelley fez), como a Guerra Civil Espanhola (com um *pageant, Aid for Spain*) e o desastre na mina de Gresford, Denbighshire, no País de Gales, em 1934, onde morreram 266 homens.

As menções de MacColl a Shelley e a outros poetas é bastante breve e se imiscui a várias outras lembranças e memórias que esperam ainda estudos de recuperação histórica que detalhem a prática de grupos como o de MacColl que, das margens do teatro *mainstream*, experimentavam com técnicas e expedientes que, apesar de presentes na Europa desde os anos 1910, ainda chegavam à Inglaterra e se mostravam bastante frutíferos na esfera da arte engajada. O aproveitamento da poesia é um desses campos a serem mais esmiuçados, desvelando como se dava a relação entre forma poética e forma teatral desde o ponto de vista do texto (ainda que rudimentar nesse contexto) até a montagem das peças e sua função de agitação de trabalhadores.

Encaminhando-me para o final, uma das críticas à poesia que se propõe política, isto é, abordando temas considerados do interesse coletivo e, portanto, menos de expressão individual ou de intenções épicas (poemas narrativos), seria de abrir mão do grau de refinamento exigido pela forma poética em prol da veiculação da mensagem política. Em verdade, tal argumento se repete em se tratando das formas de agitprop, praticadas por MacColl, mesmo que não raramente elas utilizem de obras canônicas em suas montagens.

Consideramos que o aproveitamento de MacColl não se deu, porém, na chave de adaptação ou simplificação do poema de Percy Shelley. Com efeito, há que se reconhecer que mesmo de fora da cultura letrada institucional, o uso de técnicas expressionistas, a adaptação de romances, a tradução de obras do alemão e o contato com grupos alemães e estadunidenses, o uso de técnicas de projeção e iluminação, etc. – aqui somente sinalizadas – inseriram tais jovens ativistas num complexo caldo literário e artístico bastante avançado e no qual a poesia apareceu organicamente de seu potencial apelo através da performance, concisão e reverberação na memória individual e coletiva.

Em que pese que qualquer declamação do poema em ambientes públicos certamente não seria realizada na totalidade, por conta de sua extensão, parece-nos, a partir dos relatos, que o poema foi utilizado sem um “rebaixamento” da dicção de Shelley para facilitação da compreensão da população. Tal procedimento atesta tanto a simplicidade formal programática do poema (cf. Reno) quanto a consciência dos jovens artistas das possibilidades de apropriação das classes mais baixas do rol poético que já se encontra *mutatis mutandi* nas formas de poesia (que se tornaram) populares e das quais o poema de Shelley pode ser considerado um relevante espécime conforme a história de sua composição, seu conteúdo e forma e suas reverberações na materialidade da vida e das lutas dos trabalhadores na esfera pública.

Considerações finais

O percurso da poesia política do século XIX, com foco em Shelley, aponta para o quanto, mesmo com trechos reformistas, possivelmente frutos dos cerceamentos de suas condições de produção, *The Mask of Anarchy* configura-se como o poema de maior impacto em se tratando da relação entre poesia e política. Conforme argumentamos, o encontro entre as convenções poéticas e um alto teor retórico, delineando um programático legado nos usos futuros, marcam a obra de Shelley e abrem precedente para seu aproveitamento em outros contextos de exploração de trabalhadores e opressão dos homens da Inglaterra ou de fora dela.

Sendo assim, este texto pretendeu dar notícia de uma das facetas do trabalho de pioneiros do teatro alternativo nos anos 1930 que assentaram as bases para o grande florescimento do *fringe* na Grã-Bretanha nos anos 1960-1970. O papel cumprido

por Ewan MacColl e outros de transitar entre o cânone literário britânico, as vanguardas do início do século e formas culturais populares singularizam tal experiência que deu continuidade a uma importante apropriação poética com reverberações até a atualidade. Com efeito, a potência da poesia de Shelley e o uso consciente de sua obra em variadas formas de luta assenta *The Mask of Anarchy* como parte de um repertório poético em língua inglesa historicamente partilhado por diferentes estratos sociais e que encontrou na materialidade do trabalho de agitação e propaganda dos anos 1930 um de seus momentos de arrojada refuncionalização do cânone, popularização do literário e uso consciente da poesia também como instrumento de luta política entre a classe trabalhadora britânica.

Referências

- COSTA, Iná Camargo. “O repertório formal do agitprop.” *Rebento: revista de artes do espetáculo*, nº 3, 2012. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/49/42>.
- DEMSON, Michael. “‘Let a great Assembly be’: Percy Shelley’s ‘The Mask of Anarchy’ and the Organization of Labor in New York City, 1910-30.” *European romantic review*, 22:5, pp. 641-665, 2011. DOI: 10.1080/10509585.2011.601680.
- ELLIOTT, Ebenezer. *The village patriarch; corn law rhymes (A Garland Series. Romantic Context: Poetry. Significant Minor Poetry 1789-1830)*. Nova York: Garland Publishing, 1978.
- FRANTA, Andrew. “Shelley and the Poetics of Political Indirection.” *Poetics today*, vol. 22, nº 4, pp. 765-793, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/27882>.

- MACCOLL, Ewan. "Introduction to the evolution of a revolutionary theatre style", in: GOORNEY, Howard e MACCOLL, Ewan (eds.) *Agit-prop to theatre workshop: political playscripts 1930-50*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- NORTON, Caroline Sheridan. *A voice from the factories: serious verse. Dedicated To the right honourable Lord Ashley*. Londres: John Murray, Albemarle Street, 1836. Disponível em: <https://www.proquest.com/publication/2054512?accountid=11455>.
- REDFIELD, M. "Masks of anarchy: Shelley's political poetics." *Bucknell Review*, vol. 45, n^o 2, Lewisburg, pp. 100-126, 2002. Disponível em: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/masks-anarchy-shelleys-political-poetics/docview/201697110/se-2>.
- RENO, Seth T. "The Violence of Form in Shelley's "Mask of Anarchy." *Keats-Shelley journal*, vol. 62, pp. 80-98, 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24396081>.
- SAMUEL, Raphael; MACCOLL, Ewan e COSGROVE, Stuart. *Theatres of the Left 1880-1935: workers' theatre movements in Britain and America*. Londres: Routledge, 1985.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The major works*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. *A Máscara da Anarquia*. Trad. Lucas Zapparoli. Disponível em: <https://www.revistazunai.org/post/percy-b-shelley-por-lucas-zapparoli>.
- WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. London: Hogarth Press, 1973.
- WU, Duncan (ed.) *Romanticism: an anthology*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012.

SOBRE OS ORGANIZADORES E SOBRE OS AUTORES

OS ORGANIZADORES

Lindberg Campos é doutor em Letras e professor de Literatura em Língua Inglesa no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

Mayumi Ilari é docente do Departamento de Letras Modernas, no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Coorganizou recentemente as publicações de 22 teses de ex-alunos do Programa, na Coleção Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (edições 2023 e 2024) e o volume comemorativo dos 50 anos do Programa junto à Universidade de São Paulo. Suas publicações, focadas na pesquisa de dramaturgia e teatro contemporâneos, incluem “Teatro Político e Contestação no Mundo Globalizado: o Bread and Puppet Theater na Sociedade de Consumo” e “Brazilian Folk Puppetry: Ubu King in Mamulengo Theatre as Innovation and Preservation of Popular Culture”.

Marcos Soares possui graduação em Inglês pela Universidade de São Paulo (1990) e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000). Fez pós-doutorado na Universidade de Yale, EUA (2004) e na Universidade de Columbia, EUA (2012). É Professor Livre-Docente da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Inglesa e Norte Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica materialista, narrativa e história,

cinema e romance norte-americano. É autor de *Figurações do falso em Joseph Conrad* (Humanitas, 2013). Sua tese de Livre-Docência se intitula “A alegria da experimentação, o trabalho colaborativo e a política das formas: Robert Altman nos anos 70”.

Thiago Rhys Bezerra Cass é Professor Doutor de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras Modernas e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Autor, dentre outros, de *Ossian: entre a epopeia e o romance* (Nankin Editorial, 2021).

OS AUTORES

Anderson Lucarezi é doutorando e mestre em Letras Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo (USP); pós-graduado em Ensino da Língua Inglesa pela PUC MG; graduado (Português / Inglês) e licenciado (Inglês) em Letras pela Universidade de São Paulo. Como formação complementar, cursou o Programa Formativo de Tradutores Literários da Casa Guilherme de Almeida (SP). Em sua atuação como tradutor, publicou *Gravuras Japonesas* (Editora Benfazeja / 2017 & 2019), de John Gould Fletcher, e *Transmembramento da canção: poemas e ensaios escolhidos* (Selo Cobalto / 2024), de Hart Crane. Como escritor de poesia, publicou os livros *Réquiem* (2012 - Prêmio Nascente USP 2011), *Constelário* (2016), *Afasia Perante a Algaravia da Era* (2021), *Roleta-Russa* (2021) e *Paisagens Substantivas* (2022). Atualmente é bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da CAPES.

Bruno Gavranic Zaniolo é mestre em letras dentro da linha de estudos de cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/ USP, onde realiza sua pesquisa de doutorado sobre o cinema do diretor John Cassavetes. É professor, ator e autor, tendo interesse nas relações

entre cinema, teatro e literatura na cultura dos EUA. Publicou *Sindicato de Ladrões: o Método Como Campo de Disputa em Hollywood* (Pimenta Cultural, 2023), resultado de sua dissertação de mestrado e o livro de poemas *Um Corpo Estranho Atravessando o Fim do Mundo* (Editora Urutau, 2019), finalista do I Prêmio Mix Literário, dentro do 27º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade. Foi vencedor, em 2024, do Prêmio APCA de melhor adaptação dramaturgica em teatro infantil e jovem pelo espetáculo *Um Dia, Um Rio*. Atualmente, é professor de língua portuguesa e literatura na ETEC Getúlio Vargas.

Daniel Lago Monteiro é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, onde obteve bacharelado em História e mestrado em Filosofia. Foi pesquisador visitante junto ao Departamento de Literatura Inglesa da Birkbeck College e bolsista Fulbright junto ao Departamento de Literatura Inglesa de Rutgers, The State University of New Jersey. Realizou uma pesquisa de pós-doutorado sobre Machado de Assis e Charles Lamb na Unesp, Unicamp e no Institute of Advanced Studies da University College London (UCL), com bolsa Fapesp. É autor do livro *No Limiar da Visão: a poética do sublime em Edmund Burke* (Editora LiberArs, 2018) e tradutor de *O prazer da pintura” e outros ensaios*, de William Hazlitt (Editora Unesp, 2021). Atualmente, é professor substituto no Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também desenvolve a pesquisa de pós-doutorado Machado de Assis, um ensaísta nos trópicos, com bolsa FAPERJ.

Fabiana de Lacerda Vilaço é doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH/USP, no qual também desenvolveu pesquisa de pós-doutorado. É professora nas áreas de literatura e ensino de línguas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), campus Cubatão. Realiza pesquisas e orienta projetos de ensino, pesquisa e extensão com foco em literatura, ensino de literatura e estudos culturais. É autora de *A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe* (2023).

Gabriel Marinho Camargo é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduado em Letras: Estudos Literários pela mesma instituição. Faz parte do

grupo ESCAPE - núcleo de pesquisa sobre Poesia Experimental, Performance e Artes do Corpo. Seus interesses de pesquisa abrangem a poesia moderna e contemporânea de língua inglesa, a teoria literária - especialmente a de matriz pós-estruturalista -, a tradução de poesia, e os influxos artísticos ligados à contracultura. Organizou (em colaboração com Sabrina Sedlmayer) o livro *Experiência e memória na obra de António Lobo Antunes* e traduziu o poeta estadunidense Gregory Corso.

Jonathan Renan da Silva Souza é doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (DLM/FFLCH/USP) na linha de pesquisa Literatura e História, orientado pela Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari. Foi Visiting PhD Student na Royal Holloway University of London, Reino Unido, sob supervisão do Dr. Dan Rebellato (2023/2024). Em seu doutorado pesquisa as obras de John Osborne, John McGrath e Caryl Churchill. Possui por principal área Literaturas de Língua Inglesa, em especial Teatro Britânico Moderno e Contemporâneo. Outras áreas de interesse contemplam Teatro Épico, Estudos Shakespeareanos, Romance Britânico do século XX, Poesia Política em Língua Inglesa e Teatro Alemão, especialmente a obra de Bertolt Brecht. Dentre suas publicações mais recentes, incluem-se o capítulo *Experiências de Agitprop na Grã-Bretanha: a companhia 7:84*, de John McGrath, publicado pela PUC-Minas, e o artigo *The American theatre on the London stage: Tennessee Williams at the Royal Court Theatre*, publicado na revista *Dramaturgia em foco*.

Lucas Brichesi Minari possui graduação em Letras com dupla habilitação (Português-Inglês) pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É estudante de mestrado na mesma instituição no programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, onde realiza pesquisa sobre a questão do espaço no cinema contemporâneo na área de estudos de cultura. Seus interesses acadêmicos envolvem a crítica materialista, cinema e estudos comparados.

Matheus Camargo Jardim possui graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade de São Paulo (2020), onde também obteve o título de mestre (2023) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos

César de Paula Soares, com auxílio de bolsa CAPES. Atualmente é doutorando no mesmo programa, na área de Estudos de Cultura, sob a orientação da Profª. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco e com auxílio de bolsa FAPESP. Desenvolve trabalho de pesquisa sobre os romances de Ben Lerner publicados até esta data. Possui interesse nos temas: literatura e cinema norte-americanos, literatura contemporânea, teoria crítica e crítica materialista.

Virginia Derciliano é licenciada em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH/USP. No mestrado, desenvolveu pesquisa sobre a figura da bruxa na poesia de Anne Sexton. Seus temas de interesse incluem autoria feminina, crítica feminista, poesia confessional, obras transformadoras (transformative works), contos de fadas, folclore e misticismo na literatura.

O presente livro é fruto do I Seminário de Estudos de Poesia em Inglês, realizado na Universidade de São Paulo em abril de 2024, por docentes e pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Unidos pelo tema Poesia e História, pesquisadores de cerca de quatorze universidades de todo o Brasil participaram, no evento, em vinte e oito comunicações e três conferências, abrangendo autores de língua inglesa de variadas procedências e períodos históricos, entre os quais John Donne, Lord Byron, W. H. Auden, Edna St. Vincent Millay, Edgar Allan Poe, Allen Ginsberg, Hart Crane, Ezra Pound, Elizabeth Barret Browning, Raymond Carver, Isabella Whitney, Elisabete I, T. S. Eliot, Percy Shelley, James Macpherson, Sylvia Plath, Wallace Stevens, Phillis Wheatley, John Milton, Virginia Woolf, Ben Lerner, Anne Sexton, Henry W. Longfellow, John Keats, William Wordsworth, Langston Hughes, Tracy K. Smith, Bob Kaufmann, Sterling Brown, Paul Laurence Dunbar e William Carlos Williams, entre outros. Os trabalhos submetidos à publicação passaram por criteriosa revisão por pares e encontram-se aqui disponibilizados em forma de livro. Boa leitura!



ISBN 978-85-7591-890-6



9 788575 918906