

**VINICIUS FRANÇA DA SILVEIRA**

**A POESIA DE PHILIP LEVINE**

**ESTUDO SEGUIDO DE PEQUENA ANTOLOGIA TRADUZIDA E  
COMENTADA**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2011

**VINICIUS FRANÇA DA SILVEIRA**

**A POESIA DE PHILIP LEVINE**

**ESTUDO SEGUIDO DE PEQUENA ANTOLOGIA TRADUZIDA E  
COMENTADA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem,  
da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção  
do Título de Mestre em Teoria e História Literária.  
Área de concentração Literatura americana e inglesa e  
Tradução de obras escritas na língua inglesa.

Orientador: Prof Dr Eric Mitchell Sabinson

CAMPINAS

2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL -  
Unicamp

França, Vinicius.

A poesia de Philip Levine : estudo seguido de pequena antologia traduzida e comentada / Vinicius França da Silveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

**F844p**

Orientador : Eric Mitchell Sabinson.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Levine, Philip, 1928- - Crítica e interpretação. 2. Poesia do pós-guerra americana – História e crítica. 3. Tradução e interpretação. I. Sabinson, Eric Mitchell. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: The Poetry of Philip Levine.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Levine, Philip, 1928- - Criticism and interpretation; Contemporary american poetry - History and criticism; Translating and interpreting.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson (orientador), Prof. Dr. Moacir Aparecido Amancio e Profa. Dra. Berta Waldman. Suplentes: Prof. Dr. Marcelo Seravali Moreschi e Prof. Dr. José Miguel Rasia.

Data da defesa: 27/01/2011.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

Eric Mitchell Sabinson

*Eric Mitchell Sabinson*

---

Moacir Aparecido Amancio

*Moacir Amancio*

---

Berta Waldman

*Berta Waldman*

---

Antonio Alcir Bernardez Pecora

---

Marcelo Seravali Moreschi

---

IEL/UNICAMP  
2011

*Aos meus pais, pelo apoio incondicional.*

*À Rafa, pelo amor, pela loucura, por horas de paciência e atenção, pelas sondagens de  
minha alma, pela presença iluminadora, pelas coisas pequeninas, pelo cuidado e carinho,  
pelo som e pela fúria, por tudo enfim.*

*“Só encontrará a sua vida aquele que a perdeu.”*

Provérbio Zen

## RESUMO

O objetivo desta dissertação foi estudar a obra do poeta Philip Levine (1928- ). A partir de uma caracterização da poesia de Levine, que é tido como um dos mais importantes poetas em atividade nos E.U.A., foi estabelecida uma antologia traduzida e comentada de seus poemas. Para tanto, em um primeiro momento, buscou-se apontar os rumos que a poesia norte-americana tomou a partir de 1945. Em seguida, com o auxílio da leitura da crítica especializada, foi elaborada uma discussão do lugar que a obra de Levine ocupa na poesia norte-americana do pós-guerra, com o intuito de caracterizar e estabelecer um corpus representativo de sua produção poética, a partir de seus três primeiros livros que foram publicados entre 1963 e 1974.

## ABSTRACT

The goal of this thesis was to study the work of poet Philip Levine (1928- ). From a characterization of Levine's poetry, who is regarded as one of the most important poets in activity in the U.S., a translated and annotated anthology of his poems was established. The direction that American poetry has taken since 1945 is described. After presenting a reading of the relevant criticism, we discuss Levine's place in postwar American poetry in order to characterize and establish a representative corpus of his poetry from his first three books, which were published between 1963 and 1974.



## AGRADECIMENTOS

*Ao Eric pela atenção e cuidado, pela amizade durante todos esses anos, por sua leitura sempre iluminadora e cheia de paixão da literatura.*

*Aos professores Berta Waldman e Moacir Amâncio pela leitura atenta e minuciosa e pelas críticas valiosas que me fizeram repensar pontos de vista aparentemente tão sólidos.*

*Aos meus amigos, distantes e perdidos, pela presença invisível.*

*À minha família por tudo.*

*Ao Renato Marques de Oliveira pela sua dissertação sobre Anne Sexton que serviu como inspiração e ponto de partida para esta dissertação.*

*Aos professores Marcelo Seravali Moreschi e José Miguel Rasia por aceitarem o convite para serem suplentes.*

*Aos meus alunos.*

*À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
-------------------------	----------

### Parte I

<b>Capítulo 1 – A Poesia Norte-Americana do Pós-Guerra .....</b>	<b>7</b>
A hegemonia do New Criticism .....	9
A Poesia Norte-Americana do Pós-Guerra .....	19
<b>Capítulo 2 – A Poesia de Philip Levine .....</b>	<b>33</b>
Considerações Iniciais .....	33
Uma Biografia .....	37
Um Poeta do Fracasso .....	47
<i>On The Edge</i> e o Fracasso do Homem Moderno .....	51
<i>Not This Pig</i> e a Incomunicabilidade .....	58
<i>They Feed They Lion</i> e a Relação Entre Vida e Morte .....	66

### Parte II – Antologia Traduzida e Comentada

<b>de <i>On The Edge</i> [<i>No Limite</i>] (1963) .....</b>	<b>77</b>
<i>Gangrene</i> “Gangrena” .....	78
<i>The Horse</i> “O Cavalo” .....	88
<i>The Turning</i> “A Reviravolta” .....	94
<b>de <i>Not This Pig</i> [<i>Este Porco Não</i>] (1968) .....</b>	<b>97</b>
<i>Animals Are Passing from our Lives</i> “Animais Estão Saindo de Nossas Vidas” .....	98
<i>The Lost Angel</i> “O Anjo Perdido” .....	104
<b>de <i>They Feed They Lion</i> [<i>Eles se Alimentam Eles se Leonam</i>] (1972) .....</b>	<b>111</b>
<i>They Feed They Lion</i> “Eles se Alimentam Eles se Leonam” .....	112
<i>Coming Home</i> “Voltando Para Casa” .....	120

<b>Bibliografia .....</b>	<b>125</b>
---------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Em um poema intitulado “The Fox”, Philip Levine se compara a uma raposa: “*Acho que alguma vez já vivi / não como homem ou mulher, / mas sim como uma raposa pequena e ligeira, perseguida, / em campos de grama e grãos, / por madames e cavalheiros a cavalo.*”<sup>1</sup>. A raposa aparentemente frágil, indefesa, assustada com o mundo que a cerca, é aquela que resiste, que enxerga na sua condição difícil e extrema, uma possibilidade de entendimento da sua própria vida; a aceitação silenciosa e dignificante das humilhações faz com que ela consiga vencer o medo e a indiferença, refletidos no olhar das madames e de seus maridos. A força da raposa, cuja “*raiva é lírica e completa*”, surge dessa vivência da morte próxima, do fracasso inevitável: conduzida pelos campos, ela sempre imagina a hora em que será abatida. E é isso que a fortalece, a humaniza e age como condição de existência do seu próprio ser.

Todos esses elementos tornam “The Fox” uma *ars poetica* de um autor que, na pele de uma raposa, de um porco, de um eles inexplicável<sup>2</sup>, tateia, entre os escombros de tempos difíceis, um mísero resquício de humanidade para ser capaz de medir o seu sofrimento. Esse tatear faz com que ele busque escapar de sua condição, dentro da qual se debate, mas à qual está preso. E é esse duplo movimento que cria na poesia de Levine uma espécie de *estética do fracasso*, em que o poeta, diante da inevitabilidade da morte, fracasso último, utiliza a poesia para pensar a fatalidade de sua própria condição e, em um constante *tour de force*, para tentar romper, ao invés de resignar-se, com essa fatalidade.

Foi essa noção de *estética do fracasso*, presente resumidamente em “The Fox”, que

---

<sup>1</sup> “*I think I must have lived / once before, not as a man or woman / but as a small, quick fox pursued / through fields of grass and grain / by ladies and gentlemen on horseback.*” LEVINE, Philip. *One for the Rose*. Nova York, Atheneum, 1981, p. 45. Deve-se observar que as traduções dessa dissertação são de minha autoria, salvo quando indicado.

<sup>2</sup> Vale ressaltar que há na poesia de Levine uma proliferação de animais e uma constante identificação do sujeito lírico com tais seres. Isso pode ser explicado pela preocupação do poeta com a mortalidade, condição que abrange todos os seres vivos, incluindo o homem. E é essa preocupação que cria uma proximidade do poeta com esse aparente distante “eles”, uma vez que, como veremos adiante, o “eles”, apesar de indefinido, é incluído, sendo agente responsável por devorar e alimentar todas as coisas (*They Feed They Lion*).

utilizei para caracterizar e traduzir os poemas dos três primeiros livros de Levine, *On the Edge* [*No Limite*, 1963], *Not this Pig* [*Este porco não*, 1968] e *They Feed They Lion* [*Eles se Alimentam Eles se Leonam*, 1972]. A escolha desses livros não foi casual, mas seguiu uma tendência da crítica e do próprio poeta em vê-los como sendo os mais bem acabados de uma imensa obra que computa mais de dez livros de poesia, entre os quais pode-se citar *1933* (1974), *The Names of the Lost* (1976), *Ashes: Poems New and Old* (1979), *7 Years From Somewhere* (1979), *One for the Rose* (1981), *Selected Poems* (1984), *Sweet Will* (1985), *A Walk With Tom Jefferson* (1988), *New Selected Poems* (1991) *What Work is* (1991), *The Simple Truth* (1994), *Unselected Poems* (1997), *The Mercy* (1999) e *Breath* (2004).

O caminho para chegar a um entendimento da poesia de Levine, tal qual exposta em “The Fox”, não foi fácil. Em um primeiro momento, a dificuldade ocorreu devido ao fato do poeta enxergar-se como um autor, ou melhor, um indivíduo propenso a mudanças:

*Um dos meus amigos mais chegados, que me conhece como ninguém, se refere a mim como “um homem levado pelo vento”. Acredito que é no vento mesmo que devo ficar, pois se acomodar confortavelmente em qualquer papel, filosofia, mundo, visão ou crença seria uma traição do que fui designado para ser e do que minha poesia devia tratar.<sup>3</sup>*

Essa recusa de Levine em se filiar a uma postura definida levantou o seguinte problema: “Como entender a obra de um poeta tão arredio a rótulos, definições, teorias ou programas poéticos?”. Para tentar responder a essa pergunta, utilizei um método analítico, indo do geral para o mais particular. Assim sendo, o ponto de partida dessa dissertação foi uma caracterização da poesia norte-americana do pós-guerra, visto que a obra de Levine surge nessa época.

O primeiro capítulo constitui, portanto, um esforço em fornecer um panorama desse complexo período da história da literatura norte-americana. Marcada pela diversidade, a

---

<sup>3</sup> “*One of my close friends who knows me as well as anyone refers to me as “a man out in the wind.” I think I believe that that is where I should be, that to settle comfortably into any role, philosophy, world, view, faith, would be a betrayal of who I was put on earth to be and what my poetry should be about.*” LEVINE, Philip. *Don’t ask*. Michigan, The University of Michigan Press, 1981. p. vii.

poesia do pós-guerra possui um quadro em que grupos de poetas, poéticas, escolas literárias se multiplicam de forma impressionante, quase que espontaneamente. Ao invés de tentar captar essa diversidade, o que seria uma tarefa até certo ponto frustrante e sem fim, busquei, baseado em grande parte da crítica especializada norte-americana e também na dissertação de mestrado de Renato Marques de Oliveira, entendê-la e explicá-la<sup>4</sup>. Foi assim que desemboquei no *New Criticism*, uma vez que a origem de tal multiplicidade se encontrava em um esforço de rompimento com esse modelo crítico que dominou o panorama literário norte-americano durante os anos 30, 40 e início de 50.

Para entender o *New Criticism*, por sua vez, aponte, em um primeiro momento, a presença marcante do poeta e crítico T.S. Eliot para a construção dessa postura literária, bem como sublinhei uma idéia central que compunha o imaginário poético dos *New Critics*. Para definir tal idéia utilizei o livro de ensaios *I'll Take My Stand* (1930), composto por diversos poetas *New Critics*, em que se vê a defesa de uma sociedade sulista agrária, a qual resgataria um distante sul edênico. Essa noção, juntamente com certos princípios literários, ajudou a moldar a poesia pautada no *New Criticism*. Através de ensaios de Eliot, elenco esses princípios - controle formal, linguagem elaborada, totalidade da obra literária, etc – para, em seguida, exemplificar, através do poema "Ode To the Confederate Dead" (1928) de Allen Tate, como eles eram utilizados na composição dos poemas.

Foi como tentativa de romper com elementos do *New Criticism* e também como fruto de mudanças sociais da sociedade norte-americana da década de 50, que surge uma nova poesia, cuja característica central era uma busca por certos ideais, tais como experimentação, liberdade e risco<sup>5</sup>. Busca esta que contribuiu para a sua diversidade, a qual exponho através de um quadro dos diversos grupos de poetas da época. Para não me ater a tais grupos e também para exemplificar a nova tendência poética, cito, primeiramente, o seminal ensaio de Charles Olson "Projective Verse" que, através do conceito-chave de "open form" ("forma aberta"), abre espaço para uma poesia que tenta romper com formas

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Renato Marques de. *Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada*. Campinas, UNICAMP/IEL, 2004 [Dissertação de Mestrado].

<sup>5</sup> Para tecer esse panorama histórico-literário do pós-guerra norte-americano, utilizo, principalmente, as descrições do período elaboradas pelo crítico Richard Gray em *American Poetry of the Twentieth Century* e por Renato Marques de Oliveira em sua já citada dissertação de mestrado.

métricas e sintaxe tradicionais. Além de “Projective Verse”, teço uma análise de dois livros que, segundo grande parte da crítica especializada, ajudaram a formar essa nova sensibilidade: *Howl and Other Poems* (1956) de Allen Ginsberg e *Life Studies* (1959) de Robert Lowell. Destaco nessas obras, principalmente, o caráter pessoal, direto e extremo de seus poemas.

No capítulo 2, diante dessa caracterização da poesia norte-americana do pós-guerra, inicio uma análise da obra de Levine através de considerações sobre as posturas da crítica a respeito do lugar que ela ocupa em meio ao vasto panorama literário do período. Diante disso, verifico duas posturas básicas: ou se insere a poesia de Levine em um determinado grupo, sublinhando uma de suas diversas características, como, por exemplo, a linguagem coloquial, ou a separa-se totalmente dos outros poetas da época, enxergando-a isolada, sem qualquer conexão com o período. Através dessas duas posturas, tento abstrair características gerais da obra de Levine, sem me preocupar em classificá-la em grupos ou escolas. Na verdade busco encontrar um meio-termo para a questão, apontando as particularidades do poeta, bem como suas semelhanças com as características da época.

Em seguida, elaboro uma biografia de Levine para aprofundar o entendimento sobre sua poesia, tendo sempre em mente a idéia de que a obra literária não se resume somente a história pessoal, sendo composta por uma mútua relação entre formas poéticas e conteúdo/temas. É por isso que nessa biografia, tento não somente sublinhar dados cronológicos, mas também eventos que julgo importantes para a formação da visão poética do autor. Sendo assim, abordo a herança judaica, o anti-semitismo, a pobreza, o contato com idéias libertárias (ocorridos durante a infância em Detroit); a descoberta da poesia, o trabalho em uma indústria, o ingresso na faculdade e o *New Criticism* (fatos da adolescência); o curso de oficina literária com John Berryman, o contato com Yvor Winters em Stanford e a viagem para a Espanha em 1965 (fatos da vida adulta). Todos esses eventos contribuíram de uma maneira ou de outra para a formação da poesia de um autor em que obra e vida pessoal estão intimamente entrelaçadas.

Tendo sido feita essa biografia de Levine, busco, então, através do auxílio da crítica e de suas afirmações, uma definição inicial de sua visão poética, precedida pela

enumeração de diversos temas que ela engloba e define<sup>6</sup>. Dentre esses temas, Levine aponta alguns de maior destaque: a lembrança de pessoas, animais e plantas que tiveram um papel importante em sua vida; homenagem à Detroit e Barcelona; o resgate do passado para entender, principalmente, a morte do pai e do avô; o anarquismo religioso, quase místico que enxerga uma unidade essencial entre todos os seres e coisas. Todas essas temáticas, aparentemente desconexas, são permeadas, como Levine e alguns críticos sugerem, por uma visão poética pautada no fracasso. Nesse sentido, acabo concluindo que Levine constrói uma poesia do fracasso, em que há uma trajetória em entender essa condição através das experiências do próprio poeta ou de outros seres nos quais ele se transfigura por diversas vezes.

Tal trajetória se inicia com o primeiro livro, *On The Edge*, em que se observa uma reflexão sobre o homem moderno, isto é, aquele indivíduo à sombra dos traumas da II Guerra Mundial. Por meio de uma análise dos principais poemas de tal obra, verifico que Levine apresenta um homem que não consegue lidar com o fracasso e, por isso, de maneira frustrada, luta para escapar de uma existência marcada pela dor. *On The Edge*, como será notado, possui dois momentos: uma análise do fracasso em um nível individual em que o homem moderno lida com traumas, doenças, morte, loucura, etc., e uma observação dos mecanismos sociais que contribuem para o processo de desumanização/reificação ocasionado pela incapacidade de tal homem em aceitar e compreender sua condição.

Essa incompreensão e recusa convertem-se, por sua vez, em alienação e isolamento em *Not This Pig*. Através da análise dos poemas desse livro, observa-se um indivíduo lutando para escapar de uma redoma que o isola do mundo, que o impede de tocar as feridas abertas daqueles que o circundam. No decorrer da obra, o que se vê é uma espécie de progressivo rompimento do casulo e um entendimento paulatino de que, somente através

---

<sup>6</sup> É de suma importância apontar aqui que não pretendo determinar a visão poética de Levine somente através de afirmações suas ou da crítica. Busco, na verdade, através dessas afirmações, um esboço inicial de tal visão que será construída (e observada) no desenrolar da análise dos poemas. Acredito que sem essa análise, tais afirmações, ou mesmo os eventos da vida do poeta citados anteriormente, caem em um esvaziamento de significado. Creio que o inverso pode ser dito sobre a forma do poema. Enfim, como já sublinhado, penso que há uma mútua relação entre forma e conteúdo, sem o domínio de um elemento sobre o outro. Assumir a hegemonia da forma sobre o conteúdo pode levar, a meu ver, a um perigoso idealismo poético, enquanto que o inverso, conduz a um pobre materialismo, retirando todo o caráter não palpável do poema. Talvez a melhor solução para a questão seja o meio-termo, isto é, assumir uma eterna dialética entre forma e conteúdo.

do outro, o paradoxo da condição do homem moderno poderá ser resolvido. Não por acaso, o livro finaliza com um eu-lírico que absorve a dor de um homem que foi perseguido e humilhado durante toda sua vida. Como se observa, pretendo apontar, portanto, que em *Not This Pig*, diferentemente de *On The Edge*, Levine lida com a desumanização/reificação no sentido de tentar solucioná-la através de uma experiência do fracasso.

E é em *They Feed They Lion* que essa experiência é concretizada. Esse livro fecha, portanto, a trajetória de entendimento de tal condição. Nele, vemos Levine lidando com a relação entre vida e morte por meio de uma linguagem lírica e um tom surreal. Como o próprio título indica, existe um “eles” (“they”) impenetrável que devora e alimenta todas as coisas. Se antes havia uma fuga do fracasso, há aqui uma aceitação pacífica dele e a condição humana é encarada como constituída pela relação entre esse “devorar” e “alimentar”. *They Feed They Lion* é, por isso, o livro que fecha um primeiro ciclo na obra de Levine, abrindo caminho para uma nova fase que se iniciará com *1933* (1974)<sup>7</sup>.

Enquanto na parte I desta dissertação, busco entender a obra de Levine, expondo suas principais temáticas e características, elaboro na parte II uma pequena antologia traduzida e comentada da poesia do autor a partir dos três primeiros livros citados. Nessa antologia me empenho em contemplar as principais facetas que a produção poética de Levine assume, entre as quais pode-se citar: a preocupação com a relação entre o eu e o outro; as experimentações formais; a observação de pessoas em situações extremas; o uso de uma linguagem coloquial; o olhar para a relação do homem com a natureza, manifestado em descrições de paisagens, etc. Além disso, busco, nos comentários, relacionar os poemas de Levine com questões históricas, culturais ou políticas que eles possam vir a abordar.

Vale ressaltar, por fim, que tanto a antologia, quanto o estudo introdutório, constituem um esforço em apresentar um autor virtualmente desconhecido no Brasil, o qual é um dos mais representativos poetas norte-americanos vivos. Diante disso, através desta dissertação, pretendo tornar a obra de Levine mais conhecida por aqui, dando a mínima atenção crítica que ela merece.

---

<sup>7</sup> Com *1933*, a poesia de Levine adquire traços autobiográficos mais fortes, passando a ser expressa em elegias prosaicas que resgatam, principalmente, memórias do poeta sobre sua infância e adolescência em Detroit.



## PARTE I

### CAPÍTULO 1

#### A POESIA NORTE-AMERICANA DO PÓS-GUERRA<sup>8</sup>

Uma das características que a crítica é unânime em apontar, com relação à poesia norte-americana do pós-guerra, é a sua diversidade. Como bem atesta Renato Marques de Oliveira:

*Movimentos, escolas, estilos, temáticas, poetas e poéticas se multiplicaram e fragmentaram em várias direções. Um exemplo emblemático: ao final dos anos 50, nas duas mais representativas antologias da poesia norte-americana contemporânea publicadas, New Poets of England and America, editada por Donald Hall, Robert Pack e Louis Simpson (1957), e The New American Poetry, editada por Donald M. Allen (1960), nenhum poeta conseguia figurar ao mesmo tempo em ambos os livros.<sup>9</sup>*

Como se observa no trecho, diante de tamanha fragmentação, o esforço em separar poetas em grupos ou escolas com o intuito de caracterizar a poesia do período em questão, parece vão. Mais importante do que isso, seja talvez a construção de uma explicação para essa pluralidade. Ao olharmos para o ideal de ruptura pregado pela poesia norte-americana do pós-guerra, a diversidade dessa época não se mostra como mero acaso, na medida em que

---

<sup>8</sup> Vale notar que o presente trabalho possui pontos de convergência e distanciamento com relação à já citada dissertação de Renato Marques de Oliveira. Entre pequenas aproximações e sutis diferenças, acreditamos que o principal aspecto de divergência entre esta dissertação e a de Renato Marques, se refere à abordagem da explicação do período em questão. Marques lida com a poesia norte-americana do pós-guerra como manifestação de um rompimento com uma estética modernista, polarizando, portanto, em última instância, pós-moderno X moderno: “A proliferação de movimentos e manifestos pode ser vista como uma tentativa da geração pós-moderna de se diferenciar do ideário modernista (...). Havia, no Modernismo, uma preocupação universal com a “ordem”; agora o movimento se revertia para o espectro privado, particular.” OLIVEIRA, Renato Marques de. op. cit., p. 21. Nosso interesse central, no entanto, é abordar essa mesma poesia em um âmbito mais específico, sem nos preocuparmos em tecer um resgate do panorama poético norte-americano moderno. Diante disso, nosso trabalho consiste em opor o ideal de liberdade e experimentação da poesia norte-americana pós 45 (característica defendida de forma unânime pela crítica especializada) ao formalismo do *New Criticism*.

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Renato Marques de. op. cit., p. 13.

se baseia em um esforço de libertação dos moldes de compor pautados no modelo dos *New Critics*. Sendo assim, uma compreensão da poesia norte-americana pós 45 pode ser melhor elaborada partindo de uma análise do impacto que o *New Criticism* exerceu na literatura dos E.U.A. nas décadas de 30, 40 e começo dos anos 50.

## A Hegemonia do *New Criticism*

A história do *New Criticism*<sup>10</sup> está intimamente ligada a um grupo de poetas denominado THE FUGITIVES e, indiretamente, a T.S. Eliot. Através do seu livro de ensaios *The Sacred Wood* (1920), Eliot estabeleceu os ditames para a formação de uma poesia que buscava pôr fim à sensibilidade vitoriana de fins do XIX. A poesia moderna, para ele, deveria ser anti-romântica e, não por acaso, em seu livro *Homage to John Dryden* (1924), em que tece um estudo sobre Dryden e os poetas metafísicos ingleses do século XVII, ele sublinha que “os poetas, na nossa civilização, devem ser difíceis”. E o próprio Eliot foi fiel a esse princípio ao elaborar um dos poemas mais importantes do século XX: *The Waste Land* (1922). Como nota Hamilton (1994), através de colagens de “fragmentos erguidos” sobre a sua própria “ruína” e também da sociedade inglesa do pós-guerra, Eliot cria um poema com imagens devastadoras, expressas através de uma linguagem musicalmente precisa e apocalíptica e que almeja um afastamento do lirismo romântico. O crítico Richard Gray, em seu livro *American Poetry of the Twentieth Century* resume bem esse anti-romantismo de *The Waste Land*:

*Ao ser lançado, The Waste Land se estabeleceu como um poema do eu: um grito do coração de um homem que foi assombrado desde a infância pela “risada secreta de uma criança.”, cujo casamento não gerou filhos e que, ao escrever, era precisamente perturbado por sentimentos de infelicidade sexual. Caracteristicamente, Eliot transformou esse grito em um trabalho de arte dramático, imagístico e objetivo que cada leitor poderia experimentar e interpretar de acordo com seus próprios termos pessoais e culturais.*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> O termo *New Criticism* (*Nova Crítica*) foi usado pela primeira vez por J. E. Spingarn em uma palestra por volta de 1910. No entanto, foi somente com a publicação em 1941 de *The New Criticism* por Jowett Crowe Ransom que tal expressão passou a ser amplamente difundida. Para uma discussão mais detalhada do termo ver OLIVEIRA, Renato Marques de. op. cit., p. 14.

<sup>11</sup> “At its inception, *The Waste Land* was a poem of the self: a cry from the heart from a man who had been haunted since childhood by the “hidden laughter of children”, whose own marriage was childless, and who, at the time of writing, was acutely troubled by feelings of sexual unhappiness. Characteristically, Eliot then transformed this cry into a dramatic, imagistic, objective work of art that each reader could experience and interpret according to his or her own terms of reference, personal and cultural.” GRAY, Richard (editor). *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 341.

A defesa feita por Eliot, enquanto crítico e poeta, é, portanto, de uma poesia precisa, rigorosa e racional em que não há mais lugar para as flutuações românticas, para “o grito do coração de um homem”, como diz Gray. O bom poeta esconde suas emoções atrás de uma *persona* (seja Prufrock ou Tirésias) que ele mesmo cria. Diante disso, de acordo com Eliot: “Poesia não é uma expressão da emoção, mas sim uma fuga dela.” (“*Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion.*”).

Influenciados por Eliot, os poetas denominados THE FUGITIVES partilhavam dessa mesma perspectiva poética. Englobando diversos autores<sup>12</sup>, esse grupo surgiu em 1922 com a publicação da revista *The Fugitive*. Apesar de conter uma grande quantidade de poetas e críticos, a revista tinha duas características que os uniam: a origem geográfica e a postura ideológica. Quanto à primeira, a publicação era constituída essencialmente por poetas e críticos do Sul agrário do país, formados na Vanderbilt University, no Tennessee, na década de 20 e que durante os anos 30, 40 e 50, se tornaram os responsáveis pela difusão do *New Criticism* nas universidades norte-americanas. Já com relação à postura ideológica, apesar de não seguirem um programa poético definido, os FUGITIVES concordavam em pontos básicos: a poesia tinha a obrigação de evitar o excesso de romantismo e regionalismo (“*cor local*”) da literatura sulista dominante na época, sendo, portanto, intelectualizada, pautada em formas cuidadosamente construídas e com uma métrica rigorosa (HAMILTON, 1994). Como afirmava Ransom, o poema deveria ser “*não o ato de uma criança, mas de uma mente adulta*”.

Vale ressaltar que as teorias dos FUGITIVES acerca do poema e do papel da crítica tinham uma relação com a publicação do livro-manifesto *I'll Take My Stand – The South And The Agrarian Tradition*. Essa obra permite visualizar uma noção central para esse grupo de poetas que, com o lançamento do já citado livro *The New Criticism* de John Crowe Ransom, vieram a ser conhecidos também como *New Critics*. Publicado em 1930

---

<sup>12</sup> Os primeiros poetas considerados como *The Fugitives* foram: Walter Clyde Curry, Donald Davidson, William Yandell Elliott, James Frank, William Frierson, Sidney Hirsch, Stanley Johnson, John Crowe Ransom, Alec B. Stevenson e Allen Tate. Posteriormente outros autores foram agregados ao grupo: Merrill Moore, Laura Riding, Alfred Starr e Robert Penn Warren.

por doze escritores do sul<sup>13</sup>, *I'll Take My Stand* reunia diversos ensaios que, mesmo com uma grande pluralidade temática, giravam em torno de uma defesa do sul agrário em oposição ao norte industrializado e moderno. Os autores defendiam a utopia de retomada do “velho sul”, que havia sido destroçado durante a Guerra de Secessão. Segundo eles, o fim desse Sul idílico pelo processo de industrialização marcou um declínio de diversos aspectos da vida humana, tais como a religião, as relações pessoais, a arte e o gosto pelo trabalho. A construção de uma cultura agrária seria, portanto, a solução para que o homem pudesse resgatar esses aspectos e, conseqüentemente, sua felicidade e dignidade:

*Uma sociedade agrária é simplesmente aquela que não tem qualquer utilidade para as indústrias, para vocações profissionais, para acadêmicos e artistas e para a vida das cidades. Tecnicamente, talvez, uma sociedade agrária é aquela em que a agricultura é a principal vocação, seja por riqueza, prazer ou prestígio – ela é uma forma de trabalho que é perseguida com inteligência e lazer e que se torna o modelo para a possível aproximação de outras formas. Um regime agrário será assegurado prontamente onde as indústrias supérfluas são impedidas de se insurgirem contra ele. A teoria do agrarianismo é aquela em que a cultura do solo é a melhor e mais sensível entre as vocações e que, portanto, deve possuir a preferência econômica, bem como recrutar o maior número de trabalhadores.*<sup>14</sup>

Como se observa no trecho, os sulistas tinham uma visão de manutenção de valores tradicionais do Velho Sul como meio de pacificar as questões advindas com o processo de modernização. Essa visão edênica encarava o Sul como *locus* perdido, ao qual a sociedade norte-americana deveria retornar para conseguir sua redenção. Essa idéia contribuiu para a formação de uma poesia cujo imaginário era povoado por uma busca por um passado

---

<sup>13</sup> Entre esses escritores pode-se citar: os poetas Davidson, Tate, Warren, John Gould Fletcher e Ransom; os acadêmicos Stark Young, John Donald Wade e Andrew Lytle; o historiador Frank Owsley; o cientista político Herman Clarence Nixon; o psicólogo Lyle Lanier e o economista e jornalista Henry Blue Kline.

<sup>14</sup> “An agrarian society is hardly one that has no use at all for industries, for professional vocations, for scholars and artists, and for the life of cities. Technically, perhaps, an agrarian society is one in which agriculture is the leading vocation, whether for wealth, for pleasure, or for prestige - a form of labor that is pursued with intelligence and leisure, and that becomes the model to which the other forms approach as well as they may. But an agrarian regime will be secured readily enough where the superfluous industries are not allowed to rise against it. The theory of agrarianism is that the culture of the soil is the best and most sensitive of vocations, and that therefore it should have the economic preference and enlist the maximum number of workers.” TWELVE SOUTHERNERS. *I'll Take My Stand – The South and the Agrarian Tradition*. New York, Harper, 1977, p. xlvi e xlvii.

perdido. O resgate de uma tradição distante, e de tudo o que fizesse referência a ela, deu vida a grande parte dos poemas compostos pelos *New Critics*.

Paralelamente a essa noção de resgate de um longínquo Sul, os *New Critics* desenvolveram também outras idéias que contribuíram para a formação de sua visão sobre a poesia. Segundo eles, o poema deveria ser um todo autônomo; qualquer análise crítica sobre o autor (sua vida, sentimentos, influências, meio social e cultural, etc.), deveria ser relegada a um segundo plano, favorecendo o próprio texto, analisado através dos recursos que o compõem (sintaxe, ritmo, versificação, imagens, ironia, ambigüidades, metáforas, etc.); a obra literária deveria ser observada fora de seu contexto sócio-político e cultural, bem como de seu passado, através do método de *close reading*<sup>15</sup>. Além dessas teorias sobre a literatura e o papel do crítico, os *New Critics* se apropriaram de outros conceitos, principalmente, aqueles desenvolvidos por T.S. Eliot em seus ensaios. Diante disso, Eliot acabou sendo eleito por tal grupo de poetas como uma espécie de patrono e tutor.

Vale ressaltar, porém, que a influência de Eliot foi além do *New Criticism*. T(homas) S(teams) Eliot, juntamente com Ezra Pound, pode ser considerado um dos mais importantes poetas do século XX. Segundo Hamilton (1994), a sua presença na literatura moderna - em primeiro lugar enquanto poeta e crítico literário, mais tarde como teatrólogo e editor - foi intensa e irremediável. Pode-se citar uma lista de poetas que foram afetados pela obra dele: William Carlos Williams, John Berryman, Charles Olson, Hart Crane, Allen Tate, John Crowe Ransom, o próprio Ezra Pound, Robert Lowell, H.D. (Hilda Doolittle), Louis Zukofsky, Allen Ginsberg, Laura Riding, Elizabeth Bishop, Donald Davidson, Robert Penn Warren, entre outros. Como já dito, *The Waste Land* foi um dos maiores poemas do século XX e, juntamente com “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, deu forma e vida à poesia

---

<sup>15</sup> O conceito de *close reading* é uma ferramenta de leitura central para a formação do novo crítico. Ela foi usada largamente pelo *New Criticism* no estudo de literatura nas universidades norte-americanas via *Understanding Poetry* de Warren e Brooks. Uma geração de professores e leitores que utilizavam essa ferramenta dominou o panorama literário norte-americano nos anos de hegemonia do *New Criticism*. Foi só com o surgimento da poesia do pós-guerra que essa ferramenta passou a ser questionada e, pouco a pouco, deixada de lado. O ponto central do *close reading* consiste em tratar a obra literária como objeto em si mesmo, sendo passível de ser compreendida isoladamente. O crítico marxista Terry Eagleton em seu livro *Literary Theory* (1983) critica exatamente esse *status* de autonomia da obra de arte. Segundo ele, o *New Criticism* e seu *close reading* sugerem uma atenção “... para com as palavras contidas na página, e não para com os contextos que as produziram e cercaram.” EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 60.

moderna (HAMILTON, 1994).

No entanto, no caso dos *New Critics*, a presença de Eliot foi sentida mais fortemente enquanto crítico. Seus ensaios marcaram profundamente a visão teórica acerca do poema desse grupo de poetas e críticos. É como se eles descobrissem em Eliot as respostas para suas inquietações literárias e ideológicas. *The Sacred Wood* (1920) passa a ser a bíblia do *New Criticism*, seus conceitos e idéias adquirem um *status* de verdades. Grande parte da poesia norte-americana das décadas de 30, 40 e meados de 50 é moldada a partir dessas “verdades” e o que se vê nas universidades americanas é a coroação de Eliot via os *New Critics*.

Já na introdução de *The Sacred Wood* (1920), Eliot expõe sua visão sobre o conceito de literatura através do papel que o crítico deve desempenhar. Para ele, cabe ao crítico encarar o estudo da literatura como manifestação de uma tradição, no caso européia, e “*não como comentário social, afirmação política ou documentação histórica*”<sup>16</sup>:

*Faz parte do trabalho do crítico preservar a tradição – quando existir uma que seja boa. Faz parte do trabalho do crítico encarar a literatura de maneira rigorosa e como um todo; isto é, encará-la eminentemente como não sendo consagrada pelo tempo, mas sim como se estivesse além dele; encarar a melhor obra de nossa época e também de dois mil e quinhentos anos atrás com o mesmo olhar.*<sup>17</sup>

Segundo Eliot, a expressão da tradição pela literatura permitiria que ela se tornasse madura. Para ilustrar essa visão, ele faz uma defesa do crítico Mathew Arnold – mais especificamente do livro *Essays in Criticism* (1865) -, uma vez que Arnold, nessa obra, ataca a Geração de poetas românticos de seu tempo exatamente por não possuírem maturidade, o que fazia com que eles criassem uma poesia vazia. Aproveitando esse ponto de vista de Arnold, Eliot critica a literatura de sua época - especialmente a inglesa - e lança

---

<sup>16</sup> DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New – The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008, p. 3.

<sup>17</sup> “*It is part of the business of the critic to preserve tradition – where a good tradition exists. It is part of his business to see literature steadily and to see it whole; and this is eminently to see it not as consecrated by time, but to see it beyond time; to see the best work of our time and the best work of twenty-five hundred years ago with the same eyes.*” ELIOT, T.S. “Introduction to *The Sacred Wood*”. in. DAVIS, Garrick (editor). *op. cit.*, p. 6.

as bases de um novo modelo crítico, o qual possibilitaria a formação de uma nova literatura que, sendo completa e madura, expressaria uma tradição além de seu tempo.

No famoso ensaio “Tradition and the Individual Talent”, Eliot atribui contornos específicos a essa idéia de literatura como expressão de uma tradição européia. Ele clama pelo uso da impessoalidade na poesia, através do envolvimento do poeta em um “*contínuo auto-sacrifício*”. Para Eliot, o bom poeta é aquele que se vê como meio de expressão da tradição (por isso a noção de entrega de si) através do qual ela adquire forma. Além disso, tal poeta deve possuir um autocontrole para não correr o risco de criar uma linguagem extremamente sentimental, tal qual elaborada pelos românticos. É por isso que, para ele, “*Quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria*”<sup>18</sup>. Vale notar que Eliot não está fazendo uma apologia absurda da insensibilidade, pois ele mesmo afirma que “*somente aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa escapar dessas coisas.*”<sup>19</sup>.

É notório, nos próprios poemas de Eliot e também na poesia feita seguindo os moldes dos *New Critics*, o uso de um artifício literário denominado *persona* (já citado anteriormente) que permite ao poeta impessoalizar a sua subjetividade e expor o limite e a vulnerabilidade do eu. Outro recurso elaborado por Eliot, no ensaio “Hamlet and his Problems”, para pôr em prática sua teoria da impessoalidade, é a noção de “*correlato objetivo*” (“*objective correlative*”):

*A única maneira de expressar emoção em forma de arte é através de um “correlato objetivo”; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação ou uma cadeia de eventos que seriam a fórmula daquela emoção particular; de tal maneira que quando os fatos externos, realizados sempre em experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada.*<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> ELIOT, T.S. “Tradição e Talento Individual” [“Tradition and the Individual Talent”]. Tradução de Ivan Junqueira in: *T.S. Eliot – Ensaios*. São Paulo, Art Editora, 1989, p. 20.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

<sup>20</sup> “*The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.*” Idem. “Hamlet and His Problems”. in. DAVIS, Garrick (editor), op.cit., p. 141.



Essa noção de utilização de imagens de determinado objeto ou situação para expressar um sentimento foi largamente empregada pelo próprio Eliot em *The Waste Land*. Ela permitia a ele invocar dadas situações que possuiriam um aspecto concreto ou objetivo, garantindo uma linguagem poética precisa, capaz de determinar o sentimento a ser expresso. É por não conseguir encontrar um correlato objetivo para Hamlet que, segundo Eliot, Shakespeare constrói um personagem “dominado por uma emoção incapaz de ser expressa”.

Outro ponto, defendido por Eliot e incorporado pelos *New Critics*, é a inexistência de verso livre. Em um de seus primeiros ensaios intitulado “Reflections on Vers Libre” (publicado em 1917 na revista “New Statesman”), o autor combate o imagismo de sua época<sup>21</sup> e o verso livre defendido por esse movimento por meio da idéia de que todo verso é padronizado e, sendo assim, afirmar que ele é livre, não passa de uma falácia:

*E com relação ao verso livre, pode-se concluir que ele não é definido pela ausência de estilo ou de rima, pois mesmo um verso tradicional pode não possuir estes elementos e que ele também não é definido pela inexistência de métrica, visto que até mesmo a escanção do pior verso existente pode ser feita; assim sendo, conclui-se que a divisão entre verso conservador e verso livre não existe, pois há somente verso bom, ruim e caos.*<sup>22</sup>

É interessante observar nesse trecho que Eliot anuncia a existência de uma padronização do valor métrico do verso, a qual possibilita sua análise de forma exata. No entanto, ele não deixa claro na passagem qual seria essa padronização. Apesar disso, em um trecho posterior do ensaio, ele diz que somente formas tradicionais inglesas podem medir o verso: “*Até nas revistas populares americanas, cujas colunas de poesia encontram-se, nos dias atuais, largamente dedicadas a versos livres, estes são geralmente explicados em termos de*

---

<sup>21</sup> Vale notar que Eliot está se referindo ao desdobramento do imagismo que Pound nomeou como “Amygism”, isto é, uma popularização do movimento feita principalmente pela poeta Amy Lowell, que o tornou, para Pound, vazio e sem rumo, um defensor gratuito e sem limites do verso livre.

<sup>22</sup> “*And as for vers libre, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of meter, since even the worst verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and vers libre does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos.*” Idem. “Reflections on Vers Libre”. in. Idem, op. cit., p. 201.

*prosódia. Qualquer verso pode ser dividido em pés e sílabas tônicas.*”<sup>23</sup>.

Todas essas idéias de Eliot sobre a literatura, do papel do crítico e do poeta, foram encampadas pelos *New Critics* e, como já dito, reinaram no meio acadêmico norte-americano até meados da década de 50. A crítica Cleanth Brooks em um ensaio intitulado “The Formalist Critics” (1951) resume, em forma de preceitos a serem seguidos, as concepções que povoavam o imaginário de um *New Critic*:

*Aqui estão alguns artigos de fé, os quais eu assino embaixo: A crítica literária é uma descrição e uma avaliação do seu objeto. A preocupação primária da crítica é com o problema da unidade – o tipo de todo que a obra literária produz (ou fracassa em produzir), e a relação entre as suas várias partes para formar esse todo. As relações formais em uma obra literária podem incluir, mas certamente excedem as da lógica. Em uma obra efetiva, forma e conteúdo não podem ser separados. Forma é significado. A literatura é, em última instância, metafórica e simbólica. O geral e o universal não são apreendidos por abstração, mas sim através do particular e do concreto. A literatura não é uma substituta da religião. Como diz Allen Tate, “problemas morais específicos” são o assunto da literatura, mas o objetivo de uma obra literária não é apontar uma moral.*<sup>24</sup>

Diante da passagem citada, é possível resumir os preceitos apontados por Brooks em espécie de “expressões-chave”: unidade da obra literária, conteúdo como expressão da forma, independência do objeto literário com relação a conteúdos históricos, morais, filosóficos, religiosos, etc, dissociação da vida do autor e de sua obra literária (literatura vista em última instância como simbólica).

Todas essas características ajudaram a moldar grande parte da poesia norte-

---

<sup>23</sup> “Even in the popular American magazines, whose verse columns are now largely given over to *vers libre*, the lines are usually explicable in terms of prosody. Any line can be divided into feet and accents.” Idem. “Reflections on *Vers Libre*”. in. Idem, op. cit., p. 197.

<sup>24</sup> “Here are some articles of faith I could subscribe to: That literary criticism is a description and an evaluation of its object. That the primary concern of criticism is with the problem of unity – the kind of whole which the literary work forms or fails to form, and the relation of the various parts to each other in building up this whole. That the formal relations in a work of literature may include, but certainly exceed, those of logic. That in a successful work, form and content cannot be separated. That form is meaning. That literature is ultimately metaphorical and symbolic. That the general and the universal are not seized upon by abstraction, but got at through the concrete and the particular. That literature is not surrogate for religion. That, as Allen Tate says, “specific moral problems” are the subject matter of literature, but that the purpose of literature is not to point a moral.” BROOKS, Cleanth. “The Formalist Critics”. in. Idem, op. cit., pp. 84-85.

americana nas décadas de 30, 40 e meados de 50, bem como dominaram o ensino de literatura no meio acadêmico. A análise de um poema famoso da época – "Ode To the Confederate Dead" (1928) de Allen Tate - permite visualizar e entender qual era esse tipo de poesia. Nesse poema, Tate tenta criar um mito, uma versão ideal do passado como forma de escapar do presente decadente em que o homem moderno tem sua sensibilidade dissociada de seu meio (GRAY, 1976). Tal homem é representado por um eu-lírico que, em um primeiro momento, se vê diante de monumentos erguidos para aqueles que foram mortos ao lutar pelo Sul durante a Guerra de Secessão. Diante disso, ele tece uma descrição da vida desses homens em um tom de elegia. O passado é, dessa forma, revisitado; os soldados rememorados são transformados em verdadeiros heróis:

*Turn your eyes to the immoderate past,  
Turn to the inscrutable infantry rising  
Demons out of the earth – they will not last.  
Stonewall, Stonewall, and the sunken fields of hemp.  
Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run,  
Lost in that orient of the thick-and-fast  
You will curse the setting sun.<sup>25</sup>*

*Olhe para o passado imoderado,  
Olhe para a impenetrável infantaria ressuscitando  
Demônios da terra – eles não vão durar.  
Stonewall, Stonewall, e os campos submersos de cânhamos.  
Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run,  
Perdidos no oriente da profusão.  
Vocês amaldiçoarão o pôr-do-sol.*

Como se vê nesse trecho, a voz do eu-lírico é amargurada; seu tom elegíaco clama por um passado aparentemente inatingível. Como aponta Gray (1976), vale observar que tal voz jamais perde o autocontrole ao longo de "Ode To the Confederate Dead", visto que Tate possui um papel de artífice que produz e delinea cuidadosamente a forma do poema. Por se tratar de uma ode, ele é estruturado em estrofe, antístrofe e epodo, além disso, seus versos são organizados em parágrafos e separados por refrãos. Há também o uso constante da rima

---

<sup>25</sup> BAYM, Nina et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 1994, p. 625.

e o padrão métrico é o pentâmetro iâmbico. Todo esse controle formal faz com que Tate possa criar uma espécie de clausura para os sentimentos de histeria e loucura que ameaçam povoar o poema.

Como se pôde notar, o modelo poético proclamado pelo *New Criticism* era marcado basicamente por impessoalidade, utilização de padrões métricos tradicionais e o resgate do passado por meio de uma tradição. Talvez tenha sido essa característica paradigmática da criação poética que justamente possibilitou o seu sucesso nas universidades norte-americanas até meados de 50. Seguindo os preceitos dos *New Critics*, professores e alunos podiam criar e analisar poemas com mais facilidade<sup>26</sup>. No entanto, a partir do pós-guerra, certos poetas começaram a desenvolver uma inquietação com o *New Criticism*. Robert Lowell, por exemplo, faz a seguinte afirmação em uma entrevista de 1961:

*Várias pessoas são responsáveis por escrever um poema complicado que possui certa quantidade de Simbolismo e um significado realmente difícil - um poema maravilhoso para ensinar. Ai então você destrincha esse poema e sente que a inteligência, a experiência, ou seja lá o que ele possui, é superficial.*<sup>27</sup>

Essa crítica de Lowell é emblemática a respeito dos novos rumos que a poesia norte-americana almejava a partir de 45. Pouco a pouco, surgem poemas que buscam uma maior experimentação, um impulso subjetivo, um olhar e uma voz americana e, sobretudo, a liberdade. Como sublinha Renato Marques, com relação a essa mesma entrevista: “*A referência de Lowell ao valor da experiência indica que o modelo complexo, racional e extremamente simbólico do poema new critical aprisionava e restringia a expressão das*

---

<sup>26</sup> Vale ressaltar que surgiu na década de 30 nas universidades norte-americanas o curso de *Creative writing* (“oficina literária”). Tal curso era pautado na concepção de que é possível ensinar o processo de composição literária através da definição precisa de regras de escrita que podem ser apreendidas por quem deseje se tornar um escritor. O próprio Philip Levine participou desse curso na Universidade de Iowa, sob a tutela de John Berryman e Robert Lowell, e também na Universidade de Stanford, sob a supervisão de Ivor Winters.

<sup>27</sup> “*Any number of people are guilty of writing a complicated poem that has a certain amount of Symbolism in it and really difficult meaning, a wonderful poem to teach. Then you unwind it and you feel that the intelligence, the experience, whatever goes into it, it is skin deep*” PERKINS, David. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. p. 381.

*experiências e emoções humanas comuns.*”<sup>28</sup> Enfim, como veremos a seguir, todos esses novos aspectos que despontavam no cenário poético norte-americano eram manifestações da busca de novos poetas em se libertar das amarras atadas pela hegemonia do *New Criticism*<sup>29</sup>.

## **A Poesia Norte-Americana do Pós-Guerra**

“*Esses são os anestesiados anos 50!*” (“*These are the tranquillized Fifties!*”), foi assim que Lowell quis resumir e anunciar o contexto sócio-político e cultural de uma década. Talvez a frase do poeta seja um pouco exagerada e generalize demais o período em questão, mas o fato é que certas mudanças estavam ocorrendo na sociedade norte-americana. Vivendo à sombra da Guerra-Fria, expressa no anticomunismo e na ameaça nuclear, tal sociedade deixou de lado valores como ação individual, livre-arbítrio e pautou-se cada vez mais na lógica burocrática da vida comum e do consumo. A reeleição de Henry Truman em 1948 marca o surgimento dos Estados Unidos como liderança mundial, postura esta que seria perpetuada entre os anos de 1953-1961 com o governo de Dwight D. Eisenhower. A Guerra Fria intensificou o papel dos E.U.A. como legisladores, fazendo com que valores como democracia, puritanismo e capitalismo fossem propagados por meio de diversas políticas externas (Plano Marshall, Pacto do Atlântico Norte, etc.). Talvez como reflexo desse tenso ambiente político, podia-se notar, em grande parte da população, a presença de medo e de certa paranóia. Um exemplo disso era a constante produção de programas de televisão sobre invasores do espaço que ameaçavam a paz e tranqüilidade de toda uma nação (GRAY, 1976).

Na contramão dessa nova situação social, como observa Richard Gray, borbulhava sorratamente, em diversos âmbitos da cultura, sinais de revolta e inquietação: “*Havia um renovado espírito de rebeldia, de oposição a uma ordem econômica e social que, ao mesmo tempo em que produzia riqueza, gerava um sentimento de que o fim do mundo era*

---

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Renato Marques de. op. cit., p. 18.

<sup>29</sup> Não se deve esquecer que desde a década de 30 havia poetas caminhando silenciosamente na direção contrária do *New Criticism*, tais como os objetivistas (Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, George Oppen Carl Rakosi), W.C.W., Kenneth Rexroth, Laston Hughes e Countee Cullen (poesia negra), entre outros. Porém, vale ressaltar, que as obras desses autores só viriam a ser valorizadas e retomadas em fins de 50.

*iminente.*”<sup>30</sup>. Na música, tal espírito encarnava-se no *rock and roll*, cuja raiz era uma junção de música branca (country) e negra (blues e rhythm and blues), e devido a tal hibridismo musical só poderia resultar em uma ofensa à moral da classe-média branca. Elvis Presley era o símbolo dessa ofensa: com suas danças sensuais herdadas dos negros, ele era visto por líderes religiosos e políticos como “*uma ameaça em potencial*”, “*um subvertedor dos padrões civilizados*”. Nos filmes, de maneira similar à música, surgiram novos “heróis” que encenavam a inadequação da juventude: James Dean em *Rebel Without a Cause (Juventude Transviada)*, no qual vive Jim Stark, um jovem taxado como delinqüente juvenil, e Marlon Brando em *The Wild One*, em que representa Johnny, o líder de uma gangue de motociclistas que invade uma pequena e tranquila cidade na Califórnia. Nas artes plásticas, observa-se o surgimento do expressionismo abstrato que valorizava, assim como o *bebop* no caso do jazz, a liberdade e a improvisação em oposição à normas e leis pré-estabelecidas. Pollock, com seu *action painting*, desafiou os limites de uma pintura realista, focando-se no ato da composição. No romance, por sua vez, dois livros – *Catcher in The Rye (O Apanhador no Campo de Centeio)* de J.D. Salinger e *On the Road (Pé na Estrada)* de Jack Kerouac – almejavam também se livrar da ortodoxia da cultura dominante. Radicalmente distintos, esses livros têm em comum o fato de conter a história de “heróis” (ou melhor *outsiders*) em conflito com a vida tecnológica e urbana da sociedade moderna. Seja no misticismo de Sal Paradise e Dean Moriarty (personagens centrais de *On The Road*) ou no isolamento do jovem Holden Caulfield (personagem principal de *Catcher in the Rye*), tanto Salinger e Kerouac buscavam alternativas para escapar de tal sociedade<sup>31</sup>.

No caso da poesia, não foi diferente. Não demorou para que ela absorve-se esse

---

<sup>30</sup> “*There was a renewed spirit of rebelliousness, opposition to a social and economic order that had produced abundance, admittedly, but had also produced the possibility of global death.*” GRAY, Richard, op. cit., p. 217.

<sup>31</sup> Esse clima de efervecência e desejo de mudança, presente em todas essas vertentes culturais, representa o início de um novo olhar que uma parte da sociedade norte-americana, sobretudo os jovens, estava adquirindo. Essa nova visão, que exaltava o inconformismo e a liberdade, manifestou-se com toda sua força na década de 60. Através da contracultura, com sua expressão no movimento hippie (*Flower Power*), os jovens pregavam o consumo de drogas, a busca por sociedades alternativas, o “amor livre”, o misticismo através da procura por religiões e filosofias orientais, a não-violência e o anti-militarismo através do lema “*paz e amor*” e da expressão “*Ban the Bomb*” (“*Não à bomba*”), o anti-nacionalismo e o anti-autoritarismo, enfim, qualquer ideologia e postura individual que eles julgassem contrárias ao padrão social dominante. Paralelamente ao *Flower Power*, ganharam força também movimentos políticos que defendiam minorias sociais e outras questões específicas, como, por exemplo, o feminismo, os movimentos homossexuais, os movimentos negros, entre outros.

espírito de rebeldia e inconformismo tão presente nessa nova cultura norte-americana. Foi assim que poetas emergentes começaram a criticar o *New Criticism*, almejando a instauração de uma poesia distinta daquela dominante em grande parte do meio acadêmico. Segundo esses poetas, a poesia deveria redescobrir a liberdade, o individualismo, o compromisso político e social, entre outros diversos aspectos. Walt Whitman, William Carlos Williams, Pound, Emily Dickinson e outros poetas importantes, que estavam com suas obras esquecidas, passaram a ser valorizados novamente. Além disso, os novos autores tinham um sentimento, ou melhor, um ideal de infinitas possibilidades da obra literária, revoltando-se contra o estabelecimento de regras fixas e claras a respeito de como o autor deve agir diante de sua obra. Para eles, o artista não mais ordena a realidade, mas sim a descobre e redescobre; sua obra torna-se um mundo novo a ser vivenciado. Como se pode notar, a poesia norte-americana do pós-guerra possuía um ideal de busca pela experimentação. Não por acaso, o crítico Karl Malkoff aponta uma divisão entre “...*juízo acadêmico versus a instituição anti-instituição (...) um comprometimento com formas poéticas relativamente rígidas versus uma crença em poesia aberta.*”<sup>32</sup>.

É por isso que há uma imensa proliferação de poetas, bem como de publicações e editores<sup>33</sup>. Como já dito, o crítico Donald M. Allen, em sua antologia seminal de poesia norte-americana do pós-guerra *The New American Poetry* (1960)<sup>34</sup>, tentou dividir esses poetas emergentes em grupos bem definidos. Através de um critério geográfico, ele os distribuiu em cinco grupos: Poetas de Black Mountain (Charles Olson, Robert Creeley, Denise Levertov, Robert Duncan, etc.), Poetas de São Francisco (Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Michael McClure, Kenneth Rexroth, etc.), Beats (Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac e Peter Orlovsky), Poetas de Nova York (John Ashberry, Kenneth Koch, Frank O’Hara, Edward Field, etc.) e Poetas Sem Definição Geográfica (Stuart

---

<sup>32</sup> “...*academic judgement versus the antiestablishment establishment (...) a commitment to relatively tight poetic forms versus a belief in open poetry.*” MALKOFF, Karl. *Crowell’s Handbook of Contemporary American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 1973. p. 2.

<sup>33</sup> Um exemplo desse *boom* editorial é o estabelecimento em 1953 da City Lights Books pelo poeta Lawrence Ferlinghetti. Através dessa editora, Ferlinghetti pôde publicar seus poemas, bem como obras de outros autores importantes (Robert Duncan, Philip Lamantia, Jack Spicer, Kenneth Rexroth, Kenneth Patchen, Frank O’Hara, etc.), ajudando a popularizar e divulgar a nova poesia. Talvez o ponto alto das publicações de City Lights - e diga-se de passagem mais controverso, gerando diversos processos à editora por obscenidade - tenha sido o lançamento do seminal livro *Howl* de Allen Ginsberg em 1957.

<sup>34</sup> ALLEN, Donald M. (editor), *The New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1978 (22a edição).

Perkoff, David Meltzer, John Wieners, Edward Marshall, Gilbert Sorrentino, etc.). Sobre os autores reunidos no livro, Allen escreveu:

*Eles são nossa vanguarda, os verdadeiros continuadores do movimento moderno da Poesia americana. Através de suas obras, muitos deles estão intimamente aliados ao jazz moderno e ao expressionismo abstrato que são reconhecidos em todo o mundo como as maiores realizações dos Estados Unidos na cultura contemporânea.*<sup>35</sup>

Vale ressaltar que apesar de abarcar uma grande quantidade de autores, fornecendo um rico panorama da poesia do pós-guerra, a divisão de Allen não é suficiente. Ela exclui outros poetas emergentes importantes como, por exemplo, os confessionais (Robert Lowell, Sylvia Plath, Theodore Roethke, John Berryman, Anne Sexton, etc.)<sup>36</sup>, a poesia negra (Gwendolyn Brooks, Imamu Amiri Baraka/Leroy Jones, David Nelson, etc.), Adrienne Rich, David Ignatow, James Merrill e, até mesmo, Philip Levine. Diante disso, um esforço mais interessante do que agrupar exaustivamente poetas, é analisar a obra desses autores com o objetivo de entender “na prática” qual era a transformação que eles proclamavam.

No centro dessa nova tendência poética está o ensaio “Projective Verse” (1950) de Charles Olson (1910-1970). Nele, Olson estabelece uma poética pautada em princípios postos em prática por poetas mais velhos como Pound e William Carlos Williams. Apesar de utilizar as idéias de Pound e W.C.W. como ponto de partida, Olson as expande e as reelabora, construindo uma visão idiossincrática da construção do poema. Tal visão foi denominada por ele de “Open Poetry” ou “Open Form” ou “Projective Verse” e tinha como ponto central um combate à poesia formalista dos *New Critics*, o que, sem dúvida alguma, possibilitou aos novos poetas ampliar seu leque de possibilidades formais. Já no início do ensaio, Olson deixa claro qual é a ruptura que a sua poética anuncia:

---

<sup>35</sup> “*They are our avant-garde, the true continuers of the modern movement in American Poetry. Through their work many are closely allied to modern jazz and abstract expressionist painting, today recognized throughout the world to be America’s most greatest achievements in contemporary culture.*” Idem, *ibidem*, p. 4.

<sup>36</sup> O rótulo “poesia confessional” foi cunhado pelo crítico M.L. Rosenthal em seu livro *The New Poets – American and British Poetry since World War II* (1967). Para ele, tal tipo de poesia exporia temas tidos como tabus que dizem respeito ao próprio autor. Para um debate mais pormenorizado sobre o rótulo “confessional” verificar o cap. 2 da já citada dissertação de mestrado de Renato Marques de Oliveira.



(projectile                      (percussive                      (prospective

vs.

*The NON-Projective*

*(or what a French critic calls “closed” verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams:<sup>37</sup>*

*Verso Projetivo (Charles Olson)*

(projétil                      (percussivo                      (prospectivo

vs.

*O NÃO-Projetivo*

*(ou o que um crítico francês chama de verso “fechado”, aquele verso criado no impresso, e é isto mesmo que tivemos em inglês & americano, e ainda temos, apesar do trabalho de Pound & Williams:<sup>38</sup>*

Uma poesia formada a partir desse novo tipo de verso proposto teria três preceitos ou características básicas, como se pode observar no ensaio de Olson. O primeiro seria aquilo que ele denomina de “COMPOSIÇÃO POR CAMPO” (“COMPOSITION BY FIELD”). Para ele, o poema deveria ser uma espécie de campo cinético: “*uma construção de alta energia e, em todas as instâncias, uma descarga de energia.*”<sup>39</sup> (“*a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge.*”). Como se vê, o poema para Olson não é algo estático, mas sim um constante fluxo; sua forma é aberta, fazendo com que seja impossível aprisioná-lo em padrões métricos rígidos. Essa concepção de poesia como “*energia transferida de onde o poeta a pegou*” guarda semelhança, segundo o crítico Karl

---

<sup>37</sup> ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973, p. 147.

<sup>38</sup> OLSON, Charles. “Verso Projetivo” [“Projective Verse”]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, p. 277, jul./dez. 2007.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

Malkoff (1973), com os poemas iniciais de Pound, onde se vê uma tensão que emerge do uso constante da justaposição de imagens, e também com a descrição de W.C.W. da imaginação como uma eletricidade que coloca o homem em contato com as pulsações do mundo natural.

O segundo preceito foi resumido por Olson através de uma frase dita pelo poeta Robert Creeley: “*A FORMA NUNCA É MAIS DO QUE UMA EXTENSÃO DO CONTEÚDO.*”<sup>40</sup> (“*FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT.*”). Esse preceito não passa de uma subversão do lema dos *New Critics* que conclama o conteúdo como extensão da forma. É fácil perceber a conexão desse preceito com o anterior. A característica de “COMPOSIÇÃO POR CAMPO” implica em uma poesia focada no aqui e agora, no fluxo do ato de composição. Isso faz com que, como já dito, o poema seja construído a todo momento, o que necessariamente pressupõe uma constante mudança em seu aspecto formal. Assim sendo, é impossível em uma “open poetry” o reinado da forma sobre o conteúdo, já que esse tipo de verso tem como característica essencial o fato de ser passível de alteração.

O último preceito elaborado por Olson afirma que “*UMA PERCEPÇÃO DEVERÁ LEVAR IMEDIATA E DIRETAMENTE A MAIS UMA PERCEPÇÃO.*”<sup>41</sup> (“*ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION.*”). Ao focar-se no fluxo do poema, Olson combate o seu “*caráter especulativo*” (MALKOFF, 1973), já que não há mais lugar para a descrição e formação de um discurso lógico. O que ele quer enfatizar com isso é a experiência em si mesma, apreendida diretamente e com sua alta tensão gerada pela justaposição sucessiva de imagens. É por isso que ele é categórico ao afirmar “*USE USE USE o processo em todos os pontos.*”. Com essa ênfase no processo de composição do poema, este se tornaria o ato do instante e não o ato do pensamento sobre o instante (como no caso do *New Criticism*). Não por acaso, Olson “*abomina a simples pintura de imagens*” (MALKOFF, 1973):

*Em geral, as funções descritivas têm que ser vigiadas, a cada segundo, no*

---

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*, p. 278.

<sup>41</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

*verso projetivo, por causa de sua facilidade, e, assim, sua capacidade de sugar a energia permitida, poema adentro, pela composição por campo. (...) Uma observação, de qualquer tipo, é, assim como o argumento na prosa, devidamente anterior ao ato do poema, e, se permitida, deve ser tão justaposta, apostada, colocada, de modo que, em momento algum, esgote a energia em curso do conteúdo para com a sua forma.*<sup>42</sup>

A elaboração de uma poética constituída a partir dos preceitos tratados acima está entrelaçada a uma nova visão da elaboração formal do verso. É por isso que Olson rompe com o padrão métrico tradicional inglês (baseado no conceito de pé) para estabelecer uma “métrica” orgânica em que há uma valorização do corpo, juntamente com o já aceito uso da razão. Primeiramente, ele diz que a sílaba deve surgir no verso “...de uma união da mente e do ouvido...”. Isso significa que, no *projective verse*, a seleção de sílabas para compor as palavras do poema é um processo bastante intuitivo: o ouvido escolhe aquelas que mais lhe agradam musicalmente, deixando de lado as que não soam bem. Em segundo lugar, para Olson, o fim de cada verso (seu “padrão métrico”) deve ser determinado pela respiração do poeta:

*E a linha vem (eu juro) da respiração, do respirar do homem que escreve, no momento em que escreve, e, assim, é aqui que o trabalho cotidiano, o TRABALHO, entra, pois somente ele, o homem que escreve, pode declarar, a todo momento, a linha sua métrica e seu final -- onde a respiração da linha deverá terminar.*<sup>43</sup>

Como se pode notar, o verso surge a partir do corpo e é, portanto, tal qual a sílaba, intuitivo, na medida em que não depende da razão. Além disso, um poema, que possua versos baseados na respiração, contem em si traços individuais de um dado poeta. Outro

---

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*, pp. 279-280. “The descriptive functions generally have to be watched, every second, in projective verse, because of their easiness, and thus their drain on the energy which composition by field allows into a poem. (...) Observation of any kind is, like argument in prose, properly previous to the act of the poem, and, if allowed in, must be so juxtaposed, apposed, set in, that does not, for an instant, sap the going energy of the content toward its form.” ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). op. cit., pp. 151-152.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*. loc. cit. “And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the work, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending – where its breathing, shall come to termination.” ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). op. cit., pp. 151-152.

aspecto interessante que pode-se observar, quando Olson estabelece a respiração como elemento constituinte da linha do poema, é a possível referência ao conceito de pé variável cunhado por W.C.W. Insatisfeito com a ausência de ordem no verso livre, Williams criou o pé variável, isto é, um tipo de pé que se ajustaria ao conteúdo a ser exprimido. Entretanto, tal conceito se mostra um tanto quanto contraditório e, até mesmo, absurdo. Como é possível haver a fusão de ordem (pé) com a ausência da mesma (variação)? Olson talvez tenha observado esta contradição e, por isso, estabelece a respiração como “métrica” do verso. Temos, portanto, segundo o próprio Olson, com relação aos elementos constituintes do *projective verse*, o seguinte resumo:

*a CABEÇA, através do OUVIDO, para a SÍLABA  
o CORAÇÃO, através da RESPIRAÇÃO, para a LINHA*<sup>44</sup>

O impacto de “Projective Verse” foi marcante para a poesia norte-americana do pós-guerra. O ensaio funcionou como uma espécie de divisor de águas, estabelecendo o início do rompimento com a hegemonia do *New Criticism*. Os poetas emergentes viram, no ensaio de Olson, a construção de uma poética que validaria uma poesia experimental, de vanguarda, mas, acima de tudo, repleta de um sentimento de risco ou liberdade. Foi nesse ambiente que surgiram dois livros definitivos para a formação dessa nova poesia: *Howl and Other Poems* (1956) de Allen Ginsberg e *Life Studies* (1959) de Robert Lowell. Ambas as obras são exemplos do panorama poético pós-*New Criticism*, uma vez que apresentavam poemas abertos, crus, com uma linguagem direta e com uma dicção americana, aventurando-se, portanto, para além do formalismo. Pode-se dizer que Lowell e Ginsberg democratizaram a experiência poética e, não por acaso, das páginas de *Howl* e de *Life Studies* pipocam conceitos como “sinceridade”, “naturalidade” e “espontaneidade” (OLIVEIRA, 2004).

Quando leu *Howl* em 1955, numa galeria de arte em São Francisco para uma pequena platéia de poetas, boêmios e escritores, talvez Ginsberg não imaginasse o impacto

---

<sup>44</sup> OLSON, Charles. “Verso Projetivo” [“Projective Verse”]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. in. op. cit., p. 279. “*the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE / the HEART, by way of the BREATH, to the LINE*”.

que seu poema iria causar. Mais do que ser a obra central dos *beats*<sup>45</sup>, o livro de Ginsberg empunhou, com seus versos livres à la Whitman, a bandeira de uma revolta (um uivo) contra os valores morais da classe média branca e pintou, sobretudo, um retrato sério - sem deixar de ser ao mesmo tempo cômico – de uma geração perdida:

*I saw the best minds of my generation destroyed  
by madness, starving hysterical naked,  
dragging themselves through negro streets at dawn  
looking for an angry fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly  
connection to the starry dynamo in the machinery of night...*<sup>46</sup>

*Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura,  
morrendo de fome, histéricos, nus,  
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca  
de uma dose violenta de qualquer coisa,  
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato  
celestial com o dínamo estrelado da maquinaria da noite...*<sup>47</sup>

Um dos grandes trunfos de Ginsberg, como se pode observar nesses versos iniciais de *Howl*, é a criação de uma linguagem chocante que mescla as particularidades da fala cotidiana com uma retórica inflamada pela experiência direta do autor. O poeta é um dos hipsters<sup>48</sup> que vagam perdidos em uma sociedade hostil (denominada por Ginsberg de “Moloch”); ele é também um criminoso que trafica e usa qualquer tipo de droga, um intelectual que estudou “*Plotino, Poe, São João da Cruz, telepatia e bop-cabala*” e que

---

<sup>45</sup> O termo “beat” pode ser entendido como “derrotado” (“beat”), ou seja, o indivíduo que está à margem da sociedade norte-americana, não compartilhando de seus valores morais, ou também “batida”, pulsação, os ritmos do jazz e ainda “beatitude”, significado quase místico cunhado por Jack Kerouac (OLIVEIRA, 2004).

<sup>46</sup> BAYM, Nina et al. (editors). op. cit., pp. 1210-1211.

<sup>47</sup> GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Prefácio, seleção, tradução e notas Cláudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 1984. p. 41.

<sup>48</sup> Esse termo era uma gíria utilizada em casas de show de jazz na década de 40 para designar o marginal, o rebelde e, principalmente, quem era usuário de drogas. No entanto, foi Norman Mailer no famoso ensaio “The Withe Negro” (1957) que ajudou a difundi-lo através da concepção de “radicalismo moral do hipster” como um antídoto contra a moral comportada da classe média branca. O termo *hippie*, elemento central do “Flower Power” na década de 60, tem sua origem direta nessa idéia de Mailer, sendo uma abreviação de *hipster*. Ver Idem, *ibidem*, p. 189.

insiste em falar sobre “a América e a Eternidade”<sup>49</sup>; ele é um garanhão que adotou “as trepadas de um milhão de garotas trêmulas ao anoitecer” (PERKINS, 1987), sem deixar de ser um homossexual apaixonado que se deixou “foder no rabo por motociclistas santificados.”; ele é um homem vivendo completamente o momento presente, sem trabalho, família, raiz, continuamente em movimento e afogado em êxtase (PERKINS, 1987): “O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é / santo! A língua e o caralho e a mão e o cu são santos! / Tudo é santo!”<sup>50</sup>.

Além dessa esfera pessoal da experiência, são muitas as características que tornam *Howl* uma obra seminal: sua versificação pela respiração e sua sintaxe agramatical; seu tom profético, com origem em Blake e Withman, que denuncia uma sociedade em colapso iminente; sua exploração de tabus através de estados físicos e psicológicos dolorosos; sua devoção a Rimbaud, desafiando o limite referencial da linguagem; sua profusão de visões, passeando pelo misticismo, pelo cômico, pela dor, etc.; seu caráter alucinatório e de urgência, elaborado por meio de justaposições de imagens paradoxais, etc. Diante de todas essas características, o impacto de *Howl* só poderia ser profundo e intenso, atingindo em cheio toda uma nova geração de poetas. Com esse livro, Ginsberg não só marcou uma década, mas deixou uma herança de possibilidades poéticas, revolucionando, assim, o panorama da poesia norte-americana do pós-guerra.

O mesmo pode ser dito com relação à *Life Studies*. Sua publicação marca uma

---

<sup>49</sup> De fato Ginsberg era um intelectual. Ele estudou economia na Universidade de Columbia da qual foi expulso, como ele mesmo atesta em *Howl*: “que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas...”. Após essa expulsão, Ginsberg tornou-se marinheiro, retornando para a mesma Universidade somente em 1946 quando se matriculou em um programa de literatura e conheceu Kerouac e William Burroughs. Esse episódio de expulsão e retorno à Columbia é bem representativo da própria vida de Ginsberg, repleta de mudanças constantes. Como ele mesmo resume em uma curta autobiografia: “Escola em Paterson até os 17 anos, depois Universidade de Columbia, de onde fui expulso, marinha mercante, Texas e Denver, datilógrafo, Times Square, amigos na prisão, lavador de pratos, revisor, cidade do México, pesquisa de mercado, Satori no Harlem, Yucatan e Chiapas 1954, três anos na costa Oeste. Viagem ao Ártico, Tanger, Veneza, Amsterdan, Paris, leituras em Oxford, Harvard, Columbia, Chicago - corta - Kaddish 1959, mergulhos eventuais no Oriente, etc, etc...” GINSBERG, Allen. Allen Ginsberg. Disponível em: <http://www.subcultura.org/> Acesso em 11/05/2009.

<sup>50</sup> É interessante comparar a linguagem desse trecho de *Howl* com o poema de Allen Tate já trabalhado. Como visto, em “Ode To the Confederate Dead”, Tate possui uma linguagem que se distancia da experiência descrita no poema, ele busca sempre manter um autocontrole sobre o material de sua poesia. Ginsberg, no entanto, movimenta-se de acordo com o fluxo de sua experiência, o que faz com que ele, tal qual no trecho citado, seja dominado em diversas ocasiões por uma linguagem histérica e direta, que uiva seus significados para o leitor.

mudança em duas esferas – pessoal e pública – e, por isso mesmo, só pode ser entendida a partir da própria vida do poeta<sup>51</sup>. Robert Lowell nasceu em Boston, no seio de uma das famílias mais tradicionais da cidade: por parte de sua mãe, ele descendia dos Winslows e, por parte de seu pai, tinha como tio o famoso poeta James Russel Lowell e, como prima, a também famosa poeta Amy Lowell. Quando criança, Lowell teve como professor de inglês o poeta Richard Eberhart. Já adulto, por volta de 1935, foi estudar na universidade de Harvard, onde se envolveu com uma mulher mais velha e, pela primeira vez (dentre as várias que se seguiriam), foi parar no psiquiatra devido a uma imposição de sua família. Por acaso, o psiquiatra era o poeta Merris Moore que o aconselhou a estudar literatura na faculdade de Kenyon em Ohio, sob a supervisão dos poetas Allen Tate e John Crowe Ransom. Lowell acatou o conselho de Moore, concluindo a graduação em 1940. Após essa data, ele decide mudar para o Sul com o objetivo de estudar na Universidade do Estado da Louisiana, reduto de diversos *New Critics*. Devido à influência desse novo ambiente, Lowell converteu-se ao Catolicismo e publicou seu primeiro livro de poemas *Land of Unlikeness* (1944). Esse livro, juntamente com *Lord Weary's Castle* (1946), fez com que Lowell se tornasse um poeta reconhecido nos meios acadêmicos norte-americanos. O classicismo, a força intelectual e a sensibilidade tradicionalmente européia de seus poemas iniciais deram a ele o status de um dos principais baluartes do *New Criticism*. No entanto, a partir da década de 50, a obra do poeta passa por uma mudança definitiva.

*Life Studies* marca a ruptura de Lowell com o *New Criticism* e, mais do que isso, a reformulação da poesia norte-americana do pós-guerra. Partindo de suas experiências pessoais mais íntimas (culpa sexual, alcoolismo e confinamento em hospitais psiquiátricos), Lowell cria um livro sobre “*um homem que conseguiu superar tudo*”: há nos poemas uma combinação entre rigidez formal e liberdade do verso livre para expressar o colapso mental do poeta e sua progressiva recuperação (HAMILTON, 1994). *Life Studies* era tão pessoal e diferente que forçou a criação do termo “poesia confessional” para exprimir a emergência de uma nova dimensão poética. É por isso que sua mudança foi dupla: pessoal e pública. E são essas duas esferas que formam o drama central do livro, que ao caminhar entre o

---

<sup>51</sup> Para ver mais detalhes sobre a vida de Robert Lowell, consultar o livro de Ian Hamilton *The Oxford Companion to 20<sup>th</sup>-Century Poetry in English* (pp. 312-313), cuja minuciosa descrição biográfica utilizo aqui de forma resumida.

público e o privado, o particular e o comum, demonstra a linha tênue que separa esses opostos.

A própria estrutura da obra revela essa dinâmica. *Life Studies* possui duas seções principais: “91 Revere Street” e “Life Studies”. A primeira é composta de uma parte em prosa, na qual Lowell desenvolve uma espécie de autobiografia ao narrar a vida de seus familiares, traçando um panorama de ruas raízes. Já nos oito poemas que compõem “91 Revere Street” há uma contextualização histórico-social e artística: em “Beyond the Alps” e “The Banker’s Daughter”, o poeta expõe o fracasso da tradição europeia sobre a qual ideais humanistas foram erguidos; em “Inauguration Day: January 1953”, Lowell cria uma sátira ao governo Eisenhower; em “A Mad Negro Soldier”, ele trata do trauma da segunda guerra mundial sofrido por um ex-combatente negro; já em “For George Santayana”, “Ford Madox Ford” e “Words For Hart Crane” há uma reflexão sobre como a decadência da sociedade europeia do pós-guerra podia ser vista na poesia que se encontrava, cada vez mais, isolada de sua época. Toda a contextualização, feita por Lowell em “91 Revere Street”, serve como fundamentação dos poemas autobiográficos de “Life Studies” em que ele trabalha variados temas, tais como a sua relação enquanto criança com os avós (“My Last Afternoon”, “Dunbarton” e “Grand parents”), a morte dos pais (“Comander Lowell 1887-1950”, “During Fever”, etc.), o confinamento, seja em um hospital psiquiátrico ou na prisão (“Waking in the Blue”, “Home After Three Months Away” e “Memories of West Street and Lepke”), casamento e frustração sexual (“Man and Wife” e “To Speak of Woe That is in Marriage”). Como se observa, *Life Studies* aborda não somente o colapso do eu, mas também da própria sociedade em que ele vive. Ambos estão no limite, lidando com uma loucura prestes a explodir.

Essa idéia de estar à beira do abismo, bem como a relação entre público e privado, são sintetizadas em “Skunk Hour”, poema que fecha o livro. Nele, Lowell cristaliza as características centrais (elaboradas ao longo de *Life Studies*) de sua ruptura com o *New Criticism*. Como aponta Gray (1976), a linguagem elaborada e a ordenação do ritmo são substituídas por versos coloquiais e flexíveis com rimas que ocorrem de maneira inesperada; a utilização constante de uma simbologia católica é deixada para trás em favor da exploração de imagens mais diretas; abandona-se também uma estrutura pré-definida



para favorecer a exposição no ato da escrita do resgate do passado por meio das incongruências da memória; a única ordem definida passa a ser a própria literatura que reconstrói a experiência pessoal. Todos esses novos elementos são reflexos do fato de que o poeta está no limite, lidando com a loucura pessoal e da sociedade, algo completamente desconhecido para ele. É por isso que Lowell alimenta uma identificação pela figura do gambá (“skunk”) que rasteja entre os dejetos da sociedade e do seu ser:

*I stand on top  
of four back steps and breathe the rich air –  
a mother skunk with her column of kittens swills the garbage pail.  
She jabs her wedge-head in a cup  
of sour cream, drops her ostrich tail,  
and will not scare.<sup>52</sup>*

*Permaneço em  
cima de quatro degraus e respiro o ar cheiroso  
uma gambá, com sua fila de filhotinhos, dá uma golada na lata de [lixo].  
Ela espeta sua cabeça triangular num pote  
de requeijão, solta o rabo de avestruz  
e não vai se assustar.*

Tal qual o gambá do poema, Lowell sempre esteve rastejando entre seus medos mais íntimos. No entanto, foi com *Life Studies* que ele imprimiu à literatura um novo patamar de exorcismo de seus demônios, fazendo com que ele pudesse permanecer à beira do abismo.

Como visto, a busca em romper com o modelo *New Critic* definiu o surgimento de uma nova época para a poesia norte-americana. Marcados por um sentimento de experimentação, individualidade, consciência social e, sobretudo, liberdade, novos poetas tentavam se livrar da poesia institucionalizada. O resultado não poderia ser diferente: grupos e mais grupos de poetas eram erguidos e desfeitos em um piscar de olhos, novas poéticas borbulhavam no campo da teoria do poema, pequenas editoras geravam-se

---

<sup>52</sup> BAYM, Nina et al. (editors). op. cit., p. 965.

espontaneamente, poetas declamavam seus poemas em parques, ruas, universidades, cafés, ou seja lá onde for. Era como se essa nova poesia estivesse explodindo em resposta aos anos de silêncio velado que ela vivenciou durante a hegemonia do *New Criticism* e sob a nuvem negra do pós-guerra. Esse silêncio é expresso por Robert Duncan no poema “Ingmar Bergman’s Seventh Seal” no qual ele compara a poesia à figura do palhaço do filme de Bergman. Segundo Duncan, estando o poeta e o palhaço em uma época em que “*the rage of storm is abroad*” (“*a raiva da tempestade está lá fora*”), cabe a eles reverter essa situação, criando um mundo de fé e esperança através da imaginação:

*We are only children. To bed! To bed!  
To play safe!  
To throw ourselves down  
helplessly, into happiness,  
into an age of our own.*<sup>53</sup>

*Somos só crianças. Já pra cama! Já pra cama!  
Pra brincar em segurança!  
Pra nos entregarmos  
à felicidade  
à uma época só nossa.*

Como se observa, Duncan caracteriza perfeitamente a postura que a poesia norte-americana do pós-guerra assumiu em meio à tempestade. Ele só não imaginou, entretanto, que um dia ela sairia do seu quarto para brincar livre lá fora.

---

<sup>53</sup> DUNCAN, Robert. “Ingmar Bergman’s Seventh Seal” in. ROSENTHAL, M.L. *The New Poets – American and British Poetry Since World War II*. Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 178.

## CAPÍTULO 2

### A POESIA DE PHILIP LEVINE

#### Considerações iniciais

Um dos pontos de partida para a caracterização da poesia de Philip Levine é o entendimento da relação do poeta com sua época<sup>54</sup>. A obra de Levine possui uma busca pela diversidade e um ideal de rompimento com o modelo *New Critic* de compor analisado no capítulo anterior. Em seus poemas, Levine não abre mão da experimentação: com uma linguagem coloquial e ao mesmo tempo surreal, ele trabalha ora com formas tradicionais, ora com versos livres, ora com elementos românticos e surrealistas, ora com características realistas, criando poemas que não seguem modelos ou fórmulas, mas que, ao mesmo tempo, não deixam de possuir uma voz bastante coesa e singular<sup>55</sup>. Talvez isso seja explicado pelo fato de Levine encarar o ato de composição como solitário, individual, sendo avesso a modismos ou movimentos de poesia. Essa atitude cria uma dificuldade para situar a sua poesia em meio à infinidade de grupos e escolas que surgiram na poesia norte-americana do pós-guerra. As diversas tentativas dos críticos em traçar uma caracterização geral da obra de Levine, relacionando-a com a sua época, revelam tal dificuldade e servem como forma de situar a obra do poeta.

O crítico David Perkins em seu livro *A History of Modern Poetry – Modernism and After* (1987) classifica a poesia de Levine como seguidora do “open form” de Charles Olson, colocando-a ao lado de diversos poetas de Black Mountain, tais como Robert Creeley, Robert Duncan, o próprio Olson, Denise Levertov, Edward Dorn, Paul Blackburn, etc.:

---

<sup>54</sup> Vale notar aqui que não se pretende resumir a obra de Levine à sua época, mas sim situá-la com o intuito de elencar, como se pode observar logo em seguida, alguns aspectos básicos presentes nela.

<sup>55</sup> Pode-se identificar essa coesão da obra de Levine pela noção, já apresentada na introdução, de *estética do fracasso*. Os poemas de Levine carregam tal estética através de seus versos, a qual permite criar uma voz singular que se debate entre liberdade e aprisionamento.

*Outro poeta construído e marcado por Williams é Philip Levine (n.1928). Sua poesia apresenta uma mente e uma vida comuns em palavras simples. Nos livros iniciais, Levine escrevia com forte humor e simpatia sobre a vida da classe-operária em Detroit, onde ele próprio cresceu. Agora, ele relata sua vida pessoal com semelhante imediatismo. Com exceção de alguns poemas surrealistas, o estilo de Levine é coloquial e sem rodeios.*<sup>56</sup>

Como se pode notar no trecho acima, Perkins não apresenta argumentos sólidos para dizer que Levine é um poeta defensor do “open form”. A característica da poesia de Levine que o crítico insiste em sublinhar, através de palavras como “imediatismo”, “simples”, “sem rodeios” e “coloquial”, é a linguagem direta que ela possui. Isso, no entanto, não a qualifica como “open poetry”, pois como já visto, o “projective verse” de Olson envolve mais elementos do que a simples defesa do uso de uma linguagem coloquial na poesia. Além disso, tal tipo de linguagem não é somente uma peculiaridade dos *Black Mountain poets*, sendo utilizada pela maioria dos poetas do período, vide o caso de *Howl* e *Life Studies*. Outro ponto falho na classificação de Perkins é que para concordamos com a sua definição da poesia de Levine em termos de “open form”, devemos ignorar o fato de que muitos de seus poemas apresentam métricas tradicionais, inserindo-se facilmente naquilo que Olson chamou de “non-projective” ou “closed verse”. O primeiro livro de Levine, *On the Edge* (1963), por exemplo, possui poemas, ora construídos por meio de métricas rígidas, ora por meio de versos livres. Talvez a classificação de Perkins seja explicada pela diversidade formal dos poemas de Levine e pela sua inclusão na antologia *Naked Poetry: Recent American Poetry in Open Forms* (1969).

Por sua vez, o crítico Richard Gray, no já citado *American Poetry of the Twentieth Century*, ao mesmo tempo em que enfatiza o uso do verso livre por Levine, mas, diga-se de passagem, sem considerá-lo como um dos *Black Mountain Poets*, também aponta para um

---

<sup>56</sup> “Another poet made and marred by Williams is Philip Levine (b.1928). His poetry presents an ordinary mind and life in ordinary words. In his early volumes Levine wrote with hard humor and sympathy about working-class existence in Detroit, where he grew up. Now he reports his personal life with similar directness. Except in some surrealist poems, his style is straight-forward and colloquial.” PERKINS, David. op. cit., pp. 509-510.

tom confessional na obra do autor. Gray coloca Levine ao lado de poetas como Robert Bly, Delmore Schwartz, Adriene Rich, David Ignatow, A.R. Ammons, Donald Hall, Allan Dugan e William Stafford. Utilizando o exemplo de Rich, ele diz o seguinte para agrupar esses poetas:

*Sejam interessados ou não em confissões pessoais, muitos poetas se dirigiram, tal qual Rich no final da década de 50 e começo da década de 60, em direção a uma poesia mais aberta e idiomática – em busca daquilo que o poeta Alan Dugan chamou de “palavras arrancadas de experiências intensas, sem qualquer tipo de construção.”<sup>57</sup>*

Pode-se notar que Gray emprega dois critérios relacionados para agrupar os poetas citados: a utilização de uma linguagem direta e também de experiências intensas para compor o poema. O primeiro critério, também defendido por Perkins, não permite particularizar esses poetas. Como já notado acima, a linguagem coloquial é muito mais uma manifestação do período do que uma exclusividade de um poeta em especial. Além disso, vale acrescentar que os poemas de Levine possuem um idioma que, em certos momentos, transcende a linguagem comum e incorpora subversões surrealistas. É mais apropriado dizer, portanto, que Levine, tal qual os poetas de sua época, não hesita em transgredir os limites entre formal e coloquial, real e surreal, criando poemas que pretendem ser totais. Já o segundo critério também não permite agrupar os poetas. Na verdade, ele cria uma confusão ainda maior do que o primeiro, pois parece indicar que Levine e todos os outros poetas são confessionais. Como já notado, a poesia confessional trataria de temas que seriam tidos como tabus e que diriam respeito ao próprio autor. Seus principais representantes seriam Robert Lowell, Sylvia Plath, Theodore Roethke, John Berryman, Anne Sexton. Como se observa, não há qualquer diferença conceitual entre “temas tidos como tabus” e

---

<sup>57</sup> “But, whether interested in personal confessions or not, many poets turned at about the same time Rich did (that is, in the late Fifties or early Sixties) towards a more open and idiomatic poetry – in search of what one poet, Alan Dugan, has called “words wrung out of intense experience and not constructed.” GRAY, Richard (editor). op. cit., pp. 231-232.

“experiências intensas” (Gray), o que nos faz supor que Levine poderia ser considerado um poeta confessional. Na verdade, como já vimos através do exemplo de *Howl*, essa esfera pessoal da poesia foi uma reação à impessoalidade pregada pelo *New Criticism* e, juntamente com a linguagem coloquial, é um dos traços gerais que caracterizam a transformação sofrida pela poesia norte-americana pós 45. Dai a confusão feita por Gray ao utilizar tais traços para separar Levine, Rich, Bly, etc. em um determinado grupo.

Uma terceira postura crítica, que é uma espécie de antítese às posturas de Perkins e Gray, é aquela desenvolvida pelo crítico Robert F. Kiernan em seu livro *American Writing Since 1945, A Critical Survey* (1983). Kiernan classifica a obra de Levine como independente:

*Muitos poetas americanos contemporâneos desafiam a possibilidade de serem alinhados com alguma escola e suas vozes não são confessionais, beats, imagistas profundos, de Black Mountain, de Nova York nem de San Francisco. Os de maior destaque entre os independentes são W.S. Merwin (n. 1927), A.R. Ammons (n. 1926), Galway Kinell (n. 1927), William Stafford (n. 1914) e Dave Smith (n. 1942). Outros independentes notáveis são Michael Benedikt (n. 1935), Brendan Galvin (n. 1938), David Ignatow (n. 1914), Philip Levine (n. 1928), Theodore Weiss (n. 1916), Linda Pastan (n. 1932), Mark Strand (n. 1934), Ann Stanford (n. 1916) e Nancy Willard (n. 1936).<sup>58</sup>*

Como se observa, Kiernan não elabora uma definição clara para classificar todos esses poetas como independentes, isto é, ele não diz a razão pela qual eles não compartilham qualquer característica com outros grupos ou poetas de seu tempo. Pode-se pensar, por exemplo, que essa independência seria devido ao fato de eles se desligarem totalmente de sua época, o que levaria até mesmo à conclusão absurda de que tais poetas são defensores do *New Criticism*! O fato é que a classificação de Kiernan deixa a impressão de que a poesia de Levine teria surgido do nada, sem relação com outros poetas norte-americanos de seu tempo. E isso não é verdade, já que na obra de Levine se observa a influência dos diversos grupos de poetas emergentes. Seja nas imagens sórdidas e impactantes que

---

<sup>58</sup> KIERNAN, Robert F. *A Literatura American Pós 1945. Um Ensaio Crítico [American Writing Since 1945. A Critical Survey]*, 1983]. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1993. p. 197.

remetem diretamente a poemas confessionais, seja na apresentação de uma outra sociedade norte-americana, recheada de perdedores, emulando os melhores poemas beats, seja, ainda, na linguagem crua e coloquial, herança direta dos poetas de São Francisco, se há uma coisa que os poemas de Levine não negam é a capacidade de absorver e apontar inúmeras direções.

Como se pôde notar, as classificações, de um lado, de Perkins e de Gray e, do outro, de Kiernan expõem duas posturas críticas distintas com relação à poesia de Levine: ou retira-se a singularidade de seus poemas, exacerbando uma de suas múltiplas características – no caso de Perkins a linguagem coloquial, no caso de Gray a esfera pessoal e direta da experiência poética - para tentar inseri-los em um determinado grupo de poetas, ou amplia-se exageradamente tal singularidade, criando a impressão de que a obra de Levine é uma ilha isolada em meio à diversidade da poesia norte-americana pós 45. Na verdade, nenhuma dessas duas posturas permite criar um entendimento inicial de tal obra. Por serem essencialmente redutoras, elas não dão a possibilidade de abarcar as diversas facetas que os poemas de Levine assumem e nem que eles sejam vistos inseridos em um contexto global, isto é, entrelaçados com a obra de outros poetas da época. Os elementos formais da poesia de Levine apontados por Perkins, Gray e Kiernan - a linguagem coloquial, a essência da experiência poética, sua relação com grupos de poetas - estão relacionados com a visão do poema que Levine possui, isto é, há, na obra do poeta, uma estética que a delinea. Porém, antes de tratarmos dessa visão, cabe traçar uma biografia sobre Levine, pois acreditamos que sua história pessoal, juntamente com os aspectos estéticos e formais, permite compreender melhor sua poesia.

### **Uma biografia**

Philip Levine nasceu na cidade industrial de Detroit em 1928. Seus pais eram imigrantes russos e judeus, filhos também de imigrantes fugidos da Rússia devido à eclosão da I Guerra. Como diz o próprio Levine em sua autobiografia intitulada *The Bread of Time – Toward An Autobiography* (1994):

*Meu avô chegou aos Estados Unidos durante a primeira década do século fugindo do alistamento obrigatório para a guerra entre Rússia e Japão; sua política era não tomar um tiro protegendo uma propriedade que não era dele.*<sup>59</sup>

Essa vinda do avô de Levine a Detroit não é um mero caso à parte na história da cidade. Na época em que ele chega ao país, isto é, no início do século XX, Detroit assistia a um intenso movimento de imigração, como bem atenta a autora Heather Ann Thompson em seu livro *Whose Detroit? – Politics, labor and race in a modern american city* (2001). Diversas pessoas vinham de outros países (Itália, Rússia, Inglaterra, País de Gales, Polônia, etc.) em busca de trabalho nas indústrias automotivas ou fugindo da I Guerra. Além desses imigrantes de outros países, Detroit também sofreu um fluxo migratório de negros vindos do Sul do país que almejavam um emprego na indústria automotiva Ford, já que o dono Henry Ford estava disposto a empregá-los, diferentemente de outras companhias americanas.

Após se fixar na cidade, possuindo diversos tipos de empregos, o avô de Levine abre, juntamente com seu filho, uma pequena oficina de carros (“grease shop”), que devido à alta industrialização de Detroit era um comércio bastante lucrativo. Levine nasce, portanto, em uma família de classe-média de Detroit com um futuro promissor em termos financeiros. No entanto, a morte do pai, quando ele tinha apenas cinco anos, mudou completamente o rumo de sua vida. Em primeiro lugar, foi o seu primeiro e marcante contato com o fracasso, que viria a acompanhá-lo durante toda a sua trajetória, resultando na publicação de seu quinto livro de poemas intitulado *1933* (ano da morte do pai), no qual ele tenta fazer as pazes com a presença da morte por meio de um resgate do passado. Em segundo lugar, tal acontecimento fez com que Levine e sua família se tornassem bastante pobres. Quando crianças, ele e o irmão dependiam de sua mãe para viver, a qual possuía um modesto emprego de secretária em um escritório. Devido à dificuldade financeira, eram

---

<sup>59</sup> “My grandfather had come to the U.S. during the first decade of the century to avoid military conscription for the Russo-Japanese War; his only politics were to avoid getting shot at protecting someone else’s property.” LEVINE, Philip. *The Bread of Time – Toward An Autobiography*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994. p. 34.



comuns as mudanças repentinas de endereço e Levine e sua família viviam “passeando”, de tempos em tempos, por apartamentos baratos, caindo aos pedaços. Como diz o próprio poeta, “*O dinheiro passou a ser o assunto central das conversas das refeições, o dinheiro e, sobretudo, a falta dele.*”<sup>60</sup>.

Foi devido a essa pobreza, que Levine começou a observar as desigualdades sociais tão presentes na sociedade de sua época. Ele enxergava uma Detroit imersa em ganância e injustiça. E realmente era esse o panorama que a cidade escondia por trás da riqueza de suas empresas, a qual era simbolizada principalmente através da ostentação de carros chiques e potentes pelos ricos. Nesse ambiente de luxo e poder, Levine desenvolveu uma consciência social, como ele mesmo indica:

*Diariamente pobres batiam na nossa porta e tínhamos que mandá-los embora por falta de ter o que dar a eles. No caminho de ida e volta da escola, eu passava por quarteirões de majestosas mansões. Eu vivia tudo isso na pele. No banco de trás do Hudson de meu avô, eu me imaginava portando um rifle automático e abrindo fogo contra cada Cadillac, La Salle, Lincoln ou Chrysler que aparecesse no nosso caminho. Esta era minha luta contra as forças da injustiça e da ganância. Minhas balas não equalizavam coisa alguma, mas me faziam sentir feliz.*<sup>61</sup>

Além de todo esse ambiente de injustiça social, Levine também vivenciou o forte sentimento de anti-semitismo que dominava a conservadora Detroit dos anos 30 e 40. O primeiro contato de Levine com essa ideologia se deu ainda no jardim de infância. Em uma aula de arte, ele e seus coleguinhas de classe estavam construindo armaduras de jornais velhos. Em um desses jornais, o pequeno Levine se deparou com uma gravura impactante: “*homens em uniformes, ostentando faixas nos braços com símbolos curiosos, cercavam*

---

<sup>60</sup> “*Money became the chief topic of mealtime conversations, money and specially the lack of it.*” Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>61</sup> “*Poor men came to our doors daily, and we had to turn them away for lack of anything to give them. To and from school I would walk past blocks of stately mansions. I experimented. In the back seat of my grandfather’s Hudson, I would imagine myself equipped with a repeating rifle and opening fire on every Cadillac, La Salle, Lincoln, or Chrysler we happened across. This was my battle against the forces of injustice and greed. My bullets equalized nothing, but they made me feel better.*” Idem, *ibidem*, p. 39.

*civis.*”<sup>62</sup>. É óbvio que tais símbolos eram suásticas e eram nazistas que as ostentavam, enquanto que os civis se tratavam de judeus. Esse acontecimento causou em Levine uma espécie de curiosidade sobre o seu real significado. Só meses depois ele veio a entender realmente o que a cena expressava. Havia em Detroit, nessa mesma época, um padre católico chamado Coughlin que era um anti-semita notório. Todo domingo esse padre dava sermões no rádio acusando os judeus de serem comunistas que atacavam os valores morais e causavam desordem social. Coughlin incitava a perseguição e expulsão dos judeus de Detroit, o que fez com que Levine compreendesse o que estava em jogo naquela cena da gravura do jornal. Além disso, ele também ouvia no rádio os discursos inflamados de Hitler e via as idéias dele como “...*uma vingança contra os judeus.*”.

Paralelamente a essa vivência do anti-semitismo e das injustiças sociais, Levine travou contato com idéias revolucionárias, principalmente, com o anarquismo<sup>63</sup>. O primeiro contato do poeta com uma postura política de esquerda ocorreu quando ele tinha sete anos de idade, através de uma empregada chamada Florence Hickok que trabalhava em sua casa. Segundo Levine:

*Florence era um desses americanos engajados que acredita na militância, num salário justo e na luta sem fim contra os excessos do capitalismo, a qual todo trabalhador decente está obrigado, por Deus e pelo senso comum, a travar a luta até o seu último suspiro.*<sup>64</sup>

Foi através da defesa de Florence dos anarquistas espanhóis durante a Guerra Civil

---

<sup>62</sup> “...*men in uniforms bearing armbands and curious symbols on them were rounding up civilians.*” Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>63</sup> Vale notar que o anarquismo de Levine sempre foi mais prático do que teórico, não sendo engajado politicamente no sentido de organizar-se em milícias ou grupos. Na verdade há no anarquismo do poeta uma característica quase mística ou romântica (como ele prefere denominar) de enxergar todas as coisas como uma só: “*Quando digo que sou um anarquista, não quero evocar a imagem de um terrorista ou mesmo um homem que queimaria a escritura de sua casa porque “a propriedade é um roubo”, o que, por acaso, eu acredito que seja verdade. Eu não creio na validade de governos, leis, constituições, de tudo aquilo que nos afasta de nossa unidade essencial.*” (“*When I refer to myself as an anarchist I do not mean to invoke the image of a terrorist or even a man who would burn the deed to his house because “property is theft,” which I happen to believe is true. I don’t believe in the validity of governments, laws, charters, all that hide us from our essential oneness.*”) Idem, *op. cit.*, 1981, p. xi.

<sup>64</sup> “*Florence was one of those uncompromising Americans who believe in militancy, a fair wage, and the never-ending battle against the excesses of capitalism that all decent working people were obliged by God and common sense to carry on until their last breath.*” Idem, *op. cit.*, 1994, pp. 39-40.

Espanhola que Levine pôde encontrar, enfim, uma forma de resistência às idéias de direita que há tanto tempo o perseguiram. O papel de Florence foi, portanto, de incitar uma consciência e um engajamento político no jovem Levine, ajudando-o a compreender melhor toda a efervescência política de sua época.

Esse engajamento foi aprofundado, tempos depois, pelo contato com dois comerciantes italianos chamados D'Angelo e Ferrente e também com o lavador de roupas, chamado carinhosamente por Levine de Cipriano, em homenagem ao combatente Cipriano Mera que lutou na Guerra Civil Espanhola. D'Angelo e Ferrente possuíam uma pequena lavanderia onde eles discutiam com seus empregados ou clientes sobre os principais acontecimentos políticos. Ao realizar entregas para D'Angelo e Ferrente, Levine ouvia com atenção as conversas acaloradas sobre o anarquismo e seus principais líderes políticos. Todo um imaginário de lutas e resistências sangrentas foi sendo construído na mente do jovem menino que delirava em segredo ao se imaginar como um corajoso militante no campo de batalha lutando contra o fascismo e o terrível Hitler. Mas foi na figura de Cipriano que ele viu encarnados esses seus sonhos mais íntimos. Como descreve o poeta em sua autobiografia, Cipriano era um homem alto de olhos negros e profundos com uma calma e respeito pela vida admiráveis, sendo, segundo ele, “...o primeiro anarquista que conheci que sabia que era um anarquista.”<sup>65</sup>. Cipriano era o único que não se envolvia em querelas teóricas sobre o anarquismo, talvez, como diz Levine, por “...ter realmente lutado os combates em corpo e espírito...”<sup>66</sup>. Cipriano fez com que Levine adquirisse uma visão prática sobre tal postura ideológica, bem como uma dignificação do trabalho, uma vez que ele trabalhava “com elegância e precisão”, afirmando a devida atenção que todo emprego deve receber para torná-lo uma tarefa honrosa.

Após a infância, Levine inicia seus primeiros passos no mundo da poesia. Por volta dos doze anos de idade, ele tinha o hábito de andar em um bosque da cidade após o jantar. Esse bosque era a única parte de Detroit onde a industrialização ainda não havia chegado e, por isso, segundo o poeta, “...as estrelas eram visíveis e, em algumas noites,

---

<sup>65</sup> “...the first anarchist I met who knew he was an anarchist.” Idem, *ibidem*, p. 42.

<sup>66</sup> “...he had actually fought the battles in body and spirit...” Idem, *ibidem*, loc. cit.

*espetaculares.*”<sup>67</sup>. No silêncio do bosque, cercado pela vegetação abundante, Levine costumava subir em uma árvore para observar o céu estrelado. Certa vez, ele começou a falar com as estrelas e sentiu uma enorme felicidade ao se dar conta de que as palavras possuíam uma musicalidade:

*Comecei a falar sobre e para elas [as estrelas]. Imediatamente, senti algo imensamente prazeroso com relação a essa nova voz, talvez porque nada saía na forma de discurso. Era uma fala totalmente diferente daquelas que eu já tinha ouvido ou proferido. Eu gostava da maneira pela qual minha voz, que estava mudando, envolvia ou penetrava em certos sons: o “r” de “rains” (“chuvas”), o longo e aberto “o” de “moon” (“lua”). Eu falava “rain” e “moon” na mesma frase e ouvia essas palavras ecoarem entre si, enquanto um arrepio de prazer percorria meu corpo.*<sup>68</sup>

Esse contato com uma linguagem não-comum teve um importante papel para que Levine vivenciasse pela primeira vez uma experiência poética. Ainda na adolescência, durante uma noite de verão, ele pegou um ramo de margarida que estava no quintal de sua casa e começou a esfregar as pétalas até que elas se despedaçassem. O cheiro de terra, ferro e perfume impregnava as mãos do poeta e ele sentia que elas tinham sido “...*magicamente transformadas em terra.*”. Pouco a pouco, o céu estrelado escurecia e Levine repetia com prazer “*Essas mãos entraram no chão de onde elas brotaram.*” (“*These hands have entered the ground from which they sprang.*”). Essa repetição fez com que ele adquirisse uma estranha união com a terra/natureza, atingindo assim, uma nova vivência do mundo:

*Então eu olhei para o trabalho feito por minhas mãos e disse em meu coração: “Assim como aconteceu ao lavrador, aconteceu comigo, pois vamos todos para o mesmo lugar; somos todos feitos de terra e a ela voltaremos”. A escuridão estava por toda parte e enquanto minha voz saía, eu tinha certeza que ela atingia as profundezas da criação. Eu também estava certo de que minhas palavras deviam estar cheirando a*

---

<sup>67</sup> “...the stars were visible and on some nights spectacular.” Idem, *ibidem*, p. 80.

<sup>68</sup> “I began to speak both to and of them. Immediately I felt something enormously satisfying about this speaking, perhaps because nothing came back in the form of an argument. It was utterly unlike any speaking I’d either heard or made before. I liked the way my voice, which was just changing, would gather itself around or within certain sounds, the “r” of “rains”, the long open “o” sound of “moon”. I would say “rain” and “moon” in the same sentence and hear them echo each other, and a shiver of delight would pass through me.” Idem, *ibidem*, loc. cit.

*adubo e margaridas. Aquela foi a primeira noite de minha vida em que eu entrei na poesia.*<sup>69</sup>

Esse contato com a poesia na adolescência foi marcante para Levine, fazendo com que ele se matriculasse, na década de 50, na Wayne University em Detroit para estudar literatura. Nessa época, já com vinte anos, Levine dividia o seu tempo entre o trabalho em uma indústria automotiva durante o dia e a faculdade de inglês na Wayne University durante a noite. Tal trabalho não era nada fácil para o poeta, muito pelo contrário, era desgastante, perigoso e monótono, pois ele era um operário numa caldeira da Chevrolet de Detroit. Levine descreveu esse emprego como um tipo de pesadelo insano composto pelo “*épico som metálico do ferro sobre ferro*”, “*cheiro de ratos mortos*”, “*ventos gelados nas costas*” e “*um calor incrível no rosto*”. No entanto, apesar de todo esse ambiente aterrorizante e opressor, havia, segundo ele, um enorme companheirismo e compaixão entre os trabalhadores, o que os ajudava a não se desesperar diante da rotina diária: “*Naqueles lugares terríveis, criados para roubar nossos corpos e espíritos, nós nos sustentávamos.*”<sup>70</sup>

Por sentir na pele as dificuldades da vida de pessoas comuns de Detroit, Levine queria escrever cada vez mais uma poesia sobre a cidade e seu povo. Porém, ele não encontrava qualquer motivação para colocar sua idéia em prática nas aulas que freqüentava na Wayne University. O quadro de professores era essencialmente influenciado pelo *New Criticism*, o que gerou em Levine uma raiva declarada contra a universidade. É óbvio que havia alguns tutores (bem poucos, diga-se de passagem) que não seguiam tal modelo crítico. Um deles apresentou Levine e seus colegas de classe à poesia de John Keats. O poeta romântico inglês passou a ser venerado pelos alunos que o viam como semelhante: jovem, incerto, determinado, decentemente educado em escolas medíocres, lutando para

---

<sup>69</sup> “*Then I looked on the work my hands had wrought, then I said in my heart, “As it happened to the gardener, so it happened to me, for we all go into one place; we are all earth and return to earth”. The dark was everywhere, and as my voice went out I was sure it reached the edges of creation. I was sure too my words must have smelled of sandy loam and orange blossoms. That was the first night of my life I entered poetry.*” Idem, *ibidem*, pp. 84-85.

<sup>70</sup> “*In those terrible places designed to rob us of our bodies and our spirits, we sustained each other.*” Idem, *ibidem*, p. 89.

sobreviver e para provar o valor de sua arte. Para Levine, além dessa identificação biográfica, Keats exerceu um fascínio principalmente no que diz respeito ao conceito de *Negative Capability*. Em uma de suas diversas cartas, Keats define esse conceito da seguinte forma: “*Capacidade Negativa, ou seja, quando um homem consegue permanecer em incertezas, mistérios e dúvidas, sem ser atingido de maneira irritante pelo fato e pela razão.*”<sup>71</sup>. A idéia de *Negative Capability* foi fundamental para que Levine enfrentasse as dificuldades de sua vida, encarando-as como material para sua poesia. Além disso, muitos de seus poemas viriam a ter como personagens centrais pessoas com essa qualidade de “*permanecer em incertezas, mistérios e dúvidas*”.

Outros dois poetas que ajudaram Levine a escapar do domínio do *New Criticism* foram Federico Garcia Lorca e Pablo Neruda. A descoberta da poesia de Lorca, principalmente do livro *Poet in New York*, foi essencial para que Levine criasse uma voz que pudesse falar sobre toda raiva e desgaste vividos por ele em seu trabalho na Chevrolet. Era como se o jovem poeta descobrisse no bardo espanhol uma validação dos sentimentos que ele alimentava na época e também uma possível linguagem para expressá-los. Já Neruda deu a ele uma visão de que havia uma linguagem distinta daquela extremamente elaborada, utilizada pelos *New Critics*. Ao ler os poemas do poeta chileno, Levine constatou que seria possível criar uma obra com um idioma coloquial sob a influência do jazz da época (bepop). Como ele mesmo diz, “*Neruda capturava a qualidade caótica de nossas vidas cotidianas, os ritmos das ruas, as cadências das nossas falas e o swing do nosso jeito de andar.*”<sup>72</sup>. Vale observar que, além de Lorca e Neruda, outros poetas também possibilitaram a Levine criar sua própria voz poética quando ainda era aluno da Wayne University. Dentre esses poetas pode-se citar: W.C.W., Walt Whitman, Stephen Crane, Dylan Thomas, Kenneth Patchen, W.H. Auden, William Butler Yeats, T.S. Eliot, entre outros.

Após terminar seus estudos na Wayne University, Levine inicia um curso de *creative writing* (“oficina literária”) na universidade de Iowa em 1952. Esse curso era muito

---

<sup>71</sup> “*Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.*” Apud. Idem. *So Ask*. Michigan, The University of Michigan Press, 2002, p. 10.

<sup>72</sup> “*Neruda captured the chaotic quality of our everyday lives, the rhythms of the streets, the cadences of our speech, the very swing of our walks.*” Idem, *ibidem*, p. 50.

famoso na época por ter sido o pioneiro (fundado em 1937) no que diz respeito à redação literária, isto é, o principal objetivo era formar futuros escritores através do ensino de técnicas de escrita. Inicialmente, durante um curto período, Levine teve aula com o poeta Robert Lowell que foi afastado por problemas pessoais. Quem assumiu o lugar de Lowell, foi o poeta John Berryman que tinha uma postura na sala de aula completamente diferente daquela do antigo professor. Segundo Levine, Berryman não pregava uma homogeneidade da voz poética, mas sim uma pluralidade que respeitasse a individualidade de cada aluno. Berryman estava se distanciando aos poucos do *New Criticism*, adquirindo a noção de que o poema deveria carregar em si, antes de tudo, verdade, realidade e um certo aspecto de valorização do humano. Ele queria, como indica Levine, que os alunos se reinventassem a todo momento, sem cair na repetição de si mesmos através de simples modelos poéticos. Como bem aponta o poeta de Detroit sobre Berryman:

*Tive um dos maiores professores de poesia. Estudei diligentemente com ele por quinze semanas. Dali em diante, tive que viajar a estrada da poesia sozinho ou com meus camaradas. Essa foi a sua lição final e talvez tenha sido a mais importante no meu desenvolvimento.*<sup>73</sup>

Após terminar o curso de Berryman, Levine se casa e vai estudar em Stanford, tendo como tutor Yvor Winters. Como se sabe, Winters foi um poeta que iniciou sua trajetória utilizando o verso livre do imagismo para captar a paisagem do Novo México, local onde ele morava quando jovem. Com o passar do tempo, porém, ele rompeu com o verso livre e passou a defender uma poesia com métricas tradicionais e que expressasse com clareza o seu conteúdo. Winters não só aplicou esses princípios em seus poemas, como também os defendeu calorosamente em ensaios, envolvendo-se em diversas disputas críticas. O fato é que ele era um típico *New Critic* e obviamente Levine sabia disso. Levine criticava principalmente a visão de Winters de que o processo poético deveria ser uma luta da razão - tendo como arma de combate o controle formal - contra o poder libertário da imaginação. No entanto, foi devido a essa ênfase dada por Winters a métricas tradicionais que Levine

---

<sup>73</sup> "I'd had one great poetry-writing teacher, I had studied with him diligently for fifteen weeks. From now on I had to travel the road to poetry alone or with my peers. This was his final lesson, and it may have been the most important in my development." Idem. op. cit., 1994, pp. 31-32.

conseguiu dominá-las e usá-las a seu favor quando necessário. Além disso, o estudo com tal poeta possibilitou a ele definir ainda mais a sua voz poética, situando-a contrária ao modelo do *New Criticism*. Não é de se estranhar que nessa época Levine compôs dois poemas (“Small Game” e “Night Thoughts over a sick child”) que viriam a figurar em seu primeiro livro.

Outro fato marcante na vida de Levine foi a viagem que ele fez em 1965 para a Espanha. Essa viagem ocorreu dois anos após a publicação de *On the Edge* e teve um papel de aprofundamento do anarquismo de Levine, bem como serviu para que ele travasse contato com uma nova cultura e com sua poesia. Com relação ao anarquismo, o poeta pôde recordar e entender melhor a vida de indivíduos que foram essenciais para a implementação dessa ideologia no país em questão. Através de conversas com o povo espanhol, ele decifrou a trajetória de secretos heróis: Giuseppe Fanelli, anarquista italiano que chega ao país em 1868 para divulgar as idéias de Bakunin e montar uma milícia local; Francisco Ferrer y Guardia, fuzilado em 13 de Outubro de 1909 pelo governo espanhol por ter fundado a Escuela Moderna, um colégio que combatia o sistema de ensino da igreja católica, pregando o fim das punições físicas praticadas pelos padres e também a união de crianças do mesmo sexo e de classes sociais distintas em uma só escola; Buenaventura Durruti e Francisco Ascaso, dois anarquistas que, através de uma parceria, comandaram a luta na Guerra Civil Espanhola contra os generais que queriam dominar a República. Todos esses exemplos de pessoas que resistiram para a manutenção da esfera humana da vida foram tidos como símbolos a serem seguidos na poesia de Levine, cuja existência se devia, entre outros aspectos, a essa dimensão de resistência e luta tão presente no anarquismo.

Já com relação à poesia espanhola, Levine travou contato com a obra de um poeta que até então era desconhecido para ele: Antonio Machado. Esse contato se deu quando ele estava aprendendo espanhol com um poeta local que indicou a leitura dos poemas de Machado como forma de entender a grandeza do idioma. Levine ficou admirado pela clareza e simplicidade, bem como pela temática da solidão e da natureza, adotadas pelo poeta de Sevilha:

*Enquanto observador solitário e memorialista da paisagem castelhana,*



*Antonio Machado tem sua alma frequentemente tocada. Ele nos descreve várias e várias vezes essa paisagem sem qualquer pudor, falando sobre ela com simplicidade e clareza, com isso passamos a acreditar completamente nele e, conseqüentemente, entendemos enfim nossas experiências mais profundas, bem como deixamos de duvidar da autenticidade delas. É difícil imaginar uma poesia que seja mais útil.*<sup>74</sup>

O impacto da descoberta da poesia de Machado foi essencial para que Levine incorporasse novos aspectos à sua voz poética. Além disso, Antonio Machado serviu para que ele pudesse penetrar na cultura do povo espanhol, entendendo-a melhor. A viagem à Espanha foi, sem dúvida alguma, um marco na vida de Levine, causando um forte impacto em sua obra poética: “*Eu achava que era um poeta maravilhoso naquele outono de 1965 quando fui para a Espanha. (...) Lá descobri, para a minha surpresa, que eu não sabia o que estava acontecendo dentro de mim ou à minha volta.*”<sup>75</sup>.

Como se pôde observar, a vida de Levine foi marcada por diversos elementos distintos: a vivência da pobreza e de uma sociedade repleta de injustiças; o impacto da II Guerra e da Guerra Civil Espanhola; o anti-semitismo e a herança judaica; o anarquismo; a descoberta de uma poesia não-conservadora; a viagem à Espanha... Todos esses elementos serviram de inspiração para que ele desenvolvesse uma poesia repleta de traços autobiográficos em que a vida do poeta está presente em sua obra. Diante disso, a caracterização da poesia de Levine passa por um esforço em verificar como os diversos aspectos da vida dele se relacionam com sua visão estética do poema, a qual organiza esses aspectos em um todo poético.

## **Um poeta do fracasso**

Em um ensaio publicado em *Contemporary Poets*, Levine aponta a dificuldade de

---

<sup>74</sup> “*As solitary observer and memorializer of the Castilian landscape, Antonio Machado is often moved in the soul. He tells us again and again without the least reserve, he tells us with such simplicity and clarity we come to believe him absolutely, and in doing so we come to understand our own deepest experiences and to believe entirely in their authenticity. It is hard to imagine a more useful poetry.*” Idem, *ibidem*, p. 193.

<sup>75</sup> “*I thought I was a marvelous poet that autumn of 1965 when I went to Spain. (...) In Spain I discovered to my surprise that I didn't know what I was going on inside me or around me.*” BERG, Stephen e MEZEY, Robert (editores). *Naked Poetry – Recent American Poetry in Open Forms*. Nova York, The Bobbs-Merrill Company, 1969, p. 391.

classificar sua própria poesia: “É difícil para mim falar sobre minha poesia porque tenho consciência de que ela mudou bastante durante todos esses anos.”<sup>76</sup>. No entanto, apesar dessa dificuldade, ele sublinha quatro temas recorrentes que têm uma relação íntima com a sua biografia.

O primeiro diz respeito à lembrança de pessoas, animais e plantas que ensinaram a ele o quanto a vida é algo sagrado. Segundo Levine, essas pessoas eram, sobretudo, aquelas que ele conheceu quando era operário em Detroit. Elas vieram, em sua grande maioria, do Sul do país em busca de emprego e tiveram que enfrentar, de acordo com o poeta, “o horror do mundo moderno”. Ao encararem essa dolorosa realidade, esses homens e mulheres conseguiram se aproximar de verdades sobre a natureza humana, uma vez que exerciam uma entrega de si ao mundo que as cercava:

(...) e elas estavam mais próximas, creio eu, de algumas grandes verdades sobre as pessoas, próximas do fato de que somos filhos de Deus e de que somos feitos para viver da melhor maneira possível ao lado dos animais, árvores e plantas, deixando intacto ao mundo, nosso amor e respeito por ele, bem como nossos eus.<sup>77</sup>

Já com relação ao segundo tema, Levine diz que ele se baseia em uma homenagem à Detroit e Barcelona, duas cidades que marcaram a vida dele de alguma forma. Para ele, seus poemas tentam captar: “A magia e mistério daquela cidade, Detroit, sua imensa energia e atmosfera carnavalesca durante a Segunda Guerra e também outras cidades que conheci tempos depois, especialmente Barcelona.”<sup>78</sup>. O terceiro tema, por sua vez, trata da lembrança do passado, isto é, uma busca do poeta em resgatar sua infância e entender melhor a relação com seus familiares, principalmente, no que diz respeito à morte do pai e do avô. Essa temática se faz presente com mais intensidade, segundo Levine, a partir do

---

<sup>76</sup> “It’s difficult for me to talk about my poetry because I’m mainly aware of how much it’s changed over the years.” VINSON, James (editor). *Contemporary Poets*. Nova York, St. Martin’s Press, 1980, p. 910.

<sup>77</sup> “(...) and they were closer, I believe to some great truths about people, to the truth that we are the children of God, and that we were meant to come into this world and live as best we could with the beasts and the trees and plants and to leave the place with our love and respect for it intact, and to leave it our selfs.” Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>78</sup> “The magic and mystery of that city, Detroit, its immense energy and its carnival atmosphere during WWII and other cities I came to know later, especially Barcelona.” Idem, *ibidem*, loc. cit.

livro *1933*, em que há uma maior introspecção através da busca pelo exorcismo dos fantasmas que habitam a memória dele. O quarto e último tema é sobre o anarquismo religioso que se manifesta constantemente na poesia de Levine. Segundo ele, a manifestação dessa “ideologia” faz com que ele se torne “*abertamente romântico*”, na medida em que passa a enxergar “*...as possibilidades infinitas do homem, a santidade única de animais e plantas.*”<sup>79</sup>.

Toda essa diversidade temática pode indicar, em um primeiro momento, uma pluralidade quase indecifrável da poesia de Levine. Entretanto, a obra do poeta de Detroit tem uma visão bem definida que entrelaça todos esses temas. O crítico Robert Mazzoco em uma curta resenha chamada “*Matters of Life and Death*” consegue apreender essa visão ao afirmar que Levine é um poeta da solidão:

*Essencialmente ele é um poeta da solidão, que aborda esse tema não no sentido de êxtase, tal qual Whitman, mas sim como fuga do apego e da obrigação. É nessa mesma solidão que ele se insere como um poeta de meia idade, ruminando os refugos do sonho de garoto “de um eu único / formado por todos os conflitantes “eus” / divididos quando eu nasci / e postos a girar.”. E são esses “eus” em suas posteriores encarnações – Levine como marido, pai, amigo – que ele continua descobrindo ou espoliando várias e várias vezes.*<sup>80</sup>

O que se pode notar na afirmação de Mazzoco é que há, por trás da visão da solidão, uma outra ainda mais forte nos poemas de Levine que é a do fracasso. Quando o crítico fala de “*fuga do apego e da obrigação*” e da fragmentação do eu do poeta, observa-se que essas duas noções pressupõem uma espécie de desprendimento ou abandono como condição de

---

<sup>79</sup> “...the boundless possibilities of the human, the unique holiness of animals and plants.” Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>80</sup> “Essentially he’s a poet of solitude, presents not “the bliss of solitude” Whitman’s theme, but solitude as recoil from attachment or obligation, solitude that has him as a poet in middle age ruminating on remnants of a boy’s dream “of a single self / formed of all the warring selves split / off at my birth / and set spinning.” And it is just these selves or their later incarnations – Levine as husband, father, friend – which he keeps discovering or despoiling again and again.” BUCKLEY, Christopher. *On the Poetry of Philip Levine – Stranger to Nothing*. Michigan, University of Michigan Press, 1991, pp. 66-67.

existência<sup>81</sup>. E realmente a obra de Levine terá como aspecto central todo esse clima de desolação, visto que seus poemas exprimem uma trajetória em entender e aceitar o fracasso, seja ele apreendido em nível pessoal ou social. E não é por acaso que o próprio Levine se enxerga como um poeta do fracasso: *“As pessoas me chamam de poeta da desolação – de um mundo sem consolação – e sei que muita gente lê minha poesia assim. Não era minha intenção escrever tal tipo de obra, assim como não era minha intenção parar de crescer antes de chegar a 1,78 m ou fazer cinquenta e um anos em tão pouco tempo.”*<sup>82</sup>.

A vivência do fracasso, que Levine tanto busca em sua poesia, faz com que ele desemboque em um desapego de si, em uma preocupação em se fazer outro. Como ele mesmo afirma: *“Como Keats, acredito que, entre os seres, o poeta é o menos poético e, por isso mesmo, deve estar pronto para entrar no que aparece diante de seus olhos ou de sua imaginação e também para participar da vida desse outro.”*<sup>83</sup>. Essa questão da alteridade<sup>84</sup>, como veremos mais adiante, terá uma papel central nos poemas de Levine: ele irá se alimentar tanto do sofrimento de pessoas no limite, em situações de derrota que não tem outra opção a não ser aceitar essa condição, quanto da natureza ou do meio, personificadas e visualizadas em suas transitoriedades, para chegar a uma concepção de que o fracasso é elemento essencial da condição humana. É como se ele resumisse sua visão da poesia no seguinte axioma aparentemente irreconciliável: somente perdendo a vida, podemos resgatá-

---

<sup>81</sup> Levine aponta, de forma similar, a poesia como vulnerabilidade, risco emocional: *“Muito de ser poeta é olhar outras pessoas nos olhos. Olhar a si mesmo nos olhos. E aceitar sua vulnerabilidade. O que é uma lição muito difícil para mim, conformar-se com o fato de que se eu quiser escrever bem, tenho que assumir certos tipos de riscos. Riscos emocionais.”* (*“So much of being a poet is looking other people in the eyes. Looking yourself in the eyes. And accepting your vulnerability. Which is a very hard lesson for me, to accept the fact that if I were really going to write well, I’d have to take certain kinds of risks. Emotional risks.”*) LEVINE, Philip. op. cit., 1981. pp. 58-59.

<sup>82</sup> *“I’ve been called a poet of desolation – of a world without solace – and I know that many people read my poetry that way. It was not my intention to write such a body of poetry, but it was also not my intention to stop growing before I reached 5’10” or to become fifty-one in such a short time.”* Idem, *ibidem*, p. x.

<sup>83</sup> *“With Keats I believe that the poet is the least poetical of beings, and for similar reasons: he or she must be ready to enter whatever his eyes or his imagination put before him and to participate in the life of that other.”* Idem, *ibidem*, p. viii.

<sup>84</sup> Vale ressaltar que tal noção talvez remonte, na poesia norte-americana, a Walt Whitman, principalmente ao livro *Songs of Myself*, em que ele afirma: *“I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you.”* KAPLAN, Justin (editor). *Walt Whitman – Complete Poetry and Collected Prose*. Nova York, The Library of America, 1982. p. 27.

la<sup>85</sup>. Seus poemas expressarão, portanto, uma trajetória em busca dessa máxima, englobando, não por acaso, todas as temáticas citadas. Diante disso, tendo em vista que Levine possui uma obra bastante prolífica, cabe analisar seus primeiros (e mais importantes) três livros de poesia para entender o desenrolar de tal visão.

### ***On the Edge* e o fracasso do homem moderno**

É em 1963 que Levine publica o seu primeiro livro *On the Edge* [*No Limite*]. Como o próprio título já anuncia, esse volume tem como temática a relação do homem moderno com situações extremas, as quais ele é forçado a encarar - solidão, loucura, depressão, morte, tortura, fracasso, etc. Levine se preocupa em dissecar o sofrimento desse homem, observando a maneira pela qual ele lida com a inevitabilidade de tais situações. Há no livro um realismo seco permeado por uma forte melancolia e uma espécie de niilismo velado que enxerga o homem isolado, alheio ao mundo hostil que o cerca. Levine tem uma visão do fracasso construída à sombra da II Guerra Mundial, ou seja, não há espaço para celebrar a derrota, tudo é meio cinza e sem sentido. Não é de se surpreender o fato de que os poemas são fortemente formalistas, indicando a tentativa do poeta em controlar uma realidade tão impactante. Como ele mesmo aponta: “*Com toda essa vida zunindo à minha volta, era interessante sentar e adicionar alguma forma a ela através do uso de estruturas formais na poesia.*”<sup>86</sup>.

Em um ensaio intitulado “Recent Poetry and the Small Press”, o poeta e amigo de Levine, Robert Dana, divide o livro em duas partes. Na primeira parte, há, segundo ele, “a

---

<sup>85</sup> É interessante traçar aqui um paralelo com a idéia de humano como ausência de si, como responsabilidade pelo outro, apontada pelo filósofo francês Emmanuel Lévinas em seu livro *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Segundo Lévinas, “(...) a humanidade do humano — a verdadeira vida — está ausente (...) Ser humano significa: viver como se não se fosse um ser entre os seres. Como se, pela espiritualidade humana, se invertessem as categorias do ser, num ‘de outro modo que ser’. Não apenas num ‘ser de modo diferente’; ser diferente é ainda ser. O ‘de outro modo que ser’, na verdade, não tem verbo que designe o acontecimento da sua in-quietude, do seu des-inter-esse, da impugnação deste ser — ou do esse — do ente. (...) De fato, trata-se de afirmar a própria identidade do eu humano a partir da responsabilidade, isto é, a partir da posição ou da de-posição do eu soberano na consciência de si, deposição que é precisamente a sua responsabilidade por outrem. (...) Tal é a minha identidade inalienável de sujeito .” LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Trad.: João Gama. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 92-93.

<sup>86</sup> “So with all of this life whirring around me, it was nice to sit down and add some form to that life through the use of formal structures in poetry.” Idem, op. cit., 2002, pp. 117-118.

noção de que viver é fracassar” (“the knowledge that to live is to fail”<sup>87</sup>), bem como “uma determinação em criar algo valioso, uma verdade permanente em face do absurdo e da derrota.”<sup>88</sup>. Já na segunda parte, Dana aponta a presença de uma crítica social, devido ao fato de que, segundo ele, Levine ataca o fracasso do homem moderno em estabelecer uma dignidade ou algo semelhante que lhe permita entender sua condição: “A determinação de Levine em arrancar algo significativo da vida modula-se abruptamente em um ataque, na segunda parte de *On the Edge*, ao fracasso do homem moderno em desenvolver sua própria humanidade.”<sup>89</sup>.

Essa divisão temática, elaborada por Dana, coincide com a própria estrutura do livro. Já no primeiro poema de *On the Edge*, “Night Thoughts over a Sick Child” [“Pensamentos Noturnos diante de uma Criança Doente”], Levine aborda a maneira pela qual um pai lida com o filho doente, prestes a morrer. O tom do poema anuncia a voz de desolação que percorre toda a obra; melancolia e resignação são os sentimentos que marcam a busca desesperada do eu-lírico por algo que o faça entender a situação difícil que ele vivencia: “Numb, stiff, broken by no sleep, / I keep night watch. Looking for / signs to quiet fear.”<sup>90</sup> (“Entorpecido, enrijecido, destruído pela falta de sono, / permaneço em vigília. Em busca de / sinais para acalmar o medo.”). Tal preocupação é uma forma de superar uma visão não confortante da doença e da própria condição humana: “Nothing I bring, / say, or do has meaning here.”<sup>91</sup> (“Nada que eu traga, / diga ou fale tem significado aqui.”).

Em seguida, na segunda e terceira estrofes, os sentimentos do eu-lírico são representados por Levine através de imagens da natureza. É como se o poeta quisesse demonstrar que o mundo exterior é também hostil, criando uma correspondência entre interno e externo, sujeito e objeto: “Outside, ice crusts on river / and pond; wild hare come

---

<sup>87</sup> BUCKLEY, Christopher. op. cit., p. 12.

<sup>88</sup> “...a determination to create something enduring and worthwhile in the face of meaningless and defeat.” Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>89</sup> “Levine’s determination to wrest something meaningful from life modulates sharply into an attack, in part two of *On the Edge*, on modern man’s failure to develop his own humanity.” Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>90</sup> LEVINE, Philip. *On the Edge & Over – Poems: Old, Lost and New*. Oakland, Cloud Marauder Press, 1976, p. 11.

<sup>91</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

to my / door pacified by torture.”<sup>92</sup> (“Lá fora, o gelo cria uma crosta no rio / e na lagoa; uma lebre selvagem se aproxima / de minha porta, apaziguada pela tortura.”). Diante dessa realidade adversa e também da luta do filho para superar a dor, Levine aponta uma solução que seria o aniquilamento do sofrimento da criança: “I would not save any man, myself or the universe / at such cost: reality.”<sup>93</sup> (“Eu não salvaria homem algum, nem eu mesmo ou o universo / a tal custo: realidade”).

No entanto, observa-se nas estrofes finais que essa fuga da realidade não ocorre somente devido a uma dor física, mas também metafísica, transfigurada através do peso da herança judaica que o eu-lírico carrega: “...When he escapes / his heritage, then what have / I left but false remembrance / and the name? Against that day / there is no armor or stance, / only the frail dignity / of surrender...”<sup>94</sup> (“...Quando ele escapar / de sua herança, o que eu deixarei / além da falsa lembrança / e do nome? / Contra esse dia / não há armadura ou defesa / mas somente a frágil dignidade / da entrega...”). O poema conclui com a força dessa frágil dignidade da entrega como elemento de humanização. Apesar disso, o fim não é pacificador, visto que expõe a delicada fronteira que separa o homem da besta. Levine, sugere, portanto, uma humanização pelo fracasso sem deixar de apontar a fragilidade de tal processo que pode conduzir à loucura e barbárie. Não por acaso, o poema recebe um severo trato formal, indicando o receio do poeta ante uma realidade que lhe soa estranha e enigmática.

Esse clima ameaçador de “Night Thoughts over a Sick Child” é contraposto pela celebração e aceitação da vida presente nos poemas “The Turning” [“A Reviravolta”] e “Lights I Have Seen Before” [“Luzes Que Já Vi”]. Em “The Turning”, a humanização pelo fracasso é mais confortadora. Como o próprio título sugere, este poema é sobre renascimento, ou melhor, sobre como sobreviver ou lidar com uma herança judaica: “Touched once, like a plum, I turned / Rotten in the meat...”<sup>95</sup> (Tal qual uma ameixa, meu miolo / Ficou podre ao ser apalpado...). Apesar desse passado irremediável, o poema caminha para uma aceitação sincera da vida e de tal herança, cuja representação é dada pela

---

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>93</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>94</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>95</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

imagem da nudez (“*nakedness*”). Pode-se entender a nudez aqui como esvaziamento do peso do judaísmo que o eu-lírico carrega; é como se ele se despisse de todas as cicatrizes étnicas, permanecendo somente com o fato confortante de que está vivo. Não por acaso, o verso final do poema é uma afirmação da vida sem consequências ontológicas: “*I am alive*” (“*Estou vivo*”).

Em “*Lights I Have Seen Before*” tal afirmação também se faz presente e se manifesta em uma espécie de solução para o fracasso. Com uma linguagem que emula a prosódia fluida de W.C.W., Levine descreve, com riqueza de detalhes, um momento na vida de um homem. É interessante observar o prazer em estar vivo percorrendo cada imagem do poema: situações ordinárias, tais como se barbear ou ouvir o barulho da água no cano, adquirem um enorme significado. Nada apavora o eu-lírico, nem o desespero de uma garota repleta de medo e muito menos o mundo hostil que o circunda. Levine expõe em “*Lights I Have Seen Before*”, portanto, uma celebração do fracasso que será vista nos livros posteriores. Não é surpresa que ele elabore a seguinte pergunta retórica para concluir o poema: “*What is there to choose but failure?*” (“*O que há para escolher além do fracasso?*”).

No entanto, o otimismo de “*The Turning*” e “*Lights I Have Seen Before*” não dura muito tempo e, novamente, cede lugar ao desespero e à falta de consolo expressos em “*Passing Out*” [“*Morrendo*”]. Nesse poema, Levine expõe uma visão amargurada da morte através de uma constatação conflitante da transitoriedade do corpo: “*Oh but I am learning fast / to live with any pain, ache (...) and in my imagination / I hug my bruise like an old / Pooh Bear...*”<sup>96</sup> (“*Ó, mas estou aprendendo rápido / a viver com qualquer dor, sofrimento (...) e na minha imaginação / abraço meu machucado como um velho / urso Pooh...*”). Como se observa, a busca pela dignidade e por uma humanização é sufocada pela realidade estéril; é como se a morte tornasse o homem somente um saco de excrementos que não possui qualquer possibilidade de entendimento de sua condição: “*Open house! my openings / sing: pores, nose, anus let go / their charges*”<sup>97</sup> (“*Portas abertas! meus orifícios / cantam: poros, nariz, ânus expelem / suas cargas*”).

---

<sup>96</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.



Como se pode notar nos quatro poemas abordados, Levine lida, na primeira parte de *On the Edge*, com a luta do homem em entender o fracasso, o qual se manifesta em diversas situações (doença, herança judaica, morte, vida cotidiana, etc.). Essa luta, como visto, oscila ora em uma aceitação pacífica (“The Turning” e “Lights I Have Seen Before”), ora em uma aceitação conflitante (“Night Thoughts over a Sick Child” e “Passing Out”). É com o último poema de tal seção (“Sierra Kid”) que Levine transporta tal temática de um campo meramente individual para um nível social, passando a examinar como mecanismos sociais atuam no processo de desumanização dos indivíduos e como estes lidam com tais mecanismos. O fracasso, que até aqui era visto somente em um âmbito pessoal, passa a ser enxergado também através de uma análise sócio-política. E isso fica bem claro em “Sierra Kid” em que Levine apresenta a vida de Sierra, um homem do campo que enlouquece com a chegada da civilização. A modernidade faz com que ele perca o seu mundo antigo e seja transformado em uma estátua: “*Who will they find? / A man with no eyes in his head? / Or just a mind / Calm and alone? / Or just a mouth, silent, dead, / The lips half gone?*”<sup>98</sup> (“*Quem eles irão encontrar? / Um homem sem olhos na cabeça? / Ou somente uma mente / Calma e sozinha? / Ou só uma boca, quieta, morta / Os lábios pela metade?*”). Vale notar que essa metáfora da estátua representa o processo de desumanização feito pela sociedade nos indivíduos. A estátua é o emblema do homem moderno que perdeu sua vida, sua possibilidade de agir e escolher, permanecendo somente com o silêncio (“*os lábios pela metade*”) e a incapacidade de entender o mundo (“*um homem sem olhos na cabeça*”).

Esse mesmo homem também está presente em “Small Game” [“Pequeno Jogo”] em que Levine investiga a cultura bélica norte-americana e o sentimento de paranóia gerado por ela. Como o próprio poeta aponta em *Naked Poetry* sobre a origem do poema, “*I wrote about the one time I went out hunting alone and scared myself half to death and never went hunting again.*”<sup>99</sup> (“*Escrevi sobre a única vez que sai para caçar sozinho, quase morri de medo e nunca mais cacei novamente.*”). Esse pavor expresso nas palavras do poeta aponta para a essência de “Small Game” que é, de certa forma, a materialização da frase “Olho por olho, dente por dente.”. Utilizando o clima de outono em Iowa como pano de fundo, o qual

---

<sup>98</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

<sup>99</sup> BERG, Stephen e MEZEY, Robert (editores). op. cit., p. 389.

transmite a sensação de uma atmosfera sombria e de insegurança, Levine cria um poema que expõe a paranóia da sociedade moderna (mais especificamente norte-americana) em se proteger de inimigos imaginários. O que era para ser uma simples caçada de coelhos se torna um potencial conflito entre homens: *“Why am I here? What do I want? Who am I? / You demand from the blank mask / which amuses the dogs. Leave me!”*<sup>100</sup> (*“Por que eu estou aqui? O que eu quero? Quem sou eu? / Você pergunta através da sua máscara vazia / que distrai os cães. Saia já daqui!”*). Talvez esse seja um dos poemas de Levine que mais aborda de perto a cultura bélica norte-americana. O título irônico “Small Game” traduz perfeitamente a ideologia dessa cultura, pautada pelo cinismo que beira a loucura.

Diante dessa situação crítica da sociedade norte-americana do pós-guerra, Levine inicia uma reflexão em “My Poets” [“Meus Poetas”] e em “On The Edge” [“No Limite”], sobre a posição do poeta em meio a tal sociedade. Como bem observa Ralph J. Mills em um ensaio intitulado “The True and Earthy Prayer: Philip Levine’s Poetry”:

*Nessas estâncias, ele não assume o papel de uma outra voz, mas levanta a questão de uma vocação poética e do destino dos poetas na sociedade atual. De uma maneira ou de outra, cada um desses poemas realmente considera o problema da impossibilidade de comunicação, da ironia dilacerante do poeta mudo, aprisionado pelas circunstâncias que impedem ou lutam contra sua arte, tornando a prática dela muito improvável ou mesmo impossível.*<sup>101</sup>

Para analisar mais de perto esse silêncio da poesia, cabe tomar como exemplo “My Poets”, em que Levine enumera um a um “seus” poetas, demonstrando o estrangulamento que eles sofrem pela sociedade moderna: *“And the nation calls for its soul, / calls for its blood and belly, / and we number the five fingers of our fists and try / anything to stay alive / without poems.”*<sup>102</sup> (*“E a nação clama pela alma dela, / clama pelo seu sangue e pela sua barriga,*

---

<sup>100</sup> LEVINE, Philip. op. cit., 1976, p. 28.

<sup>101</sup> *“In these stances he does not assume the role of another speaker but takes up the question of a poetic vocation and the destiny of poets in society today. In one shape or another, each of these poems really considers the problem of speechlessness, the lacerating irony of the mute poet imprisoned by circumstances which thwart or oppose his art, making its practice unlikely or impossible.”* BUCKLEY, Cristopher. op. cit., p. 44

<sup>102</sup> LEVINE, Philip. op. cit., 1976, p. 29.

*/ e nós numeramos os cinco dedos de nossos punhos e buscamos / qualquer coisa para permanecermos / vivos sem poemas.”*). Apesar de toda essa opressão que “My Poets” expressa, o poema termina, paradoxalmente, com uma citação de William Blake em que se vê como a sociedade norte-americana necessita daquilo que ela quer sufocar, pois, segundo Blake, foi através da poesia que ela pôde adquirir vida.

Levine finaliza *On the Edge* com quatro poemas que abordam a II Guerra mundial e o impacto irremediável que ela provocou no homem moderno: “The Negatives” [“Os Negativos”], “The Distant Winter” [“O Inverno Distante”], “Gangrene” [“Gangrena”] e “The Horse” [“O Cavalo”]. Para ilustrar como o fracasso e seu processo de desumanização estão presentes nesses poemas, vale tomar como exemplo “The Horse”. Nesse poema, o poeta apresenta a imagem assustadora de um cavalo que sobreviveu à bomba atômica lançada em Hiroshima: “*They spoke of the horse alive / without skin, naked, hairless, / without eyes and ears, searching / for the stableboy’s caress.*”<sup>103</sup> (“*Eles falavam do cavalo ainda vivo / sem pele, pêlo, nu / sem olhos e ouvidos / procurando as carícias do rapaz do estábulo*”). Através do uso ostensivo de *enjambements*, cujo objetivo é criar um clima de suspense, Levine conduz o leitor a um desfecho que denuncia o absurdo impenetrável sobre o qual a sociedade moderna se ergueu. Devido ao enorme horror e espanto gerados pela imagem do cavalo, não é mais possível estabelecer os limites entre pesadelo e realidade, fazendo com que tudo aquilo que é palpável se dissipe em um vazio sem fim: “*There had been no horse. I could / tell from the way they walked / testing the ground for some cold / that the rage had gone out of / their bones in one mad dance.*”<sup>104</sup> (“*Nunca houve nenhum cavalo. / Do jeito que eles andavam, / examinando o chão em busca de algum frio, / sei que a raiva havia escapulado / de seus ossos em uma única dança louca.*”).

Como se vê, *On The Edge* é uma espécie de dissecação da condição do homem moderno na sociedade do pós-guerra. Levine busca entender como tal homem chegou a um processo de desumanização, investigando a relação dele com a sua época e também como a problemática do fracasso se insere nesse processo. Apesar de vasculhar incansavelmente explicações para compreender a situação desse novo tipo de homem, Levine não consegue

---

<sup>103</sup> Idem, *ibidem*, p. 41.

<sup>104</sup> Idem, *ibidem*, p. 42.

encontrar respostas para seus questionamentos e o resultado é uma visão pessimista da condição humana, na qual os indivíduos estão isolados, chafurdando no desespero de sua própria ignorância. *On The Edge* é, portanto, um livro que surge das cinzas da bomba atômica e que tem a voz sufocada por elas.

### ***Not This Pig* e a incomunicabilidade**

*Not This Pig* [*Este Porco Não*] foi publicado por Levine em 1968 e constitui um rompimento com o realismo seco de *On The Edge*. Como bem aponta Ralph J. Mills Jr, “...em *Not This Pig*, ele [Levine] começa a ampliar o campo de exploração para incluir experiências que se manifestam em formas irracionais, oníricas, fantásticas ou visionárias...”<sup>105</sup>. Essas novas formas fazem com que Levine consiga romper com o ar quase niilista do livro anterior, enxergando novas possibilidades em seu horizonte poético. O fracasso, que antes era encarado somente em termos da relação indivíduo-sociedade, também é apreendido na natureza ou nas paisagens que cercam o poeta.

Vale ressaltar que todas essas mudanças são explicadas pelo fato de que *Not This Pig* é um livro de busca pela alteridade, no qual Levine tenta entender sua voz através da dor do outro. Como visto, *On The Edge* é um livro de denúncia que termina em um impasse: “Como resolver a condição do homem em uma sociedade moderna desumanizada?”. Levine sabe que a solução para essa questão pressupõe a humanização do poeta e *Not This Pig* representa a trajetória dessa humanização que culmina em uma redenção pela vivência do fracasso do outro. Não é de se surpreender que o livro ainda apresente formas fixas que remetam ao isolamento de *On The Edge*, mas diferentemente dessa primeira obra, há um esforço em rompê-las. É como se o poeta estivesse saindo de seu casulo para abraçar o mundo e, sobretudo, a vida.

Levine divide *Not This Pig* em cinco partes, cada uma com uma temática definida. Na parte I, ele trata da frustrante luta do homem moderno em se humanizar, em superar o

---

<sup>105</sup> “...in *Not This Pig* he [Levine] begins to widen his fields of exploration to include experiences which manifest themselves in irrational, dreamlike, fantastic, or visionary forms...” BUCKLEY, Cristopher. op. cit., pg. 48.

isolamento de *On The Edge*. Essa luta não consegue atingir seu objetivo e desemboca em uma incomunicabilidade de tal homem que se vê perdido em um labirinto sem saída, buscando respostas para explicar sua situação. E isso já fica evidente no primeiro poema do livro “Coming Homeward From Toledo” [“Voltando de Toledo para Casa”]. Em uma atmosfera de neve e alcoolismo, o eu-lírico e sua família tentam se comunicar com trabalhadores de um país estranho a eles (Espanha). Através de duas imagens precisas, Levine transmite tal incomunicabilidade: “...watched the usual farmers watching us...”<sup>106</sup> (“olhávamos agricultores comuns nos olhando”) e “...we gave a dull country laborer a lift in the wrong direction...”<sup>107</sup> (“...demos uma carona para a direção errada a um estúpido trabalhador do campo...”). Nessa segunda imagem, vale notar o uso do adjetivo “dull” que conota o distanciamento entre o eu-lírico e o trabalhador. Aparentemente, esse distanciamento parece se resolver no poema com a chegada de mais um ano novo. No entanto, essa possível resolução se desfaz quando o eu-lírico desperta e se vê preso em uma casa de vidro (“glass house”), observando o mundo sem ser capaz de tocá-lo. E esse isolamento atinge o clímax quando esse mesmo eu-lírico, dirigindo-se ao leitor, clama em uma voz desesperada, buscando ajuda (“I called out for you, my brothers and friends.”<sup>108</sup> [“Eu gritei a vocês, meus irmãos e amigos.”]) para descobrir, no fim, que ninguém consegue ouvi-lo: “You never answered, never / heard, under the frozen stars...”<sup>109</sup> (“Vocês nunca responderam, nunca / ouviram, sob as estrelas congeladas...”). Vale notar que, com essa imagem de “estrelas congeladas”, Levine comunica o estado interno de um homem que se encontra imóvel, incapaz de iluminar e ser iluminado pelo mundo.

Essa situação de isolamento também se estende no poema seguinte a “Coming Homeward From Toledo”. Em “A New Day” [“Um Novo Dia”], Levine apresenta um boxeador decadente e um eu-lírico que se depara com tal decadência, sem saber como lidar com ela. A constante repetição da expressão “I could tell him” (“Eu poderia dizer a ele”) exprime esse estado do eu-lírico que deseja relembrar o boxeador de seu passado glorioso

---

<sup>106</sup> LEVINE, Philip. *Not This Pig*. Hanover, Wesleyan University Press, 1968, p. 11.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>109</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

(“I saw him flatten Ezzard Charles / on TV, and weep...”<sup>110</sup> [“Eu vi ele destruir Ezzard Charles / na TV e, em seguida, chorar...”]), mas não consegue romper o isolamento. No fim do poema, diante desse silêncio, ele e o boxeador terminam “Sem um novo começo e sem um canto de pássaro.” (“No fresh start and no bird song.”). O novo dia que nasce é, tal qual em “Coming Homeward From Toledo”, mera repetição do passado: “A grey light coming on at dawn / (...) and no sea and no shore / that someone hasn’t seen before.”<sup>111</sup> (“Uma luz cinza chega com o nascer do sol / (...) e não há mar e praia / que já não foram vistos.”).

Em oposição à frustração de “A New Day” e de “Coming Homeward From Toledo”, Levine tenta criar em “The Rats” [“Os Ratos”] um final utópico em que o homem consegue falar e ser ouvido pelas “sombras” que o rodeiam. A metáfora das sombras é entendida no poema, em um primeiro momento, como ratos: “I can hear the shadows hunched / under the machines.”<sup>112</sup> (“Posso ouvir as sombras escondidas / sob as máquinas.”). No entanto, podemos questionar até que ponto essas sombras não simbolizam os trabalhadores que vivem em condições sub-humanas. E essa suposição faz todo sentido ao nos depararmos com o final do poema em que o eu-lírico sonha com o dia no qual ele poderá se comunicar com elas: “It will be now. / I will have been talking / (...) and in that quiet that comes / in speech I will hear them / moving at last...”<sup>113</sup> (“Será agora. / Eu estarei falando / (...) e naquele silêncio que surge / na fala, vou ouvir enfim / elas se movendo.”).

Essa utopia de “The Rats” não se realiza na parte I e Levine ainda não encontra solução para os problemas de *On The Edge*. Observa-se que, enquanto o homem não conseguir sair da casa de vidro que o isola do mundo, a vida é uma coisa banal, ordinária, sem significado. Não por acaso, essa primeira seção é permeada por metáforas de repetição e imagens de frio, sombra e escuridão. O clima ainda é de alienação e isolamento, apesar de irromper no horizonte uma fagulha de esperança. Porém, essa fagulha logo se apaga na parte II, na qual Levine apresenta um mundo em que a falta de comunicação é a única

---

<sup>110</sup> Idem, *ibidem*, p. 14.

<sup>111</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>112</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

<sup>113</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

condição de existência e o homem, diante desse fato, se isola de tudo, tornando-se uma espécie de ermitão.

Em “Above It All” [“Sobre Tudo”], poema que abre tal parte, observa-se um eu-lírico preso em um avião em direção a L.A. e que deixa para trás um mundo no qual “*nada se movia, nada respirava*” (“*nothing moved, nothing breathed*”). Essa apatia se manifesta também em um passageiro: “*The major reads; his lips move / soundlessly, wordlessly.*”<sup>114</sup> (“*O major lê; seus lábios se movem / sem som, mudos.*”). Tanto o isolamento quanto a apatia atingem suas expressões máximas com a imagem final da noite que chega: “*...the night which seems to be gathering at the margins / of sight or the bottom of the ocean or in / the twin periods marking / the dead centers of our eyes.*”<sup>115</sup> (“*...a noite que parece se formar nas margens / da visão ou no fundo do oceano ou nos / pontos idênticos que marcam / os centros mortos de nossos olhos.*”). Como se observa, a noite representa a total escuridão, a cegueira do homem moderno que não consegue mapear o mundo que o cerca.

Em “Barbie & Ken, Ken & Barbie”, por sua vez, Levine trabalha a apatia e o isolamento em um nível familiar. Através dos bonecos Barbie & Ken, o poeta personifica as diversas vidas de casais ricos norte-americanos, indicando a mecanização que o casamento produz nelas. Ken é o típico homem de negócios: rico, bem sucedido e que nos fins-de-semana “*dirige para Paso Robles (...) em um carro esportivo.*”. Já Barbie representa a figura da madame “*em uma negligé rosa*”, usando “*um salto alto também rosa*”. Através do uso de formas fixas, rimas pobres (“Barbie” / “be”, “Base” / “face”) e de um ritmo tedioso, Levine expõe a plasticidade e a banalidade da vida de Barbie e Ken. Até o título do poema, com sua repetição lúdica, contribui para a idéia geral de alienação e esterilidade que o poeta quer passar. Como ele mesmo aponta: “*The coast hills are greener than they used to be, / the ocean restless, only Ken is steady.*”<sup>116</sup> (“*Os penhascos costeiros estão mais verdes do que nunca, / o mar se agita, somente Ken está firme.*”).

Diante dessa incomunicabilidade com o mundo, que também se manifesta nos demais poemas da parte II, Levine parece apontar uma solução para essa difícil situação em “The Cemetery at Academy, California” [“O Cemitério em Academy, California”]. Nesse

---

<sup>114</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

<sup>115</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>116</sup> Idem, *ibidem*, p. 30.

poema, que fecha a segunda seção, o poeta apresenta um entendimento da alienação do homem moderno, apreendido, ironicamente, através dos mortos, ou seja, daqueles que não podem se comunicar: “*One comes for answers to a / place like this and finds even / in the darkness, even in / the sudden flooding of the / headlights, that in time one comes / to be a stranger to nothing.*”<sup>117</sup> (“*Alguém vem em busca de respostas em um / lugar como esse e descobre mesmo / na escuridão, mesmo / na repentina inundação dos / faróis, que eventualmente pode se tornar / íntimo de tudo.*”). Como se observa, a morte evidencia o fato de que não há separação entre o eu e o mundo, de que tudo é íntimo, familiar. É munido dessa evidência, que Levine elabora na parte III uma espécie de testemunho da incapacidade do homem moderno em se comunicar com o mundo, em aceitar sua condição. É como se o poeta, encarando a morte, que é a expressão máxima do fracasso, levantasse o questionamento: “O que fazer diante de tamanha desolação?”.

“*Silent in America*” [“*Mudo na América*”], poema que abre a terceira seção, talvez não apresente uma resposta precisa a essa pergunta, mas indica pelo menos uma inquietação em elaborá-la, em trazê-la à tona. Tendo como epígrafe o seguinte verso de Whitman “*Vivas to those who have failed...*” [“*Vivas por aqueles que fracassaram...*”]<sup>118</sup>, o poema trata do fracasso do eu-lírico em falar com exatidão por aqueles que não possuem voz e da conseqüente aceitação de tal fracasso:

*(...) for these and myself  
 whom I loved and hated, I  
 had presumed to speak  
 in measure.  
 The great night is half  
 over, and the stage is dark;  
 all my energy,  
 all my care for  
  
 those I cannot touch  
 runs on my breath like a sigh;*

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>118</sup> Retirado de “*Song of Myself*”: “*Vivas to those who have failed, and to those whose war / -vessels sank in the sea, and those themselves who sank / in the sea, / And to all generals that lost engagements, and all overcome heroes, and the numberless unknown heroes equal to / the greatest heroes known.*” KAPLAN, Justin (editor). op. cit., p. 44.



*surely I have failed.*<sup>119</sup>

*(...) pra esses e pra mim  
pra quem amei e odiei  
espero ter falado  
na medida.*

*A noite imensa está pela metade  
e as luzes do palco já se apagaram;  
toda minha energia,  
todo meu cuidado com*

*aqueles que não posso tocar  
corre pela minha respiração como um suspiro  
não tenho dúvidas fracassei.*

Como se observa, a voz do eu-lírico no poema é uma mistura de resignação e de esperança em ter conseguido em algum momento - por mais breve que tenha sido – romper os limites de sua alienação. A aceitação do fracasso é repleta de compaixão, de preocupação por aqueles que ele não alcança; apesar da escuridão e do fim do espetáculo, há ainda um sopro vital de cuidado pelo outro que alimenta e mantém vivo o poeta. É por isso, que Levine se enxerga como “*O bardo mudo / de Fresno, a última esperança / da América, ovelha / em pele de ovelha.*” (“*Freno’s / dumb bard, America’s last / hope, sheep in sheep’s / clothing.*”<sup>120</sup>).

Essa ponta de otimismo está presente também no outro poema que compõe a parte III: “*The Morning after the Storm*” [“*A Manhã após a Tempestade*”]. Como aponta o título, após a aceitação de sua incapacidade em se comunicar, o poeta se vê diante do resultado da tempestade do dia anterior. A paisagem dominante é de devastação: “*wrecked cars*” (“*carros destruídos*”); “*grounds, bottles, bones / eggs shells, animal fat*” (“*sedimentos, garrafas, ossos / cascas de ovos, gordura animal*”), “*...all the refuse of this house*” (“*todo o lixo dessa casa*”). Em meio a esse caos, o eu-lírico não enxerga a possibilidade de viver nessa terra devastada, sendo necessária a busca por novos horizontes. Se a aceitação do fracasso foi o primeiro passo em um processo de rompimento das paredes de vidro, a etapa

---

<sup>119</sup> LEVINE, Philip. op. cit., 1968, p. 49.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

seguinte é a busca do outro que será realizada através do contato de Levine com a cultura espanhola. Essa nova temática se fará presente nos poemas da parte IV.

Como já visto, a Espanha teve uma forte presença na vida de Levine. A escolha desse país para figurar em *Not This Pig* não foi ocasional e, por isso, carrega em si um forte apelo simbólico que pode ser entendido na explicação da razão pela qual o poeta decidiu visitar esse país pela primeira vez. Como se vê em sua autobiografia, ao ler *Homage to Catalonia*, de Orwell, Levine ficou impressionado com dois pontos descritos pelo autor inglês. Primeiramente, a intimidade presente nos anos de Guerra Civil entre os habitantes de uma Barcelona sem governo:

*O livro se inicia com uma cena nas barricadas Lênin em Barcelona; é dezembro de 36, os anarquistas ainda estão no controle da cidade e ninguém fala publicamente “Señor” ou “Don” ou até mesmo “Usted”, nos revela Orwell. As pessoas dizem “Comrade” e “Thou”; ao invés de “Buenos dias”, elas exclamam “Salud”.<sup>121</sup>*

Em segundo lugar – e esse é o aspecto mais importante para Levine – o que o impressionou foi o sentimento de “brotherhood” (“irmandade”) presente na Espanha e personificado no rosto de um miliciano italiano: “Era o rosto de um homem que mataria e morreria por um amigo – o tipo de rosto que você espera ver em um anarquista...”<sup>122</sup>. É a busca por esse rosto que motiva a ida de Levine à Espanha e também é ela que vemos retratada na terceira seção de *Not This Pig*. Através de um exame sobre a relação entre a silenciosa cultura norte-americana (lugar de origem) e a expansiva cultura espanhola (lugar de destino), o poeta busca adquirir o rosto daquele miliciano italiano, rompendo com sua alienação.

No poema “Visiting Day” [“Dia de Visita”], que abre a seção, há, por exemplo, uma espécie de celebração por estar entre os espanhóis, entre o povo: “I smile, friendly and glad to be among my people.”<sup>123</sup> (“Sorrio com felicidade e amistosamente por estar entre meu

---

<sup>121</sup> “The book begins with a scene in the Lenin Barracks in Barcelona; it is December of ’36, the anarchists are still in control of the city, and no one publicly says “Señor” or “Don” or even “Usted”, Orwell tells us. They say “Comrade” and “Thou”; instead of “Buenos días” they say “Salud.” Idem, *op. cit.*, 1994, pg. 48.

<sup>122</sup> “It was the face of a man who would commit murder and throw his life away for a friend – the kind of face you expect in an Anarchist...” Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>123</sup> Idem, *op. cit.*, 1968, p. 54.

povo.”). Como se vê, o eu-lírico está entre os “seus”, o pronome “meu” não indica posse, como se pode pensar em um primeiro momento, mas sim familiaridade, cumplicidade. Levine quer, na verdade, demonstrar que a Espanha é sua casa: “*On the way out we laugh, children / going to our Sunday picnic, / and the Spaniards laugh...*”<sup>124</sup> (“*Ao sair, damos risadas, crianças / indo para nosso piquenique de domingo / e os espanhóis também riem...*”). Como se nota, deixa-se para trás a imagem de “dull country laborers” do primeiro poema do livro e a comunicação se torna possível. O clima de celebração, resultado dessa nova situação, é metaforizado na imagem final do poema em que o sol brilha no mar: “*...the sea is turning over, / turning in its sleep, turning to us / all at once its burned face.*”<sup>125</sup> (“*...o mar se mexe, / remexe em sua calmaria e nos mostra / de uma só vez, seu rosto queimado.*”).

Como se observa, o processo de rompimento da incomunicabilidade se faz presente através do contato com a cultura espanhola. É na última seção de *Not This Pig* que o poeta, enfim, consegue se fazer outro. O que se vê nessa parte é uma espécie de redenção pela vivência do fracasso e do sofrimento do outro; não há mais o distanciamento diante da desolação, presente em *On The Edge*. Não se busca explicar a desumanização do homem moderno através de teorias, razões ou princípios externos à própria condição dele. É o “sentir na pele” que diferencia o homem da besta caída na neve.

Essa idéia fica bem evidente em “Baby Villon”, poema que fecha o livro, e no qual Levine descreve um indivíduo, Baby Villon, que sofre por ser branco em Bangkok, negro em Londres, judeu em Barcelona, árabe em Paris. Ele é o símbolo do excluído, do alienado socialmente, do criminoso, daquele que não deixa de lutar – “*Stiff, 116 pounds, five feet two, / No bigger than a girl.*”. É absorvendo toda essa dignidade e sofrimento de Baby Villon que Levine busca romper seu isolamento e se humanizar: “*No bigger than a girl, he holds my shoulders, / Kisses my lips, his eyes still open, / My imaginary brother, my cousin, / Myself made otherwise by all his pain.*”<sup>126</sup> (“*Do tamanho de uma menina, ele segura meus ombros, / Beija meus lábios, seus olhos ainda abertos, / Meu irmão imaginário, meu primo, / Eu me torno outro pela sua dor.*”).

---

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*, p. 80.

A resolução da problemática exposta em *On The Edge* permite a Levine explorar novos rumos em sua poesia. *Not This Pig* é, portanto, o caminho de transição que possibilita o surgimento de *They Feed They Lion*, em que o poeta examina a relação entre a morte (realização máxima do fracasso) e a vida para entender e aceitar que a condição humana é feita pela dialética desses dois extremos.

### ***They Feed They Lion* e a relação entre vida e morte**

Tanto o próprio Levine quanto a crítica apontam *They Feed They Lion* [*Eles se Alimentam Eles se Leonam*]<sup>127</sup> como uma ruptura com os dois livros anteriores. O crítico Alan Helms, por exemplo, sublinha o caráter surreal e ilógico dessa nova obra: “*On the Edge* nos levou ao “limite da risada”, isto é, ao limite do controlável, do suportável, do tolerável, do racional. *They Feed They Lion* nos conduz para além desse limite, em um mundo de pesadelo do inteiramente louco (...)”<sup>128</sup>. Já Levine, por sua vez, diz que há em *They Feed They Lion* uma espécie de entrega de si e um sentimento de vivência desse mundo desconhecido que Helms descreve: “*Eu comecei a deixar de escrever através de uma perspectiva de identificação de mim mesmo, “Este é Philip Levine, este é o jeito que ele fala, esta é a forma pela qual ele estrutura um poema.” Eu ouvia as coisas enquanto elas surgiam e as seguia.*”<sup>129</sup>

Na verdade, o que vemos em *They Feed They Lion* é a articulação dos dois aspectos descritos por Helms e Levine. Os poemas desse livro carregam uma espécie de linguagem apocalíptica que se nutre do sofrimento de todas as coisas vivas. É como se Levine atribuísse voz àquilo que ele desconhece, o que ocasiona uma visão mística da experiência. É por isso que *They Feed They Lion* é um livro denso e cheio de nuances. O próprio título

---

<sup>127</sup> Como se pode observar, a partir do substantivo “Lion”, Levine cria um neologismo: o verbo “to Lion”. Por essa razão, tentei captar em minha tradução esse neologismo através da criação do verbo “leonar” (tornar-se leão), que utilizo em “eles se leonam”.

<sup>128</sup> “*On the Edge* took us to “the edge of laughter”, which is to say the edge of the manageable, the supportable, the tolerable, the barely reasonable. *They Feed They Lion* takes us over the edge into a nightmare world of the wholly mad (...)” BUCKLEY, Christopher. op. cit., p. 39.

<sup>129</sup> “*I began to write less from a sense of identifying myself, “This is Philip Levine, this is the way he talks, this is the way he structures a poem.” I was sort of listening to things as they came out and I followed them.*” LEVINE, Philip. op. cit., 1981, p. 5.

já anuncia e resume essas características, bem como expõe a temática da obra. O pronome pessoal “eles” (“they”) não delimita ou define, mas marca a presença de algo que alimenta e devora. Há a idéia, observada na ausência de vírgula para separar *They Feed* de *They Lion*, de uma repetição cíclica de morte e vida, vida e morte, interagindo dialeticamente por meio desse “eles” desconhecido. É exatamente esse ciclo e esse algo ilógico que Levine aborda nos poemas, construindo uma obra feita de fogo e escuridão. Como ele mesmo aponta, “*Eu acho que o livro é repleto de pequenas celebrações das coisas que vejo. Não as organizo ou as reúno para criar afirmações severas todo o tempo. Eu somente as toco porque elas me dão vida.*”<sup>130</sup>.

E entre essas coisas que dão vida a Levine está a natureza. A primeira seção do livro apresenta poemas sobre a relação do homem e seu meio. O outro se expande para além de meros indivíduos (final de *Not This Pig*) e abarca o todo. A temática central dessa parte é a morte, vista na transitoriedade do mundo. Não por acaso, a visão da natureza em Levine é sombria e surge do questionamento: “O quanto o homem é feito de terra?”. A terra é o elemento que o poeta busca e que dá origem ao seu misticismo, o qual não almeja uma transcendência rumo a um lugar ideal, mas sim uma comunhão com o mundo. Levine é, nesse sentido, herdeiro direto de Whitman, mas diferentemente deste, sua visão não é tão otimista. Ele enxerga o fracasso na natureza e a terra representa, portanto, o elemento que consome e fertiliza os seres<sup>131</sup>.

E essa concepção da natureza é bem exemplificada em “Renaming the Kings” [“Renomeando os Reis”], poema que abre o livro. Com uma forma fluida que beira a narrativa, o poema nos mostra um progressivo processo de familiaridade com o mundo natural. Primeiramente, tal mundo tem uma forma hostil, manifestada no ferimento do eu-

---

<sup>130</sup> “*I think the book is full of small celebrations of the things I see. I don’t organize them or muster them to make harsh statements all the time. I just sort of touch them because they gave me life.*” Idem, *ibidem*, p. 11.

<sup>131</sup> Sobre essa aproximação e diferença entre a poesia de Whitman e Levine, vale citar a comparação entre a poesia de Whitman e Neruda, desenvolvida a partir do recurso estilístico de enumeração caótica, apontada por Leo Spitzer em seu livro *La enumeración Caótica en la poesía moderna*. Segundo Spitzer, Neruda herda de Whitman a larga utilização de enumerações para compor seus poemas. No entanto, para ele, o poeta chileno “...nos presenta el esquema de Whitman (...) com la visión desengañada del caos total moderno, sin fe panteísta que lo ordene o unifique; com series de imágenes superrealistas, em que las cosas aparecen entreveradas com la interpretación pesimista del poeta...” SPITZER, Leo. “La enumeración Caótica en la poesía moderna” in. *Lingüística e Historia Literária*. Madrid, Biblioteca Românica Hispânica, 1974, p. 284. Como se pode notar, é possível transpor a comparação de Spitzer entre Neruda e Whitman para Whitman e Levine, visto que Levine compartilha das mesmas posturas poéticas de Neruda.

lírico através de uma pedra: “*River of green stone, / in August '62 I stuck my head in / your lap one mile south of Piedra.*”<sup>132</sup> (“Rio de pedra verde, / em agosto de 62, eu enfiei minha cabeça no / seu regaço a um quilômetro e meio ao sul de Piedra.”). Devido ao ferimento, o sangue escorre e o eu-lírico desmaia, para, em seguida, despertar íntimo do que o cerca: “*I named the stone John / after my mysterious second born. / High in its banks, slashed with silver, / riding the jagged blade of heaven / down to earth, the river shouts its name.*”<sup>133</sup> (“Nomeie a pedra de John / depois do meu renascimento misterioso. / No alto de sua margem, talhado com prata e / guiando a lâmina pontiaguda do céu / para a terra, o rio grita o seu nome.”). Como se observa nesse trecho, as personificações da pedra e do rio marcam uma familiarização do eu-lírico com esses objetos e com a própria natureza. O mundo não mais está alheio a ele, que morreu e renasceu para conseguir enxergar a vida pulsando em cada coisa (“o rio grita o seu nome.”).

Esse resgate da vida através do fracasso também está presente em outro poema da seção I, denominado “To a Fish Head Found on the Beach Near Málaga” [“Para uma Cabeça de Peixe Encontrada em uma Praia Perto de Málaga”]. Nele, Levine aborda a questão do fracasso através de uma reflexão sobre a inevitabilidade da morte devido ao fluxo constante da vida. Como aponta o título do poema, o objeto que desperta tal reflexão é uma cabeça de peixe morto com a qual o eu-lírico se depara em uma praia. Através de diversas imagens apocalípticas e surreais, Levine reproduz a conversa entre o eu-lírico e a cabeça: “*We talk of loneliness, / of the fear of stones falling like rain, / hatred of water tumbling out of dreams / and filling our small rooms.*”<sup>134</sup> (“Conversamos sobre solidão, / sobre o medo de pedras caindo como chuva, / sobre o ódio da água despencando de sonhos / e enchendo nossos pequenos quartos.”). Como se observa nesses versos, há um sentimento evidente de morte próxima que também é percebido pelo eu-lírico através da materialidade de seu rosto que está envelhecendo: “*I discover my head (...). My good hands explore it, / the hair thinning, the eyes scratched and hot.*”<sup>135</sup> (“Descubro minha cabeça (...). Minhas boas mãos a exploram, / o cabelo ralo, os olhos enrugados e quentes.”). É

<sup>132</sup> Idem. *They Feed They Lion & The Names of The Lost*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1999. p. 3.

<sup>133</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 10.

<sup>135</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

interessante observar que, novamente, através da comunhão do homem com a natureza (“*Fish head and man head, / communing in their tongue.*”<sup>136</sup> [“*Cabeça de peixe e cabeça de homem / comungando na língua delas.*”]), Levine consegue penetrar no desconhecido e perceber uma dialética entre vida e morte: “*Water eating fish, fish water, / head eating head to let us be.*”<sup>137</sup> (“*Água comendo peixe, peixe, água, / cabeça comendo cabeça para a gente poder existir.*”).

Como se nota na primeira parte de *They Feed They Lion*, Levine constata a presença do fracasso na transitoriedade da natureza. Na seção II, a temática de aceitação da morte também se faz presente, mas ela é apreendida através da cidade, mais especificamente, por meio de uma Detroit industrializada, à beira do apocalipse, prestes a ser sacudida por revoltas sociais. Apesar desse aspecto parecer, à primeira vista, uma retomada de um tema já explorado em certos poemas de *On the Edge* e *Not This Pig*, o que se vê agora é um poeta mais capaz de dar voz ao outro, sem tentar justificá-lo e explicá-lo (caso de *On the Edge*) ou mesmo se fazer entender (*Not This Pig*). É como se Levine se libertasse das rédeas de seu “eu” e conseguisse deixar que esse outro falasse, moldando, portanto, sua linguagem, seu verso, enfim, sua voz.

Essa idéia é bem evidente no poema “Coming Home” [“Voltando para Casa”] em que Levine dá voz a uma Detroit industrial ardendo em chamas. O poeta utiliza diversas imagens para criar um ambiente de cinzas e de fumaça: “*charred faces*” (“*rostos queimados*”), “*wet smoke*” (“*fumaça úmida*”), “*color of iron*” (“*cor de ferrugem*”), etc. Vale notar que Levine atribui vida à cidade através da personificação dos elementos que a compõem: “*The fat stacks / of breweries hold their tongues.*”<sup>138</sup> (“*Calam-se as gordas chaminés / das cervejarias*”) e “*...ice and steel raining / from the foundries in a shower / of human breath.*”<sup>139</sup> (“*...gelo e aço caindo / das fundições numa chuva / de bafo humano.*”). E é essa cidade ardente e decadente que, paradoxalmente, dá vida às pessoas que vivem nela. O fogo, as cinzas, o aço, enfim, tudo aquilo que degrada e devora Detroit, também serve para sustentá-la.

---

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*, p. 11.

<sup>137</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*, p. 21.

<sup>139</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

Esse mesmo paradoxo se faz presente em “Detroit Grease Shop Poem” [“Poema de Uma Oficina de Detroit”], em que Levine descreve o trabalho em uma oficina, fazendo uma possível referência a um empreendimento de seu avô<sup>140</sup>. Tal qual no poema anterior, o trabalho e a cidade são descritos de forma surreal pelo poeta, adquirindo, por isso, uma espécie de caráter místico, quase mágico. Esse misticismo atinge o seu ponto máximo na imagem final em que uma possível chuva ácida se torna lágrimas da cidade que caem sobre as pessoas, assim como em “Coming Home”: “*When a drop falls on Lemon’s / corded arm, he looks at it / as though it were something / rare or mysterious / like a drop of water or / a single lucid meteor / fallen slowly from / nowhere and burning on / his skin like a tear.*”<sup>141</sup> (“Quando uma gota cai no braço enfaixado / de Lemon, ele olha para ela / como se fosse algo / raro ou misterioso / semelhante a um pingo d’água ou / a um meteoro único e brilhante / que cai devagar de / lugar nenhum e queima / a pele dele como uma lágrima.”).

Como se pode observar diante desses dois poemas, tanto a parte I, quanto a parte II, têm como temática central a morte, seja na constatação de sua presença na transitoriedade da natureza ou na apresentação de uma Detroit industrializada, vivenciando um clima de apocalipse e de degradação. Não por acaso, na seção III, Levine apresenta um mundo pós-apocalipse em que o poeta vaga sozinho consternado, refletindo sobre a inevitabilidade do fracasso como fator constituinte de sua própria existência. Como resultado disso, tal seção apresenta como temática central a solidão que, vale observar, não cai em uma alienação ou incomunicabilidade (caso de *Not This Pig*), visto que o poeta trava contatos esparsos com a natureza e com outros indivíduos. Sendo assim, a solidão deve ser entendida aqui como busca pela aceitação pacífica da morte.

Em “Alone” [“Sozinho”], por exemplo, Levine nos apresenta um eu-lírico que percorre um bosque em chamas acompanhado de uma pessoa que desaparece e o deixa sozinho em meio à natureza selvagem: “*You were behind me, but when I turned / there was*

---

<sup>140</sup> “A year later, I worked for my grandfather in his “grease shop”, which is what they called such places in Detroit. It was a small place, maybe employed a dozen people, half of them women, reconditioning used auto parts.” (“Um ano depois, eu trabalhei para o meu avô em sua “oficina”, que é o nome que eles dão a esses lugares em Detroit. Era um negócio pequeno, talvez empregasse umas doze pessoas (metade delas eram mulheres), as quais recondicionavam peças de automóveis.”). Idem, op. cit., 2002, p. 101.

<sup>141</sup> Idem, op. cit., 1999, p. 22.



*the wrangling of crows*”<sup>142</sup> (“*Você estava atrás de mim, mas quando me virei / havia somente corvos brigando.*”). Como se observa na figura dos corvos, a atmosfera é desoladora e permeada pela presença da morte que se revela também no “*céu negro*” (“*black sky*”). Diante disso, só resta ao eu-lírico seguir “*uma trilha de pedras, cheia de fendas, / em direção ao rio profundo e sem estrelas.*” (“*following a broken trail of stones / toward the deep and starless river.*”<sup>143</sup>). Pode-se notar que a visão da natureza no poema é sombria e melancólica, formada principalmente por um sentimento de fracasso. Levine constrói um conto de desolação e morte, no qual a vida do eu-lírico (“*trilha de pedras*”) o conduz lentamente para o desconhecido, simbolizado no rio escuro que corre sem parar.

Essa mesma atmosfera sombria de “*Alone*” se faz presente em “*Autumn*” [“*Outono*”]. Nesse poema, a chegada do outono é acompanhada por imagens de uma cidade destruída, habitada por “*cachorros zanzando*” (“*dogs circling*”) e “*carros destruídos*” (“*wrecked cars*”). Nessa cidade fantasma, o eu-lírico anda a esmo, sem saber o que fazer, prestes a penetrar na loucura: “*I stand / in a circle of light, my heart / pounding and pounding at the door / of its own wilderness.*”<sup>144</sup> (“*Permaneço / em um círculo de luz, meu coração / bate várias e várias vezes na porta / da sua própria selvageria.*”). Mas estranhamente é no vento que varre as folhas das árvores que ele encontra conforto e sustento, escapando da bestialidade: “*...the wind / talking through the high trees, / we have water, we / have air, we have bread...*”<sup>145</sup> (“*...o vento / diz através das imensas árvores, / temos água, / ar, pão...*”).

Na parte IV de *They Feed They Lion* há, por sua vez, um contraste a essa solidão reflexiva da parte III. Nessa nova seção, Levine trabalha com a temática do nascimento através de um imenso poema intitulado “*Thistles*” [“*Cardos*”], o qual é composto pela justaposição de diversos poemas menores. A figura do cardo simboliza o nascimento, uma vez que Levine inicia o poema com o cardo sem frutos e o finaliza com o desabrochar dessa planta. Entre esses dois momentos, o poeta aborda diversos sentimentos do eu-lírico, os quais carregam reflexões sobre a vida, ao mesmo tempo em que metaforizam o próprio

---

<sup>142</sup> Idem, *ibidem*, p. 37.

<sup>143</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>144</sup> Idem, *ibidem*, p. 37.

<sup>145</sup> Idem, *ibidem*, p. 40.

movimento de nascimento da planta em questão.

O primeiro poema curto lida com a morte através da exposição de uma paisagem de inverno infértil em que o cardo não possui frutos (“*A mountain thistle in March, / the stem a bitter green, / the blossom faded...*”<sup>146</sup> [“*Um cardo da montanha em março, / o caule com um verde agudo, / a flor, desbotada.*”]); enquanto que o segundo expõe uma imagem de uma rocha se desfazendo e, por isso, traça uma reflexão sobre a decomposição da matéria. Se nesses dois primeiros poemas ainda não há a presença do eu-lírico, mas somente de paisagens que representam um clima de devastação, no terceiro e quarto, no entanto, Levine apresenta um homem preso em um lago congelado que busca escapar dessa situação difícil para resgatar sua vida: “*How do I get out?*” (“*Como faço pra sair?*”). Diante desse impasse, como se estivesse prestes a morrer, o poeta revive seu passado: imagens da vida de Levine em Detroit passam a figurar no quinto e sexto poemas, nos quais há um ar sufocante de fracasso e arrependimento. Tal ar é substituído por um sentimento de esperança de alcançar a vida presente na visão otimista e auto-afirmativa dos sétimo, oitavo e nono poemas: “*And here and there / a thistle / like a fox leaps / toward the burning / filaments of shade.*”<sup>147</sup> (“*E aqui e ali / um cardo, / como uma raposa, salta / em direção aos filamentos / em chamas da sombra.*”). No décimo poema, no entanto, Levine expõe novamente a presença da morte através da velhice do eu-lírico, que na escuridão da noite, observa traços da passagem do tempo em seu corpo: “*Always a new dark / the cup nests in the stained hands...*”<sup>148</sup> (“*Sempre uma nova escuridão / a xícara forma um ninho nas mãos desbotadas...*”). O último poema de “*Thistles*” finaliza com o desabrochar do cardo, que através da chuva de suas sementes, fertiliza a vida do poeta, bem como anuncia o verão que se aproxima: “*Not snow but / seeds fallen / through the roof / of my life...*”<sup>149</sup> (“*Nada de neve, só / sementes caem / pelo telhado / da minha vida...*”).

Como se pode observar, “*Thistles*” possui uma estrutura em que há uma constante relação entre vida e morte, a qual reflete a tônica de *They Feed They Lion*. Tal relação constitui, por sua vez, uma concepção cíclica do tempo, presente em todo poema, e que

---

<sup>146</sup> Idem, *ibidem*, p. 51.

<sup>147</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>148</sup> Idem, *ibidem*, p. 60.

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*, p. 62.

pode ser apreendida também na falta de uma definição clara de um tempo linear - composto de passado, presente e futuro - no movimento dos poemas curtos. Além disso, vale notar que a escolha do cardo não é casual, mas marca a visão de Levine de que a vida se nutre da morte, uma vez que essa planta cresce especialmente em terrenos rochosos em meio ao barro.

Após “Thistles”, Levine termina *They Feed They Lion* com uma seção em que a vida transcorre tranquilamente nas coisas mais cotidianas e simples e o poeta estabelece um contato sincero com o mundo. O fracasso já não mais o apavora: a vivência da morte serve como meio de formação de um olhar renovado e confiante. O homem moderno se humaniza, sua alienação e indiferença são pacificadas e ele consegue, enfim, adquirir um conforto essencial. Como o próprio Levine aponta em “Breath” [“Respiração”], poema que fecha o livro: “*I give / the world my worn-out breath / on an old tune, I give / it all have / and take it back again.*”<sup>150</sup> (“*Dou / ao mundo minha respiração cansada / em uma velha canção, dou / tudo que tenho / e pego de volta de novo.*”).

---

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

## **PARTE II**

### **ANTOLOGIA TRADUZIDA E COMENTADA**

## APRESENTAÇÃO

O objetivo central desta pequena antologia foi, antes de mais nada, apresentar uma amostra da poesia de Philip Levine para o público de língua portuguesa, visto que a obra deste autor é praticamente desconhecida no Brasil. Não encontrei qualquer tradução comentada da obra de Levine, salvo esparsas traduções portuguesas de seus poemas. Além desse objetivo inicial, as traduções que se seguem tiveram um outro propósito: ilustrar as idéias apresentadas na primeira parte desta dissertação. Diante disso, buscou-se na seleção dos poemas uma tentativa de apresentar temas e formas recorrentes na obra de Levine, não se prendendo assim ao impulso meramente pessoal que acredito fazer parte do processo de composição e seleção de qualquer antologia. Como já dito na introdução, buscou-se contemplar as principais facetas que a produção poética de Levine assume, entre as quais pode-se citar: a preocupação com a relação entre o eu e o outro; as experimentações formais; a observação de pessoas em situações extremas; o uso de uma linguagem coloquial; o olhar para a relação do homem com a natureza, manifestado em descrições de paisagens, etc. Além disso, buscou-se, nos comentários, relacionar os poemas de Levine com questões históricas, culturais ou políticas que eles possam vir a abordar.

Já com relação à concepção que moveu as traduções dos poemas, vale ressaltar que não me preocupei muito em me ater a princípios teóricos do campo de estudo da teoria da tradução. Obviamente há uma visão que permeou a tradução dos poemas. Tal visão pautou-se em uma simples idéia de que traduzir poesia é recriar o poema original, fazendo com que ele “funcione” para o leitor como um novo poema. Diante disso, certas infidelidades e escolhas foram feitas, seja com relação à forma, ritmo, significado, etc., buscando-se sempre a elaboração de um poema em língua portuguesa. É lógico que esse processo, devido à sua natureza intuitiva e sutil, não foi fácil e, diante disso, em certos momentos, pode-se ter obtido um resultado satisfatório, enquanto em outros, nem tanto. Enfim, espera-se que a tradução, bem como os comentários, atinjam o seu propósito principal de introduzir a obra de Levine no Brasil, ampliando, assim, o número de leitores de poesia norte-americana contemporânea.

*de On The Edge*

*No Limite (1963)*

*Gangrene “Gangrena”*

*The Horse “O Cavalo”*

*The Turning “A Reviravolta”*

## **Gangrene**

*One was kicked in the stomach  
until he vomited, then  
made to put back  
into his mouth what they had  
brought forth; when he tried to drown  
in his own stew  
he was recovered. "You are  
worse than a nigger or Jew,"*

*the helmeted one said. "You  
are an intellectual.  
I hate your brown  
skin; it makes me sick." The tall  
intense one, his penis wired,  
was shocked out of  
his senses in three seconds.  
Weakened, he watched them install*

*another battery in  
the crude electric device.  
The genitals  
of a third were beaten with  
a short wooden ruler: "Reach  
for your black balls.  
I'll show you how to make love."  
When two of the beaten passed  
in the hall they did not know*

## **Gangrena**

Um deles tomou chutes na barriga  
até vomitar, daí,  
engoliu na marra,  
o que fizeram ele botar  
pra fora; quando tentava se afogar  
em seu próprio cozido,  
era puxado. “Tu é  
pior que preto ou judeu,”

disse o de capacete. “Tu  
é um intelectual.  
Odeio essa sua pele  
morena; dá nojo.”  
Em três segundos, o alto e forte,  
seu pênis eletrificado,  
apagou com um choque.  
Enfraquecido, ele olhava eles instalarem

outra bateria  
no rude dispositivo elétrico.  
Um terceiro  
apanhava nas genitais com  
uma pequena régua de madeira: “Segura  
nas suas bolas pretas.  
Vou te mostrar como se faz amor.”  
Quando dois dos que apanharam,

se cruzaram no corredor, eles não mais



*each other. "His face had turned  
into a wound:  
the nose was gone, the eyes ground  
so far back into the face  
they too seemed gone,  
the lips, puffed pieces of cracked  
blood." None of them was asked*

*anything. The clerks, the police,  
the booted ones, seemed content  
to inflict pain,  
to make, they said, each instant  
memorable and exquisite,  
reform the brain  
through the senses. "Kiss my boot  
and learn the taste of French shit."*

*Reader, does the heart demand  
that you bend to the live wound  
as you would bend  
to the familiar body  
of your beloved, to kiss  
the green flower  
which blooms always from the ground  
human and ripe with terror,*

*to face with love what we have  
made of hatred? We must live  
with what we are,  
you say, is enough. I*

se reconheciam. “Sua cara virou  
uma ferida só:  
o nariz já era, sumiu; os olhos  
de tão esmagados,  
pareciam que também tinham sumido,  
os lábios, pedaços inchados de sangue pisado.”  
Não lhes foi perguntado

nada. Os escreventes, a polícia,  
os de bota, pareciam  
satisfeitos em infligir dor,  
em tornar cada instante, como eles diziam,  
memorável e intenso,  
reformatar o cérebro  
pelos sentidos. “Beija aí minha bota  
e sinta o gosto de bosta francesa.”

Leitor, o seu coração pede  
que você se curve diante da ferida viva  
como você se curvaria  
diante do corpo conhecido  
de seu amado? Ou que beije  
a flor verde  
que sempre floresce do chão  
humana e repleta de terror?

Ou ainda que encare com amor o que criamos  
a partir do ódio? Você diz: devemos  
viver com o que somos  
e isso basta. Sinto

*taste death. I am among you  
and I accuse  
you where, secretly thrilled by  
the circus of excrement,*

*you study my strophes or  
yawn into the evening air,  
tired, not amused.*

*Remember what you have said  
when from your pacific dream  
you awaken  
at last, deafened by the scream  
of your own stench. You are dead.*

o gosto da morte. Estou junto de você  
e te acuso quando,  
secretamente excitado  
pelo circo de excremento,

você estuda minhas estrofes  
ou boceja em meio ao ar do fim de tarde,  
cansado e entediado.

Lembre-se do que você disse,  
quando finalmente desperta  
de seu sonho pacífico,  
ensurdecido pelo grito  
de seu próprio fedor. Você está morto.

## Comentário

### Gangrena

“Gangrene” é um dos poemas que compõe a segunda parte de *On The Edge*, na qual Levine aborda o processo de desumanização realizado pelos diversos aparatos sociais em uma sociedade vivendo os traumas da segunda guerra. A temática do poema é aparentemente evidente: a tortura empreendida por órgãos de repressão de um determinado governo. Com isso pode-se supor que o cunho do poema é, portanto, somente de crítica social e não também de análise psicológica dos medos e fraquezas do eu-lírico ou de outros indivíduos. Na verdade, há sim um forte apelo de denúncia na voz que compõe “Gangrene”, no entanto, essa mesma voz tenta, por vezes, esconder o principal elemento constituinte do poema que é a agonia, a qual pode ser vista sob diversos níveis de experiências pessoais.

Em primeiro lugar, nota-se tal elemento na própria vivência da tortura pelo eu-lírico, o qual busca um distanciamento diante do mal-estar causado pela realidade impactante que ele vê diante de si. E isso já fica claro na própria estrutura do poema em que há, de um lado, um narrador e, do outro lado, um objeto narrado. O eu-lírico é, portanto, mera testemunha da ação e, sendo assim, não participa dela, seja como torturador ou torturado. Dito em outras palavras: ele vivencia a desumanização de fora, como um espectador que, vale ressaltar, não é um mero *voyeur*, mas sim denunciador de um mundo agonizante que ele não consegue entender. Ao mesmo tempo em que o eu-lírico denuncia (“*I accuse*”), tentando expurgar seus demônios, ele fracassa ao não conseguir vivenciar o sofrimento daqueles que são objeto de defesa de sua denúncia. Essa hesitação, essa indecisão entre dois pontos opostos, faz com que Levine atribua ao poema, em certos momentos, uma linguagem formal que tenta suavizar a forte realidade. Não é de se surpreender que ele utilize, por exemplo, palavras como “penis” (“pênis”), “genitals” (“genitálias”), “make love” (“fazer amor”), etc.

Se o eu-lírico manifesta sua agonia em um tom de denúncia e testemunho, o leitor,

por sua vez, a manifesta em um tom de distanciamento passivo<sup>151</sup>. Ele é o *voyeur* que, “*secretamente excitado / pelo circo de excremento*”, estuda as estrofes do poeta ou boceja de tédio. Para denunciar essa passividade e indiferença do leitor que, como se observa na imagem derradeira do poema, esconde, na verdade, sua agonia, Levine utiliza um recurso de se dirigir diretamente a aquele que o lê. Através desse recurso, o poeta exprime os sentimentos do leitor, ao mesmo tempo em que levanta questionamentos inquisitórios sobre a postura dele. É como se ele convidasse o leitor-*voyeur* a ser investigado, questionado e posto em uma situação de quase tortura. A gangrena, que antes parecia ser somente dos torturados, se transfere agora ao leitor, o qual é convidado a rever sua separação entre público (se curvar diante da ferida viva) e privado (se curvar diante do amado) antes que seja tarde demais e não sobre qualquer resquício de humano (“*Você está morto*”).

Se no eu-lírico e no leitor a agonia se manifesta em distanciamento, no caso do torturador e torturado é diferente. A agonia para o torturador é símbolo de uma espécie de sadismo, de um prazer sexual: “*Os escreventes, a polícia, / os de bota, pareciam / satisfeitos em infligir dor*”. A subjugação do torturado pela dor e o seu olhar desesperado, pedindo clemência, fazem com que o torturador sacie o seu instinto de macho dominador e também o seu desejo de poder em uma relação composta de um pólo ativo e outro passivo. Vale observar que a figura do torturador no poema faz referência direta a um nazista, visto que em um momento ele humilha os prisioneiros da seguinte maneira: “*Tu é / pior que preto ou judeu*.”. Nessa relação entre dominador e dominado, o torturado, por sua vez, tenta romper com a sua possível passividade e, diante disso, ele encara a agonia como resistência. A dor é, no poema, uma forma de manutenção da dignidade e da humanidade, mesmo que ela, paradoxalmente, cause um desfiguramento: “*Quando dois dos que apanharam, // se cruzaram no corredor, eles não mais / se reconheciam*.”. Por fim, deve-se dizer que Levine não atribui falas aos torturados (diferentemente dos torturadores); com

---

<sup>151</sup> Sobre essa passividade do leitor, vale citar o conceito de “observador incólume” cunhado pelo filósofo alemão Hans Blumenberg em seu livro *Naufrágio com Espectador*. Para Blumenberg há uma oposição entre naufrágio – metáfora – e o seu observador. A força da metáfora do naufrágio depende da relação entre naufrágio e *espectador*, isto é, *relato* e *leitor*. Um “espectador incólume” é aquele que passou ileso pelo naufrágio, aquele que preferiu assistir da terra firme a catástrofe. Essa autopreservação, esse afastamento, o impede de dar força ao processo de produção da metáfora, ou seja, ele está alheio na criação estética do texto literário. É por isso, que Levine diz que esse leitor passivo, que não se envolve, está morto.

esse silêncio dos prisioneiros, o poeta parece indicar uma espécie de grito calado que guarda em si a fúria, a raiva e o absurdo vazio da tortura.

## **The Horse**

*They spoke of the horse alive  
without skin, naked, hairless,  
without eyes and ears, searching  
for the stableboy's caress.*

*Shoot it, someone said, but they  
let him go on colliding with  
tattered walls, butting his long  
skull to pulp, finding no path  
where iron fences corkscrewed in  
the street and bicycles turned  
like question marks.*

*Some fled and  
some sat down. The river burned  
all that day and into the  
night, the stones sighed a moment  
and were still, and the shadow  
of a man's hand entered  
a leaf.*

*The white horse never  
returned, and later they found  
the stable boy, his back crushed  
by a hoof, his mouth opened  
around a cry that no one heard.*

*They spoke of the horse again  
and again; their mouths opened  
like the gills of a fish caught  
above water.*



## O cavalo

Eles falavam do cavalo ainda vivo  
sem pele, pêlo, nu  
sem olhos e ouvidos,  
procurando as carícias do rapaz do estábulo.  
“Atirem nele, atirem!”, diziam.  
Mas deixavam ele ir, colidindo  
com paredes descascadas, reduzindo  
seu longo crânio em polpa com cabeçadas, perdido  
em ruas de cercas retorcidas  
e de bicicletas de pontos de interrogação.

Alguns fugiam,  
outros ficavam. O rio queimou  
durante o dia. À noite,  
pedras suspiraram por um segundo  
e ficaram caladas em seguida.  
A sombra da mão de um homem  
virou uma folha.

O cavalo branco jamais voltou.  
Tempos depois, eles encontraram  
o menino do estábulo, suas costas  
esmagadas por um casco, sua boca aberta  
em um grito que ninguém jamais ouviu.

Eles falavam e falavam do cavalo,  
suas bocas abertas  
como brânquias de um peixe pego  
já sobre a água.

*Mountain flowers*

*burst from the red clay walls, and*

*they said a new life was here.*

*Raw grass sprouted from the cobbles*

*like hair from a deafened ear.*

*The horse would never return.*

*There had been no horse. I could*

*tell from the way they walked*

*testing the ground for some cold*

*that the rage had gone out of*

*their bones in one mad dance.*

### Montanhas de flores

rebutaram das paredes de barro,  
e as pessoas diziam: “Tá aí uma nova vida!”  
Grama virgem brotava de pedras redondas  
como pêlos em ouvidos surdos.  
E o cavalo jamais voltou.

Nunca houve nenhum cavalo.  
Do jeito que eles andavam,  
examinando o chão em busca de algum frio,  
sei que a raiva havia escapulado  
de seus ossos em uma única dança louca.

## Comentário

### O Cavalo

“The Horse”, juntamente com “Gangrene”, é um dos poemas centrais da parte II de *On The Edge*. Aparentemente, ele parece ser mais um poema sobre a bomba atômica lançada no Japão durante a II Guerra. No entanto, além dessa evidente temática, “The Horse” lida com a questão da memória e do esquecimento diante de uma experiência traumática. O poeta age como aquele que busca resgatar um passado soterrado nas profundezas da memória de um povo marcado pelo horror da bomba<sup>152</sup>. É ele que tenta, a todo custo, retomar a raiva que escapuliu “*de seus ossos em uma única dança louca.*”

Devido a isso, o poema apresenta um duplo movimento: denunciar o esquecimento é uma forma de relembrar o acontecido. E é essa relação que se faz presente na própria organização lógica dos versos. Vemos, inicialmente, a explosão da bomba atômica: através de diversas imagens desse acontecimento, Levine nos convida a penetrar no âmago de tal explosão. Ele utiliza a imagem do cavalo perdido, “*colidindo com paredes descascadas*”, bem como o recurso de personificação da natureza (“*À noite, / pedras suspiraram por um segundo / e ficaram caladas em seguida.*”), para construir uma paisagem que ainda está fresca na memória dos japoneses.

Se no início do poema há a descrição da explosão, na sequência, o poeta expõe a vivência de um momento pós-bomba. Aqui não existe mais o cavalo, o que se vê é devastação e dor: “*Tempos depois, eles encontraram / o menino do estábulo, suas costas / esmagadas por um casco, sua boca aberta / em um grito que ninguém jamais ouviu.*”. Mas apesar da ausência do cavalo, ele ainda é lembrado e visto como símbolo vivo do trauma criado pela bomba. Seu desaparecimento encarna a melancolia e pesar que percorrem a vida

---

<sup>152</sup> Vale ressaltar que esse caminho de resgate do passado é sombrio e inconstante em “The Horse”. Talvez isso seja explicado pela característica de fragilidade que a memória possui, podendo sempre ser assaltada pelo esquecimento. Como bem aponta o historiador Yosef Hayim Yerushalmi em seu livro *Zakhor – História Judaica e Memória Judaica*: “A palavra hebraica *Zakhor* – “Lembrança” – apregoa meu tema indefinível. A memória é sempre problemática, normalmente enganosa, algumas vezes traiçoeira. (...) Nós mesmos peridiocamente tornamo-nos cientes de que a memória é uma das nossas faculdades mais frágeis e caprichosas.” YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor – História Judaica e Memória Judaica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 25.

do povo japônes e essa idéia fica bem evidente no seguinte verso seco: “*O cavalo branco jamais voltou.*”.

Nos versos finais, no entanto, a lembrança do cavalo se esvai com a vida nova que surge na natureza, apagando os resquícios da terra devastada: “*Montanhas de flores rebentaram das paredes de barro...*” e “*Gramma virgem brotava de pedras redondas...*”. E para ilustrar esse esquecimento, Levine é categórico ao afirmar: “*Nunca houve nenhum cavalo.*”. Traumatizadas, fragilizadas, procurando fechar suas feridas, as pessoas substituem sua raiva pelo medo e, assim, o passado é silenciosamente apagado, enquanto o poeta busca lembrá-lo. E é isso que faz com que “The Horse” seja não só um testemunho do horror da Guerra (mais especificamente da bomba atômica), mas sim uma tentativa de eternizar o passado perdido nos escombros de uma memória em ruínas.

## **The Turning**

*Unknown faces in the street  
And winter coming on. I  
Stand in the last moments of  
The city, no more a child,  
Only a man, -- one who has  
Looked upon his own nakedness  
Without shame, and in defeat  
Has seen nothing to bless.  
Touched once, like a plum, I turned  
Rotten in the meat, or like  
The plum blossom I never  
Saw, hard at the edges, burned  
At the first entrance of life,  
And so endured, unreckoned,  
Untaken, with nothing to give.  
The first Jew was God; the second  
Denied him; I am alive.*

## **A Reviravolta**

Rostos desconhecidos na rua,  
O inverno se aproxima.  
Permaneço nos últimos instantes da  
Cidade, não mais uma criança,  
Apenas um homem, -- que  
Não se envergonhou  
Ao olhar sua própria nudez  
E nada viu para abençoar na derrota.  
Tal qual uma ameixa, meu miolo  
Ficou podre ao ser apalpado, ou  
Como a flor da ameixeira que jamais  
Vi, de bordas duras, incendiada  
Na primeira entrada da vida,  
Excluída, rejeitada, resistiu  
Sem nada para oferecer.  
O primeiro Judeu foi Deus; o segundo  
O negou; eu estou vivo.

## Comentário

### A Reviravolta

“The Turning” é talvez o poema em que Levine aborda de maneira mais direta a questão judaica. Com versos livres e uma linguagem simples, que busquei manter na tradução, o poeta lida com o seu passado judaico, tentando exorcizá-lo. A opressão dessa herança é metaforizada através de uma atmosfera repleta de imagens sérias, de esterilidade e de estranhamento: o amadurecimento do eu-lírico (“*no more a child, / Only a man*”), o inverno que vem chegando (“*And winter coming on*”) e rostos desconhecidos (“*Unknown faces*”). Nesse ambiente hostil, o eu-lírico almeja sua nudez, metáfora da possibilidade de olhar de perto seu “miolo podre”, sua herança irremediável. Paradoxalmente, é esse ato de se despir e encarar as feridas, as dificuldades e o desprezo, que o fortalece, que o permite entender o mistério de seu passado e se redimir: “*Estou vivo.*” (“*I am alive.*”).

Como se pode notar, a leitura global de “The Turning” permite enxergar no poema uma referência ao evento bíblico do sacrifício de Isaac, uma vez que o ponto de vista do eu-lírico se confunde com aquele do personagem da bíblia. Como se sabe, Isaac é aquele que sobreviveu, que encarou a morte de frente. No poema, o eu-lírico também vivencia essa mesma situação: “*Apenas um homem, -- que / Não se envergonhou / Ao olhar sua própria nudez / E nada viu para abençoar na derrota.*”. Observa-se nesse trecho que Levine almeja exprimir um esvaziamento do caráter simbólico do sacrifício, visto que a derrota (morte) é dessacralizada. Com isso, o poeta faz referência à incompreensão de Isaac diante da atitude de seu pai, bem como denota a busca do eu-lírico por despir-se de sua herança. No entanto vale ressaltar que, apesar do eu-lírico renegar o simbolismo do sacrifício e seu passado judaico, são esses elementos que o permitem atingir a redenção no fim do poema. Ao confrontar seu passado, como já dito, ele lida com seus medos e inseguranças e, como a flor da ameixeira, consegue resistir e se redimir. Tal qual Isaac, diante do “absurdo” da fé, ele se fortalece, podendo encarar de peito aberto o frio inverno que se aproxima.



de *Not This Pig*  
*Este Porco Não* (1968)

*Animals Are Passing from Our Lives* “Animais estão saindo de nossas vidas”  
*The Lost Angel* “O Anjo Perdido”

## **Animals Are Passing from Our Lives**

*It's wonderful how I jog  
on four honed-down ivory toes  
my massive buttocks slipping  
like oiled parts with each light step.*

*I'm to market. I can smell  
the sour, grooved block, I can smell  
the blade that opens the hole  
and the pudgy white fingers*

*that shake out the intestines  
like a hankie. In my dreams  
the snouts drool on the marble,  
suffering children, suffering flies,*

*suffering the consumers  
who won't meet their steady eyes  
for fear they could see. The boy  
who drives me along believes*

*that any moment I'll fall  
on my side and drum my toes  
like a typewriter or squeal  
and shit like a new housewife*

## **Animais estão saindo de nossas vidas**

É maravilhoso o jeito que troteio, pra lá e pra cá,  
com minhas quatro unhas de marfim lixadas  
meu traseiro gordo deslizando  
a cada passinho, como peças lubrificadas.

Vou estar pendurado, pra quem quiser comprar. Sinto o cheiro  
da rançosa tábua arranhada, sinto o cheiro  
da lâmina que abre o buraco  
e também dos roliços dedos brancos

que arrancam pra fora os intestinos  
como um lenço. Nos meus sonhos,  
os focinhos babam no mármore,  
agüentando as crianças, as moscas

e também os consumidores  
que não vão olhar os olhos fixos dos porcos  
por medo do que podem ver. O garoto,  
que me toca pra frente, acha

que, de repente, vou cair  
de lado e bater minhas unhas  
como um datilógrafo ou que vou guinchar  
e cagar como uma dona-de-casa moça

*discovering television,  
or that I'll turn like a beast  
cleverly to hook his teeth  
with my teeth. No. Not this pig.*

ao descobrir a televisão  
ou, ainda, que vou, com muita malandragem,  
me virar como uma fera só pra cravar meus dentes  
nos seus. Mas, não. Esse porco, não.

## Comentário

### Animais estão saindo de nossas vidas

“Animals Are Passing from Our Lives” é um dos poemas centrais de *Not This Pig*, tanto que o título desse livro vem de seu verso final. Ele é representativo da busca do poeta em romper o isolamento para entender o indecifrável sofrimento do homem moderno. Ao colocar-se na pele de um porco caminhando para o matadouro, Levine parece metaforizar o próprio drama desse homem que, diante da morte imediata, reflete sobre o sentido da sua vida e das escolhas que deve tomar. E é essa reflexão que conduz a uma aceitação do fracasso que, tal qual em “Baby Villon” (poema final de *Not This Pig*), o humaniza e dignifica.

Diferentemente de “Gangrene”, não há em “Animals Are Passing from Our Lives” uma separação entre narrador e narrado. Levine nos convida aqui a penetrar dentro do sofrimento, apesar de exercer ainda um certo controle lógico que organiza o poema em princípio, meio e fim e define claramente quem é o eu-lírico. Essa organização estrutural já se faz presente no começo do poema em que há a apresentação do porco caminhando em direção ao matadouro: “*É maravilhoso o jeito que troteio, pra lá e pra cá*”. A apresentação desse “caminhar” situa e define o local em que a ação irá ocorrer. Para descrevê-la, Levine utiliza uma comparação que remete ao movimento suave e vagaroso de máquinas industriais: “*meu traseiro gordo deslizando / a cada passinho, como peças lubrificadas*”.

Em contraposição a essa mecanização do movimento do porco, há na estrofe seguinte uma metaforização da morte através do cheiro do matadouro. A tábua de carne, a lâmina e o dedo do açougueiro transpiram um odor rançoso que é sentido pelo porco como um aviso de que “a hora” dele está se aproximando. Vale ressaltar que a sintaxe tortuosa e a repetição de “*I can smell*” permitem a Levine criar um clima de suspense com relação à morte, ao mesmo tempo em que acentuam ainda mais o ambiente mórbido do matadouro. Não por acaso, tentei manter em minha tradução esses recursos através das expressões “*rançosa tábua arranhada*” e “*roliços dedos brancos*”, bem como da repetição de “*Sinto*

*o cheiro”.*

Com o cheiro da morte próxima, o porco se vê, em seguida, em um pesadelo em que ele já foi abatido. Ao se utilizar de uma atmosfera onírica, Levine estabelece uma visão quase surreal da morte, beirando o ambiente apocalíptico de *They Feed They Lion*: “*Nos meus sonhos, / os focinhos babam no mármore*”. Esses focinhos expostos no mercado adquirem, assim, uma espécie de monstruosidade e mistério insuportável para os consumidores que não conseguem encarar “*os olhos fixos dos porcos / por medo do que podem ver*”. Como se observa, Levine atribui ao olhar uma espécie de meio de expressão da morte; ele é símbolo do pavor do consumidor de admitir que a sua indiferença frente ao assassinato do porco é na verdade um medo de conviver com a fragilidade de sua vida. O olhar do porco tem, portanto, um duplo movimento para Levine: encarar o sofrimento do outro é enxergar a fraqueza de si próprio.

Em contraposição a esse pesadelo, o poeta finaliza o poema com a vivência real da morte pelo porco. Conduzido por um garoto ao matadouro, o animal descreve as atitudes de desespero que grande parte dos outros porcos tomam diante do fim. Através da enumeração dessas atitudes e do uso constante de *enjambements*, Levine cria um suspense que atinge o clímax com a imagem do porco como uma besta tentando morder o garoto: “*que vou, com muita malandragem, / me virar como uma fera só pra cravar meus dentes / nos seus.*”. No entanto, munido daquela mesma “*frágil dignidade da entrega*” do pai diante do filho doente, presente em “*Night Thoughts over a Sick Child*”, o porco encara a morte e consegue se redimir pela aceitação do fracasso, sem cair no jogo fácil de dominação do seu carrasco. E assim o poema conclui com uma voz viva e desafiadora: “*Mas, não. Esse porco, não.*”.

## **The Lost Angel**

*Four little children  
in winged costumes -  
it has something to do*

*with raising money.*

*Children are hungry  
the one says, the one*

*who can talk.*

*And they go down the drive  
in the driving rain, and there's*

*no car*

*to collect them, no*

*one waiting, and the bills*

*and coins spill*

*from his trailing hand*

*and float like pieces of light.*

*Wait! Wait!*

*I yell, and run*

*to gather what I can,*

*and he turns,*

*the one who can talk,*

*holding his empty fists*



## O Anjo Perdido

Quatro criancinhas  
fantasiadas com asas –  
tem algo a ver

com coletar dinheiro.  
“Há crianças famintas.”  
diz aquele que

fala.

Elas descem pra rua  
na chuva forte e não há

carro  
para recolhê-las, nem  
alguém esperando, as notas

e moedas escorrem  
da mão para trás  
e flutuam como feixes de luz.

Corro e grito:  
“Esperem! Esperem!”  
Junto o que posso

e ele se vira,  
aquele que fala,  
com os punhos vazios, unidos

*as offerings,  
two shaking hammers,  
and gives me back my life.*

em súplicas,  
dois martelos trêmulos,  
e me devolve a vida.

## Comentário

### O Anjo Perdido

Baseado no livro *Sobre Los Ángeles* do poeta espanhol Rafael Alberti, “The Lost Angel” é o terceiro poema de uma trilogia, que contém “Waking an Angel” e “The Second Angel”, desenvolvida por Levine na última seção de *Not This Pig*. Como se pode observar, a temática central do poema é a redenção/renascimento através da apreensão do sofrimento do outro. Esse outro no poema, diferentemente do “eles” de “They Feed They Lion”, é bem definido: trata-se de pequenas crianças recolhendo dinheiro para alguma instituição de caridade. Levine busca descrever essas criancinhas de maneira simples no poema, sem deixar de apreender seu caráter angelical, que guarda certo mistério e possibilidade de resgate da vida. Essa simplicidade é expressa não só pelo uso de uma sintaxe direta, mas também por uma organização formal do verso que remete a W.C.W.<sup>153</sup>. Tal qual Williams, Levine cria versos curtos que se fiam na rápida justaposição de imagens. Cabe notar aqui que busquei manter esse aspecto formal na tradução, optando sempre por versos simples e diretos que valorizassem a força das imagens que eles pretendem expressar.

Voltando ao aspecto temático de “O Anjo Perdido”, deve-se observar que ele é melhor compreendido ao ser encarado através do desenrolar da própria trilogia em que o poema se insere, a qual acompanha, por sua vez, a trajetória poética do livro de Alberti. Em *Sobre Los Ángeles*, Alberti lida com três momentos distintos, porém dependentes: paraíso, queda do paraíso e redenção. O poeta espanhol inicia sua obra estabelecendo, no prólogo, esses três momentos e demarcando sua busca incessante pela esperança, metaforizada na imagem do “*pórtico verde*”: “*muerta em mí la esperanza, esse pórtico verde / busco em las*

---

<sup>153</sup> Para ilustrar tal organização formal, vale citar aqui o famoso poema de Williams “This is just to say” que desafia as complexas e tradicionais estruturas do verso, bem como uma linguagem poética distante da fala cotidiana, ao expressar um possível bilhete deixado pelo eu-lírico à sua esposa: “*I have eaten / the plums / that were in / the icebox // and which / you were probably / saving / for breakfast // Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold*”.

*negras simas*”<sup>154</sup>. Envolto por uma névoa de medo, loucura e desespero (daí o nome da primeira seção “Huésped de las nieblas”), o poeta busca iluminar seu campo de visão para poder enxergar o “*pórtico verde*” desaparecido.

No caso da trilogia de Levine, também há essa busca e cada poema representa um momento da trajetória de *Sobre Los Ángeles*. Em “Waking an Angel”, primeiro poema da trilogia, Levine apresenta uma relação entre um homem e uma mulher, remetendo, assim, ao éden, bem como a perda, no fim do poema, desse paraíso através da transformação da amada em um anjo que desaparece da “*cama e da vida*” do eu-lírico. Já em “The Second Angel”, Levine simboliza, por meio da queda do irmão - o segundo anjo do título -, o mundo destroçado, povoado por um alienante capitalismo que não oferece qualquer possibilidade de libertação. Em “The Lost Angel”, por fim, há uma redenção pela superação do material: o sentimento de irmandade/preocupação com o outro (representado no poema, como já notado, pelas crianças de rua) liberta o eu-lírico que retoma, na imagem derradeira, sua vida: “...e ele se vira, / aquele que fala, / com os punhos vazios, unidos // em súplicas, / dois martelos trêmulos, / e me devolve a vida.”

Como se pode notar, tanto Alberti quanto Levine retratam a busca de uma redenção do homem moderno que vive em uma sociedade capitalista, a qual destroça o sentido original de união do eu e do outro (manifestado em Levine na relação homem e mulher, paraíso perdido). Nessa busca, os anjos possuem um papel central, visto que atuam como reencarnações do sofrimento desse homem destroçado, permitindo a ele, através dos diversos sentimentos que manifestam, refletir sobre sua própria existência e, conseqüentemente, se libertar. Como diz o próprio Alberti, “...os anjos são reencarnações de todo o cruento, o desolado, o doloroso, o terrível e às vezes bom que havia em mim e me cercava...”<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> ALBERTI, Rafael. *Sobre Los Ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid, Catedra, 1992, p. 26.

<sup>155</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

de *They Feed They Lion*  
*Eles se Alimentam Eles se Leonam* (1972)

*They Feed They Lion* “Eles se Alimentam Eles se Leonam”

*Coming Home* “De Volta Para Casa”

## **They Feed They Lion**

*Out of burlap sacks, out of bearing butter,  
Out of black bean and wet slate bread,  
Out of the acids of rage, the candor of tar,  
Out of creosote, gasoline, drive shafts, wooden dollies,  
They Lion grow.*

*Out of the gray hills  
Of industrial barns, out of rain, out of bus ride,  
West Virginia to Kiss My Ass, out of buried aunties,  
Mothers hardening like pounded stumps, out of stumps,  
Out of the bones' need to sharpen and the muscles' to stretch,  
They Lion grow.*

*Earth is eating trees, fence posts,  
Gutted cars, earth is calling in her little ones,  
"Come home, Come home!" From pig balls,  
From the ferocity of pig driven to holiness,  
From the furred ear and the full jowl come  
The repose of the hung belly, from the purpose  
They Lion grow.*

*From the sweet glues of the trotters  
Come the sweet kinks of the fist, from the full flower  
Of the hams the thorax of caves,  
From "Bow Down" come "Rise Up,"  
Come they Lion from the reeds of shovels,  
The grained arm that pulls the hands,  
They Lion grow.*

## **Eles se alimentam Eles se Leonam**

De sacos de juta, de lubrificante de rolamento,  
De feijão preto e pão ensopado cor de ardósia,  
Da acidez da raiva, da candura do alcatrão,  
De creolina, gasolina, eixos de carros, tábuas deslizantes,  
Eles se Leonam e crescem.

De morros cinzas  
De galpões de indústrias, de chuva, de viagem de ônibus,  
West Virginia vai se foder, de titias enterradas,  
As mães duras feito tocos fincados, de tocos,  
Da necessidade dos ossos de afiar e dos músculos de alongar,  
Eles se Leonam e crescem.

A terra está comendo árvores, cercas,  
Carros destruídos, a terra chama seus filhinhos:  
“Já pra casa, Já pra casa!” Dos sacos dos porcos,  
Da ferocidade do porco tocado para a santificação,  
Da orelha peluda e da papada gorda surge  
O repouso da pança suspensa, da finalidade  
Eles se Leonam e crescem.

Das doces banhas das patas  
Surgem as doces torções dos pulsos, dos traseiros  
Redondos, o tórax cheio de cavidades,  
De “De joelhos!” surge “De pé!”  
Eles se Leonam, de paus de pás surge  
O musculoso braço movendo as mãos,  
Eles se Leonam e crescem.



*From my five arms and all my hands,  
From all my white sins forgiven, they feed,  
From my car passing under the stars,  
They Lion, from my children inherit,  
From the oak turned to a wall, they Lion,  
From they sack and they belly opened  
And all that was hidden burning on the oil-stained earth  
They feed they Lion and he comes.*

De meus cinco braços e mãos,  
De meus perdoados pecados brancos, eles se alimentam,  
De meu carro passando sob as estrelas,  
Eles se Leonam, da herança de meus filhos,  
Do carvalho que virou muro, eles se Leonam,  
Do roubo e da pança aberta,  
E de tudo que foi escondido queimando na terra manchada de óleo  
Eles se alimentam eles se Leonam e aí vem ele.

## Comentário

### Eles se alimentam Eles se Leonam

A escolha de “They Feed They Lion”, feita por Levine, para intitular o seu terceiro livro não poderia ser mais acertada. O poema possui uma nova linguagem e visão que marcam uma ruptura do poeta com suas obras anteriores: percebe-se claramente, por exemplo, a influência do lirismo de *Um Poeta em Nueva York* de Federico García Lorca e do surrealismo libertário de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda. Através de versos com um ritmo encantatório e profético – herança direta de *Howl* de Ginsberg -, Levine celebra uma espécie de fraternidade da escuridão: os mundos animados e inanimados falam em único canto que prevê a chegada do fim.

Tal clima de apocalipse permeia todo o poema, ao mesmo tempo em que convive com a presença da vida que pulsa a cada objeto ou ser vivo elencado. O próprio título resume bem essa característica contraditória de “They Feed they Lion”: de um lado há o neologismo “to Lion”, que traduzi através da criação do verbo “leonar” (tornar-se leão), para indicar o ato de devorar, ou melhor, a presença da morte indomável, enquanto que, do outro lado, há o verbo “to Feed” (alimentar), evocando sustento, alimentação e, em última instância, a vida. Juntamente com essa dialética entre vida e morte, há algo inominável que é representado pelo pronome indefinido “They” (“Eles”). Esse outro indefinível, que talvez se refira à já citada fraternidade da escuridão, é o responsável pela relação entre os pólos opostos (vida e morte), visto que os vivifica, impedindo-os de se tornar mera abstração.

E é essa eterna relação entre devorar e alimentar que constitui a estrutura do poema. Na primeira estrofe, Levine apresenta diversos objetos de uma Detroit industrial, os quais alimentam e fazem crescer o “devorar”: “*De creolina, gasolina, eixos de carros, tábuas de madeiras deslizantes, / Eles se Leonam e crescem.*”. Na segunda estrofe, o poeta introduz também, em tom de protesto, seres animados, como mães e tias, além de ossos e músculos. As imagens, que antes remetiam somente à industrialização, passam também a

abordar seres vivos, expandindo assim a diversidade de coisas e seres que personificam o “eles” (“they”).

Em contraposição à vida que pulsa no início do poema, a terceira e a quarta estrofes concentram-se mais na morte. Através da imagem da terra que tudo devora (“*a terra chama seus filhinhos: / “Já pra casa, Já pra casa!”*”) e do porco novamente indo para o matadouro (“*Da ferocidade do porco tocado para a santificação*”), o poeta pinta um quadro surreal e apavorante da inevitabilidade da morte. A descrição detalhada do corpo do porco também contribui para sublinhar ainda mais essa idéia, visto que os *flashes* das partes do animal dão uma sensação de decepagem, de vida ceifada e exposta no mercado, tal qual em “Animals Are Passing from Our Lives”.

Na última estrofe, por sua vez, Levine expõe uma relação entre a vida e a morte através do jogo de repetição das expressões “they Feed” e “they Lion”, que cria uma espécie de tensão entre, de um lado, o “devorar” e, do outro, o “alimentar”. Diversos elementos participam dessa tensão: o poeta com seu corpo, seus sentimentos e objetos, a possível barriga do porco aberta, um carvalho, a terra, objetos queimando nela, um muro, etc. O verso final do poema (“*Eles se alimentam eles se Leonam e aí vem ele.*”) parece resolver a tensão entre vida e morte, porém a ambigüidade que ele carrega não nos permite definir exatamente quem é esse “ele” que vem vindo. Com essa indefinição, Levine parece querer indicar o fluxo essencial entre morte e nascimento, nascimento e morte que rege todas as coisas e impossibilita a permanência e a definição precisa dos seres. Ao mesmo tempo, pode-se entender o verso final como expressão de algo ameaçador que vem vindo, que emerge do subterrâneo para devorar os opressores.

Essa dimensão sócio-política do poema e de seu desfecho é sustentada ao olharmos para a revolta de negros e operários que agitou a cidade de Detroit entre os dias 23 e 28 de Julho no ano de 1967. Essa rebelião se iniciou através do fechamento de um bar por policiais na região oeste da cidade. É lógico que a questão do bar foi, na verdade, uma válvula de escape para a tensão insustentável que havia em uma cidade repleta de desigualdades sociais e conflitos étnicos. Some-se a isso o fato de que o governo liberal eleito em 1961 aprofundou ainda mais esses conflitos, uma vez que não conseguiu conter a forte repressão policial exercida sobre negros e pobres. Diante dessa realidade, não tardou

para que o sentimento de fúria e injustiça eclodisse. Durante cinco dias, a cidade assistiu a um verdadeiro fim dos tempos: confrontos com a polícia, prédios e carros incendiados, resultando em 43 mortos, 467 feridos e mais de 7000 prisões. Como se pode observar, é inegável que esse clima de injustiça social, tensão e apocalipse serviu de inspiração para que Levine compusesse “They Feed They Lion”, um poema que consegue sintetizar habilmente todos esses elementos.

## Coming Home

Detroit, 1968

*A winter Tuesday, the city pouring fire,  
Ford Rouge sulfurs the sun, Cadillac, Lincoln,  
Chevy gray. The fat stacks  
of breweries hold their tongues. Rags,  
papers, hands, the stems of birches  
dirtied with words.*

*Near the freeway  
you stop and wonder what came off,  
recall the snowstorm where you lost it all,  
the wolverine, the northern bear, the wolf  
caught out, ice and steel raining  
from the foundries in a shower  
of human breath. On sleds in the false sun  
the new material rests. One brown child  
stares and stares into your frozen eyes  
until the lights change and you go  
forward to work. The charred faces, the eyes  
boarded up, the rubble of innards, the cry  
of wet smoke hanging in your throat,  
the twisted river stopped at the color of iron.  
We burn this city every day.*

## **Voltando Para Casa**

Detroit, 1968

Uma quinta-feira de inverno, a cidade derramando fogo,  
a Ford Rouge sulfura o sol, cinzas de Cadillac, Lincoln,  
Chevy. Calam-se as gordas chaminés  
das cervejarias. Os trapos,  
o papel, as mãos, os caules dos vidoeiros  
sujos com palavras.

Perto da rodovia,  
você pára e se pasma com o que passou,  
recordando a nevasca em que perdeu o controle,  
o carcaju, o grande urso e o lobo  
pegos de surpresa, gelo e aço caindo  
das fundições numa chuva  
de bafo humano. Nos trenós, no falso sol,  
repousa o novo material. Uma criança morena  
olha fixamente nos seus olhos congelados  
até que o semáforo abra e você vai  
pro trabalho. Os rostos queimados, os olhos  
vedados, o entulho das entranhas, o grito  
da fumaça úmida pairando na garganta,  
o sinuoso rio parado na cor de ferrugem.  
Botamos fogo nessa cidade todos os dias.

## Comentário

### Voltando Para Casa

Se “They Feed They Lion” apresenta uma Detroit prestes a ser assaltada pela rebelião de 1967, “Coming Home” possui uma visão pós-apocalíptica da cidade, a qual já é apresentada na sutil epígrafe: “Detroit, 1968”. Enquanto no primeiro poema, a cidade possui uma estranha força que tudo devora, em “Coming Home”, esse devorar transmuta-se em paralisia, em resignação diante de um mundo arruinado. E mais uma vez, Levine utiliza o recurso poético de personificação, dando vida aos diversos elementos da cidade com o intuito de exprimir tal renúncia: *“Uma quinta-feira de inverno, a cidade derramando fogo,”*; *“Calam-se as gordas chaminés / das cervejarias.”*; *“gelo e aço caindo / das fundições numa chuva / de bafo humano.”*. Em meio a essa paisagem desoladora, o eu-lírico caminha sem possuir mais nada, tendo que lidar com o seu fracasso: *“Perto da rodovia, / você pára e se pasma com o que passou, / recordando a nevasca em que perdeu o controle”*.

Como se observa nesse trecho, há uma correspondência entre o ambiente hostil e decadente da cidade e o sentimento de fracasso do eu-lírico. Essa correspondência é acentuada progressivamente durante todo o poema que, através de uma forma quase prosaica, move-se entre uma descrição da cidade e uma análise psicológica de um homem destroçado. Esse movimento ondulante, que é expresso, sobretudo, nos súbitos *enjambements*, e o qual busquei manter na tradução, respeitando a organização estrutural de cada verso, denota uma sombria simbiose entre homem e cidade. E isso fica bem evidente na oposição que Levine estabelece entre o eu-lírico e uma criança, indicando através da imagem do olhar congelado do eu-lírico uma ausência de vida que não é notada no olhar da criança: *“Uma criança morena / olha fixamente nos seus olhos congelados / até que o semáforo abra e você vai / pro trabalho”*. Como se observa nesse verso, o uso da palavra “frozen”, que traduzi por “congelado”, não é casual, mas expressa uma busca do poeta em deslocar, através de metáforas, imagens próprias da cidade para um âmbito humano. A



nevasca não está presente somente no mundo exterior, mas também assola e povoa as planícies mais íntimas do sujeito.

Essa correspondência entre externo e interno, cidade e homem, é tão forte no fim do poema que já não é mais possível estabelecer os limites entre esses dois pólos. Essa idéia é expressa por Levine através do uso da ambiguidade, incorporada na seguinte imagem: “*Os rostos queimados, os olhos / vedados, o entulho das entranhas, o grito / da fumaça úmida pairando na garganta,*”. Como se pode notar, não é possível definir com exatidão sobre quem é feita a referência dos diversos elementos: a garganta, os rostos, os olhos, o entulho da estranhas podem ser da cidade personificada ou do homem. Vale ressaltar que, em busca de uma maior acentuação dessa ambiguidade, optei pela omissão do pronome “*your*” na tradução. Com isso desejei imprimir um “vazio” referencial, na medida em que através da substituição de “*your throat*” (“*sua garganta*”) somente por “*garganta*”, retirei qualquer apoio particular do leitor, arremessando-o, assim, na imaterialidade do universal.

Por fim, observa-se que a ambiguidade atinge o seu clímax no último verso: “*Botamos fogo nessa cidade todos os dias.*”. É interessante notar que esse verso parece indicar um desfecho definitivo para o movimento ondulante do poema. Através de uma simples frase, o leitor tem, em um primeiro momento, seu conforto garantido diante das indas e vindas de “*Coming Home*”. Entretanto, em um segundo momento, já com a imagem derradeira impressa em sua mente, ele é convidado pelo poeta a confrontar a seguinte questão, já levantada em “*They Feed They Lion*”: “*Quem alimenta esse estranho devorar?*”. Levine termina “*Coming Home*” sem responder a esse questionamento; a ambiguidade não é resolvida, permanece o signo da eterna diferenciação pairando sob a superfície do poema. Mais uma vez o poeta lega ao leitor, como em grande parte de sua obra, fogo e silêncio.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Philip Levine

#### 1.1 Livros de poemas

LEVINE, Philip. *On the Edge & Over – Poems: Old, Lost and New*. Oakland, Cloud Marauder Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Not This Pig*. Hanover, Wesleyan University Press, 1968.

\_\_\_\_\_. *Pili's Wall*. Greensboro, Unicorn Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *Ashes – Poems New and Old*. Nova York, Atheneum, 1983.

\_\_\_\_\_. *They Feed They Lion & The Names of The Lost*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1999.

\_\_\_\_\_. *1933*. Nova York, Atheneum, 1981.

\_\_\_\_\_. *7 Years from Somewhere*. Nova York, Atheneum, 1983.

\_\_\_\_\_. *One for the Rose*. Nova York, Atheneum, 1981.

\_\_\_\_\_. *Sweet Will*. Nova York, Atheneum, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Walk with Tom Jefferson*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1988.

\_\_\_\_\_. *What Work Is*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Simple Truth*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994.

\_\_\_\_\_. *Breath*. Nova York, Alfred A. Knopf, 2004.

\_\_\_\_\_. *New Selected Poems*. Nova York, Alfred A. Knopf, 2004.

#### 1.2 Livros de entrevista e autobiografia

LEVINE, Philip. *Don't Ask*. Michigan, The University of Michigan Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *So Ask*. Michigan, The University of Michigan Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Bread of Time – Toward An Autobiography*. Nova York, Alfred A.

Knopf, 1994.

### 1.3 Sobre Philip Levine

BUCKLEY, Christopher. *On the Poetry of Philip Levine – Stranger to Nothing*. Michigan, University of Michigan Press, 1991.

VINSON, James (editor). *Contemporary Poets*. Nova York, St. Martin's Press, 1980.

BERG, Stephen e MEZEY, Robert (editores). *Naked Poetry – Recent American Poetry in Open Forms*. Nova York, The Bobbs-Merrill Company, 1969.

## 2. Poesia Norte Americana

ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973.

ALLEN, Donald. M. (editor) *The New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 22ª ed., 1978.

BAIN, Carl E.; BEATY, Jerome; HUNTER, PAUL, J. (editors). *The Norton Introduction to Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 2ª ed., 1977.

BAYM, Nina et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 4ª ed., 1994.

BLAIR, Walter; HORNBERGER, Theodore; STEWART, Randall. *Breve História da Literatura Americana [American Literature - A Brief History, 1964]*. Tradução de Mário Cotrim. Rio de Janeiro, Lidador, 1967.

BRADLEY, Sculley; CROOM, Richmond; LONG, E. Hudson. *The American Tradition in Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 1962 (2 volumes).

BONVICINO, Régis (tradução e organização). *A Um – Poemas de Robert Creeley*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques (seleção, tradução e estudo crítico). *Elizabeth Bishop – O Iceberg Imaginário e outros poemas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

BROOKS, Cleanth. "The Formalist Critics". in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New –*

- The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*. Nova York, Henry Holt and Company, 1958.
- CAMARGO, Marisis Aranha. *Basic Guide to American Literature*. São Paulo, Pioneira, 1986.
- CAMBON, Glauco. *A Poesia Americana Recente [Recent American Poetry]*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961.
- CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Middlessex, Penguin Books, 1970.
- DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New – The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- ELIOT, T.S. “Reflections on Vers Libre”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New – The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Hamlet and His Problems”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New – The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Introduction to The Sacred Wood”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New – The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Tradição e Talento Individual” [“Tradition and the Individual Talent”]. Tradução de Ivan Junqueira in: *T.S. Eliot – Ensaios*. São Paulo, Art Editora, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaios*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro, Artenova, 1972.
- ELLMAN, Richard; O’CLAIR, Robert (editors). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 2ª ed., 1988.
- FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. University of South Carolina, 1995.
- GARDNER, Thomas. *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*. Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Prefácio, seleção, tradução e notas Cláudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Howl and other poems*. São Francisco, City Lights Books, 1996.

- GOTTESMAN, Ronald et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 1979 (vol. 2).
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- HAMILTON, Ian. *The Oxford Companion to 20<sup>th</sup>-Century Poetry in English*. Oxford e Nova York, Oxford University Press, 1994.
- HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HART, James D. (editor). *The Oxford Companion to American Literature*. Nova York, Oxford University Press, 5<sup>a</sup> ed., 1983.
- HOWARD, Leon. *A Literatura Norte-Americana*. São Paulo, Cultrix, 1964 (Roteiro das Grandes Literaturas).
- JUHASZ, Suzanne. *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, a New Tradition*. Nova York, Hagerstown, São Francisco e Londres, Harper & Row, 1976.
- KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós 1945. Um Ensaio Crítico [American Writing Since 1945. A Critical Survey, 1983]*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1993.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). *American Writing Today*. Nova York, Forum Series, 1982.
- LOWELL, Robert. *Life Studies*. Nova York, Noonday Press, 1980 (13<sup>a</sup> edição).
- MALKOFF, Karl. *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Escape From the Self – A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*. Nova York, Columbia University Press, 1977.
- McMICHAEL, George; CREWS, Frederick et al. (editors). *Concise Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, Macmillan Publishing Company, 1985.
- MELTZER, David. *The San Francisco Poets*. Nova York, Ballantine, 1971.
- MILLER Jr., James E. (editor). *Complete Poetry and Selected Prose by Walt Whitman*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1959.
- MOREIRA, Cid Knipel. *Robert Frost: A Tradução Poética do Trabalho e a o Trabalho da*

- Tradução Poética*. Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1995. Dissertação de Mestrado.
- NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos à Luz da Sua Literatura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- NEMEROV, Howard (coord.). *Poesia Como Criação [Poets on Poetry, 1966]*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio, GRD Edições, 1968.
- NEMEROV, Howard (editor). *Contemporary American Poetry*. Washington, Forum Editor, Voice of America, Forum Lectures, 1970.
- OLIVEIRA, Renato Marques de. *Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada*. Campinas, UNICAMP/IEL, 2004 [Dissertação de Mestrado].
- OLSON, Charles. “Verso Projetivo” [“Projective Verse”]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. *The Maximus Poems*. Berkeley, Los Angeles e Londres, University of Clifornia Press, 1983.
- PERKINS, David. *A history of Modern Poetry – From the 1890s to the High Modernist Mode*. Londres, Harvard University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- PERLOFF, Marjorie. *Frank O’Hara – Poet among Painters*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- PRATT, William (editor). *The Fugitive Poets*. Nashville, J.S. Sanders & Company, 1996.
- RANSOM, John Crowe. “Reconstructed but unregenerate”. in. TWELVE SOUTHERNERS. *I’ll Take My Stand – The South and the Agrarian Tradition*. New York, Harper, 1977.
- ROSENTHAL, M.L. *The New Poets – American and British Poetry Since World War II*. Oxford, Oxford Univesity Press, 1967.
- ROTHENBERG, Jerome; PIERRE, Joris (editors). *Poems for the Millennium. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of California Press, 1998.

- SALZMAN, Jack (editor). *The Cambridge Handbook of American Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SHAPIRO, Karl. *American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 13ª ed., 1971 (American Literary Forms).
- SPILLER, Robert E. *A Renascença Literária Norte-Americana [A Time of Harvest, 1962]*. Tradução de Francisco Rocha Filho. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
- STAUFFER, B. *A Short Story of American Poetry*. Nova York, E. P. Dutton & Co., 1974.
- TWELVE SOUTHERNERS. *I'll Take My Stand – The South and the Agrarian Tradition*. New York, Harper, 1977.
- TYTELL, John. *Naked Angels*. Nova York, Grove Weidenfeld, 1976.
- UNTERMEYER, Louis. *Modern American Poetry*. Nova York, Harcourt, Brace & World, 1969.
- VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- VENDLER, Helen. *Poems. Poets. Poetry. An Introduction and Anthology*. Boston, Bedford Books, 1997.
- WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. Nova York, Penguin, 1983.

### **3. Poesia de Língua Espanhola**

- ALBERTI, Rafael. *Sobre Los Ángeles / Yo era um tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid, Cátedra, 1992.
- CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. *Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado*. Campinas, 2002. [Dissertação de mestrado].
- HERNÁNDEZ, Miguel. *Antologia Poética*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.
- LORCA, Federico Garcia. *Romancero Gitano / Um Poeta em Nueva York*. Barcelona, El Comercio Empresa Editora, 2000.
- NERUDA, Pablo. *Residencia en la Tierra*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1958.
- UNAMUNO, Miguel. *Antologia Poética*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- VALLEJO, César. *Poesía Completa*. México, Premia Editora, 1983.

#### **4. Guerra Civil Espanhola e Anarquismo**

BLINKHORN, Martin. *A Guerra Civil Espanhola*. São Paulo, Editora Ática, 1994.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *O Curto Verão da Anarquia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GIBSON, Ian. *O Assassinato de Garcia Lorca*. São Paulo, L&PM Editores, 1979.

KERN, Robert W. *Red Years / Black Years – A Political History of Spanish Anarchism 1911-1937*. Pennsylvania, ISHI, 1978.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1986.

WOODCOCK, George. *Anarquismo – Uma História das Idéias e Movimentos Libertários*. Porto Alegre, L&PM editores, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os Grandes Escritos Anarquistas*. Porto Alegre, L&PM editores, 1981.

#### **5. Estados unidos: história, cultura e movimentos sociais**

DICKSTEIN, Morris. *Gates of Eden – American Culture in the Sixties*. New York, Basic Books Inc. Publishers, 1977.

FERREIRA, Jorge. *O Movimento Operário Norte Americano*. São Paulo, Ática, 1995.

GRUDEN, Robert M. *Uma breve História da Cultura Americana*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1990.

HERBERG, Will. *Protestantes, Católicos e Judeus*. São Paulo, Itatiaia, 1962.

RÉMOND, René. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

THOMPSON, Heather Ann. *Whose Detroit? – Politics, Labor and Race in a Modern American City*. Cornell University Press, 2001.

#### **6. Geral**



AMORA, Antônio Soares. *Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1988.

BLUMENBERG, Hans. *Naufração com Espectador*. Lisboa, Vega, 1990.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo, Humanitas, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma Introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Trad.: João Gama. Lisboa, Edições 70, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1989.

SPITZER, Leo. “La enumeración Caótica en la poesía moderna” in. *Lingüística e Historia Literária*. Madrid, Biblioteca Românica Hispânica, 1974.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor – História Judaica e Memória Judaica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

## 7. Dicionários

BRUCCOLI, Matthew J.; LAYMAN, Richard et. al. (editors). *Concise Dictionary of American Literary Biography — The New Consciousness, 1941 - 1968*. Detroit, Gale Research Press, 1987.

CONTE, Joseph (editor). *Dictionary of Literary Biography: American Poets Since World War II (Sixth Series)*. Detroit, Gale Research Press, 1998.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992.

DRURY, John. *The Poetry Dictionary*. Cincinnati, Story Press, 1995.

GULLAND, Daphne M.; HINDS’HOWELL, David G. *The Penguin Dictionary of English Idioms*. Londres, Penguin Books, 1986.

HOAUISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

*Michaelis Dicionário Universal Inglês – Inglês / Português, Português / Inglês*. São Paulo, Melhoramentos, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 10ª ed., 2001.

PEARSALL, Judy (editor). *The New Oxford Dictionary of English*. Oxford, Clarendon, 1998.

*The New Oxford American Dictionary*. Nova York, Oxford University Press, 2005 (segunda edição).