

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

WALT WHITMAN
E A FORMAÇÃO DA POESIA NORTE-AMERICANA (1855-1867)

Bruno Gambarotto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. JORGE MATTOS BRITO DE ALMEIDA, com vistas à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

São Paulo
Fevereiro de 2006

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar alguns dos momentos decisivos do processo de formação da poesia norte-americana, marcados pelas quatro primeiras edições (1855, 1856, 1861, 1867) de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. A escolha desses momentos sublinha o caráter engajado do projeto poético de Whitman, que não visava à mera aclimação da poesia européia no Novo Mundo, mas sim à constituição formal de uma poesia norte-americana adequada à realidade social de seu país. Nesse sentido, a leitura das quatro primeiras edições de *Leaves of Grass* pressupõe dois movimentos complementares: o entendimento dessa poesia enquanto resposta aos inúmeros conflitos que perpassam as décadas de 1850 e 1860 norte-americanas, quando a modernização, encabeçada pela industrialização e pelo trabalho livre, entra em choque definitivo com estruturas sociais de origem colonial, baseadas tanto na exploração do trabalho escravo como na própria constituição descentralizada da república; e a configuração literária desses problemas, em que veremos elementos constitutivos da poesia romântica européia em relação dialética com formas locais de expressão, muitas vezes estranhas ao quadro literário do Velho Mundo, mas reforçadas pela pretensão de se fazer valer (não sem contradições) uma literatura de caráter nacional. Para tanto, nossa análise toma não apenas a longa tradição de estudos whitmanianos, que atualmente têm se dedicado à revisão histórica de *Leaves of Grass* centrada quase que exclusivamente na experiência social norte-americana, mas a própria tradição crítica brasileira, na qual se consolidou um importante corpo de conceitos e debates acerca da posição periférica das literaturas do Novo Mundo em relação à Europa, o que nos permite tanto colocar a literatura de Whitman em um quadro mais abrangente de formação literária como observar ali algumas questões comuns às experiências brasileira e norte-americana para a consolidação de seu sistema literário, tais como o caráter empenhado da elite literária; a busca de novas formas; a representação e afirmação, na lírica, do indivíduo e da natureza do país; as questões éticas e econômicas ligadas ao problema da escravidão; e a relação ambígua e contraditória com os movimentos literários europeus.

Palavras-Chave: 1) Walt Whitman (1819-1892); 2) Literatura norte-americana; 3) Formação da literatura norte-americana; 4) Literatura e Sociedade; 5) Teoria Literária.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze some of the decisive moments in the making of North American poetry, determined by the development, from 1855 to 1867, of the four initial editions of Walt Whitman's *Leaves of Grass*. The choice of these remarkable moments serves to underline the engaged feature of Whitman's poetical accomplishment, which implied not the mere transposition of European literary thought into the New World, but mainly the formal constitution of a national poetry fit for the social environment of the United States. In this sense, the analysis of these four *Leaves of Grass*' editions (1855, 1856, 1861, 1867) presupposes two complementary ways: firstly the acknowledgment of Whitman's poetry as a response to the social tensions in North American mid-nineteenth century, when modernity, led by free labor and industrialization, collides with colonial and pre-modern social structures, based upon slavery and the very decentralized commercial Republic constitution; secondly the literary configuration of these tensions, in which we observe elements of the literary Romanticism dialectically linked to local forms of expression, some of them alien to the literary achievements of the Old World, but reinforced by the founding project of a national literature. To attend these questions, this dissertation recovers the long tradition of Walt Whitman studies – dedicated in the present time to the historical revisioning of the poet's works centered almost exclusively in the North American social experience – by the light of the Brazilian critical tradition, in which very important concepts and debates over the peripheral position of New World literatures were consolidated. This theoretical perspective allows us not only to place *Leaves of Grass* in a wider perspective of New World literatures but also to build an indirect comparative view that rests upon some important questions to the North American and Brazilian literary traditions, as the engaged ethos of their literary elites; the search for new literary forms; the lyrical affirmative representation of national individuals; the economical and ethical responses to slavery; and the ambiguous and contradictory relation with European literary movements.

Keywords: 1) Walt Whitman (1819-1892); 2) North American Literature; 3) Making of North American Literature; 4) Literature & Society; 5) Theory of Literature.

Aos meus pais, Carlos e Conceição, ofereço estas primeiras folhas.

AGRADECIMENTOS

A **Jorge de Almeida**, que deu fundamento a nossa pesquisa e ajudou a colocar esta dissertação em pé.

A **Viviana Bosi**, que antes de todos, por sua atenção e empenho, tornou possível meu ingresso na pós-graduação. Lembrando sua ótima participação em nossa qualificação, fica também a menção a **Fábio de Souza Andrade**, que se dispôs a completar a banca e nos auxiliou com suas colocações.

A **Maria Clara Bonetti Paro**, pioneira nos estudos whitmanianos no Brasil e a quem muito devo pelo interesse, pelo diálogo e pela prestatividade com que nos recebeu e cedeu sua biblioteca.

A **Adriano Aprigliano**, melhor amizade e presença em tempos incertos.

A **Leandro Pasini**, companheiro de mestrado, parceiro do conceito e amigo novo.

A **Amadeu Amadei Barbiellini**, amigo e livreiro de fé.

A **Camila Rodrigues**, na luta.

A **Alexandra Macedo Moraes** (*that thing called love*).

Por fim, às pessoas que por algum gesto, preocupação, paciência ou interesse participaram deste processo, em especial a: **Paola e Beatrice Gambarotto**, irmãs pacientes, **Professora Sandra Vasconcelos**, pela lembrança em Portugal, **Ricardo Mora Rothmann**, por seu achado, **Carlos Alberto Pasinato**, **Ewerton Talpo**, **Luciana Martin Kanawati** e **Raquel Vendruscolo**, amigos que esses dois últimos anos afastaram e aos quais agradeço por nada, só com apreço e saudade.

Esta dissertação recebeu o apoio da **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)** de março de 2004 a fevereiro de 2006.

ÍNDICE

Apresentação - Walt Whitman e a formação da literatura norte-americana	7
Primeiro Capítulo – O Velho Mundo segundo Walt Whitman: problemas da formação do sistema literário norte-americano	18
Segundo Capítulo - <i>E PLURIBUS UNUM</i> : os paradoxos da forma em 1855	56
Terceiro Capítulo – As Formas da Democracia: o Trabalho, a Raça e a formação do Corpo de Estado	125
Quarto Capítulo – O Sermão do Oceano: Lírica e Dissolução do Estado	186
Conclusão – A Formação como Elegia	260
Bibliografia	269

APRESENTAÇÃO

WALT WHITMAN: A FORMAÇÃO DA POESIA NORTE-AMERICANA (1855-1867)

“Somos os deserdados da arte!””, ele gritou ‘Nós estamos condenados à superficialidade! Estamos excluídos do círculo mágico. O solo da percepção americana é um pequeno sedimento pobre e estéril’”. Com estas palavras, o norte-americano Teobaldo, personagem de “*The Madonna of the Future*”, de Henry James, sintetiza todo o tradicional rancor dos artistas formados sobre o sedimento “pobre e estéril” (leia-se: *periférico*) do Novo Mundo, para os quais o “círculo” europeu constitui uma coerência e uma necessidade inatingíveis – ou simplesmente “mágica”. Considerando que essa mistificação alimenta apenas cegueira em relação aos modos como a arte se articula na sociedade moderna, abraçando suas contradições e condensando suas tensões em formas capazes de denunciar e superar (ou acatar) esterilidades, temos de tomar o exemplo de Teobaldo com os olhos voltados para seu duplo deslize. Pois, negando a contingência das formas da arte em Florença, como o artista do Novo Mundo poderia concebê-las em um solo diverso, onde todas as tentativas de acomodação entusiasmada do conhecimento em suas “formas exemplares” – isto é, próprias a uma Europa que impunha sua civilização e despontava como centro econômico e cultural do mundo – resultavam em desarranjo, paródia ou frustração?

Periferia não é apenas um termo geográfico destinado a designar uma posição em relação ao centro, tampouco uma metáfora reservada aos despossuídos da divisão internacional do trabalho. Mais uma vez estendido, o conceito também se refere, com bastante propriedade, a um triste desconhecimento de si, de especificidades sociais que não poderiam ser tomadas sob régua científica e ideológica de segunda mão. Nessa acepção, propriamente cultural, supera-se a “condição periférica” mediante o pensamento empenhado e a reflexão aguda sobre os problemas próprios à sociedade, elevada desse modo a centro de si própria, em que pesem as providências tomadas para que os saberes ultramarinos não se tornem um fim, mas um instrumento de todo necessário à *formação* de uma lógica e de uma expressão próprias, capazes de fazer ver aquela realidade local em sua riqueza e contradição, bem como em sua relação com o mundo. Assim fomos capazes de

atentar a problemas locais e formar, a partir deles, uma ciência crítica e local, apta a enfrentar a posição perversa e desprivilegiada em que o país parece se perpetuar. Não há dúvida de que o diálogo entre esferas desencontradas favoreceria um desenvolvimento homogêneo, que fizesse a autonomia cultural condizer com conquistas políticas e econômicas internas e externas. Entretanto, é preciso admitir que não há paridade *necessária* entre as instâncias – o que também nos permite dizer que sociedades bem-sucedidas em sua formação política e econômica perante o avanço do capitalismo no XIX tenham de seguir o curso da crítica com vistas a uma formação própria, com resultados tão “idiossincráticos” quanto os de outras sociedades periféricas.

Voltamos, então, a Teobaldo, artista de uma sociedade que, muito embora experimentasse, à época (1873), as benesses e os dissabores de uma posição autônoma frente à mundialização da economia européia, parecia engatinhar em seu autoreconhecimento perante o mundo. Os Estados Unidos da América têm uma história bastante particular no contexto da colonização e de seu desenvolvimento como país independente e periférico em relação à Europa ao longo do XIX. Para começar, experimentou uma colonização heterogênea e de pouco controle metropolitano: aberta pelas plantagens da Virgínia no início do XVII, a colonização da América Britânica desenvolveu-se a partir de contingentes que ocuparam, de modo desigual, toda a costa leste do continente, tanto obedecendo ao quinhão do pacto colonial, o que se deu ao Sul daquele primeiro assentamento, formando com ele uma sociedade baseada em relações escravistas de trabalho e unidades de exploração agrária, que supriam necessidades do comércio metropolitano, como constituindo desde o início uma sociedade autônoma e fortemente centrada em suas necessidades, tal qual a que ocupa as terras ao Norte da Virgínia, onde se reuniram grupos de calvinistas perseguidos ou desmobilizados logo após a Revolução Puritana, que fundou na Inglaterra uma República de vida breve. Essa divisão, que legará diferenças sociais quase intransponíveis ao país independente, perde sua validade no período revolucionário, que abrange as décadas de 1760 a 1780, quando a crítica às instituições e à tirania do regime monárquico britânico une as 13 colônias da América do Norte em nome da fundação de um corpo político adequado às estruturas representativas locais. A Revolução Americana é uma revolução fundamentalmente *política*: tem início pela reivindicação de representantes coloniais no parlamento britânico em resposta à

taxação do comércio interno e externo das colônias; e termina com a deslegitimação do poder metropolitano e a constituição de um corpo representativo de Comuns, que compõem a federação das antigas colônias a partir da necessidade de proteção e fomento daquele capitalismo comercial. Nesse sentido, os Estados Unidos da América permanecem relativamente à margem da chamada Revolução Dual (a econômica, Inglesa, e a política, Francesa), muito embora tenham participação em ambas, como coadjuvantes, devido a uma relação colonial bastante afrouxada (Inglesa), e exemplo de luta bem-sucedida contra a tirania monárquica (Francesa).

Apesar do relativo isolamento em relação a importantes transformações históricas, que irão, em um futuro próximo, abalar o resto do continente americano, o país recém-fundado buscou de início a formação de instituições que o legitimassem perante o Velho Mundo. Pode-se verificar desde os primeiros anos da República uma forte preocupação com o cultivo das artes e das ciências, sempre referidas aos grandes feitos patrióticos – a Revolução e, sobretudo, a Constituição do corpo político, que colocava um divisor de águas entre o “mundo monárquico e tirânico”, a Europa, e o “mundo republicano e representativo”, a América. Assim, a literatura e as artes do Velho Mundo passarão pelo crivo político de homens que buscam formar saberes aptos à integração do país na ordem da ciência ocidental, ainda baseada em idéias iluministas. No prefácio a uma das principais obras do período federalista, o poema épico de diretriz clássica *The Columbiad* (1807), seu autor, Joel Barlow, diz:

Meu objeto é a um só tempo de natureza moral e política. Desejo encorajar e reforçar, nas gerações vindouras, um senso de importância das instituições republicanas; que correspondem à fundação maior da felicidade pública e privada, ao alimento necessário do futuro e ao melhoramento permanente da condição da natureza humana.

Este é o momento na América de dar tal diretriz à poesia, à pintura e às outras belas artes, que as verdadeiras e úteis idéias de glória podem ser implantadas nas mentes dos homens aqui, para tomar o lugar de outras, falsas e destrutivas, que têm degradado a espécie em outros países (...).¹

¹ Traduzido de PEARCE, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*, 60.

A referência ao texto da Constituição não será índice do nacionalismo literário que conhecemos ao longo do XIX. Lembrando a motivação patriótica do *founding father* John Adams, que desejava um “poema heróico, igual àqueles que são os mais estimados em qualquer país”,² Barlow indica menos o desejo de uma expressão nacional do que o de estabelecer no Novo Mundo instituições civilizadas (*translatio studii*), problema que tornaria seu poema menos afeito a questões estéticas do que às disputas da *scientia* entre autoridades do Novo e do Velho Mundo, as mesmas que fizeram, por exemplo, o governo de Thomas Jefferson enviar a Paris as ossadas completas de um Mamute (a taxonomia nomeou o exemplar segundo o espírito emulador de seus hospedeiros: *Mammuthus jeffersonii*) encontrado às margens do Rio Ohio (Estado da Virgínia) como prova da grandeza natural americana e, *conseqüentemente*, do desenvolvimento da ciência e da civilidade no Novo Mundo, questionada pelos primeiros naturalistas e cientistas europeus.³

Permanecerá, contudo, a natureza “moral e política” desse projeto artístico e literário, que só avançará para além das linhas e dos tons provincianos a partir das décadas de 1830 e 1840, quando a Nova Inglaterra supera o conservadorismo de sua tradição religiosa e passa a recolher os frutos de uma secularização da cultura que incide fortemente sobre o pensamento literário da região. É neste ponto que encontramos Ralph Waldo Emerson:

Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? Embosomed for a season in nature, whose floods of life

² “Espero viver para ver nossa jovem América em Posse de um Poema Heróico, igual àqueles que são os mais estimados em qualquer País.” PEARCE, Roy Harvey . *The Continuity Of American Poetry*, 60.

³ A importância do Mamute para a legitimação da ciência e dos cientistas americanos na época pode ser ilustrada pela presença do animal no catálogo de espécies animais americanas, composto por Jefferson em suas *Notas Sobre o Estado da Virgínia*. Talvez para compensar a notícia de um único exemplar, Jefferson transcreve, a título de evidência, a fala de um chefe Delaware que atesta, diante do governador da Virgínia, a presença de semelhante animal – “*the Big Buffalo*” – ao norte do Ohio. Cf. JEFFERSON, Thomas. *Notes on The State of Virginia*, 37-44.

*stream around and through us, and invite us by the powers they supply, to action proportioned to nature, why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe? The sun shines to-day also. There is more wool and flax in the fields. There are new lands, new men, new thoughts. Let us demand our own works and laws and worship.*⁴

Fortemente influenciado pela estética europeia, abraçada após o abandono da congregação Unitarista e o início de uma carreira de palestrante e ensaísta que avançará ao longo de quase todo o século XIX, Emerson escreve em seu livro de estreia (*Nature*, de 1836) as diretrizes de uma nova experiência literária, em que aquelas preocupações “morais e políticas” serão incorporadas à reivindicação de uma voz *local*, combinando o repúdio romântico a tradições, que impõem ao homem a retrospectiva e visão filtrada por “segundos olhos”, com a necessidade (de mesma procedência) de recuperação da Natureza em relação a um *nós* – “novos homens, novos pensamentos” –, que estabelece a comunidade de “novas terras” como parâmetro para a “formação de novos trabalhos e leis e culto”, resultados de “*nosso* contato original com o universo”. A partir de Emerson, o “sedimento estéril” que o artista lamentava em Florença ganha vigor e problemas *próprios*, não mais ligados a uma experiência *no* mundo, mas *do* mundo, entendido como universal ao qual a América se filia.

É nesse sentido que Emerson será crucial para a formação de um sistema literário particularíssimo, que liga uma história e uma cultura de independência e isolamento ao entendimento e à recepção de modos civilizados, que vêm na esteira da tensa inserção do país no mundo capitalista, uma vez que os Estados Unidos responderão, a um só tempo, por

⁴ “Nossa idade é retrospectiva. Ela constrói o sepulcro de nossos pais. Ela escreve biografias, histórias e crítica. As gerações passadas encontraram Deus e a natureza cara a cara; nós, através de seus olhos. Por que nós não deveríamos também desfrutar de uma relação original com o universo? Por que nós não deveríamos ter uma poesia e filosofia de desvelamento e não de tradição, e uma religião revelada a nós, e não a história delas? Nascidos para uma estação em natureza, cujas torrentes de vida transbordam ao nosso redor e através de nós, e nos convidam pelos poderes que conferem, a agir conditos com a natureza, por que nós deveríamos andar às apalpadelas em meio aos ossos secos do passado, ou colocar a geração viva em fantasias saídas de seu guarda-roupa apagado? O sol brilha hoje também. Há mais lã e linho nos campos. Há novas terras, novos homens, novos pensamentos. Vamos exigir nos próprios trabalhos e leis e culto.” EMERSON, Ralph Waldo. *Nature* (1836). Em *The Writings of Ralph Waldo Emerson*, 3.

demandas internas, próprias de uma economia que se industrializa, e externas, fundamentadas no suprimento estrangeiro de matérias-primas e no fortalecimento de uma economia de exploração assentada sobre o trabalho escravo. Falando ao *norte-americano* (*nós*), Emerson terá de conviver, “moral e politicamente”, com essa situação contraditória, que se agrava à medida que a própria sociedade de sua Nova Inglaterra atravessa as mudanças sociais inevitáveis impostas pelas estruturas de acúmulo e exploração do trabalho livre. Sob esse aspecto, as tendências conservadoras do filósofo serão supridas, paradoxalmente, pela legião de radicais e experimentalistas de atividade variada que, abrindo veios e estabelecendo alternativas por meio de seu Transcendentalismo, serão responsáveis pela formação de um meio cultural riquíssimo, que coloca suas realizações no divisor de águas da história política e econômica do país, em sua transição de uma federação comercial descentralizada para uma potência industrial unificada.

Aqui, encontramos o mais ilustre desses radicais e experimentalistas, que levará o pensamento literário do antecessor a limites desconhecidos, sendo o maior responsável pela formação da literatura norte-americana moderna: Walt Whitman. Como Whitman configura sua América de transição, tensa e contraditória, *em poesia* e, em sentido inverso, como as formas da poesia ganham corpo segundo as necessidades de expressão dessa sociedade, são os problemas aos quais nos dedicaremos. Atento a turbulências e mudanças da vida na metrópole que saúda o capital, Whitman recupera as necessidades inerentes à expressão do local – novas formas, temas e paragens – em um momento em que velhos sentimentos patrióticos passam à palavra de indivíduos formados em uma realidade bastante distinta daquela que legitimava o corpo representativo da República. Nesse sentido, a leitura de Whitman nos mostra o limite tênue entre o esvaziamento de tradições, decorrente das violentas transformações impostas pela industrialização, e seu importante papel na acomodação e na formação de um capitalismo particular, cuja ideologia não encontrará no romance, forma por excelência da burguesia européia, terreno fértil para o trânsito de seus caracteres, mas em uma poesia empenhada no retrato de uma nação em conflito consigo própria, caminhando em direções contrárias como uma corda prestes a se romper.

Os anos que antecedem a Guerra de Secessão (1861-1865), conhecidos pela expressão *antebellum*, serão cruciais na formação da poesia de *Leaves of Grass*, obra que, muito embora tenha sido escrita, revista e ampliada ao longo de quase 50 anos e sete

edições, encontrou entre 1855 (ano de sua primeira edição) e 1860 (quando sua terceira edição foi publicada, já às vésperas do conflito) seus desenvolvimentos decisivos. Da “cosmogonia democrática” de 1855, em que “Walt Whitman, um americano”, homem cioso de representação e autogoverno, se apresenta ao público para interpretar e transformar um país fragmentado, no qual a liberdade é estigmatizada pela escravidão, em uma ordem democrática em face do surgimento de um poder absoluto e ilimitado, à dissolução dessa mesma ordem e o recolhimento a uma lírica que pretende fundar uma “nova cidade de amor e camaradagem” à sombra da guerra e da morte, atravessando o retrato das contradições de uma classe trabalhadora em sua experiência da desigualdade, Whitman cria um panorama dos tempos, possível tanto pelo radicalismo de suas inovações literárias – que não só perfazem a crítica das formas da poesia tradicional como agregam e remodelam técnicas, conhecimentos e registros de variada procedência (fotografia, teatro, sermão, teologia, jornalismo, ciências) –, quanto pela consciência com que se apropria, no momento oportuno, de formas consagradas que ganham em expressividade à medida que se acomodam às necessidades impostas pela situação.

Nesse período, que se fecha com a publicação da quarta edição do volume (1867), da qual constam os poemas dedicados à Guerra Civil, encerraremos os quatro capítulos desta dissertação, divididos segundo os temas centrais de cada edição.

No primeiro capítulo (“O velho mundo segundo Walt Whitman: problemas de formação do sistema literário norte-americano”), nosso objetivo é o de analisar, a partir do “Prefácio” à primeira edição de *Leaves of Grass* (1855) e das primeiras resenhas do livro, que dão os termos de sua recepção inicial, pontos concernentes à situação e formação do sistema literário norte-americano. Segundo Candido, a distinção entre literatura e manifestações literárias se dá pela formação de “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”,⁵ assentado na tríade produtor-obra-público, donde o entendimento da literatura como “um tipo de comunicação inter-humana”, “que aparece sob este ponto de vista como sistema simbólico, pelo meio do qual as veleidades profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das

⁵ CANDIDO, Antonio. “Literatura como Sistema”. Em *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, 23.

diferentes esferas da realidade”.⁶ O que nos interessa na aproximação do conceito de “sistema literário” e a análise da primeira recepção de *Leaves of Grass* (1855) está nas tensões sociais embutidas na leitura de todos os resenhistas, que julgarão a poesia de Whitman segundo preceitos fortemente arraigados em uma tradição representativa que passa a se justificar segundo um sentimento de classe, contrário ao que, por sua vez, se expressa pela figura “turbulenta” e “grosseira” do “bardo americano”, aquele que se deixa “medir por seu povo”. Na esteira dessa explicação, conseguiremos abrir os esclarecimentos quanto ao fato da poesia estar no centro desse sistema, à medida que lhe cabe realizar a mediação e a configuração de conflitos que, em outras sociedades periféricas, couberam somente ao romance.

No segundo (“*E Pluribus Unum: paradoxos da forma em 1855*”), cuidamos da análise do primeiro dos doze poemas anunciados pelo prefácio de 1855, o futuro “*Song of Myself*”, em que o périplo do “bardo americano” (cuja figura pública é descrita ao longo das páginas de abertura do volume) será avaliado a partir de seu desejo de demonstração da unidade do mundo, bem como de experiência de uma totalidade mística baseada na identidade entre a Natureza, orgânica, universal e unitária, e a Democracia, representada pela América. Escolhemos esse tema não só por sua abrangência, como pelas incongruências que acaba formando entre a necessidade de configuração de uma “forma democrática”, dialógica, que traz em seu bojo exigências formais de cunho nacional (a negação de modelos literários estrangeiros e a aproximação das estruturas poéticas a modos de expressão locais), e a falência desse mesmo diálogo, subsumido pela “unidade natural” da América, que, sendo expressão maior de um princípio de *representação absoluta*, dissolve os limites entre os interlocutores. No momento em que a Natureza (idêntica à América e ao sujeito do poema) *centraliza* a representação, ela nos fornece uma imagem de nação em conflito com a constituição do próprio país, que, segundo Hannah Arendt, teria se formado a partir da crítica à estrutura absoluta do poder monárquico, partilhado proporcionalmente entre os Estados que formam a União, em que esse absoluto se rerepresenta tutorado pelo consenso entre as partes. Nessa tensão entre União mistificada, absoluta e centralizadora, e Federação, fragmentária e consensual, encontraremos um dos

⁶ *Id., ibid.*

principais temas políticos do *antebellum* norte-americano, intimamente ligado às transformações sociais analisadas no primeiro capítulo.

O terceiro capítulo (“As Formas da Democracia: o trabalho, a raça e a formação do corpo de Estado”) mostra o estreitamento dessas estruturas centralizadoras, que a partir de 1856 (segunda edição de *Leaves of Grass*) se tornam tributárias da relação entre formas poéticas e trabalho livre. Responsável pela celebração de um continente de trabalhadores e de um *divine average* pautada pela liberdade individual, as “formas” (*shapes*, como se lê em “*Song of Broad-Axe*”) excluem da formação americana a escravidão *sem a necessidade da superação ética e política* que, em 1855, havia dado o tom das relações entre o “bardo americano” e a figura do escravo em seus importantes aparecimentos ao longo dos poemas (retomaremos essa edição por poemas que, em 1892, viriam a formar “*I Sing the Body Electric*” e “*The Sleepers*”) daquele mesmo ano. Nesse novo rumo formal, que inclui uma tentativa didática de instaurar a reforma social pela poesia (envolvendo temas como a sexualidade, a igualdade de gêneros, a crítica à sociedade materialista e a educação política), veremos o prenúncio de uma resposta ambígua ao problema da escravidão e à integração do negro na nação americana; ademais, no acirramento da proposta nacional unificadora de Whitman, que passa à doutrina de seus iguais em oposição a um ambiente urbano corrompido, veremos um índice claro das diferenças irreconciliáveis entre as partes que, poucos anos depois, levariam o país à guerra.

O quarto e último capítulo (“O Sermão do Oceano: lírica e dissolução de Estado”) está dedicado à poesia que se forma a partir de um ideal nacional destruído por iniquidades, corrupção e disputas regionais cada vez mais tensas. Num país à beira da dissolução e da guerra, Whitman escreverá sua poesia mais pungente, não mais ligada às “folhas da grama” (outrora símbolo da Democracia), nem a uma Natureza centralizadora, que, se antes de tudo unificava, agora traz consigo a palavra do insondável e da destruição, apenas superada pela apropriação da lírica amorosa, que em *Calamus* está voltada à celebração do “amor entre camaradas” (*adhesiveness*), perfazendo em chave absolutamente diversa a Democracia cantada e divulgada nos anos anteriores. Fechando o capítulo, trataremos ainda da poesia de *Drum-Taps*, que aparece como síntese de todos os desenvolvimentos formais, ligados à celebração da União mística e política, à formação da raça democrática e à lírica amorosa, apresentados ao longo das três primeiras edições.

Como nossa proposta fala aos primeiros momentos de *Leaves of Grass*, tivemos de buscar a primeira realização de muitos dos poemas analisados. Quanto aos poemas de 1855, estes estão citados segundo a edição presente em *Poetry and Prose* (New York: Library of America, 1996); já os de 1856, 1860 e 1867 serão citados, na falta de edição impressa, a partir das edições facsimiladas de Ed Folsom e Kenneth M. Price, presentes em *The Walt Whitman Archive* (www.whitmanarchive.org). De qualquer forma, para a comodidade do leitor, retomo sempre a última edição dos poemas (1891-1892), com sua indicação de página e seção na edição de *Poetry and Prose*, que ao nosso ver é uma edição fidedigna e acessível. As únicas exceções a esse critério estão na análise de “*As I Ebb’d with the Ocean of Life*” (também “*Bardic Symbols*”) e “*Out of the Cradle Endlesly Rocking*” (também “*A Word Out of the Sea*”), poemas citados na primeira seção do último capítulo (“O Sermão do Oceano”) a partir da edição de 1891-1892. A razão para a mudança de critério está na revisão pesada que esses dois poemas sofreram ao longo de suas sucessivas publicações; no caso de “*Out of the Cradle*”, a *Comprehensive Reader Edition* (BLODGETT; BRADLEY: 1966) chega a sugerir um estudo fechado de todas as alterações. Não sendo essa nossa intenção, e observando que em essência os poemas eram os mesmos, preferimos fechar nossa análise em sua última edição, usando os cortes sempre que pudessem acrescentar algo a nossos argumentos.

Sendo este um estudo de formação de uma literatura periférica, não é possível deixar de lado a longa e profícua tradição que trazemos de interpretação de um quadro social de linhas descontínuas que, lembrando Paulo Arantes, torna a idéia de formação um conceito tortuoso, vendido a preço de ouro. À medida que trazemos à análise de uma literatura estrangeira o que pudemos deter dessa tradição, nosso trabalho se vale, *indiretamente*, de uma visada comparativa, que pede menos a autores do que a problemas, aqueles que fizeram a complexidade e a dificuldade da experiência literária do Novo Mundo e de suas “providências” para ganhar voz e expressão próprias. De certa forma, seguimos com essa tradição em mão oposta aos estudos americanos, que dão privilégio a conceitos autocentrados, como os de fundação (*founding*), construção (*making*), desenvolvimento (*development*) ou surgimento (*rising*), com a consciência de sua própria história, ou ainda a interdisciplinaridade dos Estudos Culturais, que fazendo surgir das páginas de *Leaves of Grass* a vida e os problemas do *antebellum* como que em tempo real,

nos forneceram as melhores páginas da crítica whitmaniana de que dispusemos. Não poderíamos fazer a cultura norte-americana falar a si. Nos termos deste trabalho, é inevitável – e necessário – que ela dialogue conosco.

PRIMEIRO CAPÍTULO
O VELHO MUNDO SEGUNDO WALT WHITMAN:
 PROBLEMAS DA FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO NORTE-AMERICANO

I

*AMERICA does not repel the past or what it has
 produced under its forms or amid other politics or
 the idea of castes or the old religions accepts
 the lesson with calmness*
 (“Preface 1855”)

Uma das marcas do século XIX é o reconhecimento da nação como modo de organização da soberania e da cultura das sociedades do Ocidente. Como Hobsbawn nos ensina por uma breve história do termo,⁷ a nação só reivindica homogeneidade popular e centralização estatal de modo amplo a partir da primeira metade do XIX, quando a agitação e a revolta popular em diversas regiões européias passa a contar com o “princípio de nacionalidade” que a Revolução Francesa teria promovido, antes, sob a necessidade de formação de um estado uno e indiviso, do qual o “povo”, definido agora por sua cidadania, seria a expressão política. Recuperando o sentido de nação revolucionária, bem como daquela que aparece nos escritos do liberalismo inglês, o historiador nos mostra um conceito relativamente aberto a contribuições e reflexões tão variadas quanto as necessidades advindas das especificidades de sua acomodação em sociedades de história diversa, embora sua finalidade maior, a partir de fins da primeira metade do mesmo século, estivesse somente na adequação econômica e política das sociedades européias diante do avanço do capitalismo no continente. O sucesso e o fracasso do pensamento nacional, muito conhecidos da historiografia dos movimentos de libertação e unificação territorial, emprestam suas linhas tortuosas ao trabalho dos cartógrafos e ao nosso duro entendimento da cultura ocidental.

À luz das idiossincrasias indicadas por Hobsbawn e de um conceito de formação que, na literatura brasileira, se associa quase que automaticamente à proclamação da Independência, o caso norte-americano, visto pelo prisma daquele que se dizia “o bardo da

⁷ HOBBSAWN, Eric. “A Nação como Novidade: da revolução ao liberalismo”. Em *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Paz e Terra, 2002.

nação americana”, é sem dúvida alguma exemplar. Aos incomodados com a “multidão contraditória” que surge em “*Song of Myself*” para dar formas ao poeta nacional, Whitman garante um refúgio de lógica e constância em sua imagem e conceito do Velho Mundo, do qual surgirá seu antagonista, o Novo. Da abertura da primeira edição do volume às últimas peças em prosa, a Europa (e por metonímia, a velha metrópole, a Inglaterra) será detratada como o lar de reis despóticos e príncipes pomposos, a mãe da nobreza e de sua literatura frívola e aristocrática, amiga do ornamento e do preceito, que só serão abandonados diante de batalhas sangrentas, propícias à poesia épica antiga, ou de maquinações, crimes, ambições, amor e ciúme que constituem seu melhor drama. Sendo toda a poética de *Leaves of Grass* um libelo de negação desse passado em nome do “grande salmo da República”, proferido por um poeta igualitário (“um dos trabalhadores”) “que vê as sólidas e belas formas do futuro onde não existem formas sólidas”,⁸ não se pode dizer que o Velho Mundo é problema menor para o poeta:

AMERICA does not repel the past or what it has produced under its forms or amid other politics or the idea of castes or the old religions accepts the lesson with calmness . . . is not so impatient as has been supposed that the slough still sticks to opinions and manners and literature while the life which served its requirements has passed into the new life of the new forms . . . perceives that the corpse is slowly borne from the eating and sleeping rooms of the house . . . perceives that it waits a little while in the door . . . that it was fittest for its days . . . that its action has descended to the stalwart and wellshaped heir who approaches . . . and that he shall be fittest for his days.⁹

⁸ “*Let the age and wars of other nations be chanted and their eras and characters be illustrated and that finish the verse. Not so the great psalm of the republic. Here the theme is creative and has vista. Here comes one among the wellbeloved stonecutters and plans with decision and science and sees the solid and beautiful forms of the future where there are now no solid forms*”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 08.

⁹ “A América não repele o passado ou o que tenha sido produzido sob suas formas ou em meio a outras políticas ou à idéia de castas ou às antigas religiões aceita sua lição com calma . . . não é tão impaciente como se tem suposto já que a pele morta ainda esta presa nas opiniões e maneiras e literatura enquanto a vida que serve a seus requerimentos passa para uma nova vida de novas formas . . . percebe que o cadáver é lentamente retirado dos quartos e da sala-de-jantar da casa . . . percebe que ele pára um instante na porta . . . que ele foi o mais adequado para seus dias . . . que sua ação descende do robusto e bem formado herdeiro que

Há, entretanto, algo incômodo nessa passagem, que abre *Leaves of Grass* em 1855. Não se trata, como lemos, da afirmação de um particular frente ao mundo ou simplesmente de uma nação que procura seu lugar entre outras nações, ocupando com legitimidade um solo comum. Whitman vai mais longe – seu problema é uma verdadeira *disputa entre civilizações*. De um lado, a “velha” Europa e o mundo antigo inteiro, caracterizados pela “pele morta” das castas e das religiões ainda presa à vida que se desenvolve em “novas formas”; do outro, a América, “novidade” que espera, com paciência e serenidade, o cadáver ser retirado da “casa”, que, completando a alegoria, representa o mundo. Parece, sem dúvida, estranho que, num mundo de nações movidas pela busca e pela exaltação de suas especificidades, um poeta de forte apelo nacional as busque em uma tensão tão abstrata quanto universal. Aparentemente, Whitman não se preocupava com outros argumentos. Passados quase 20 anos, marcados por uma violenta guerra civil, a visada jovial e entusiástica de 1855 dará ainda o tom às reflexões do poeta experimentado, que em meio às críticas severas endereçadas ao ingresso de seu país no mundo do capital, mantém aquela rivalidade genérica entre um mundo novo e os modos do príncipe:

*Dominion strong is the body's; dominion stronger is the mind's. What has fill'd, and fills to-day our intellect, our fancy, furnishing the standards therein, is yet foreign. The great poems, Shakspeare included, are poisonous to the idea of the pride and dignity of the common people, the life-blood of democracy. The models of our literature, as we get it from other lands, ultramarine, have had their birth in courts, and bask'd and grown in castle sunshine; all smells of princes' favors.*¹⁰

se aproxima . . . e que há de ser o mais adequado para seus dias.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 05.

¹⁰ “Domínio forte é o do corpo; domínio mais forte é o da mente. O que tem preenchido e preenche nosso intelecto, nossa fantasia, promovendo aqui as formas tradicionais, é ainda estrangeiro. Os grandes poemas, incluindo Shakspeare [sic], são nocivos à idéia do orgulho e da dignidade das pessoas comuns, o sangue da Democracia. Os modelos de nossa literatura, tais como os temos emprestado de outras terras, ultramarinas, tiveram seu nascimento nas cortes, aquecidos e crescidos na aurora do castelo; tudo cheira à boa vontade do príncipe.” WHITMAN, Walt. “*Democratic Vistas*”. Em *Poetry and Prose*, 979.

Em 1871, o argumento beira a mais absoluta inconsistência. Utilizando um fraseado tão conhecido quanto gasto, Whitman discorre sobre “mentes dominadas” e “modelos ultramarinos” nocivos às mentes das pessoas comuns, base da nação. Entretanto, a correção não clama pelos elementos propriamente nacionais, mas simplesmente por formas literárias “adequadas” à *Democracia*, que *strictu sensu* não se pode dizer pertencente a uma nação específica. No limite, poderíamos dizer que a literatura norte-americana, segundo Whitman, sofre de uma espécie de insulamento temporal: bem próximo do século XX e vivendo em um país já bastante engajado no capitalismo industrial que caracteriza o período, os argumentos contra a ordem feudal compõem um anacronismo incompatível com a perspectiva nacionalista, não só própria da época e do modelo econômico norte-americano, mas absolutamente desconhecida do tempo remoto a que cortes e príncipes nos remetem. Muito embora o absolutismo de algumas monarquias arrastasse suas pesadas correntes em direção do século XX, já era possível referir a qualquer um desses velhos impérios – Russo, Austro-Húngaro ou Otomano – a imponência do capital, que já não reconhecia fronteiras e via tais organizações como fósseis à beira da dissolução.

De fato, Whitman se refere a um passado relativamente distante. Tomando para si o nascimento da nação mediante a Revolução e a Independência, o poeta articula referências sem dúvida estranhas à régua nacional do XIX – régua que, ironicamente, está em seu íntimo ligada aos acontecimentos que formaram a República do Novo Mundo em fins do século XVIII. Como bem coloca Hannah Arendt,¹¹ o princípio revolucionário que tomou de assalto a Europa pela luta contra iniquidades tem raiz americana. A começar pela idéia de que era possível uma vida sem miséria, uma vida em que a pobreza e a riqueza, a tirania e a submissão, não compunham regra ou ontologia: tal pensamento formava o continente diante dos olhos e das mentes européias e movia as paixões revolucionárias francesas em nome de uma abundância possível. É desse modo que, já aos olhos europeus, a América compunha uma imagem de felicidade e paz, uma utopia alimentada por séculos e determinante para a formação dos pensamentos de soberania e nacionalidade, surgidos na Europa como alternativa para a derrubada de reis e sua legitimidade política.

É também nesse sentido de ruptura que Whitman retoma a América em suas investidas nacionalistas: trata-se da América política, que nasce com a liberdade e o fim dos

¹¹ ARENDT, Hannah. *Da Revolução*, 19.

jugos feudais e nobiliárquicos, abrindo caminho a um futuro que as gerações posteriores – e o próprio país – não herdaram sem problemas. A ruptura com o Velho Mundo forma a cultura norte-americana com uma abrangência notável até mesmo entre aqueles que, tradicionalmente, são encarados por sua atitude arrogante e reacionária. Acostumados, como estamos, por exemplo, ao tom lamurioso que deu forma à constatação de não sermos europeus, as palavras do norte-americano Teobaldo, personagem de *The Madonna of the Future* (1873), de Henry James, nos causam estranhamento:

*"We are the disinherited of Art!" he cried. "We are condemned to be superficial! We are excluded from the magic circle. The soil of American perception is a poor little barren artificial deposit. Yes! we are wedded to imperfection. An American, to excel, has just ten times as much to learn as a European. We lack the deeper sense. We have neither taste, nor tact, nor power. How should we have them? Our crude and garish climate, our silent past, our deafening present, the constant pressure about us of unlovely circumstance, are as void of all that nourishes and prompts and inspires the artist, as my sad heart is void of bitterness in saying so! We poor aspirants must live in perpetual exile."*¹²

A passagem não se ajusta por meros queixumes. Antes, fala com cálculo e frieza: o exílio é um imperativo, a decisão mais acertada que um aspirante às artes toma para realizar seu trabalho e, principalmente, formar-se do modo mais adequado, no que se lê o solo pátrio como obstáculo e limitação a ser superada. Menos que a ave e seu gorjeio, importa o apuro do ouvido que a escuta.

¹² "Somos os deserdados da arte! Estamos condenados à superficialidade! Somos excluídos do círculo encantado! O solo da percepção americana é um sedimento pequeno, pobre, estéril, artificial. Sim! estamos destinados à imperfeição. Para atingir a excelência, o americano tem dez vezes mais a aprender do que o europeu. Falta-nos o sentido mais apurado. Não temos gosto, nem tato, nem força. E como poderíamos ter? Nosso clima rude e mal encarnado, nosso passado silencioso, nosso presente ensurdecador, a pressão constante de circunstâncias desprovidas de graça – tudo é tão sem estímulo, alimento e inspiração para o artista, quanto é sem amargura o meu coração ao dizê-lo! Pobres aspirantes, nós devemos viver em perpétuo exílio." JAMES Jr., Henry. *"The Madonna of the Future"*. *The Atlantic Monthly*. Boston: The Atlantic Monthly Co., Volume 31, Issue 185, 03.1871. (Cf. sítio *Making of América*: <http://library8.library.cornell.edu/moa/>).

Se retomássemos o velho lugar-comum da arte pela arte, que antes de reivindicar a pureza perdida em meio aos desvarios românticos, prescreve o modo burguês de defender-se de si próprio (reação à mercadoria e fetiche duplicado na contemplação do artífice), ou ainda se chamássemos de pronto a nosso socorro a periferia, tão afeita a transformar os problemas da civilização em modismos de gente bem educada, deixaríamos de observar o principal, o fato de que, em algum lugar do Novo Mundo, a nação não se manifesta como condição ontológica sem lastro, cujos acidentes compõem, em tempos de otimismo, a celebração da raça e, quando consumidos pela melancolia, a deformidade essencial a ser compreendida. O atestado de *civilização impossível*, que bem poderia servir de nó para atar as duas pontas do pensamento de nosso Machado de Assis, jamais teria a assinatura de James. Quando o norte-americano escreve a respeito da decisão de viver na Inglaterra para o melhor desenvolvimento de seu ofício – “*je ne sais que faire* neste vasto Novo Mundo”¹³ –, sua pena vai além do reconhecimento daqueles modos próprios de “tratar as ideologias”, que configuram o Romance. Inerente à sua acuidade é seu *pertencimento* ao mundo que constitui essa forma, aspecto da experiência norte-americana que força nossa vista para um ponto em que Velho e Novo Mundo convergem, constituindo um solo contíguo.

No exílio, você parece estar em casa – e para mim Florença parece uma belíssima Sibéria. A ironia de H– (a inicial nos leva a identificar narrador e autor), que inverte a proposição de Teobaldo e atribui ao artista as mesmas qualidades de um ambiente inóspito, é enganosa. Em breve, veremos seu distanciamento se revelar tão insuficiente quanto o empenho do artista. Depois de pressionar e ridicularizar Teobaldo, homem de modos ingênuos e descabidos que clamava pela figura do Gênio tal como esse se expressava pelas Madonnas de Florença, sobretudo a de Rafael, o narrador desafia o artista a pintar a “Madonna das Madonnas” – a “Madonna do Futuro” – tomando a causa por perdida e a aposta ganha. No entanto, o compatriota o surpreende em gênio e caráter: Teobaldo, que não poderia ser considerado um *yankee* senão pela *devoção* com que se entregava à Arte, é encontrado, ao fim de uma semana, em petição de miséria diante de uma tela amarelada e vazia. Seu desabafo é valioso demais para não ser citado na íntegra:

¹³ Citado por SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, 11.

‘I suppose we are a genius by ourselves in the providential scheme—we talents that can't act, that can't do nor dare! We take it out in talk, in plans and promises, in study, in visions! But our visions, let me tell you,’ he cried, with a toss of his head, ‘have a way of being brilliant, and a man has not lived in vain who has seen the things I have seen! Of course you will not believe in them when that bit of worm-eaten cloth is all I have to show for them; but to convince you, to enchant and astound the world, I need only the hand of Raphael. His brain I already have. A pity, you will say, that I haven't his modesty! Ah, let me boast and babble now; it's all I have left! I am the half of a genius! Where in the wide world is my other half?’¹⁴

Negados os “dedos do estúpido copista” e de “algum artesão vulgar”, a obra de Teobaldo ganha em substância à medida que *não se realiza*, que não permite os contornos da mercadoria vulgar que enche as praças e oficinas da Florença em que vive. No entanto, a questão ganha em profundidade se levamos em conta que é pela irrealização da obra e pela aporia da Arte que H- e Teobaldo se reconciliam como legítimos contemporâneos, uma vez que a tela vazia não só *expressa* o “deserto” que o narrador entendia pelas ruas de Florença e nos olhos de cada Madonna, como faz compreender seu lugar no mundo.

A Madonna do Futuro nos fala justamente de uma aproximação possível com o maior legado da Revolução, à qual James sem dúvida permanece fiel: *o tempo da América*, herança de uma liberdade política que se fez valer às expensas da grandeza artística e cultural, interrompida em nome da identidade que se constituía pela impossibilidade de aproximação com o chamado *centro*; tempo que, em uma metáfora genial, Henry James

¹⁴ “Suponho que sejamos gênios por nós mesmos de um modo providencial – nós, talentos que não podem agir, que não podem ousar! Nós o expressamos em conversas, em planos e promessas, em visões! Mas nossas visões, deixe-me dizê-lo, têm um modo de serem brilhantes e um homem que viu as coisas que vi não viveu em vão! É claro que você não acreditará nelas quando um pedaço de tecido carcomido por vermes é tudo o que tenho para mostrá-las; no entanto, para convencê-lo, para encantar e assombrar o mundo, eu preciso apenas da mão de Rafael. A mente eu já tenho. Pena, você dirá, que eu não tenho sua modéstia! Ah, deixe-me agora as glórias e o queixume; eis tudo o que me resta. Sou a metade de um Gênio! Onde estará, neste vasto mundo, minha outra metade?” . JAMES Jr., Henry. “*The Madonna of the Future*”. *The Atlantic Monthly*. Boston: The Atlantic Monthly Co., Volume 31, Issue 185, 03.1871. (Cf. sítio *Making of América*: <http://library8.library.cornell.edu/moa/>).

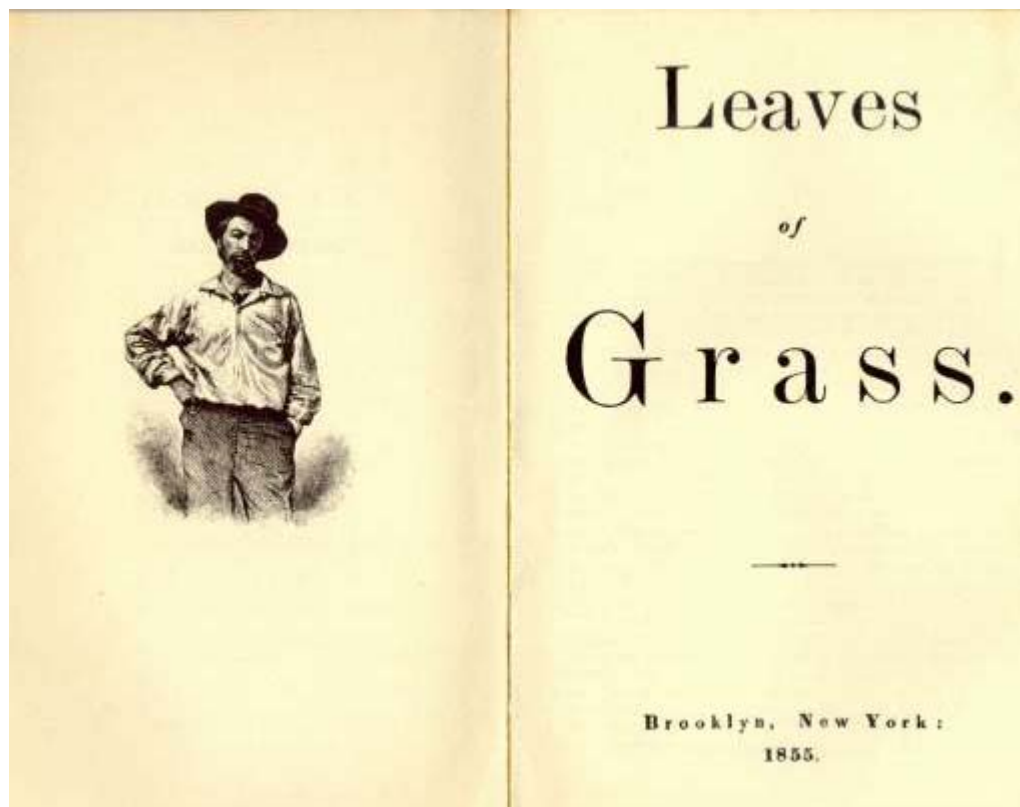
compara à tela em branco do “pintor fracassado”(?), guardada pelo narrador como a obra-prima defendida no relato de H– a seus companheiros de mesa, americanos que diletavam de modo frívolo acerca de pintores que haveriam deixado à posteridade uma única obra de valor. Ademais, a perspectiva de James nos deixa, mais do que questões importantes a serem feitas à obra de Whitman, que nos propõe, como veremos, “a origem de todos os poemas”, o modo mais interessante de nos aproximarmos da querela que dá argumentos à poesia nacional de *Leaves of Grass*: a que mundo ela realmente se refere? Ou melhor: a que América?

2

What we are we are, nativity is answer enough to objections.
 (“By Blue Ontario’s Shore, 2”)

Ligada de modo muito íntimo à “arte impossível” de Teobaldo, encontraremos a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855), em tudo promotora de um estranhamento tamanho que mesmo a descrição mais sucinta e objetiva do volume é capaz de transmiti-lo. Os doze poemas sem título, introduzidos por uma peça em prosa, estão editados em formato de *table book*,¹⁵ sugerindo a leitura coletiva, com capa verde de pano e tipos dourados e luxuosos, nos quais lemos o título do volume e referência nenhuma ao nome de seu autor. O anonimato preservado na capa será *reforçado* no frontispício, onde o que vemos é um retrato de um autor

¹⁵ REYNOLDS, David. *Whitman’s América: a cultural biography*, 312.



nem um pouco semelhante às figuras aristocráticas que geralmente ornavam essas páginas. Trata-se, pelo que o tempo nos ensina, de um *tipo* popular, em roupas de trabalhador e chapéu de rua, de feições seguras e indolentes que afastam qualquer idéia da figura privada e respeitosa que a poesia pedia para a sua fruição. Note-se ainda que o efeito do retrato torna arbitrária a associação do nome que aparece na contracapa, junto ao registro de propriedade do volume (“Walter Whitman Jr.”), ao *autor em presença*, que na ausência de qualquer editor, é também o único responsável pela divulgação do volume, cuja história registra prensado pelo próprio poeta na gráfica da Fowlers & Wells, editora de livros de Frenologia que, em nome da amizade a Whitman, cedeu-lhe as prensas e permitiu que parte dos exemplares fosse vendida em sua loja frenológica. A data de publicação do volume também é digna das pretensões do poeta: apesar do feriado, consta de quatro de julho de 1855.

Não foram poucas as resenhas e notas dedicadas à “publicação” de *Leaves of Grass*, que recebeu atenção de intelectuais americanos e britânicos graças ao esforço de distribuição do próprio poeta. Desconsiderada aqui a divulgação do próprio poeta, que

publicou algumas resenhas anônimas em jornais de Nova York e adjacências com o intuito de estabelecer polêmica (“*An american bard at last!*”¹⁶), essa primeira recepção do livro é notável pela pertinência e pelo alcance dos pontos que levanta, todos direta ou indiretamente relacionados àquilo que “diz” o retrato do poeta. A ele podemos referir a surpresa dos entusiastas, formulada publicamente, por exemplo, no “*natural poet*” de Charles Dana,¹⁷ que, relacionando a natureza romântica de “nosso bardo sem nome” ao *loaferism* (vadiagem) de Nova York, lia “audácia e violência” em sua “independência”, “despojamento e indecência em sua linguagem”, ou na resenha eruditíssima do *Washington Daily National Intelligencer*¹⁸, que recorre ao panteísmo de Espinosa, à imanência de Platão e à meditação e aos prazeres dos pastores de Virgílio para descrever a poesia de um “representante dos arruaceiros”, cujo retrato “serviria muito bem para um ‘cara da Bowery’, um dos ‘assassinos’”, “o ‘Mose’ da peça” (referência ao teatro picaresco, de grande sucesso popular) e que poderia ser visto nos jornais ao lado de “muitos criminosos célebres”. O exercício de ilustração de Dana e do *Washington Daily* encontrará o reverso da moeda em Rufus Griswold, que admitia com pesar a menção ao “poeta (?)” em “nossas colunas”, “indevidamente recomendado por um cavalheiro de alta reputação”, em que se subentenda o nome de Emerson, mais adiante referido como o verdadeiro responsável pelas “folhas” –, e literatos, que se não fizeram questão de queimar o livro, como o fez Whittier, referiram-se a ele com ironia, para citar James Russell Lowell, que na condição de literato polido e esclarecido não poderia levar a sério o livro de um popular, um “amigo de condutores de carruagem”. Repulsa e entusiasmo à parte, *Leaves of Grass* despertava o interesse, sobretudo, por aquilo que o “afastava” da arte.

¹⁶ ANÔNIMO [Walt Whitman]. “*Walt Whitman and his poems (United States Review, 5, September 1855)*”. Republicado em WHITMAN, Walt. *Walt Whitman’s Leaves of Grass, edited and with an Afterword by David Reynolds*, 110.

¹⁷ DANA, Charles. “*New Publications: Leaves of Grass*”. Em *New York Daily Tribune*, 23 de julho de 1855. Republicado em WHITMAN, Walt. *Walt Whitman’s Leaves of Grass, edited and with an Afterword by David Reynolds*, 107.

¹⁸ ANÔNIMO. “*Notes on New Books (‘Washington Daily National Intelligencer’, 18, February 1856)*”. Republicado em WHITMAN, Walt. *Walt Whitman’s Leaves of Grass, edited and with an Afterword by David Reynolds*, 135.

Transitando entre a surpresa e o mal estar, lemos a cuidadosa resenha de Charles Eliot Norton, editor da *Putnam's Monthly Magazine*, publicada em julho de 1855. O crítico, que também preferiu o anonimato em sua resenha, “não podia deixar de registrar” (entenda-se o misto de encantamento e ironia) a publicação daquela “curiosa e caótica coleção de poemas” escritos “em uma espécie de prosa empolgada, quebrada em versos sem adequação alguma à medida ou à regularidade”, repleto de termos “comumente banidos da sociedade polida, empregados sem reserva e com perfeita indiferença a seu efeito na mente do leitor”. Não por acaso, após referir o conjunto como um “composto de transcendentalismo da Nova Inglaterra e brutalismo nova-iorquino”, Norton supõe que “um bombeiro ou condutor de bonde, que tivesse inteligência suficiente para absorver as especulações daquela escola de pensamento, que culminou em Boston há 15 ou 18 anos atrás, e capacidade de expressão para levá-las adiante em uma forma pessoal, com desprezo pelo gosto público e empáfia suficiente para afrontar toda a usual propriedade de dicção, poderia ter escrito este livro rude, porém elevado, superficial, porém profundo, absurdo, porém de alguma forma fascinante”.¹⁹

Norton deixa de lado as especulações, de efeito cômico, após uma longa seleção de trechos, nos quais sublinha “uma percepção original da natureza, um vigor masculino e uma diretriz épica”, que nos melhores momentos fariam “as mais vastas e vagas concepções” do transcendental “atravessarem, sem perda de qualidade”, “o *medium* intelectual rude e extravagante” do outro. Concluindo “muito apropriado para um livro de poesia transcendental” que “o autor afaste seu nome da página de rosto e apresente, no lugar desse, seu retrato gravado em ferro, posto que o retrato torna viável a idéia de um ser essencial de quem procedam tais declarações”, o editor ainda destaca o fato de seu nome constar de uma única página do volume (a vigésima-oitava), onde se lê “Walt Whitman, um americano, um dos arruaceiros, um kosmos”, apresentação que só recebe crítica no que

¹⁹ “A fireman or omnibus driver, who had intelligence enough to absorb the speculations of that school of thought which culminated at Boston some fifteen or eighteen years ago, and resources of expression to put them forth again in a form of his own, with sufficient self-conceit and contempt for public taste to affront all usual propriety of diction, might have written this gross yet elevated, this superficial yet profound, this preposterous yet somehow fascinating book”. NORTON, Charles Edward. “Editorial Notes: Whitman’s *Leaves of Grass*”. Em *Putnam’s Monthly Magazine*, June, 1855.

concerne ao último epíteto, que expandindo a representatividade desse sujeito às fronteiras da totalidade, é “informação para qual realmente não estávamos preparados”.

Seria inútil a demora nessas resenhas e em suas descrições e impressões do livro caso elas não anunciassem um ponto importantíssimo: a *ambigüidade entre autoridade literária e posição social*, que regula diretamente a opinião sobre Whitman, representante dos *b'hoys* de Five Points (*Washington Daily*) e figura inaceitável nos círculos de gente de bem (Griswold), que jamais poderia alcançar a expressão de um todo (Norton), ainda que houvesse convivência com seus modos “naturais”, de certa forma apropriados à verdadeira poesia (Dana). Vista do ângulo da *representatividade*, seria possível dizer que, *loafer* desocupado ou *b'hoy* arruaceiro, a literatura cosmogônica de Whitman está presa às roupas da classe. Não temos dúvida de que a opinião pública no XIX tenha feito da crítica literária o braço de uma armada sempre pronta à denúncia de imoralidades; alguns dos melhores autores do XIX tiveram sua crítica mais significativa redigida em tribunais. Entretanto, os críticos aqui citados parecem trazer junto a seus julgamentos um conceito que organiza a reprimenda e a ressalva, conceito esse que não apenas é conhecido de Whitman como lhe serve para instaurar a divergência com esses intelectuais. Não seremos capazes de entender o Velho Mundo de Whitman sem considerarmos o problema da *representação*, desenvolvido com primor e igual densidade de problemas por Emerson (desde sempre, o pai literário de Whitman) em ensaios como “*The American Scholar*”, “*The Poet*” e “*Self Reliance*”, conhecidos modelos do poeta e com os quais seu prefácio de 1855 dialoga.

Segundo Emerson, a literatura nacional norte-americana seria uma das conseqüências de uma reforma cultural ampla, perpetrada, em seus escritos dos anos 1830 e da primeira metade dos anos 1840, pela figura pública e pela individualidade do “homem pensante”. Em “*The American Scholar*”, discurso proferido a uma congregação de estudantes de Harvard em 1837, Emerson faz um sumário das obrigações desse letrado, as mais nobres em uma sociedade fragmentada em “homens parciais” cuja unidade só poderia ser reavida pelo intelectual. Perfazendo sua crítica à fragmentação social e buscando assim as divisas do letrado, Emerson nos fala de um homem atento à *natureza* (“medida de seus conhecimentos”²⁰) e ao *passado* (representado pelos livros²¹) que jamais perde de vista a

²⁰ EMERSON, Ralph Waldo. “The American Scholar”. Em *The Writings of Ralph Waldo Emerson*, 48.

²¹ *Idem*, 48.

ação (“matéria-prima com que o intelecto molda seus produtos esplêndidos”²²) a vida (“força elementar” de “viver a verdade”²³ e ultrapassar o conteúdo dos livros) e, por fim, seu *dever*, atribuído à *função* de “estimular, incitar e guiar os homens, mostrando-lhes os fatos em meio às aparências”²⁴. “Coração” e “olho do mundo”, o letrado terá de “achar consolo no exercício das mais altas funções da natureza humana”, tornando-se “aquele que se coloca acima das considerações privadas para respirar e viver pensamentos públicos e eminentes”.²⁵ Sua autoconfiança

*For the instinct is sure, that prompts him to tell his brother what he thinks. He then learns that in going down into the secrets of his own mind he has descended into the secrets of all minds. He learns that he who has mastered any law in his private thoughts, is master to that extent of all men whose language he speaks, and of all into whose language his own can be translated.*²⁶

e seu poder como representante, citando aqui passagem de “*The Poet*”,

*... for the poet is representative. He stands among partial man for the complete man, and apprises us not of his wealth, but of the common wealth. The Young man reveres men of genius, because, to speak truly, they are more himself than he is.*²⁷

são qualidades que demonstram com clareza o lugar *sui generis* da literatura nacional norte-americana no esquema elaborado por Emerson e, com divergências que serão observadas,

²² *Idem*, 53.

²³ *Idem*, 54.

²⁴ *Idem*, 55.

²⁵ *Idem*, 55.

²⁶ “Pois é inevitável o instinto que o impele a dizer a seu irmão o que pensa. Então, ele aprende que, descendo aos segredos de sua própria mente, ele desce aos segredos de todas as mentes. Ele aprende que quem domina qualquer lei de seus pensamentos privados é senhor, em tal medida, de todos os homens cuja linguagem fala e de todos os homens em cuja linguagem a sua própria pode ser traduzida”. *Idem*, 56-57.

²⁷ Com a passagem completa: “O alcance do problema é enorme, pois o poeta é representativo. Ele fica entre homens parciais como homem completo e nos informa, não de sua riqueza, mas da riqueza comum”. EMERSON, Ralph Waldo. “*The Poet*”. *Op.Cit.*, 320.

endossado por Whitman em 1855. Se atentos ao modo como o filósofo trata as figuras do letrado e do poeta, veremos que seu esforço genial de consulta à natureza, de “penetrar aquela região onde o ar é música” e onde “ouviremos tais gorjeios primordiais e intentaremos registrá-los”, aceitando, enfim, “uma poesia escrita antes que existisse o tempo”²⁸ está organizado por uma idéia de representação que faz do literato, em última instância, um *agente político*. Na condição de representantes da natureza una, regida por leis que a sociedade conhece na moral, apesar de esquecidas (o que propicia o ímpeto de reforma), letrado e poeta caminham juntos em uma sociedade em que a alienação é medida pela mediocridade daqueles que, por sua *função*, a *deveriam* conduzir. As passagens são claras: o letrado será todos os homens, *ainda que todos os homens não sejam o letrado*, esse conhecedor da verdade de onde surgem os afetos e os pensamentos mais íntimos de cada homem da comunidade e que não poderiam ser expressos por eles de maneira tão veraz e contundente.

Levando-se em conta a adesão de Emerson aos princípios da arte romântica, amplamente divulgada no Transcendentalismo pela reprovação do artifício e a busca de formas orgânicas, próprias de um indivíduo ciente de sua liberdade e de sua realização genial, os modelos de natureza e representação que seus escritos apresentam compõem uma dissonância por vezes incômoda. Para seguir o curso de Leon Chai, que lendo Emerson foi arguto na identificação de uma Lei Natural imutável, cuja expressão material é evidência da Razão Divina própria ao entendimento racional e científico do XVIII,²⁹ podemos ampliar o anacronismo inerente ao entendimento que Emerson faz da filosofia romântica e sugerir a comparação de seu modelo representativo (que Whitman e seus cometadores, certamente, terão em mente) com a passagem em que Públio, *persona* de *The Federalist*, discutirá as formas de governo que melhor controlam insurreições e facções perniciosas para a segurança do público.

Depois de desautorizar a “democracia pura” (“pela qual entendo uma sociedade que consiste em um número reduzido de membros que formam assembléias e administram o governo em pessoa”) como forma ideal de governo, dada a sua instabilidade diante dos interesses organizados de minorias e majorias e sua incapacidade de defender a “segurança

²⁸ EMERSON, Ralph Waldo. “*The Poet*”. *Op.Cit.*, 322.

²⁹ CHAI, Leon. *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, 71-72.

peçoal e o direito à propriedade”, Públio propõe a República (“pela qual entendo um governo em que o esquema de representação toma lugar”) como o meio adequado de regulação dos interesses públicos, à medida que delega o governo “a um número pequeno de eleitos pelo resto” e se demonstra capaz de reger um número maior de cidadãos em um território maior do que aquele referido às assembléias democráticas. Ao diferenciar os sistemas, Públio diz:

The effect of the first difference is (...) to refine and enlarge the public views, by passing them through the medium of a chosen body of citizens, whose wisdom may best discern the true interest of their country, and whose patriotism and love of justice, will be least likely to sacrifice it to temporary or partial considerations. Under such a regulation, it may well happen that the public voice pronounced by the representatives of the people, will be more consonant to the public good, than if pronounced by the people themselves convened for the purpose.³⁰

A discussão, que pertence ao 10^o ensaio (atribuído a Alexander Hamilton), é importante por estabelecer os conceitos de Democracia e República que vigorarão, não sem turbulências, ao longo do *antebellum*. Sem eles não teríamos condições de entender, por exemplo, a crítica contundente que Emerson dirige, em suas palestras de 1837-1838, à “furiosa democracia”, “operação perversa e obstrutiva” do princípio de individualidade, que sob sua influência “destitui homens distintos e envia gente iletrada e baixa aos cargos de deputado” sem qualquer respeito à Revolução Americana, um dos célebres rebentos do “progresso histórico do homem”.³¹ Nesse mesmo sentido, não precisamos nos esforçar para encontrar a “função” do letrado e a “riqueza comum” revelada pelo poeta representativo

³⁰ “O efeito da primeira diferença é (...) o de refinar e alargar as perspectivas públicas, fazendo-as passar pelo *medium* de um corpo escolhido de cidadãos, cuja sabedoria poderia melhor discernir o verdadeiro interesse de seu país, e cujo patriotismo e amor à justiça seria menos provável de ser sacrificado por considerações parciais ou temporárias. Sob tal regulação, pode muito bem acontecer que a voz pública, pronunciada pelos representantes do povo, seja mais consonante com o bem público do que se fosse pronunciada pelas próprias pessoas convocadas para falar.” [HAMILTON, Alexander; JAY, John; MADISON, James]. *The Federalist*, 25.

³¹ Citado por MILDNER, Robert. “The Radical Emerson?”. Em *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, 54.

naquela esfera pública conduzida por representantes e mantenedora da propriedade e da ordem que, ao fim e ao cabo, conferem sentido aos anseios e expectativas nacionais do filósofo e dos comentadores de *Leaves of Grass*, todos bem amparados pelos princípios republicanos que fazem da posição social a base da autoridade política e econômica que se impõe à literatura.

Entretanto, o retorno de Emerson, cioso de harmonia social, aos princípios representativos do federalismo do XVIII (a bem da verdade, sua posição social nos indica mais um *reforço* desses princípios do que um retorno a eles) não justifica a impressão de preconceito de classe que deriva das resenhas, muito embora as críticas feitas a Emerson por Griswold pressuponham a “alta reputação” de Emerson como sinal daquela mesma representatividade. Levando-se em conta que o filósofo formula os deveres de seu Letrado como crítica à divisão social do trabalho, geradora de “homens parciais” graças à mediocridade de seus representantes, o preconceito, ora implícito, ora explícito, dos resenhistas mostra que a compilação de uma sociedade fragmentária não implicaria um retorno, ainda que abstrato, à coesão orgânica da sociedade, mas sim a uma espécie de “república nostálgica”, pouco efetiva na crítica aos modelos produtivos e na busca de soluções. A maior evidência disso, que nos cabe entender como um anacronismo aberto a ambigüidades, está nos próprios termos de desqualificação de Whitman. *Loafer* e *b’hoy* são tipos baixos e marginalizados de um sistema que não conhece “cavalheiros”. Se o primeiro, como bem apontou o erudito do *Washington Daily*, se deixava comparar ao bucolismo de Virgílio, ainda que de modo um tanto enviesado e pernicioso, uma vez que o elogio do *rus* romano nada tem a ver com a assimilação de uma vida desprovida de conforto material que caracterizava os modos de um determinado segmento de jovens desempregados de Nova York na década de 1840 (o *loaferism*³²), o segundo evoca conflitos sociais que não apenas dão a dimensão do “assassino” que insistia em se esconder por trás do retrato, como mostra

³² “Some have argued that his indolent, loafing persona stood in direct opposition to an increasingly capitalistic American culture where manhood was equated with pragmatic activity. To say this, however, is to ignore the way in which his poetry reflected a whole class of antebellum Americans with whom he identified deeply: the class of so called loafers. These were mainly young working-class men and women who had been impeded by hard times to reject normal capitalism pursuits and find other means of gratification and amusement.” Cf. REYNOLDS, David. *Op.Cit.* 64.

a situação de uma tradição política que, até aqui, vimos relevante em apenas um dos lados da moeda.

Os *b'hoys* e *g'hals* são introduzidos ao público norte-americano pelo teatro cômico inglês, no qual são personagens picarescas que protagonizam aventuras e quiproquós em ambiente urbano. Serão eles – “Mose”, “Billy Sykes (*after the murder of Nancy*”, para lembrar a menção do *Washington Daily*) – tipos que adquirem novos contornos e identidade na América, sobretudo à medida que ganhavam vitalidade formal no comércio de literatura popular mediante novelas, geralmente veiculadas junto a jornais baratos, como *The Mysteries and Miseries of New York* (*Os Mistérios e Misérias de Nova York*), *The G'hals of New York* (*As Raparigas de Nova York*) e *The B'hoys of Boston* (*Os Rapagões de Boston*), que popularizavam o *b'hoy* como tipo “brigão” e dado a “patuscadas”, bem ao estilo do que se lê nas novelas picarescas.³³ Embora tais informações bastassem para identificarmos as ironias de um resenhista da capital federal, não podemos deixar de dizer que a imagem do *b'hoy* serviu de anteparo cultural para um amplo contingente populacional que formava a periferia proletária das grandes cidades norte-americanas – especialmente Nova York, repleta de crimes, abusos, conflitos, carências e injustiças que abarrotavam os jornais sensacionalistas – e se organizava em torno de símbolos de lutas passadas e presentes que expressavam uma condição completamente avessa ao edifício conceitual da República e da representatividade, formulada por Emerson e endossada pelos comentadores. É a elas e, principalmente, a sua visão de mundo, que Whitman se refere quando, no “Prefácio de 1855” (assim chamado posteriormente), seu assunto deixa a exaltação da “natureza poética” da América e seu “maior poema” (os Estados Unidos) para nos dizer onde mora o *gênio* de seu país:

Other states indicate themselves in their deputies . . . but the genius of the United States is not best or most in its executives or legislatures, nor in its ambassadors or authors or colleges or churches or parlors, nor even in its

³³ As traduções de *b'hoy* como “rapagão” e *g'hal* como “rapariga” fazem menção direta aos tipos baixos populares das “súcias” e “patuscadas” descritas por Manuel Antônio de Almeida em seu *Memórias de um Sargento de Milícias*. Qualquer tentativa de imitar a corruptela seria menos esclarecedora do significado dos termos do que essa transposição, que nos oferece uma idéia bastante clara da constituição tipológica desses caracteres.

*newspapers or inventors . . . but always most in the common people. Their manners speech dress friendships---the freshness and candor of their physiognomy---the picturesque looseness of their carriage . . . their deathless attachment to freedom---their aversion to anything indecorous or soft or mean---the practical acknowledgment of the citizens of one state by the citizens of all other states---the fierceness of their roused resentment--- their curiosity and welcome of novelty---their self-esteem and wonderful sympathy---their susceptibility to a slight---the air they have of persons who never knew how it felt to stand in the presence of superiors---the fluency of their speech---their delight in music, the sure symptom of manly tenderness and native elegance of soul . . their good temper and openhandedness---the terrible significance of their elections---the President's taking off his hat to them not they to him---these too are unrhymed poetry. It awaits the gigantic and generous treatment worthy of it.*³⁴

Sem indicação de título que a destaque do livro, a prosa de abertura de *Leaves of Grass* em 1855 é um pronunciamento à sociedade norte-americana, um discurso em que aqueles “criminosos” – ou “homens parciais” – ganham de Whitman a unidade de um povo e o estatuto de *nação*. Advento de tal comunhão e igualdade (“comensurado com seu povo”), o bardo se torna “o árbitro”, “o equalizador de seu tempo e sua terra”, que saberá falar aos homens sobre o “espírito da paz” tanto quanto da guerra, quando é imperativo “tirar o sangue” de cada palavra proferida. É evidente que o poeta de Whitman terá os

³⁴ “Outros estados indicam a si mesmos por seus deputados mas o gênio dos Estados Unidos não é maior ou melhor em seus executivos ou legislaturas, nem em seus embaixadores ou autores ou colegiados ou igrejas ou oradores, nem mesmo em seus jornais ou inventores mas sempre maior nas pessoas comuns. Suas maneiras de falar, de vestir, sua amizade – o frescor e a candura de sua fisionomia – o pitoresco despojamento de sua carruagem . . . sua adesão imortal à liberdade – sua aversão a tudo que seja indecoroso ou banal ou ruim – o conhecimento prático dos cidadãos de um estado pelos do outro – a força de seu ressentimento extravasado – sua curiosidade e abertura a novidades – sua auto-estima e sua maravilhosa afinidade – sua suscetibilidade ao mínimo – o ar que eles têm de pessoas que nunca souberam o que é estar diante ou na presença de superiores – a fluência de seus discursos – seu gosto por música, o claro sintoma da ternura masculina e a elegância nativa da alma . . . seu bom temperamento e generosidade – o terrível significado de suas eleições – o Presidente que tira seu chapéu para eles, enquanto eles não tiram – essas coisas todas são também poesia sem rima. Elas esperam um tratamento gigantesco e generoso digno delas.” Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 05-06.

mesmos talentos públicos do letrado pensado por Emerson; entretanto, sua autoridade não está prescrita por *funções hierárquicas* nem sua representatividade coincide com o *dever de classe* de conduzir a sociedade. Embora acredite, como o filósofo, em um poeta “completo em si mesmo”, “visionário”, que “não pertence ao coro”, nem “para diante de regulação alguma” por ser ele próprio “o presidente da regulação”,³⁵ sua analogia para a composição do caráter do poeta não é, a princípio, a do soberano,³⁶ mas a do *juiz*. A literatura nacional encontra no poeta de Emerson um problema ético a partir do momento em que esse literato – conhecedor e executor das leis do pensamento humano – tem a função de reger e representar a mente de todos os homens de sua sociedade, sendo sob esse aspecto distinto do povo que o terá por representante. Whitman elabora outra leitura ética. Seu poeta também é conhecedor daquelas leis; contudo, à medida que “vê sua grandeza ao ser um da massa”,³⁷ a execução do dever, que em Emerson seria parte constitutiva da verdade da forma poética, dá lugar ao juízo partilhado e à autoridade consentida, “sem monopólios ou segredos”,³⁸ que se forma entre iguais – “os bardos americanos são loucos por iguais noite e dia” – e “encoraja competidores”.³⁹ Assim, tornam-se determinantes para a forma e para a

³⁵ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 10.

³⁶ Lê-se em “*The Poet*” (*Op.Cit.*, 321): *The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the centre. For the world is not painted, or adorned, but is from the beginning beautiful; and God has not made some beautiful things, but Beauty is the creator of the universe. Therefore the poet is not any permissive potentate, but is emperor in his own right.* (“O poeta é o que diz, o que nomeia e representa a natureza. É um soberano e está no centro. Pois o mundo não está nem pintado, nem adornado, mas desde o princípio se revela belo; Deus não criou algumas coisas belas: a Beleza é criadora do universo. Por isso mesmo, o poeta não é nenhum potentado consentido, mas imperador por direito próprio”).

³⁷ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 16.

³⁸ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 15.

³⁹ A passagem completa é: “Os bardos americanos devem ser notórios pela generosidade e afeição e por encorajar competidores . . . Eles não de ser o kosmos . . . sem monopólio ou segredos . . . contentes de transmitir tudo para qualquer um . . . loucos por iguais noite e dia. Eles não devem se preocupar com os ricos ou com privilégio . . . Eles não de ser os ricos e o privilégio . . . eles não de saber quem é o homem mais influente. O homem mais influente é aquele que confronta todas as demonstrações que vê com equivalentes de fora de sua própria riqueza. O bardo Americano não vai delinear classe de pessoas nem um ou dois de um grupo de interesses nem mais amor nem mais verdade nem mais alma nem mais corpo . . . e não vai ser mais para os estados do leste do que para os do oeste, nem mais para os estados do norte do que para os sul”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 15.

verdade da palavra poética a igualdade e o diálogo entre os homens, que colocarão a natureza ao alcance da expressão de todos. Por isso

*In the make of the great masters the idea of political liberty is indispensable. Liberty takes the adherence of heroes wherever men and women exist . . . but never takes any adherence or welcome from the rest more than from poets. They are the voice and exposition of liberty. They out of ages are worthy the grand idea . . . to them it is confided and they must sustain it. Nothing has precedence of it and nothing can warp or degrade it. The attitude of great poets is to cheer up slaves and horrify despots.*⁴⁰

Dissertando sobre a liberdade política, Whitman destitui da poesia “aquele hieróglifo, o rei”, com que Emerson pretendia simbolizar a relação do poeta com a natureza e, ao mesmo tempo, também se aproxima do modelo representativo. À paixão com que Whitman descreve a adesão dos poetas à liberdade (“o giro de seus pescoços, o som de seus passos, os movimentos de seus punhos são cheios de perigo para uns e de esperança para outros”⁴¹) são contrapostos os momentos e as situações em que a liberdade parece arrefecer. É nesse momento do discurso que o vocabulário antigo, de repúdio às instituições monárquicas, é substituído por uma nova terminologia, segundo a qual as iniquidades não mais dependerão da antiga ordem:

When liberty goes it is not the first to go nor the second or third to go . . it waits for all the rest to go . . it is the last. . . When the memories of the old martyrs are faded utterly away . . . when the large names of patriots are laughed at in the public halls from the lips of the orators . . . when the boys are no more christened after the same but christened after tyrants and traitors instead . . . when the laws of the free are grudgingly permitted and laws for informers and

⁴⁰ “Na formação dos grandes mestres a idéia de liberdade política é indispensável. A liberdade tem a adesão de heróis onde quer que existam homens e mulheres . . . mas nunca tem mais adesão ou saudação alguma de qualquer um do que dos poetas. Eles são a voz e a exposição da liberdade. Ao longo dos tempos eles honram a grande idéia . . . ela está confiada a eles e eles devem sustentá-la. Nada a precede e nada pode atacá-la ou degradá-la. A atitude dos grandes poetas é a de encorajar escravos e horrorizar déspotas”. Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 17.

⁴¹ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 17.

bloodmoney are sweet to the taste of the people . . . when I and you walk abroad upon the earth stung with compassion at the sight of numberless brothers answering our equal friendship and calling no man master--and when we are elated with noble joy at the sight of slaves . . . when the soul retires in the cool communion of the night and surveys its experience and has much extasy over the word and deed that put back a helpless innocent person into the gripe of the gripers or into any cruel inferiority . . . when those in all parts of these states who could easier realize the true American character but do not yet--when the swarms of cringers, suckers, doughfaces, lice of politics, planners of sly involutions for their own preferment to city offices or state legislatures or the judiciary or congress or the presidency, obtain a response of love and natural deference from the people whether they get the offices or no . . . when it is better to be a bound booby and rogue in office at a high salary than the poorest free mechanic or farmer with his hat unmoved from his head and firm eyes and a candid and generous heart . . . and when servility by town or state or the federal government or any oppression on a large scale or small scale can be tried on without its own punishment following duly after in exact proportion against the smallest chance of escape . . . or rather when all life and all the souls of men and women are discharged from any part of the earth---then only shall the instinct of liberty be discharged from that part of the earth.⁴²

⁴² “Quando a Liberdade se vai ela não é a primeira ou a segunda ou a terceira . . ela espera todo o resto ir embora . . ela é a última . . quando a memória dos velhos mártires é de todo esquecida . . . quando os grandes nomes dos patriotas são motivo de chacota nas salas de convenção e na boca de oradores . . . quando os garotos não são educados com aqueles homens, mas com tiranos e traidores . . . quando as leis da liberdade são hostilizadas e as leis de informantes e mercenários são mais aptas ao gosto do povo . . . e quando eu e você caminhamos para além das fronteiras de sobre a Terra tocados de compaixão diante de inúmeros irmãos que correspondem nossa amizade e não chamam ninguém de senhor – e quando nós nos regozijamos diante de escravos . . . quando a alma sai em retiro para a comunhão fresca da noite e reagrupa sua experiência e encontra muito êxtase sobre a palavra e aquilo acaba deixando de lado um inocente sob a ameaça dos ameaçadores ou sob qualquer inferioridade cruel . . . quando aqueles que em todas as partes destes estados podem facilmente perceber o verdadeiro caráter Americano e ainda não conseguem – quando as hordas de covardes, puxa-sacos, gente empertigadinha, corjas de políticos, planejadores de armações para seu próprio benefício em cidades ou legislaturas estaduais ou o judiciário ou o congresso ou a presidência obtêm a resposta de amor e deferência das pessoas não importando se ascendem ou não aos cargos . . . quando é melhor ser um imbecil e um salafrário com altos salários na administração do que ser o mais pobre e livre artesão ou fazendeiro com seu chapéu preso à cabeça e os olhos firmes e um coração generoso e sincero . . . e quando o servilismo de cidade ou estado ou governo federal ou a opressão em qualquer escala grande ou

O prejuízo da liberdade não está mais em uma ordem superada. À medida que todos os tipos corruptos e toda a desigualdade, indicados no seio da vida política norte-americana, são relacionados à possibilidade ou impossibilidade de se “perceber o verdadeiro caráter Americano”, Whitman tem a oportunidade de atribuir a poesia americana não àqueles que *representarão* a nação por sua excelência patrimonial, como o faz Emerson, mas àqueles que, representando-a *sem discriminação*, honestos, humildes e livres, a expressam por sua liberdade individual e pelo direito de exercê-la. É pela denúncia de uma sociedade moralmente degradada, pela qual se demonstra o fim da liberdade e a necessidade da revolta, que Whitman se vê diante de um projeto literário, segundo o qual a poesia será o meio de revelação de “um caráter Americano” subterrado pelos escombros da ganância e da irresponsabilidade de seus governantes. O deslocamento das preocupações estéticas e políticas expostas por Emerson é substancial: à medida que a massa expressa o verdadeiro caráter nacional por uma poesia revelada, o poeta delega a soberania a uma força absoluta e abstrata, da qual o poeta, assumindo-se parte da massa, é mediador (“menos um estilo assinalado e mais o canal de pensamentos e coisas sem acréscimo ou diminuição”⁴³), donde podemos reafirmar a *configuração típica* de Walt, portador do anonimato elaborado com a finalidade de confrontar abertamente a *figura excepcional*,⁴⁴ isolada por seu dever e grandeza, que lemos no representante de Emerson e, sob outras roupagens, no tédio e nas idiossincrasias dos gênios românticos. Antes, contudo, de buscar a unidade pelo tradicional ou folclórico, o tipo agrega um importante elemento da poética a ser desenvolvida nos poemas de 1855:

pequena pode ser levada adiante sem ser seguida da punição devida em sua exata proporção contra a menor chance de escapar . . . ou melhor quando toda a vida e todas as almas de homens e mulheres são libertadas de qualquer parte da Terra – só assim o instinto de liberdade desaparecerá daquela parte da Terra”. Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 18.

⁴³ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 14.

⁴⁴ “*The self of Whitman’s songs is typical, not exceptional. Unlike Barlow’s Columbiad, which reflects the epic convention of a hero elevated above the people, Whitman invests the poet hero of Leaves of Grass with the energies of the people*”. ERKILLA, Betsy. *Walt Whitman, The Political Poet*, 78-79.

*The greatest poet does not moralize or make applications of morals . . . he knows the soul. The soul has that measureless pride which consists in never acknowledging any lessons but its own. But it has sympathy as measureless as its pride and the one balances the other and neither can stretch too far while it stretches in company with the other. The inmost secrets of art sleep with the twain. The greatest poet has lain close betwixt both and they are vital in his style and thoughts.*⁴⁵

A tipologia de que Whitman se serve para criar seu “poeta gregário” não pode ser alijada de uma passagem como essa; estranhamente (para os padrões da subjetividade presente na poesia lírica moderna), o “conhecimento da alma”, oposto à aplicação de uma moral reguladora, não pressupõe, por isso, a solidão em que se dá a revelação da verdade; pelo contrário, do mesmo modo que a configuração tipológica e anônima tem por objetivo a identificação do público com o poeta, a necessidade de instaurar a palavra poética segundo os ditames do *orgulho* (que estabelece o limite da palavra poética em relação à alma, “que só conhece suas próprias lições”) e da *compaixão* (que impõe ao sujeito poético a *igualdade* com os demais) introjeta nesta poesia Americana não só os princípios interativos que destituem a solidão de sua função poética imediata, como questões de eficácia lingüística *manifestadas na formação do estilo e do pensamento*. Em outras palavras, o “maior poeta” é caracterizado por uma subjetividade (esse “conhecimento da alma”) *que agrega a esfera pública*, onde não veríamos, a princípio, sujeitos, mas indivíduos, que não serão reconhecidos por sua vida privada (outra face da solidão), mas por sua presença entre outros, isto é, por seu lugar no coletivo. Estilo e pensamento são, portanto, mais do que problemas subjetivos; a bem da verdade, a subjetividade só terá valor enquanto parte da formação do *indivíduo*, inserindo *formalmente* a poesia em um coletivo do qual, tradicionalmente, ela se afasta. Como corolário de tal proposição de estilo e pensamento, podemos ler ainda:

⁴⁵“O maior poeta não moraliza nem faz uso da moral . . . ele conhece a alma. A alma tem aquele orgulho desmedido que consiste em nunca reconhecer quaisquer lições que não as de si própria. Mas ela tem compaixão tão desmedida quanto seu orgulho e uma contrapõe-se à outra e nenhuma delas pode ir longe sem que uma vá em companhia da outra. Os segredos mais interiores da arte dormem junto ao par. O maior poeta tem se situado entre elas e elas são vitais em seu estilo e pensamentos”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 13.

*A great poem is no finish to a man or woman but rather a beginning. Has any one fancied he could sit at last under some due authority and rest satisfied with explanations and realize and be content and full? To no such terminus does the greatest poet bring . . . he brings neither cessation or sheltered fatness and ease. The touch of him tells in action.*⁴⁶

É nessa altura dos argumentos que o tipo deixa de lado sua tendência à uniformidade caricata e nos conduz a um aspecto importantíssimo do que se pretende introduzir às formas literárias, criticadas neste ponto do pronunciamento por fazerem coincidir, tradicionalmente, experiência individual e fruição privada. Como se vê em Emerson, a perspectiva soberana e o dever representativo do Letrado dão margem a uma recepção passiva da obra literária. Mantendo a comparação, Whitman reconfigura a recepção de modo que essa participe diretamente da produção das formas literárias, tornando esteticamente *pública* a nova poesia que se anuncia por seu pronunciamento. Que se diga da seguinte forma: a poesia do “grande poeta”, de natureza pública, conduz seu leitor à experiência individual somente enquanto essa mesma experiência se torna parte de um coletivo em que a constituição da individualidade – de todo subjetiva – é suficiente para estabelecer a autoridade de cada um, traduzida em ações e pensamentos que fazem da obra literária, mais até do que um início, um ponto de confluência e partida das experiências individuais.

É nesse sentido que destacamos, junto à causa de uma literatura nacional comprometida com a liberdade e com a crítica à “degradação moral” dos representantes, a possibilidade de *intervenção política* numa sociedade carcomida pela desigualdade e pela corrupção, ponto que, completando a figura messiânica do poeta whitmaniano, nos conduz às referências políticas da igualdade almejada e celebrada no prefácio como base da literatura norte-americana e que, curiosamente, não encantaram, exceção feita a Emerson,

⁴⁶ “Um grande poema não é um fim para um homem ou para uma mulher, mas um começo. Alguém teria suposto que ele poderia se sentar diante de alguma autoridade consentida e descansar satisfeito com explicações e entendê-las e ficar contente e pleno? O maior poeta não traz um fim desse tipo . . . ele não traz cessar ou opulência protegida ou tranqüilidade. Seu toque fala em ação”. Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 24.

seus primeiros leitores, assustados com os modos de um *b'hoys* que Whitman faz questão de celebrar em sua poesia nacional e democrática.

A questão talvez mais interessante do pronunciamento de Whitman está na *articulação de um vocabulário revolucionário norte-americano* (do qual o poeta empresta lugares-comuns como o “ódio aos déspotas”, a querela entre Novo e Velho Mundo e mesmo a caracterização de um “americano rebelde”, que não se deixa guiar por autoridades e preza sua liberdade individual), *com tensões sociais próprias de uma sociedade que era introduzida às ilusões e desigualdades do capitalismo*. Enquanto “representante dos *b'hoys*”, o poeta anunciado pelo prefácio de Whitman falará a um público que não reconhece sua “função” na sociedade norte-americana. Seu lugar, aliás, será o do arruaceiro, do homem que luta violentamente contra a ordem estabelecida, alimentando rancor daqueles que detém o poder e a riqueza. Para falar da revolta potencial do tipo, podemos remetê-lo não às páginas de crime e desgraça da *penny press*, mas ao conhecido *Astor House Riot* de 1849, manifestação violenta de populares da região de *Five Points* – reduto dos *b'hoys* e das gangues de Nova York – que marcharam aos milhares às portas do refinado *Astor Place Opera House* de Nova York com o intuito de impedir a encenação de Shakespeare promovida por uma companhia inglesa de teatro cujo ator principal, William Charles Macready (conhecido à época por suas posições antiamericanas), rivalizava com um dos mais conhecidos atores do *Bowery* e do *Brooklyn Theater*, Edwin Forrest, aclamado pelo povo por suas interpretações viscerais do dramaturgo inglês. Os epítetos de Forrest – *Bowery B'hoys Delight, the Mastodon of the Drama* –, de resto também famoso por ser o orador de Andrew Jackson nos anos 1830, são capazes de registrar as diferenças brutais de encenação e interpretação das companhias, que encarnavam aos olhos dos populares amantes do teatro a velha disputa colonial, muito embora a presença de palco e o “estilo mental” de Macready fossem do agrado de homens respeitáveis, notórios por sua defesa da coisa americana, como Emerson e Longfellow.⁴⁷

O incidente, descrito por Sean Wilentz como “uma comédia cruel, uma explosão atávica vazia de política organizada, radicalismo ou de qualquer coisa que se aproximasse

⁴⁷ REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 165.

de uma consciência de classe”⁴⁸ – apesar do choque entre tropas militares e populares que apedrejavam e invadiam o teatro –, é exemplar para mostrar as medidas do abismo social expresso pelo conflito cultural que, voltando ao nosso assunto, se apresenta nos comentários daqueles primeiros leitores de *Leaves of Grass* e receberá, como veremos, configuração poética bastante problemática. Entretanto, é importante notar que o aproveitamento que Whitman faz desses tipos (em sua autobiografia, *November Boughs*, de 1881, o poeta chega a lamentar a falta de um Dickens que os celebrasse⁴⁹) não pressupõe exatamente, até pela proposta de uma literatura comprometida com a política, a análise e a conscientização de classe. Como esses trabalhadores e excluídos, o “grande poeta” de *Leaves of Grass* estará atento à ascensão e queda dos movimentos europeus de libertação de 1848 (dedica a eles, em 1851, seu “*Europe 72th and 73th Years of These States*”) que, aliás, reforçavam sua perspectiva revolucionária tanto quanto a atraíam ao “princípio de nacionalidade” condutor das revoltas européias, conferindo assim um novo nuance a seu entendimento da sociedade norte-americana; nesse sentido, a tradicional autodefinição política, a da *cidadania norte-americana*, seria reforçada por um sentido de “coletividade nacional” quase sempre referido a critérios raciais, culturais e territoriais de primeira importância para o início dos levantes populares e a legitimidade da soberania almejada. No entanto, a opressão, a desigualdade e a corrupção que Whitman identificará em sua sociedade não conduzirá a poesia a formas revolucionárias, mas ao restabelecimento daquele “verdadeiro caráter Americano”, o que pressupõe apenas o caminho da correção e da reforma.

⁴⁸ WILENTZ, Sean. *Chants Democratic: New York City & the Rise of the American Working Class, 1788-1850*, 359.

⁴⁹ “Recordando daquele período os momentos de Booth e Forrest, qualquer boa noite no velho Bowery, cheio do forro ao fosso como sua platéia formada sobretudo de jovens fortes e homens de meia-idade, atenciosos e bem-vestidos, a melhor média dos mecânicos americanos natos – a natureza emocional de toda a massa despertada pelo poder e o magnetismo dos comediantes mais poderosos que já pisaram o palco – o auditório completamente lotado e o que nele se agitava e brilhava dos rostos e dos olhos, para mim tão integrada ao espetáculo quanto qualquer outra parte – explodindo em uma daquelas longas tempestades de palmas próprias do Bowery – sem aquele negócio delicado de luvas de pelica, mas a força elétrica e a energia de talvez 2000 homens em pleno vigor” WHITMAN, Walt. “*The Old Bowery*”. Em *Poetry and Prose*, 1213.

É nos moldes da reforma que os *b'hoys* do Brooklyn e de Nova York serão representantes da democracia radical, corrente política norte-americana cuja formação remete aos dias da Revolução e à crítica do modelo de representação republicano, adotado pela Constituição Federal, e que ganha força entre os descamisados das décadas de 1840 e 1850 com os eventos europeus. Como vimos pelo excerto do debate federalista, trata-se da possibilidade da representação direta, rebatida ali em nome da segurança e da manutenção da propriedade, mas defendida com afinco entre os trabalhadores urbanos. Trazida à discussão do prefácio (que muito empresta da retórica furiosa desses democratas), fica evidente pelas noções de “orgulho” e “compaixão” que a literatura norte-americana, tal como proposta por Whitman, não se dissocia da autorepresentação, uma vez que as formas literárias, o estilo e o pensamento do “maior poeta” devem preservar as possibilidades de expressão coletiva a despeito de seu “patrimônio” ou de sua “função” na sociedade. Na esteira dessas considerações, é possível ainda identificar o princípio democrático naquela “poesia sem rima”, que tornando o estilo literário adequado ao modelo social, articula questões elocutórias à própria natureza humana:

(...) folks expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which always attach to dumb real objects they expect him to indicate the path between reality and their souls. Men and women perceive the beauty well enough . . . probably as well as he. The passionate tenacity of hunters, woodmen, early risers, cultivators of gardens and orchards and fields, the love of healthy women for the manly form, sea-faring persons, drivers of horses, the passion for light and the open air, all is an old varied sign of the unfailing perception of beauty and of a residence of the poetic in outdoor people. They can never be assisted by poets to perceive . . . some may but they never can. The poetic quality is not marshalled in rhyme or uniformity or abstract addresses to things nor in melancholy complaints or good precepts, but is the life of these and much else and is in the soul. The profit of rhyme is that it drops seeds of a sweeter and more luxuriant rhyme, and of uniformity that it conveys itself into its own roots in the ground out of sight. (...) The fluency and ornaments of the finest poems or music or orations or recitations are not independent but dependent. All beauty comes from beautiful blood and a beautiful brain. If the greatnesses are in conjunction in a man or woman it is enough the fact will prevail through the universe but the gaggery and gilt of a million years will not prevail. Who troubles himself

*about his ornaments or fluency is lost. This is what you shall do: Love the earth and sun and the animals, despise riches, (...) stand up for the stupid and crazy, devote your income and labor to others, hate tyrants,(...) take off your hat to nothing known or unknown or to any man or number of men, go freely with powerful uneducated persons and with the young and with the mothers of families, (...) and your very flesh shall be a great poem and have the richest fluency not only in its words but in the silent lines of its lips and face and between the lashes of your eyes and in every motion and joint of your body.*⁵⁰

“A arte da arte, a glória da expressão e brilho solar da luz das letras é simplicidade”.⁵¹ Se, num primeiro momento, a “poesia sem rima” justifica as formas de um povo cuja virtude prescinde da legitimidade institucional, aqui a negação do artifício e do ornamento, reiterando o já exaustivo repúdio à formalidade, à riqueza e à autoridade

⁵⁰ “Os camaradas esperam que um poeta indique mais do que a beleza e a dignidade que sempre se unem a objetos medíocres e reais . . . eles esperam que ele indique o caminho entre a realidade e suas almas. Homens e mulheres percebem muito bem a beleza . . provavelmente tanto quanto ele [o maior poeta]. A apaixonada tenacidade dos caçadores, homens da floresta, gente que levanta cedo, cultivadores de jardins, pomares e campos, o amor da mulher saudável pelas formas masculinas, marinheiros, cavaleiros, a paixão pela luz e pelo ar livre, tudo isso são velhos sinais variados da infalível percepção da beleza e de uma residência do poético nas pessoas que vivem fora de casa. Elas nunca podem ser auxiliadas por poetas para perceber . . . algumas talvez mas elas nunca podem. A qualidade poética não é organizada em rima ou uniformidade ou referências abstratas às coisas nem nas queixas melancólicas ou bons preceitos, mas é a vida dessas coisas e muito mais e está na alma. O lucro da rima é que ela lança sementes de uma mais doce e luxuriante rima e de uniformidade que se mantém em suas próprias raízes no chão longe dos olhos. (...) A fluência e ornamentos dos mais finos poemas ou música ou sermões ou recitações não são independentes mas dependentes. Toda beleza vem de um lindo sangue e de um lindo cérebro. Se as grandezas estão em conjunção com um homem ou uma mulher é suficiente . . . mas as bobagens e a culpa de um milhão de anos não irão prevalecer. Quem se preocupa com seus ornamentos ou fluência está perdido. Eis tudo o que devemos fazer: Amar a terra e o sol e os animais, desprezar os ricos, (...) defender loucos e retardados, dedicar seus lucros e seu trabalho aos outros, odiar déspotas (...) nunca tirar o chapéu para coisa alguma conhecida ou desconhecida ou para qualquer homem ou número de homens, ir livre com poderosas e iletradas pessoas e com os jovens e com as mães de família (...) e sua própria carne será um poema e terá a mais rica fluência não apenas em suas palavras mas também no silêncio de seus lábios e rosto e entre as pálpebras dos olhos e em qualquer movimento ou junta de seu corpo” Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 11.

⁵¹ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 13.

despótica, serve ao elogio de um bucolismo estético e moral que tem contrapartida política na “mito agrário” da Democracia Jeffersoniana, alimento daqueles radicais, na qual os ideais de independência, liberdade, igualdade, soberania local e governo mínimo (pontos, como temos visto, presentes ao longo de toda a descrição whitmaniana do povo americano) seriam preservados pela “retidão histórica”⁵² dos pequenos proprietários de terra, tementes a Deus e respeitadores da família e da comunidade, que assim “fazem de seus corações seu peculiar depósito de uma substancial e genuína virtude”⁵³. Nesse sentido, a beleza, possível de ser percebida por todos e em todos, sem a necessidade de que o poeta lhes mostre o caminho (atitude que, aliás, lhe é vetada) é uma beleza bucólica e democrática, que limita a autoridade poética em nome do coletivo ao mesmo tempo que impõe às questões estéticas já presentes na literatura norte-americana, sobretudo a da organicidade defendida por Emerson, uma nova ordem de problemas formais.

O pronunciamento de Whitman aponta para dois caminhos: um, em que a desigualdade social urbana, caracterizada pelo *b'hoy*, fomenta a rebeldia de fundo não exatamente revolucionário, mas reformista, e a congregação de um povo que deve lutar contra a opressão de seus governantes; outro, em que a poesia só se justifica por uma natureza democrática e virtuosa, presente em todos os homens. Nessas duas linhas de argumentação, encontraremos a mistura de elogio e ressalva que caracteriza a leitura dos primeiros comentadores, preocupados em dissociar a figura urbana, rude e ameaçadora, do idílio rural e poético que, ao recuperar o problema das formas orgânicas em literatura, trazia consigo a marca filosófica de Emerson, percebida através das divergências políticas impostas por Whitman. No entanto, é na junção desses argumentos – ou melhor dizendo: na *necessidade de reuni-los* – que encontraremos o verdadeiro problema do prefácio. Pois enquanto Whitman refere a uma situação urbana de desigualdades, na qual o velho poder despótico, fim de toda liberdade, se presta à figura das iniquidades perpetradas por uma classe dirigente corrupta – a mesma que irá pedir à Inglaterra as ossadas do rei Jorge em “*A Boston Ballad*”, um dos poemas de 1855, e à qual, de forma figurada, se dirigem as ameaças daquele “*Europe – 72th and 73th Years of These States*”, também presente na primeira edição

⁵² ERKILLA, Betsy. *Whitman, the Political Poet*, 26.

⁵³ Citado por ERKILLA, Betsy. *Op.Cit.*, 26

*Those corpses of young men,
 Those martyrs that hang from the gibbets . . . those hearts pierc'd by the gray
 lead,
 Cold and motionless as they seem, live elsewhere with unslaughter'd vitality.*

*They live in other young men, O kings!
 They live in brothers, again ready to defy you!
 They were purified by death . . . they were taught and exalted.*

*Not a grave of the murder'd for freedom, but grows seed for freedom, in its turn
 to bear seed,
 Which the winds carry afar and re-sow, and the rains and the snows nourish.*

*Not a disembodied spirit can the weapons of tyrants let loose,
 But it stalks invisibly over the earth, whispering, counseling, cautioning.⁵⁴*

a saída reformista pensada, como vimos, por Emerson, que pretendia reconfigurar a estrutura de representatividade e excelência para combater a fragmentação social, se torna mero passadismo, nostalgia de um tempo que Whitman retoma já na forma de um mito nem sempre enfrentado pela realidade. A Democracia agrária e radical de Jefferson, personalidade que, ao lado de Washington, o “grande comandante”, e Paine, o “grande revolucionário”, sempre ocupou lugar de destaque entre os *founding fathers* da república whitmaniana, já não podia ser recuperada, com seus predicados morais de prudência, humildade e compaixão, senão pela mediação de uma arte comprometida com um conceito de nação que os escritos e as ações desses revolucionários não pressupunham. Em 1855, a velha república via seus representantes transformados em burgueses e proprietários,

⁵⁴ “Aqueles jovens mortos, / Aqueles mártires que balançam nas forcas . . . aqueles corações varados de chumbo, / Frios e imóveis como parecem estar . . eles vivem em algum outro lugar com vitalidade intocada. / / Eles vivem com outros jovens, Ó reis! / Eles vivem com irmãos mais uma vez prontos para desafiar-los: / Eles foram purificados pela morte . . . eles são ensinados e exaltados. // Não há uma cova dos assassinados pela liberdade em que não cresça a semente da liberdade . . . a que por sua vez carrega outra semente, / Que o vento leva longe e replanta e as chuvas e as neves alimentam. // Não há um espírito desencarnado que possa se perder diante das balas dos tiranos, / Ele avança invisível pela Terra . . sussurrando aconselhando alertando.” Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 134.

enquanto seus cidadãos, os representados, passavam a compor uma massa de gente ignorada e explorada, à qual a harmonia das “funções” reorganizadas pelo Letrado se prestava ao endosso de uma sociedade de classes. É justamente essa tensão que forma o conceito de nação em Whitman. Filha de uma revolta iminente para o retorno aos velhos motivos da virtude e da natureza, a nação nos ensina a ruína do velho sistema republicano e o surgimento de uma América que, sendo “a mais apta aos seus dias”, há de enterrar a si própria.

3

“That he was an American, we knew before, for aside from America, there is no quarter of the universe where such a production could have had a genesis. That he was one of the roughs was also tolerably plain; but that he was a kosmos, is a piece of news we were hardly prepared for. Precisely what a kosmos is, we trust Mr. Whitman will take an early occasion to inform the impatient public”.

([Charles Eliot Norton], “Whitman’s *Leaves of Grass*”)

Neste primeiro capítulo, estivemos diante de perspectivas bastante singulares da resposta literária que os norte-americanos haviam de dar à sua herança política. Se para James, o respeito, digamos, “patriótico” à obra-prima jamais realizada endossa o compromisso do norte-americano com uma arte alheia, Emerson e Whitman partem das possibilidades inerentes a um *caráter universal* da literatura, eminentemente romântico, que daria abertura à expressão de especificidades locais. Como diz o filósofo na abertura de *Nature* (1836), seu livro de estréia, era preciso superar a “idade retrospectiva” que forçava a mente norte-americana a buscar num passado remoto ou estrangeiro a excelência das realizações artísticas: “Por que nós não deveríamos também estabelecer uma relação original com o universo? Por que nós não deveríamos ter uma poesia e uma filosofia de desvelamento e não de tradição, e uma religião pela revelação que nos fosse feita e não pela história deles [os antepassados]?”.⁵⁵ Muito embora preserve o universalismo em “formas

⁵⁵ “Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should

naturais”, o *nós* sustenta toda a reivindicação: *nós, norte-americanos*; logo, *partes* de um universal que poderá ser alcançado nos limites de uma experiência local agora totalmente remodelada, pois ser norte-americano implica, necessariamente, estar no mundo.

Os problemas dessa perspectiva não são poucos, como nos ensinam as comparações entre os contemporâneos Emerson, o primeiro a formulá-las em chave romântica, e Whitman, tradicionalmente reconhecido como seu discípulo. Na base do problema, havia a interpretação e o desenvolvimento desses conceitos de pertencimento: se o universal parecia resolvido em uma visada mística da Natureza, ou em certas qualidades intrínsecas ao gênio poético, que estabelecerá o contato do indivíduo – sob este aspecto, solitário – com um mundo misterioso, em que a verdade permanece preservada além de todo artifício e corrupção, os elementos que configuravam um modo de ser norte-americano pareciam instáveis, propícios a uma polêmica generosa com o crítico que queira extrair de suas linhas e motivos os princípios de reconhecimento da nacionalidade em aberto e sua ligação, essa nem um pouco resolvida, com um mundo de transição.

Há, como nos propõe a crítica norte-americana, dois modos de recuperarmos os termos da relação entre Emerson e Whitman. Um, certamente o mais privilegiado por ela, em que a convergência de projetos literários os vincula, de modo hierárquico, porém equivalente e seguro, a um mesmo contexto de idéias filosóficas: desse modo, Whitman será simplesmente, como diz Borges (não sem reservas), o poeta que Emerson profetizou ser digno da América,⁵⁶ como se o filósofo tivesse elaborado, ao longo de seus *Ensaio*s, um

not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? Embosomed for a season in nature, whose floods of life stream around and through us, and invite us by the powers they supply, to action proportioned to nature, why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe? The sun shines to-day also. There is more wool and flax in the fields. There are new lands, new men, new thoughts. Let us demand our own works and laws and worship.” EMERSON, Ralph Waldo. *Nature* (1836). Em *The Writings of Ralph Waldo Emerson*, 3.

⁵⁶ “A economia dos versos de Whitman lhes [para os Franceses] foi tão inaudita que não conheceram Whitman. Preferiram classificá-lo: louvaram sua license majestuese, tornando-o precursor dos muitos inventores caseiros do verso livre. Além disso, remendaram a parte mais vulnerável de sua dicção: as complacentes enumerações geográficas, históricas e circunstanciais que Whitman alinhou para realizar certa profecia de Emerson sobre o poeta digno da América. Esse remedos ou lembranças foram o futurismo, o

programa de exigências e metas para o literato que quisesse, *um dia*, fazer justiça à celebração particular do universal. Note-se, no presente caso, a relação desigual entre o literato exemplar, mestre, e o homem comum, discípulo, que lhe toma os ensinamentos. O *outro*, mais recente e ligado a desdobramentos da crítica que colocam em primeiro plano a práxis social, irá pelo curso das polêmicas quanto à *legitimidade* da figura que representa a nação, vertente igualmente importante que, embora deixe um pouco de lado a interpretação do que lhes é comum, nos mostra as diferenças de classe e projeto que permanecem entre os escritores e os vinculam a “Américas” distintas.

A partir do momento que identificamos ambas as perspectivas *já* anunciadas ao longo das primeiras resenhas do volume, publicadas no mesmo ano de seu aparecimento, sua releitura nos mostra que tais possibilidades lançadas pela crítica norte-americana são conseqüência de uma compartimentação que, em 1855, não existia. “Que ele fosse um Americano, nós já sabíamos, pois afora a América, não há outro lugar do universo onde tal produção pudesse ter origem. Que ele fosse um dos arruaceiros também era toleravelmente óbvio; mas que ele fosse um kosmos, essa é uma notícia para a qual não estávamos realmente preparados. O que é precisamente um kosmos, nós confiamos que logo o Sr. Whitman irá informar a seu impaciente público”.⁵⁷ Oferecendo-nos uma das mais cuidadosas resenhas de *Leaves of Grass*, o editor da *Putnam’s Monthly Magazine*, Charles Eliot Norton, reforça nossos argumentos quanto à união necessária das perspectivas. Por este pequeno trecho, que encerra sua resenha, somos capazes de identificar algumas das linhas críticas que se apropriarão do volume ao longo do século: a especificidade “nativa” da poesia de *Leaves of Grass*; a tolerância e a complacência irônicas e dirigidas aos modos vulgares do poeta; e, finalmente, a discriminação de classe embutida na crítica às pretensões cosmogônicas de Whitman, que recebe um pronome de tratamento formal (Sr. Whitman) tão discreto quanto eficiente na demarcação dos limites entre o “mundo dos

unanimismo”. BORGES, Jorge Luis. “O Outro Whitman”. Em *Discussão* (1932). *Obras Completas: Volume I*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 218.

⁵⁷ “That he was an American, we knew before, for aside from America, there is no quarter of the universe where such a production could have had a genesis. That he was one of the roughs was also tolerably plain; but that he was a kosmos, is a piece of news we were hardly prepared for. Precisely what a kosmos is, we trust Mr. Whitman will take an early occasion to inform the impatient public”. NORTON, Charles Eliot. “Editorial Notes: Whitman’s Leaves of Grass”. Em *Putnam’s Monthly Magazine*, June, 1855.

toscos” e o “mundo dos cavalheiros”, nas mãos dos quais permanece a literatura e seu universal, instituições nobres que só receberão “Walt” Whitman “vestido a caráter” – e para dar esclarecimentos, uma vez que sua poesia (e eis aqui nossa questão) denuncia *a ligação orgânica entre o particular de classe e o universal simbólico*. O “kosmos” não cabe a um “tosco”.

Em outras palavras: não sendo o universal uma categoria isenta, mas ele próprio *símbolo* distintivo da classe, temos diante de nós *outro* problema, que não pode ser formulado a partir do modo como literatos de procedência social distinta abordam as mesmas questões, mas sim do contrário, isto é, de como essas questões recebem uma configuração problemática e totalmente distinta dentro de um mesmo meio social, fragmentado e desigual, em que o estabelecimento do legítimo cabe a um grupo determinado, que estabelece as regras e os modos da troca simbólica. Mais do que uma relação problemática, a ligação entre as obras de Emerson, literato exemplar e respeitado por todos aqueles resenhistas, e Walt Whitman, “um tosco”, estabelece os termos da discussão *na base da formação do próprio sistema literário*.

No que se refere àquela profecia de Emerson, esta é a visada mais justa do problema. Pois, escapando à aporia de Teobaldo, o direito que *nós* temos de experimentar o universal não se dissocia de uma perspectiva política que o próprio filósofo estabeleceu como mediação de tal fim. “Nós”, nos *Ensaio*s de Emerson, são aqueles que por seu “patrimônio universal”, o das “leis” que governam a mente dos homens, reproduzem uma ordem norte-americana para a qual a posse significa poder representativo sobre os despossuídos que, participando ainda da coisa pública, devem ser “bem conduzidos” segundo as regras da ordem social e da preservação do bem comum, seja ele uma fazenda, seja ele a própria Beleza. Nesse sentido, as “veleidades individuais”⁵⁸ de que fala Antonio Candido na introdução de sua *Formação da Literatura Brasileira* ao descrever o sistema literário como troca simbólica, reproduzem a ideologia da classe, tão mais declarada à medida que os “governados” adquirem voz e reivindicam para si, também como classe, o universal reservado a outros.

No que toca à experiência da literatura norte-americana, o que é absolutamente fundamental de se perceber é o campo da mais importante das batalhas travadas nessa

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, 23.

guerra, ou seja, *a poesia*. Enquanto outras literaturas periféricas do mesmo período tinham no romance, gênero burguês por excelência e, assim, adequado à nova ordem mundial, o estandarte da formação literária, já que em sua produção, em seus temas e sua fruição tínhamos os pré-requisitos para qualquer sociedade que se quisesse a par das novidades do centro, os entraves em torno do lícito e ilícito em literatura nos Estados Unidos começaram por um gênero que a sociedade burguesa delegou não só à exposição da subjetividade isolada dos conflitos de ordem pública, esses tratados de modo aberto pela prosa, mas também à salvaguarda de valores nobres que, contrapondo o “ideal do artista” a uma figura caricata do burguês, auxiliavam o próprio burguês em seu maior projeto, o do apagamento da burguesia como *classe*, leia-se, *exploradora*⁵⁹. Quando comparada a essa relação entre gêneros na sociedade européia, a situação da literatura norte-americana na década de 1850 nos reserva uma configuração mista de total relevância para o entendimento da obra de Whitman: levando-se em conta o papel de Emerson como ideólogo do desejo dos norte-americanos de terem uma literatura, fato inegável, o filósofo não só remete a excelência da literatura de seu país ao cultivo da poesia (o poeta é seu letrado exemplar), como acomoda a poesia, calcada em uma perspectiva absolutamente individual e subjetiva, à exposição dos valores representativos, isto é, públicos.

À medida que a poesia norte-americana *afirma*, e não esconde ou escamoteia, os atributos da classe, ela nos oferece a verdadeira dimensão dos problemas que enfrentamos.

⁵⁹ “O romântico projeta no burguês tudo quanto é odioso: tudo aquilo que ele detesta é chamado de burguês. Essa generalização grosseira do “J’appelle bourgeois quiconque pense basement” (Flaubert) é o correlato romântico da imagem que a burguesia fazia de si mesma. Se o burguês histórico concebia a si mesmo como o “homem por excelência”, o romântico enxergava no “burguês” o “negativo do homem por excelência”, ou seja, ele havia muito perdedo de vista o burguês real e o substituíra por um burguês-fantasma, que podia assumir também as feições do proletariado. Há muito já foi observado que o romantismo antiburguês e suas quimeras – por vezes pouco mais que posse e coqueteria – faziam o jogo da burguesia; as fraquezas e as aporias dessa postura antiburguesa foram descritas com máxima precisão por Sartre no *Idiot de la famille*. O ódio mortal do romantismo e da boemia ao burguês não fazia mais do que facilitar as estratégias da burguesia para negar a si mesma como classe. “On reconnaît l’être bourgeois à ce qu’il nie l’existence de classes et singulièrement de la bourgeoisie”, observa Sartre em 1947. O romântico revela-se como burguês justamente por sua fobia ao burguês, pois pensando ver o burguês por toda a parte, torna-se cego para a burguesia como classe e, mais ainda, como classe exploradora”. OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: Estética Antiburguesa 1830-1848*, 12.

Emerson ignora o romance como forma literária adequada à expressão de sua sociedade, pois sua “maneira de tratar as ideologias”⁶⁰ simplesmente não parecia necessária ao entendimento do contexto social norte-americano. Essa posição de Emerson justifica a si mesma no quadro republicano que impõe às formas poéticas: a “república da beleza”, que tem no letrado-poeta seu representante, transforma a síntese entre sujeito e natureza, própria da poesia europeia, na necessidade de *consenso* que configura a razão da federação formada em proteção ao comércio e à propriedade; nesse sentido, “nós” é a sociedade de representantes e representados, que em nome do bem comum (a beleza e a natureza) *consentem* na divisão social de *funções*, sendo a do letrado-poeta a de representar aqueles que não tem propriedade (domínio das leis do pensamento) e concedem a palavra aos que, cientes de seus deveres, podem alcançar a verdade de “todos” (“nossa verdade”) melhor do que cada indivíduo entregue a sua própria sorte e risco. Como “teoria patrimonialista” da literatura, a filosofia de Emerson compõe a reação literária mais elaborada ao avanço daquela “democracia de toscos” que ele próprio lamentava em fins da década de 1830 (quando, diga-se de passagem, os traços gerais dessa teoria já estavam lançados) por não dizer respeito ao mundo de representantes e representados que pensava e reforçava, e sim à divisão do trabalho, que abria as portas da América ao mundo moderno. Nesse sentido, a elaboração das bases da poesia norte-americana é *pré-moderna*.

Contudo, nosso problema não está em detectar esse anacronismo, que em Emerson assume a difícil função reformadora. A questão, sim, é de atentar ao que Emerson está deixando a seu “discípulo”, a saber: *a possibilidade de enfrentar diretamente as tensões sociais* – essas de todo proscritas na poesia de Emerson, para quem a beleza é matéria pública filtrada pela representação – *a partir da forma poética*, que Whitman irá submeter à formação de contradições de classe próprias à ordem industrial capitalista. Não é por menos que Ezra Pound, “talhando” o grande tronco cortado por Whitman, definiu a poesia de *Leaves of Grass* como a “*histoire morale* do XIX norte-americano”.⁶¹ Fazendo eco (não

⁶⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, 36.

⁶¹ “Os erros de Whitman são superficiais; ele dá bem uma imagem de seu tempo: escreveu história moral, assim como Montaigne escreveu a história de sua própria época. Pode-se aprender mais acerca dos Estados Unidos do século XIX com Whitman do que com qualquer um dos escritores que ou se abstiveram de perceber, ou limitaram seu registro ao que lhes haviam ensinado era expressão literária conveniente”. POUND, Ezra. *O ABC da Literatura*, 150. A citação de “história moral” em francês, atribuída a Pound, está

sabemos se consciente ou não) ao comentário de Engels sobre as novelas de Balzac, “de que seria possível aprender com elas muito mais sobre a história da França no período de 1815 a 1848 do que com todos os historiadores burgueses e pequeno-burgueses da época”,⁶² a opinião de Pound não pode ser meramente atribuída a seu julgamento negativo do verso de Whitman (muito embora seja esse o contexto da afirmação em seu *ABC da Literatura*), senão enquanto as formas “pouco buriladas” de *Leaves of Grass* sejam elaboradas a partir da necessidade de se configurar uma poesia condizente com tal responsabilidade, *a de fazer o verso comportar a tensão ideológica de que a poesia europeia estava destituída* num sentido muito semelhante ao que leva Whitman, em caminho inverso, a deslegitimar o romance em seu “Prefácio”:

*Great genius and people of these states must never be demeaned to romances. As soon as histories are properly told there is no more need of romances.*⁶³

Do mesmo que a poesia romântica europeia, tributária da figura do “artista ideal”, permanecia “à margem” dos conflitos sociais, o romancista norte-americano era condenado a ser suprimido pela poeta, que reivindicava o avanço “por todas as interposições e máscaras e conflitos e estratagemas” em direção aos “primeiros princípios”, “dissolvendo a pobreza de sua necessidade e os ricos de sua vaidade”.⁶⁴ Para que esses “primeiros princípios”, ligados à Natureza enquanto negação de todo artifício, sejam alcançados, é preciso que todos os conflitos inerentes à forma romanesca sejam superadas *pela e na forma poética*. Assim, à medida que Whitman, “uma da massa” de toscos e criminosos abominada por aqueles resenhistas cavalheiros, toma para si as bases políticas da poética de Emerson (“representatividade” do bardo e a América “consensual”), coloca-se a construção poética da República em choque direto com a nova ordem social, que reivindica a

em MATTHIESSEN, F. O.. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Já a referência ao “tronco talhado” por Pound está em seu poema “*A Pact*”.

⁶² OEHLER, Dolf. *Op.Cit.*, 14.

⁶³ “O grande gênio e o povo destes estados nunca deve ser tratado por romances. Tão logo as histórias sejam propriamente contadas não haverá mais necessidade de romances”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 19.

⁶⁴ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 18-19.

Democracia enquanto caminha a passos largos para formação moderna – não comercial, mas *industrial* – das classes e da exploração. Esta é a base contraditória dos problemas da primeira poesia de *Leaves of Grass* (1855-1856). A tentativa de Whitman de fazer frente a essa tensão, veremos, levará sua arte poética a completa dissolução.

A adequação problemática do princípio de representação emersoniano às tensões que configuram a luta de classes e as reivindicações democráticas, é o assunto de nosso próximo capítulo, que analisa o poema que se forma dessa primeira tentativa de solução do problema, o futuro “*Song of Myself*”.

SEGUNDO CAPÍTULO

*E PLURIBUS UNUM: OS PARADOXOS DA FORMA EM 1855**I*

“Stop this day and night and you shall possess the origin of all poems”

(“Leaves of Grass 1855”)

Como bem diz Paul Zweig, o que veio a ser chamado “Prefácio de 1855” na compilação final de Whitman surgiu não como “prosa apressada”,⁶⁵ supostamente escrita ao som das prensas, mas como uma espécie de manifesto sobre os deveres do poeta e as qualidades de sua poesia, assuntos que, problematizados pelo trabalho propriamente poético, passariam à prova nos próprios poemas da edição. Assim, ao sentenciar o destino do maior poeta (“a prova de um poeta é que seu país o absorva tão afetuosamente quanto ele o absorveu”), o orador que abre o livro de modo impessoal deixa seu “púlpito imaginário” para que ele, o próprio “poeta Americano”, suba e inicie sua “fala”:

I celebrate myself,

And what I assume you shall assume,

*For every atom belonging to me as good belongs to you.*⁶⁶

Aqui escutamos, pela primeira vez, a voz do poeta aclamado nas páginas do prefácio. A impressão sonora e o registro pessoal, impostos pelos versos iniciais, não são pouca coisa. Como estivéssemos diante do “maior poeta” *em ação*, somos levados a um novo registro da palavra poética, que de início é destituída das quantidades métricas regulares e tradicionais em favor da oralidade, predominando o ritmo da fala (discutiremos

⁶⁵ “O prefácio é o trabalho em prosa de maior força de Whitman. Junto com ‘A Décima Oitava Presidência’ e o ensaio sobre linguagem chamado *Uma Cartilha Americana* forma o corpo inicial da prosa de Whitman.” ZWEIG, Paul. *Walt Whitman. A Formação do Poeta*, 247.

⁶⁶ “Eu celebro a mim mesmo / E o que eu assumo você tem de assumir / Por todo átomo que pertence a mim tanto quanto a você”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 27. As traduções dos poemas são nossas; quando houve dúvidas (e não foram poucas), buscamos soluções no cotejo das ótimas traduções de André Cardoso, Geir Campos, José Agostinho Baptista e Rodrigo Garcia Lopes (cf. Bibliografia; Seção A). Para efeito de consulta do original, também indicaremos a passagem na edição de 1891-1892. Fique, no entanto, a ressalva de que pontuação e passagens foram alteradas pelo autor ao longo dos anos. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, I*”. Em *Poetry and Prose*, 188.

esse ponto mais adiante) em reforço à “presença” não somente do poeta, como do leitor – ou “público” –, convocado a “assumir” tudo o que será dito a seguir por questões de natureza e igualdade.

Nesse “púlpito imaginário”, o poeta passa a descrever suas reações ao mundo: “vadiando” e “convidando sua alma”, ele “se curva” para “observar uma lâmina de grama” e passa à descrição sucinta de interiores, “casas e salões”, cujos perfumes adoráveis, porém intoxicantes, o afastarão para seu encontro com a “fragrância inodora” da atmosfera de um bosque onde, “sem disfarces e nu”, o sujeito, “louco para entrar em contato” consigo mesmo, vê-se em comunhão com o ambiente, como se natureza e homem integrassem um único corpo:

*The smoke of my own breath,
Echos, ripples, and the buzzed whispers loveroot, silkthread, crotch and
vine,
My respiration and inspiration the beating of my heart the passing of
blood and air through my lungs,
The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and darkcolored sea-
rocks, and of hay in the barn,
The sound of the belched words of my voice words loosed to the eddies of
the wind,
(...) ⁶⁷*

A qualidade rítmica da seqüência está inteiramente ligada aos encadeamentos internos – em que os elementos descritos se justapõem –, e externos, formados pela alternância do que é do corpo (a respiração, a voz) e do bosque (raízes, plantas, o cheiro das folhas) até que palavra e vento tornem-se um só. A comunhão com o bosque e a nudez do homem em natureza só se deixam quebrar pelo retorno à ordem intoxicante e urbana, aqui

⁶⁷ “O vapor da minha própria respiração, / Ecos, murmúrios, suspiros e zumbidos raiz-do-amor, fios-de-seda, forquilha e vinha, / Minha expiração e inspiração. . . . a batida do meu coração a passagem do sangue e do ar pelos meus pulmões, / O cheiro das folhas verdes e das folhas secas, e da praia e das pedras do mar escurecidas e do feno no celeiro, / O som das palavras que jorram da minha voz. . . . palavras lançadas nos redemoinhos do vento (...).” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 27. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 2*”. Em *Poetry and Prose*, 189.

representada, de modo irônico, pela figura do leitor, que transformaria o bosque em acres de terra, palavras em escrita e poemas em meros significados passivos de decodificação:

*Have you reckoned a thousand acres much? Have you reckoned the earth much?
Have you practised so long to learn to read?
Have you felt proud to get at the meaning of the poems?*⁶⁸

É a esses “disfarces” de civilidade, “perfumes” de pronto evitados, que o poeta contrapõe a razão de sua presença, motivo maior do poema:

*Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems,
You shall possess the good of the earth and sun . . . there are millions of suns
left,
You shall no longer take things at second or third hand . . . nor look through the
eyes of the dead . . . nor feed on the spectres in books,
You shall not read through my eyes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter then from yourself.*⁶⁹

Nas perspectivas assumidas em relação à natureza e à civilidade encontraremos a tensão inaugural do poema, um conflito que, veremos, o poeta trata de desatar. O assunto do poema, tal como nos é proposto, é a “origem de todos os poemas”, que recuperando a figura do poeta sem disfarces, bem como sua preterição de uma ordem artificialmente racionalizada, a “vadiagem” (*loafe*) do poeta se opõe, como já vimos, ao trabalho – embora

⁶⁸ “Quantos acres você já contou? Quanto da Terra você já contou? / Você já treinou muito para aprender a ler? / Você já se sentiu muito orgulhoso de chegar ao significado de poemas?” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 28. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 2*”. Em *Poetry and Prose*, 189.

⁶⁹ “Fique comigo esta manhã e esta noite e você vai ter a origem de todos os poemas, / Você vai possuir o bem da terra e do sol. . . . há uma infinidade de sóis restantes, / Você não vai mais pegar as coisas de Segunda ou terceira mão nem olhar através dos olhos dos mortos. . . . nem se alimentar de espectros dos livros, / Você não vai olhar também pelos meus olhos, nem tomar as coisas de mim, / Você vai ouvir todos os lados e filtrá-los por você mesmo.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 28. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 2*”. Em *Poetry and Prose*, 189-190.

não à *ordem* do trabalho, dos artifícios e dos perfumes tóxicos – nos leva ao conflito com uma civilidade formada por protocolos, medidas exatas e convenções indiretamente atribuídas a alguém (“*you*”) que, leitor do poema, vê seu suposto modo de vida negado em nome de uma experiência original, *primeva*, que deverá ser por ele assumida. Como vimos na discussão do prefácio, a natureza que dá ensejo aos modos de um “homem sem disfarces” nos remete aos ideais de uma democracia idílica, medida real e verdadeira da civilidade; assim, não lemos aqui a proposta de um mero retorno ao bucólico, mas da reforma da cidade, entendida como *locus* do interlocutor e de onde o poeta *se afasta* para recuperar e expressar uma verdade primordial. Como problema literário, esse “retorno urbano” à natureza e sua devida contrapartida política demonstram-se prolíficos na literatura norte-americana do período. Outro discípulo de Emerson, Thoreau, faz de seu retiro às margens do lago *Walden* o relato de um cidadão que busca na natureza as verdadeiras medidas da civilidade:

*Finding that my fellow-citizens were not likely to offer me any room in the courthouse, or any curacy or living anywhere else, but I must shift for myself, I turned my face more exclusively than ever to the woods, where I was better known. I determined to go into business at once, and not wait to acquire the usual capital, using such slender means as I had already got. My purpose in going to Walden Pond was not to live cheaply not to live dearly there, but to transact some private business with the fewest obstacles; to be hindered from accomplishing which for want of a little common sense. A little enterprise and business talent, apperead not so sad as foolish.*⁷⁰

A defesa do indivíduo e de seu direito à produção de bens e seu comércio sem interferências do Estado está no cerne do retorno de Thoreau a uma natureza em que alguns

⁷⁰ “Verificando que meus concidadãos não pareciam dispostos a me oferecer qualquer lugar no tribunal ou qualquer cargo, restando-me viver por mim mesmo, voltei-me com mais exclusividade que nunca para os bosques, onde era mais bem conhecido. Resolvi começar a trabalhar imediatamente, sem esperar adquirir o capital costumeiro, usando apenas os poucos meios que já tinha obtido. Meu propósito, ao ir para o Lago Walden, não era viver com ou sem custos, mas executar alguns negócios privados com um mínimo de obstáculos; ser impedido de realizá-los por falta de um pouco de senso comum, de um pouco de iniciativa e

de seus “concidadãos”, como George Ripley, criador da comunidade de Brook Farm, e Orestes Brownson, um dos grandes críticos do capitalismo norte-americano, anteviam a possibilidade de uma experiência comunal em crítica aos abusos de um sistema que, “fragmentando” a sociedade (para usar aqui um termo de Emerson), reduzia o homem à “nona parte”⁷¹ de si. “Onde termina essa divisão do trabalho? E a que objetivo ela finalmente serve? Não tenho dúvida de que outra pessoa possa pensar por mim; mas não seria desejável que ele pudesse fazê-lo de modo que excluísse meu próprio pensamento”⁷²: com essas palavras, Thoreau dá uma boa medida da crítica à industrialização e à exploração do homem pelo homem que embasava as melhores páginas do chamado Transcendentalismo da Nova Inglaterra, cuja face política foi um tanto quanto obliterada pela crítica norte-americana ao longo do século XX. É nesse debate, em que política, filosofia, economia e literatura encontram terreno fértil para o diálogo, que Whitman propõe a seu interlocutor a busca de uma “origem”, segundo a qual a poesia se legitima não como forma de reiterar uma ordem de convenções, medida por acres ou pela informação diluída e morta, mas enquanto meio e verdade para a formação do indivíduo livre, propriamente democrático, cuja autoridade – isto é, seu poder de autorepresentação – reside em “si próprio”. Eis as linhas que podemos depreender do “exórdio” do poema. A seguir, veremos que a franqueza da proposta, bem como a oposição clara entre natureza e civilização, trazem consigo conflitos e incongruências um pouco mais acalorados.

A constituição dessa individualidade em relação à natureza é o primeiro assunto do poema e se desenvolve por demonstração. A exposição de si, mediante ação seguida de comentário, fornece ao interlocutor *um exemplo de articulação de sua própria experiência em relação ao que é essencial e verdadeiro*. Desse modo, o poeta prossegue com a expiação da vida urbana, cujas “últimas notícias . . . descobertas, invenções, sociedades . .

de talento para os negócios parecia menos triste do que tolo.” THOREAU, Henry David. “Walden”. In BODE, Carl (ed.) *The Portable Thoreau*, 274-275.

⁷¹ THOREAU, Henry David. “Walden”. In BODE, Carl (ed.). *The Portable Thoreau*, 310.

⁷² *Where is this division of labor to end? And what object does it finally serve? No doubt another may also think for me; but it is not desirable that he should do so to the exclusion of my thinking for myself.* THOREAU, Henry David. “Walden”. In BODE, Carl (ed.) *The Portable Thoreau*, 310.

. . . autores novos e velhos”, bem como “jantares, roupas, associações, negócios, complementos, deveres”, dizem somente aquilo que “não é Eu mesmo”⁷³:

*Apart from the pulling and hauling stands what I am,
Stands amused, complacent, compassionating, idle, unitary,
Looks down, is erect, bends and arm or an impalpable certain rest,
Looks with its sidecurved head curious what will come next,
Both in and out of the game, and watching and wondering at it.*

*Backward I see in my own days where I sweated through fog with linguists and
contenders,
I have no mockings or arguments I witness and wait.*⁷⁴

Aqui a experiência urbana exige uma postura crítica. “Dentro e fora do jogo, assistindo e refletindo”, Whitman nunca perde de vista o ponto de onde se afasta: é a “névoa” da condução falsa e materialista da vida, própria da experiência urbana, que leva o poeta à comunhão com uma natureza verdadeira, na qual está a pureza ainda plausível de uma *origem*. Em outras ocasiões, como o nono poema de 1855 – posteriormente chamado “*A Boston Ballad (1854)*” – o “testemunho” dos acontecimentos e a “espera” de seu desenrolar são propostos pelo homem cínico e descrente da república que desfila sua tirania:

⁷³ *Trippers and askers surround me, / People I meet the effect upon me of my early life or the ward and city I live in of the nation, / The latest news discoveries, inventions, societies authors old and new, / My dinner, dress, associates, looks, business, compliments, dues, / The real or fancied indifference of some man or woman I love, / The sickness of one of my folks – or of myself or ill doings or loss or lack of money or depressions or exaltations, / They come to me days and nights and go from me again, / But they are not the Me myself.* WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 29-30. Cf. “*Song of Myself*, 4”, 191-192.

⁷⁴ “Longe dos lugares apertados e tumultuados está o que sou,/ Está pensativo, complacente, cheio de compaixão, preguiça, unitário, / Olha para baixo, está ereto, curva o braço sobre um impalpável certo resto, / Olha de soslaio curioso para saber o que vem depois, / Ambos dentro e fora do jogo, assistindo e refletindo ao mesmo tempo.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 30. Cf. “*Song of Myself*, 4”, 192.

*Clear the way there Jonathan!
Way for the president's marshal! Way for the government Cannon!
Way for the federal foot and dragons . . . and the phantoms afterward.*

*I rose this morning to get betimes in Boston town;
Here's a good place at the corner . . . I must stand and see the show.⁷⁵*

Falta a “*A Boston Ballad (1854)*”, um dos dois poemas de *Leaves of Grass* escritos e publicados antes de 1855, justamente aquilo que, neste primeiro poema, completa o caráter crítico do sujeito poético. A “gozação e os argumentos” que o poeta de Whitman diz não ter em 1855 serão fundamentais para o desenvolvimento da “balada”, cujo contexto (de difícil identificação no poema) é a decisão federal de fazer valer a “Lei do Escravo Fugitivo”⁷⁶ no caso de Anthony Burns, negro fugido da Virgínia que é capturado em Massachussetts e conduzido por tropas federais ao cativo. Nesse poema, o desfile das tropas, que exibindo armas e uniformes servem de índice da tirania do governo federal, é acompanhado de perto pelos fantasmas da Guerra de Independência, que tratados com displicência e cinismo pelo poeta, retornam a seus túmulos sem ouvir a recomendação feita ao Major das tropas, a de que o governo deveria promover um novo desfile com as ossadas do rei Jorge da Inglaterra, como se a Revolução (fim da tirania britânica sobre a América) jamais tivesse ocorrido.

Já no primeiro poema de 1855 (o futuro “*Song of Myself*”), o poeta deixará de lado o cinismo urbano – também ele “intoxicante” – em nome do reconhecimento de sua própria Alma:

*I believe in you my soul . . . the other I am must not abase itself to you,
And you must not be abased to the other.*

⁷⁵ “Ei Zezinho, abre caminho! / Abre caminho para a delegação do Presidente! Abre caminho para o canhão do governo! / Caminho também para a infantaria, para a cavalaria armada. . . e para os fantasmas que vêm atrás. // Hoje acordei cedinho para chegar o mais rápido possível na cidade de Boston;/ Aqui na esquina tem um bom lugar . . . agora eu paro e assisto ao espetáculo”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 135. Cf. “*A Boston Ballad (1854)*”, 404.

⁷⁶ A Lei do Escravo Fugitivo, de 1850, declarava que todo o negro escravo do Sul que ultrapasse em fuga a fronteira da escravidão deveria ser preso por autoridades e conduzido de volta ao cativo. Cf. REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 137-138.

*Loafe with me on the grass . . . loose the stop from your throat,
Not words, not music or rhyme I want . . . not custom or lecture, not even the
best,
Only the lull I like, the hum of your valved voice.*⁷⁷

A comunhão desse indivíduo urbano (o “outro que sou”) com a Alma e o reconhecimento de si compõem o momento central da formação do sujeito. Como fica claro pelo encontro “em uma manhã transparente de Verão”, a união do indivíduo com a alma, em que os modos líricos e o simbolismo do encontro amoroso reforçam o distanciamento do poeta frente à cidade, dá ensejo à revelação da verdade e da completude de um mundo ainda sujeita ao indivíduo apartado da sociedade, cujas relações não permitiriam a liberdade e a universalidade encontrada na solidão do poeta em natureza:

*Swiftly arose and spread around me the peace and knowledge that pass all the
argument of the earth,
And I know that the hand of God is the promise of my own,
And I know that the spirit of God is the brother of my own,
And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters
and lovers,
And that a kelson of the creation is love,
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs of the worm fenced heap'd stones, elder, mullein and poke-
weed.*⁷⁸

⁷⁷ “Eu acredito em você, minha alma. . . o outro que sou não deve cair diante de você, nem você deve cair diante dele. // Vem folgar comigo na grama . . . afrouxa o nó da garganta, / Não quero rimas, nem musica ou palavras. . . nem costumes nem lição, nem o melhor, / Apenas o acalanto, o murmúrio de sua voz aveludada.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 30. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 5*”. Em *Poetry and Prose*, 192.

⁷⁸ “Rapidamente surgiu e se estendeu ao meu redor a paz e o prazer e o conhecimento que perpassa todo argumento e todo o conhecimento da terra / E eu sei que a mão de Deus é minha mão mais velha / E eu sei que o espírito de Deus é meu espírito mais velho / E que todos os homens que nasceram são também meus irmãos . . . e as mulheres minhas irmãs e amantes, / E que uma quilha da criação é o amor; / E que ilimitadas são as folhas que secam ou caem nos campos / E as formigas marrons nos buraquinhos por debaixo delas / E

Aproveitando a deixa de James E. Miller Jr., que define o poema como “representação dramática de uma experiência mística”,⁷⁹ já nos cabe uma primeira tentativa de mostrar o fio condutor da experiência subjetiva tal como Whitman nos apresenta no início deste poema. Expressão da “origem”, o êxtase religioso não se dissocia de uma conduta social marcada pela *resistência* do indivíduo ao abafamento do meio urbano, bem como por sua busca de conhecimento e formação, encontrada junto à natureza, tendo por horizonte a completude de si e a reforma do todo, do qual participa o leitor (“*stop this day and night with me*”), para quem o poeta ainda é exemplo de conduta pública. Dessa forma, *a experiência mística de Whitman só ganha sentido, expressão e verdade enquanto retorna à coletividade* (de onde o “drama” na análise de Miller Jr.). Não à toa, a conclusão deste momento do poema introduz “a grama” e a tentativa de compreensão de seu significado:

*A child said, What is the grass? fetching it to me with full hands;
How could I answer the child? . . . I do not know what it is any more than he.*⁸⁰

A “grama” que dá nome ao volume (ou as tradicionais “relva” ou “erva” das traduções de língua portuguesa⁸¹), não se apresenta à experiência íntima e isolada de um indivíduo em êxtase, mas advém, *como tema*, da oportunidade que o poeta tem de

as crostas de limo na cerca apodrecida e as pedras empilhadas e as flores silvestres, o musgo e o espinheiro.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 30-31. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself*, 5”. Em *Poetry and Prose*, 192.

⁷⁹ MILLER Jr., James E.. ““*Song of Myself*” as Inverted Mystical Experience”. Em MILLER Jr., James E. (ed.). *Whitman’s “Song of Myself” – Origin, Growth, Meaning*, 134.

⁸⁰ “Uma criança diz O que é a grama? trazendo-as para mim com as mãos cheias; / Como posso responder para a criança? . . . eu não sei mais do que ela.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 31. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself*, 6”. Em *Poetry and Prose*, 192.

⁸¹ Rodrigo Garcia Lopes, em sua tradução da primeira edição de *Leaves of Grass* (publicada em dezembro de 2005), discute a tradução do título (“*Folhas de Relva*”) argumentando o caráter ornamental que a grama recebeu em nosso meio urbano. Assim, a palavra “relva”, que designa qualquer conjunto de ervas no solo, seria mais adequada ao sentido de *grass* para Whitman. Cf. WHITMAN, Walt. *A Primeira Edição (1855) de Folhas de Relva: Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes*, 260. Já a tradução portuguesa de José Agostinho Baptista (seleção de 2003) opta por *Folhas de Erva*.

responder à dúvida de uma criança, que representando uma ação cotidiana, a princípio inexpressiva e inconseqüente, traz um forte contraste àquele momento de revelação. Após o contato com a verdade íntima do mundo, o poeta joga com possíveis respostas. “Bandeira de minha disposição, que tremula o verde da esperança”, “lenço de Deus”, que “cai de propósito” para que alguém leia as iniciais bordadas e pergunte “de quem é?” ou “a própria criança”, “bebê produzido da vegetação” – todas essas respostas trazem o tom da brincadeira infantil e abrem caminho para que o poeta mude de registro e fale em tom geral, como encerrasse a fala da criança em um episódio e dirigisse suas reflexões ao interlocutor:

*Or I guess it is a uniform hieroglyphic,
And it means, Sprouting alike in broad zones and narrow zones,
Growing among black folks as among white,
Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive them the
same.*⁸²

A verdade igualitária da natureza a ser contemplada pela poesia está toda expressa nesta passagem. Estendendo-se em regiões amplas e estreitas, entre brancos, negros, canadenses e peles-vermelhas, bem como pelos extremos da esfera pública norte-americana (congressistas e imigrantes), a grama será não apenas símbolo revelado da igualdade, mas também da *unidade e visibilidade natural de absolutamente tudo que existe*, totalidade diante da qual o poeta indistintamente “dá e recebe”. Igualando e incluindo em seu poema indivíduos de uma sociedade desigual e segregatória, a Natureza aqui se revela contestatória e, à medida que abarca a verdade do mundo, legitima o distanciamento do indivíduo que, apartado da sociedade, busca o conhecimento de si e do mundo. “*Ó eu percebo depois de tudo que são muitas línguas falantes!*”⁸³: a identificação das folhas da

⁸² “Ou acho que é um hieróglifo uniforme, / E ele significa, estendendo do mesmo modo em amplas e estreitas regiões, / Crescendo entre negros do mesmo modo que entre brancos, / Canadense, Pele-Vermelha, Congressista, Imigrante, eu lhes dou o mesmo, e recebo deles o mesmo”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 31. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 6*”. Em *Poetry and Prose*, 193.

⁸³ *O I perceive after all so many uttering tongues!* WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 32. Cf. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 6*”. Em *Poetry and Prose*, 193.

grama com a língua (“*tongue*”), tanto índice de opinião e individualidade como de compromisso e coletividade, encerra as tentativas de entendimento da grama e, com elas, o trânsito isolado do poeta pela natureza.

Antes que o poeta expresse seu desejo de “traduzir os fragmentos sobre os mortos” ou de “se fundir” com o mundo (passagens seguintes), a “palavra revelada” de Whitman pede ainda atenção quanto a seus modos de expressão, inteiramente identificados com aquela Natureza. Lembrando o prefácio, “a rima e uniformidade dos poemas perfeitos mostram o livre crescimento das leis métricas e brotam delas tão desprovidas de erro e livres como lilases ou rosas em um arbusto”⁸⁴. Entretanto, do mesmo modo que o poeta se afasta da sociedade e encontra a natureza para fazer seu conhecimento retornar àquela segundo um desejo de reforma, a expressão poética até aqui observada não será mero desenvolvimento do que se convencionou chamar “princípio orgânico” mediante a teoria do poeta inglês Samuel Coleridge, que contrapunha as formas naturais da arte às mecânicas e artificiais do trabalho:

*The form is mechanic, when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material; - as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it develops, itself from within, and the fulness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such as life is, such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms...*⁸⁵

Como vimos no poema, a distinção entre natureza e civilização não compreende um antagonismo intransponível, mas o desejo expresso de síntese, à qual o “artista genial” de

⁸⁴ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 11.

⁸⁵ “A forma é mecânica, quando em qualquer material dado nós imprimimos uma forma não necessariamente surgida das propriedades do material; - como quando a uma massa de barro úmido nós damos qualquer forma que desejemos que se fixe quando endurecida. A forma orgânica, por outro lado, é inata; forma-se, como se desenvolve, de dentro, e a completude de seu desenvolvimento é uma e a mesma em relação à perfeição de suas formas exteriores. Como a vida, a forma. A Natureza, a primeira artista genial, inexaurível em diversos poderes, é igualmente inexaurível em formas . . .”. Citado por MATTHIESSEN, F. O.. “IV. *The Organic Principle*”. Em *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, 133-134.

Coleridge não dá margem. Assim, incorreríamos em erro caso partíssemos de uma concepção meramente “natural” do verso, a qual F. O. Matthiessen (responsável pela recuperação de Coleridge e do “princípio orgânico” no que toca à análise da literatura Transcendentalista norte-americana) deu crivo enquanto julgava “sem forma” (“*formless*”) a poesia de Whitman, colocando em prática os critérios “artesanais” que ocupavam a mente dos críticos eliotianos. O tratamento formalista da poesia de *Leaves of Grass* tira do horizonte analítico justamente o desejo de síntese, que nos termos da arte poética de Whitman se traduz por uma espécie de “reforma dos ouvidos”, que visa retirar a palavra do poder de estruturas métricas tradicionais (“pré-concebidas”) do mesmo modo com que a terra, no início do poema, é destituída de medidas ou os poemas de significados decodificáveis. Em outras palavras: o “princípio orgânico” não pode ser separado do ímpeto social da poesia.

A primeira qualidade do verso que temos lido até aqui nos remete àquela “espécie de prosa empolgada, quebrada em versos sem adequação alguma à medida ou à regularidade”, lembrando aqui Charles Eliot Norton. De fato, a leitura atenta nos permitiria dizer que não há diferença significativa entre os versos do poeta e a prosa que abre o volume: contando a estranha pontuação do prefácio, que especifica níveis de pausa completamente avessos às convenções escritas, os poemas ainda mantêm a mesma sintaxe afrouxada e o mesmo ritmo de encadeamentos e justaposições, somados à absoluta destituição das estruturas métricas. Firme no propósito de evitar rimas e ritmos tradicionais em nome da “nova expressão americana”, o poeta ainda causa desconcerto aos que pretendem investigar suas técnicas de versificação, como não ocorresse a esses estudiosos que sua própria ciência está pressuposta na “perdição” a que estão entregues os que se preocupam com “ornamentos e fluência”.⁸⁶

Atentos às qualidades a um só tempo radicais e místicas que se apresentam no indivíduo que busca o conhecimento mediante a fusão com a natureza, recuperemos o testemunho que Whitman reserva, em seu autobiográfico *November Boughs* (1881), a Elias

⁸⁶ Para que se tenha uma idéia das dificuldades enfrentadas pelos críticos e leitores norte-americanos, lembremos a introdução de uma das principais análises do metro whitmaniano, a de Sculley Bradley – um dos responsáveis pela mais importante edição das obras de Whitman, a *Comprehensive Edition* de 1966 – que em

Hicks, pastor quacre de grande influência na família do poeta e sobre o qual Whitman cogitou escrever uma biografia. De um sermão de Hicks, ao qual o poeta teria assistindo junto à sua mãe, em 1829, Whitman sublinha:

A pleading, tender, nearly agonizing conviction, and magnetic stream of natural eloquence, before which all minds and natures, all emotions, high or low, gentle or simple, yielded entirely without exception, was its cause, method, and effect. Many, very many were in tears. Years afterward in Boston, I heard Father Taylor, the sailor's preacher, and found in his passionate unstudied oratory the resemblance to Elias Hicks's—not argumentative or intellectual, but so penetrating—so different from anything in the books—(different as the fresh air of a May morning or sea-shore breeze from the atmosphere of a perfumer's shop.) While he goes on he falls into the nasality and sing-song tone sometimes heard in such meetings; but in a moment or two more, as if recollecting himself, he breaks off, stops, and resumes in a natural tone. This occurs three or four times during the talk of the evening, till all concludes.⁸⁷

Sem preocupação com a veracidade do testemunho, o que nos chama a atenção nesta passagem é a relação entre a retórica do pastor e a poesia de Whitman. Valendo-se da mesma distinção entre “ar fresco” e “perfumes”, Whitman rememora a “eloquência natural” do pastor em relação ao que, no poema, é o fim dos “disfarces” e a “nudez” com que caminha diante do leitor, como se pretendesse assumir o mesmo “fluxo magnético” e a mesma “penetração” incontestável, diante dos quais cederiam todas as mentes e naturezas.

seu “*The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry*”, de 1939, tentava “obter uma racionalidade no verso de Whitman” de modo a “aumentar enormemente o valor de Whitman para seus leitores”.

⁸⁷ “Uma convicção advogada, terna, próxima da agonia, e um fluxo magnético de eloquência natural, diante da qual todas as mentes e naturezas, todas as emoções, elevadas ou baixas, gentis ou simples, cediam inteiramente sem exceção, eram sua causa, seu método e efeito. Muitos, muitos mesmo iam às lágrimas. Anos depois em Boston, eu ouvi Pai Taylor, o pregador dos marinheiros, e encontrei em sua oratória rude e apaixonada a semelhança com a de Elias Hicks – não argumentativa ou intelectual, mas tão penetrante, tão diferente de qualquer coisa nos livros – (diferente como o ar fresco de uma manhã de Maio ou a brisa marítima da atmosfera são de uma loja de perfumes). Enquanto seguia ele caía na nasalidade e nas melodias às vezes ouvidas em tais encontros; mas em um momento ou dois, como se recompusesse, ele impunha a quebra, parava e retornava em um tom natural. Isto ocorre três ou quatro vezes durante a fala da noite, até que tudo se conclui”. WHITMAN, Walt. “*Elias Hicks*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1258.

O poema também obedece à mesma cadência e contraste que supomos nas “melodias” entrecortadas pelo “tom natural”, cujo conjunto oratório, para continuar com o testemunho, clama “algo inominável para além da oratória”, “emanando do coração de Hicks para o coração da audiência”⁸⁸ do mesmo modo com que Whitman guia seu interlocutor à “origem de todos os poemas”. É evidente que o entendimento da retórica de Hicks passa pelo filtro do princípio orgânico, como se vê pelos símiles naturais e pela consciência de uma forma regida pela emoção e pelo espírito; contudo, interessa a nós *a possibilidade de se atribuir à poesia as mesmas qualidades do discurso prosaico*. É na transposição de marcas da exposição oratória à estrutura poética que encontraremos um desenvolvimento importante da poesia de Whitman, “incomparável sermão” segundo Thoreau⁸⁹, um de seus primeiros entusiastas.

Como a natureza, que até aqui envolve liberdade política e experiência mística, o sermão oferecerá ao poeta não apenas a liberdade rítmica como o alcance social de um gênero que, embora menor dentro do esquadro literário romântico, contava com sólida tradição em solo americano, fosse em sua vertente propriamente religiosa, fosse como parte da prática política. Embora estivesse bastante preocupado com o valor do *craftsmanship*, próprio da época, Matthiessen relacionou com bastante propriedade as preocupações estéticas do *rhythmic verse* de Whitman às sociais que, citando o poeta, impunham o afastamento das formas métricas clássicas, impróprias para “os grandes temas modernos, a ampliação da experiência das pessoas, o avanço da ciência, os novos fatos da indústria”⁹⁰. No que toca à leitura da primeira edição de *Leaves of Grass*, o sermão oferece o tom de pronunciamento do prefácio e a estrutura (tese, ilustração e reiteração) em que Whitman assenta o relato entrecortado de sua experiência mística e pública, sempre exemplar,

⁸⁸ *Then a word about his physical oratory, connected with the preceding. If there is, as doubtless there is, an unnameable something behind oratory, a fund within or atmosphere without, deeper than art, deeper even than proof, that unnameable constitutional something Elias Hicks emanated from his very heart to the hearts of his audience, or carried with him, or probed into, and shook and arous'd in them—a sympathetic germ, probably rapport, lurking in every human eligibility, which no book, no rule, no statement has given or can give inherent knowledge, intuition—not even the best speech, or best put forth, but launch'd out only by powerful human magnetism.* WHITMAN, Walt. “Elias Hicks”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1262.

⁸⁹ REYNOLDS, David. *Op. Cit.*, 364.

⁹⁰ MATTHIESSEN, F. O.. *Op.Cit.*, 580-581.

dirigida a alguém que se identifica com um leitor ou grupo de leitores possíveis⁹¹, mas que, à força declamatória do poema, repleto de invectivas e variações de tom e pessoa, poderia bem ser ouvinte ou auditório, ao qual se dirige aquele, de modos rudes e roupas de trabalhador, que nos foi apresentado somente como “maior poeta”, e para quem o poema – estamos falando do futuro “*Song of Myself*” – não será uma forma fechada e tradicional, mas, ancorado pelos dois lados possíveis de um diálogo,

*the limits of an agonistic arena in which the poet commands, questions, mocks, wrestles, fondles, and instructs his reader, finally sending him or her back into the world bearing the seeds of democratic potency.*⁹²

A “arena” de Betsy Erkillla nos dá uma ótima perspectiva de uma das funções impostas à oratória e ao sermão em suas incursões poéticas, que é, em 1855, *a de regular as variações de gênero e tom ao longo do poema*. É nesse sentido que os questionamentos, as lutas, o chiste, a ironia, a crônica e a lírica ganham a unidade formal no âmbito das ações de um “homem exemplar”, para quem a formação representa um ato de *assunção coletiva* com vistas à revelação de uma verdade que não cabe ao sujeito senão à medida que esse comunga com o outro, lembrando não apenas as questões de “orgulho e compaixão” do Prefácio como a orientação poética de absorver a tensão de cunho social que possa existir entre as partes. O “fluxo magnético de eloquência natural, diante da qual todas as mentes e naturezas, todas as emoções, elevadas ou baixas, gentis ou simples, cediam inteiramente sem exceção” é parte desse compromisso coletivo, em que cabe ao poeta, ciente de seu dever, a moção das paixões que conduzem o outro à verdade, social e religiosa. Como Emerson, que em seu “Discurso para a Escola da Divinidade” (1837) impõe à vida pública do orador o “fogo do pensamento”, o poeta-orador de Whitman submete-se à verdade do mundo para a consumação de sua autoridade pública. Lembrando a discussão do capítulo anterior, a regulação sermonística da poesia é responsável pela identificação da *subjetividade poética*, presente no percurso do poeta em busca da natureza, com a *figura*

⁹¹ Lembremos que a forma “you” tem seu número definido apenas pelo contexto. A dúvida entre um ou muitos leitores já foi tema da fortuna crítica de Whitman.

⁹² ERKILLA, Betsy. *Op. Cit.*, 95.

pública, que torna a experiência isolada exemplo de conduta e matéria de instrução para o coletivo.

Vimos como essa identificação se deu na conclusão do capítulo anterior, analisando a responsabilidade de Emerson na elaboração de um sistema literário no qual a poesia assumia a dianteira na configuração literária das tensões sociais, bem como de sua possível solução. Podemos dizer que é essa abertura à expressão da sociedade, traduzida pela necessidade de uma forma poética nova, não apenas no sentido da afirmação local, mas também da responsabilidade que a poesia assume nesse contexto, conduzindo Whitman à apropriação desse gênero que, da metade do XVIII ao início do XIX, encontrou-se no centro de uma grande secularização de hábitos religiosos. Com universidades (controladas por pastores) e congregações enviando professores e estudantes à Inglaterra e à Alemanha para estudos de teologia e filosofia, o pensamento romântico – inclusive o literário – passou por um filtro inusitado, que engessado nas cátedras, como se pode ver pela literatura de poetas como Longfellow, Holmes e Lowell, todos integrantes da Academia de Harvard, ganhou um forte campo de debates na área teológica, da qual o Transcendentalismo de Emerson, que poderia ser descrito literariamente como o próprio Romantismo norte-americano, é ruptura perante o Unitarismo da Nova Inglaterra, esse já dissidente das congregações puritanas ortodoxas que, conferindo à fé e não à formação ética do indivíduo (inovação Unitarista a ser contemplada por Emerson) o principal meio de salvação, via as artes em sua acepção mais genérica como futilidade ou pecado.

Do debate teológico também saem transformações importantes do gênero sermônístico. No caso de Emerson (que inicia sua carreira como pastor, substituindo o pai na Congregação Unitarista), a transformação é sentida no próprio estilo de seus ensaios, que antes de assumirem a palavra escrita, eram apresentados ao público na forma de palestras, ministradas em diversos pontos do país, atividade comum entre escritores norte-americanos e que fez o filósofo nacionalmente conhecido. Como parte da audiência de uma dessas palestras, Whitman tomou contato, ainda em 1842, com uma versão oral de *“The Poet”*, que recebeu do, àquela época, editor do *Aurora* uma resenha farta de elogios. Tributário do sermão, o ensaísmo de Emerson vazou importantes questões desenvolvidas pela estética alemã e pela literatura romântica européia: a individualidade genial do artista, característica de seu letrado-poeta; o retorno à natureza como meio de recuperar a pureza

frente a uma sociedade de artifícios; e, nesse sentido, a busca de formas literárias orgânicas, que pudessem reatar a relação do homem com o universo. No entanto, como em Whitman, todas essas questões estarão submetidas à *expressão didática de valores públicos*, o que sem dúvida torna o Romantismo norte-americano bastante peculiar; afinal, reforçando aqui a questão que já lançamos anteriormente, como relacionar uma arte formada na cisão entre sujeito e mundo com uma sociedade coesa, em que o letrado deve tornar públicas as leis que formam o pensamento privado? É a partir desse desajuste entre a arte romântica e a necessidade de coesão comunitária, própria da Nova Inglaterra, que Matthiessen nota:

*The attitude produced by that illumination was dominant throughout his work, and was strong contrast to much European romanticism to the pattern of qualities that Madame de Stäel had seen in the emerging new literature, ‘the sorrowful sentiment of incompleteness of human destiny, melancholy, reverie, mysticism, the sense of the enigma of life’.*⁹³

Contrário às expectativas do Romantismo, o sentido de “completude iluminada” animado por esse poeta que pensa a vida urbana moderna e a natureza a partir da vida comunitária e do dever cívico manifesta-se na forma poética a partir de um elemento que, retomando o aspecto *representativo*, inerente à autoridade pública do “maior poeta” do Prefácio, remonta a uma questão teológica que forma, principalmente na Nova Inglaterra puritana, uma verdadeira tradição de pensamento: a *tipologia*. Muito embora possamos analisar o caráter tipológico da poesia de Whitman, sobretudo da figura de seu poeta, por suas referências da literatura popular, é preciso dizer que tais elementos não dão conta da transformação de sentimentos e ações individuais em exemplos comunitários, nem da própria idéia de um mundo hieroglífico, do qual a maior (e mais democrática) expressão é a “grama”. A tipologia surgiu junto aos debates sobre a incorporação das escrituras hebraicas no novo cânone bíblico, sendo a solução segundo a qual pessoas, instituições, lugares e acontecimentos presentes no Velho Testamento prefiguravam “antítipos” do Novo: o

⁹³ “A atitude produzida por aquela iluminação era dominante por todo seu trabalho e estava em forte contraste com muito do romantismo Europeu, com aquele conjunto de qualidades que Madame de Stäel havia visto na nova literatura emergente, ‘o triste sentimento da incompletude do destino humano, melancolia, nostalgia, misticismo, o senso do enigma da vida’”. MATTHIESSEN, F.O.. *Op. Cit.* 540.

apóstolo Mateus, por exemplo, se refere a Jonas, personagem do Velho, como antítipo do Cristo (“Pois, assim como Jonas esteve três dias e três noites na barriga da baleia; o Filho do homem ficará três dias e três noites no coração da Terra”⁹⁴); logo, Jonas não é mais apenas Jonas, mas um *tipo* que remete à figura do Salvador. Estendida para além da interpretação das escrituras sagradas, o princípio da tipologia se aplicou à relação entre a história sagrada e a secular e está no centro da interpretação que identificava na Nova Inglaterra o sítio de uma “Nova Jerusalém”, como mostra Cotton Mather, importante líder puritano da região no XVII, em sua interpretação da chegada do *Arbella* (que trazia colonos puritanos) à costa americana:

*The Church of our Lord Jesus Christ, well compared unto a Ship, is now victoriously sailing round the Globe [carrying] some thousands of reformers into the Retirements of an American Desart [sic], on purpose that He might there, To them first, and them By them, give a Specimen of many Good Things, which He would have His Churches else where aspire and arise unto [This is] the HISTORY OF A NEW-ENGLISH ISRAEL to anticipate the state of the New Jerusalem.*⁹⁵

O paralelo de Mather entre a peregrinação dos “hebreus-puritanos” em fuga do “Egito-Inglaterra”, que atravessando o “Mar-Deserto Americano” fundaram na “Nova-Israel Inglesa” a “Nova Jerusalém”, lugar em que se assenta, por indicação de Deus, o “povo escolhido-colono” é um exemplo clássico do pensamento tipológico aplicado à história secular dos puritanos na Nova Inglaterra. Mais importante, no momento, do que essa tipologização específica do destino Americano, é a funcionalidade dos princípios tipológicos, que aplicados à comunidade transformam toda ação individual em exemplo ou evidência de progresso ou vício coletivo, interpretada em forma de “mensagem” que remonta, em última instância, a uma ordem total, providencial e predestinada. O problema, em relação a Whitman, é que essa cultura tipológica já não se encerra na religião – do

⁹⁴ Citado por CRASSNOW, Ellman; HAFFENDEN, Phillip. “New Founde Land (Terra Nova)”. Em BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (org.). *Introdução aos Estudos Americanos (tradução de: Élcio Cerqueira)*, 50.

mesmo modo que os Estados Unidos já não eram, à época, o “Estado-Igreja” dos puritanos ortodoxos. Nesse sentido, a secularização da tipologia, transformada em procedimento literário, o que se deve em parte pelo fim da ortodoxia puritana na Nova Inglaterra, torna-se elemento dos mais importantes na poética dessa primeira poesia de *Leaves of Grass*: relacionado à idéia genérica e impalpável de “caráter Americano”, o “maior poeta”, enquanto representante, é *tipo*, que tanto remete ao “povo”, do qual empresta as formas, como, diante de seu público, faz de suas ações *exemplo* para a conduta coletiva; ao mesmo tempo, o coletivo, ao qual se atribui nas mínimas partes a representatividade, pode se tornar tipo de uma esfera ideal, que recupera suas ações em relação a uma ordem superior, de certa forma já prevista pelo próprio episódio da “grama”, “hieróglifo de *Deus*”, que é interpretada como evidência da igualdade natural entre todos os homens, o que legitima a Democracia em termos não exatamente racionais ou dialógicos, mas *divinos*.

Voltaremos às conseqüências da tipologia como visão de mundo mais tarde. Pois escorada em uma identidade entre matéria e espírito, a tipologia também se associa às formas poéticas em suas mínimas estruturas, isto é, ao verso. Em um dos textos seminais do debate sobre o verso de Whitman, Sculley Bradley⁹⁶ retoma a natureza do verso inglês, estruturado não pelas quantidades silábicas, mas pela simples relação entre acento e sílaba, que na prosódia da poesia clássica inglesa ganha regularidade rítmica imprevista pela balada popular. Entretanto, mais importante do que a justificativa da irregularidade métrica do verso de Whitman é o que *se expressa* por essa irregularidade, que é a adequação do ritmo poético à exposição da matéria, bem ao gosto do *metre-making argument* proposto por Emerson em “*The Poet*”⁹⁷ e, nesse sentido, da necessária relação tipológica entre o verso, entendido como matéria, e o que ele refere, como se seu significado fosse o “espírito” da palavra. Quando recuperamos um exemplo já citado, o momento de revelação por que passa o sujeito poético após sua comunhão com a Alma,

⁹⁵ Citado por BERCOVITCH, Sacvan. “The Ends of Puritan Rhetoric”. Em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, 68.

⁹⁶ BRADLEY, Sculley. “*The Fundamental Metrical Principle in Whitman’s Poetry*”. Em *American Literature*, 49-72.

⁹⁷ “*For it is not metres, but a metre-making argument that makes a poem – a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has architecture of its own, and adorns nature with a new thing*”. EMERSON, Ralph Waldo. “The Poet”. “*Essays: Second Series*”. *Op.Cit.*, 323.

Swiftly arose and spread around me the peace and knowledge that pass all the
argument of the earth,
And I know that the hand of God is the promise of my own,
And I know that the spirit of God is the brother of my own,
And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters
and lovers,
And that a kelson of the creation is love,
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs of the worm fenced heap'd stones, elder, mullein and poke-
weed.⁹⁸

vemos essa relação coesa e necessária entre significante e significado se estender em uma ordem mais abrangente que, ultrapassando a organização do verso, faz com que a estrofe mantenha-se coesa. O paralelismo nessa primeira poesia de *Leaves of Grass* não é um recurso entre outros, *mas seu próprio sentido rítmico*, cujo verso sempre se apresenta ligado à exposição da matéria. É o deslocamento melódico e o contraste entre períodos, unidades de assunto, que fazem a “eloqüência natural” de Elias Hicks e levam os críticos de Whitman a chamar seu verso de “verso periódico”, ou ainda de “período rítmico”; da mesma forma, é a exposição coesa da matéria em sentenças, sempre pontuadas por argumentos ou invectivas, que elimina a necessidade de rimas ou metros regulares e cria aquilo que De Selincourt (citado por Bradley⁹⁹) nomeou *identidade de substância* em oposição à identidade de estrutura que governaria a poesia métrica tradicional.

Trata-se de uma expressão muito interessante, pois a identidade necessária entre verso e matéria encontra paridade nos modos com que o universo poético se organiza por

⁹⁸ “Rapidamente surgiu e se estendeu ao meu redor a paz e o prazer e o conhecimento que perpassa todo argumento e todo o conhecimento da terra / E eu sei que a mão de Deus é minha mão mais velha / E eu sei que o espírito de Deus é meu espírito mais velho / E que todos os homens que nasceram são também meus irmãos . . . e as mulheres minhas irmãs e amantes, / E que uma quilha da criação é o amor; / E que ilimitadas são as folhas que secam ou caem nos campos / E as formigas marrons nos buraquinhos por debaixo delas / E as crostas de limo na cerca apodrecida e as pedras empilhadas e as flores silvestres, o musgo e o espinheiro.” V. nota 62.

⁹⁹ BRADLEY, Sculley. *Op. Cit.*, 59.

paralelismos, anáforas e enumerações cujo efeito maior, no âmbito do significado, é o nivelamento dos elementos destacados da realidade, que passam, assim, a responder por um significado unificado que os transcende, enquanto, no nível da forma, a justaposição de sentenças cria um contínuo rítmico que, remetendo às raízes bíblicas do sermão, destitui de suas funções a regularidade métrica tradicional em nome de uma estrutura coesiva que se aplica a estrofes de extensão variada, marcadas ainda pelo uso sistemático de aliterações e assonâncias que ultrapassam o próprio limite dos versos, como se lê na belíssima seqüência de versos acima citada

*And that a kelson of the creation is love,
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,*

e que dão coesão e governo à irregularidade inerente à distribuição do acento nas sentenças. De qualquer forma, a irregularidade própria do “ritmo natural” da fala (em relação à qual métrica e rima seriam como a “divisão artificial” da terra em “acres”) é o elemento a ser preservado por esses recursos técnicos, que desse modo se tornam fundamentais para a caracterização tipológica do sujeito poético em sua “arena”: expressando a ligação orgânica entre palavra, verso e significado, a fala não justificativa apenas para o afastamento de toda a regularidade tradicional em nome de uma “língua americana”, pois é *adequada ao tipo* do poeta, que contrapõe o êxtase declamatório de suas visões a momentos eloquentes de introspecção e exortação, de todo peripatéticas e cujo objetivo é a formação ética do coletivo, baseada naquele “caráter Americano” que encontra seu exemplo na figura do poeta e que, no discurso inicial, estava sob os escombros da vida política de seu país.

Retornemos agora ao momento em que o poeta pretende a *fusão* com o mundo, da qual participam essas questões ligadas à estrutura do verso, que vimos provido de uma “irregularidade governada”, e do discurso poético, que coordenado pela palavra do sermão, dá a Whitman a possibilidade de encerrar na figura pública do poeta perante o “auditório” (*you*) a força persuasiva e “cósmica” da poesia. À luz das palavras de Elias Hicks, que incarnavam uma verdade una e penetrante, Whitman transformará a regularidade necessária à poesia em uma unidade que manifesta, em seus próprios recursos materiais, verbo ou indivíduo, a coesão espiritual (um dos elementos de retomada da épica em base poética) de

uma nação. Os modos, por vezes paradoxais, com que essa unidade se expressa serão nosso próximo assunto.

2

*“Encompass worlds but never try to encompass me,
I crowd your noisiest talk by looking toward you.*

*Writing and talk do not prove me,
I carry the plenum of proof and everything else in my face,
With the hush of my lips I confound the topmost skeptic!”*
(“Leaves of Grass 1855”)

O reconhecimento de si mediante uma natureza igualitária, cuja atmosfera se opõe aos perfumes da cidade e da civilização em que o homem só conhece corrupção. Implícito, o desejo de negar o conjunto de fenômenos a que se havia reduzido a natureza, engajando a experiência da solidão necessária e aceite da alma, o grande instante que se individualiza, na reforma coletiva e no estreitamento de uma união que, dividida em acres ou fluente apenas no uso correto de ornamentos e rimas, o tempo parecia negar. A verdade revelada do poeta e a eloqüência natural do orador, levadas ao *extremest verge of democracy* enquanto a incompletude da modernidade parecia reinar sobre o mundo serão o assunto delicado da seqüência deste primeiro poema de 1855 e que Whitman, ao transformar seu prefácio quase que literalmente em um dos “poemas” de 1856 (“*Poem of Many in One*”, o “*By Blue Ontario’s Shore*” de 1892), resolveu chamar pela divisa da antiga república fundada, *E Pluribus Unum*.

Voltemos ao momento do “fundir-se”, que deixamos em suspenso para mostrar as relações entre um sujeito absolutamente lírico e a necessidade de tornar sua experiência exemplo de conduta. Ao concluir – “O menor rebento mostra que não há morte de fato / E que se realmente existisse ela conduziria para a vida e não esperaria o fim para tomá-la”¹⁰⁰ –, o poeta também nega o colapso do mundo em nome de uma força irresistível e suprema, Vida em maiúsculo que, lhe sendo revelada, passa a compor seu ser e suas ações:

*I pass death with the dying and birth with the new-washed babe . . . and am not
 contained between my hat and boots,
 And peruse manifold objects, no two alike, and every one good,
 The earth good and the stars good, and their adjuncts all good.*

*I am not an earth nor an adjunct of an earth,
 I am the mate and companion of people, all just as immortal and fathomless as
 myself;
 They do not know how immortal, but I know.¹⁰¹*

Por esses juízos, o êxtase (que não “cabe entre o chapéu e as botas”) marca a celebração do concerto do mundo, relacionando aqui esse momento de revelação à distinção que se faz entre o poeta e o “povo que o acompanha”, como ilustram os traços de uma ignorância primordial: “eles *não sabem* como são imortais, mas eu sei”. Veremos as conseqüências formais desse pressuposto mais adiante. Por enquanto, é preciso dizer que, transformada em onisciência e onipresença diante de um mundo completo em si mesmo, a visão transcendente do poeta escapa ao momento lírico propriamente dito e se expressa pelo que foi entendido só recentemente (coisa de 50 anos atrás) como parte integrante da forma poética desenvolvida por Whitman, o chamado *catálogo*. Encadeamento de descrições organizadas segundo tema e estruturas de repetição (paralelismos, enumerações, anáforas) encabeçado, encerrado ou interpolado com comentários ou sentenças de cunho moralizante, podemos incluí-lo entre os argumentos da *formlessness* identificada por Matthiessen sob o “princípio orgânico” da literatura do Renascimento Americano, mas

¹⁰⁰ *They are alive and well somewhere; / The smallest sprout shows there is really no death / And if there was it led forward life, and does not wait at the end to arrest it, / And ceased the moment life appeared.* WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 32. Cf. “*Song of Myself*, 6”, 194.

¹⁰¹ “Vou pela morte com os mortos e nasço com os bebês que acabaram de sair de seu primeiro banho . . . e não me deixo conter entre meu chapéu e minhas botas / E examino objetos variados, nem dois são parecidos e todos são bons, / A terra é boa e as estrelas são boas e suas junções são todas boas, / Eu não sou uma terra, nem um adjunto da terra, / Eu sou o chapa, o companheiro do povo, todos tão imortais e insondáveis quanto

também na base da estrutura rítmica do poema, aquele “fluxo magnético de eloquência natural” que vimos anteriormente e retoma o plano de expressão tipológica em uma chave que, no primeiro momento do poema, não era possível prever. Mesmo Randall Jarrell, um dos responsáveis pela retomada crítica de Whitman no século XX, ainda os entendia “apenas” como “listas”, embora soubesse identificar a condução de “semelhança e oposição e continuidade e clímax e anticlímax” entre as imagens, “transições manejadas”,¹⁰² embora isso não lhe parecesse fato e sim “mágica”.¹⁰³ Para nós, o *catálogo* está no cerne do que veremos ser o retorno da subjetividade à ordem coletiva, marcando definitivamente a Democracia como representatividade atribuída a todos.

“Quem precisa ter medo de se fundir?”: com essa pergunta, dirigida ao leitor, a quem pede para tirar a roupa, recuperando a nudez com que abre o poema “sem disfarces” – “você não é culpado para mim, nem estagnado, nem descartado, / Eu vejo através das roupas de baixo e da camisa xadrez se você é ou não” – o poeta, “sempre por perto, tenaz, aquisitivo, incansável”, começa a demonstrar sua onipresença e onisciência divinas arrolando um primeiro recorte de cenas que, iniciadas ao lado do berço de um bebê, seguem de um ponto de vista definido somente pela “vista do alto” com que um jovem casal é observado e pelo “testemunho” de um suicídio, quando a “presença invisível” do poeta é denunciada pela indicação do lugar exato da queda da pistola. Do quarto do suicida, seguimos para um panorama da cidade:

The blab of the pave . . . the tires of carts and sluff of boot-soles and talk of the promenaders,

The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the clank of the shod horses on the granite floor,

The snow-sleighs, clinking and shouted jokes and pelts of snow-balls,

The hurrahs for popular favorites . . . the fury of roused mobs,

eu mesmo, / Eles não sabem o quanto, mas eu sei.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 32-33. Cf. “*Song of Myself, 7*”, 194.

¹⁰² JARRELL, Randall. “Some Lines From Whitman”. Em *Poetry and the Age*, 121. Também em MILLER Jr., James E.. *Whitman’s “Song of Myself” – Origin, Growth, Meaning*, 127.

¹⁰³ *Idem.*

*The flap of the curtained litter – a sick man inside borne to the hospital,
 The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,
 The excited crowd – the policeman with his star quickly working his passage to
 the centre of the crowd,
 The impassive stones that receive and return so many echoes,
 The souls moving along are they invisible while the least atom of stones is
 visible?*

*What groans of overfed or half-starved who fall on the flags sunstruck or in fits,
 What exclamations of women taken suddenly, who hurry home and give birth to
 babes,
 What living and buried speech is always vibrating here what howls
 restrained by decorum,
 Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances, rejections with
 convex lips,
 I mind them or resonance of them. . . . I come again and again.*¹⁰⁴

A descrição sucinta e a sucessão de fragmentos recebem a moldura de um poeta observador, equidistante como percebemos pelo ritmo homogêneo da enumeração, pontuada de comentários breves ou sugestões de narrativa cotidiana. “Atento à cidade e à sua ressonância”, o poeta panorâmico também deixa, junto à fragmentação das cenas

¹⁰⁴ “O burburinho da rua a roda das carruagens, o arrastar da sola das botas e a fala dos que caminham, / Os bondes pesados, o condutor com seu dedão interrogativo, o trote dos cavalos no chão de pedra, / O carnaval dos trenós, a risada aguda, o grito das piadas, o impacto das bolas de neve; / Os aês p’r’os preferidos do povo a fúria da confusão que se generaliza, / A rapidez da liteira cortinada o homem doente dentro, sendo levado para o hospital, / O encontro dos inimigos, o xingamento de pronto, os socos e a queda, / A multidão agitada – o policial com sua estrela trabalhando rapidamente abrindo caminho no meio da multidão; / As pedras impassíveis que recebem e retornam tantos ecos, / As almas se movendo serão elas invisíveis, enquanto o menor átomo das pedras é invisível? / Quantos gemidos de gente empanturrada ou faminta, que caem de insolação ou de alguma síncope, / Quantos gritos de mulheres que passam mal, que correm p’ra casa e dão à luz os bebês, / Quanto discurso de gente morta ou viva sempre vibra por aqui quantas vaias são constrangidas pelo decoro, / Prisão de criminosos desfeitas, ofertas de adultério, aceitaçãoes, rejeições com os lábios convexos, / Estou atento a essas coisas e sua ressonância eu venho de novo e novo”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 33-34. Cf. “*Song of Myself*, 8”, 195.

justapostas, seu *ponto de fuga*, que nos permite a extensão da metáfora por sua posição estratégica (literalmente o *centro* do catálogo) de onde a multidão revela “as almas que se movem”, outrora princípio de reconhecimento e revelação lírica que reencontra, ainda pela perspectiva distanciada do indivíduo, o ambiente urbano; este, marcado pela desigualdade entre fartos e famintos, pela violência entre populares e pela tensão entre a multidão e a polícia, ainda pode ser colocado segundo aquela mesma “ignorância da imortalidade”. Voltando sua perspectiva distanciada ao campo, contudo, o poeta nos mostra outra realidade:

*The big doors of the country-barn stand open and ready,
The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon,
The clear light plays on the brown gray and green intertinged,
The armfuls are packed to the sagging mow;*

*I am there I help I came stretched atop of the load,
I felt its soft jolts. . . . one leg reclined on the other,
I jump from the cross-beams and seize the clover and timothy,
And roll head over heels and tangle my hair full of wisps.*¹⁰⁵

O contraste entre campo e cidade se dá pela própria ação do poeta, “testemunha” da violência de agentes ignorantes de sua natureza, e “ator” do ambiente idílico. Aqui, a rapidez dos deslocamentos dá lugar a descrições pormenorizadas, em que a caça, a vilegiatura e a pesca, o casamento de um colono com uma índia, a ajuda a um escravo fugitivo, o desejo de uma mulher que observa um grupo de 28 banhistas, o trabalho de um açougueiro, de um artesão e, por fim, de um negro na lavoura (momentos pontuais justapostos como as cenas rápidas do primeiro catálogo) dão vazão à identificação momentânea da figura do poeta com seus protagonistas em chave simbólica. A objetividade

¹⁰⁵ As grandes portas do galpão, abertas e prontas, / A grama seca do tempo da colheita enche a caçamba lenta, / A claridade brinca na mistura de verde, cinza e marrom, / As braçadas estão empilhadas no celeiro não muito firme, / Eu estou lá eu ajudo eu vim deitado no topo da pilha, / Eu sinto o sacolejar suave uma perna dobrada sobre a outra, eu salto de cima das pilhas, pego o trevo e o timóteo, / Saio dando cambalhotas e encho meu cabelo de palhinha seca.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 34. Cf. “*Song of Myself*, 9”, 196.

e minúcia das descrições, atentas a detalhes de paisagem e fisionomias, têm uma contrapartida hermética que não cabe somente ao leitor ou ao crítico. Como veremos, o poeta será *o primeiro leitor dessas cenas*: dessa forma, mais do que ratificar seu caráter panorâmico, uma vez que a seqüência pormenorizada traz justamente aquilo que *não há* na perspectiva urbana, Whitman deixa claro que as cenas não devem ser tomadas somente por aquilo elas exibem; elas têm uma *razão de ser* e que ainda não somos capazes de captar. Se as primeiras cenas (a descarga num celeiro, a caça nas montanhas e a vilegiatura acompanhada da pesca com barqueiros) serão, respectivamente, a celebração da vida campestre, o reconhecimento do brilho e da luz que emanam do sujeito em contato com a natureza e o convite à participação do interlocutor

*I tucked my trowser-ends in my boots and went and had a good time,
You should have been with us that day round the chowder-kettle.*¹⁰⁶

no casamento do colono com a índia a terra e a natureza se fazem presentes pela adesão do colono norte-americano ao solo nativo, representado tanto pelo pai da noiva e seus amigos, que sentados sobre as pernas cruzadas fumam silenciosamente, como pelos “membros voluptuosos” da noiva; já a caracterização do noivo, que com uma mão segura o rifle e com a outra a nativa, é bastante sugestiva da aliança entre natureza e civilidade até aqui idealizada pela possibilidade do interlocutor urbano chegar à origem de todos os poemas, que o poeta identifica à natureza. A seguir, os cuidados com o escravo ferido após a fuga nos colocam outra dimensão do poeta, aqui protagonista cuja compaixão se mede tanto pelo acolhimento do negro (“Dei-lhe um quarto em que se entrava pelo meu”) como por sua adesão à tentativa do escravo de atravessar a fronteira da escravidão:

*He stayed with me a week before he was recuperated and passed north,
I had him sit next me at table. . . . my fire-lock leaned in the corner.*¹⁰⁷

¹⁰⁶ “Enfiei a barra das calças para dentro das botas e saí e passei um belo dia / Você bem que podia ter passado aquele dia com a gente perto da panela de ensopado”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 35. Cf. “*Song of Myself*, 10”, 196.

Entretanto, nenhum desses quadros supera, em simbolismo e hermetismo, o que figura o desejo de uma mulher que observa à distância 28 banhistas. A polêmica das opiniões em torno do quadro, que oscilam entre o total despropósito e a representação mais significativa da “democracia erótica” de *Leaves of Grass*, tem como base a identificação do poeta-narrador com a própria mulher. Segundo análise de Betsy Erkill, ¹⁰⁸ na qual o número de banhistas corresponde tanto ao ciclo da lua como ao ciclo menstrual das mulheres, a cena reitera uma das verdades reveladas ao poeta em seu momento de êxtase e completude (“e uma sobrequilha da criação é o amor”) –, sugerindo que o “desejo sexual que aproxima a mulher dos jovens seja uma sobrequilha da criação – a unificadora e equalizadora energia de Eros – que cruza as fronteiras sexuais, sociais e de classe e a une em imaginação com a multidão democrática”, ¹⁰⁹ enquanto a figura feminina seria “uma máscara para o próprio poeta”, anonimamente desejoso dos corpos dos jovens em sua fantasia solitária” ¹¹⁰. Sem entrar nos méritos do debate de fundo psicológico ou biográfico, o que nos interessa é a aproximação entre os pontos de vista do poeta e da mulher, se tornam o “vigésimo-nono banhista”:

*Where are you off to, lady? for I see you,
You splash in the water there, yet stay stock still in your room.*

*Dancing and laughing along the beach came the twenty-ninth bather,
The rest did not see her, but she saw them and loved them.*

*The beards of the young men glisten'd with wet, it ran from their long hair,
Little streams pass'd all over their bodies.*

*An unseen hand also passed over their bodies,
It descended tremblingly from their temples and ribs.*

¹⁰⁷ “Ele ficou comigo uma semana antes de se recuperar e prosseguir rumo ao norte / Eu o tive na mesa ao meu lado . . . minha carabina encostada no canto da sala.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 35-36. Cf. “*Song of Myself*, 10”, 197.

¹⁰⁸ ERKILLA, Betsy. *Whitman, the Political Poet*, 100.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ *Idem*, 101.

*The young men float on their backs, their white bellies bulge to the sun . . . they
do not ask who seizes fast to them,
They do not know who puffs and declines with pendant and bending arch,
They do not think whom they souse with spray.*¹¹¹

A *invisibilidade* do vigésimo-nono banhista, ignorado pelos jovens que não reconhecem sua própria sensualidade (“*eles* não sabem... mas *eu* sei”, diria o poeta, fazendo eco àquela “ignorância”) confirma até aqui um modo de articulação todos esses quadros – base descritiva dos catálogos – em relação ao sujeito poético, que participa, *em sua perspectiva isolada e abrangente*, das situações à medida que lhes confere profundidade e simbolismo, como o demonstram a descrição do casamento do colono e da nativa e mesmo o auxílio ao escravo fugitivo, cena descrita em um passado que o poeta recupera já de modo distanciado. A contenção figurativa desses quadros, expressada pela escolha dos detalhes e pela rigidez das cenas (sempre passivas de algum imobilismo, apesar de sua composição narrativa), opõe-se ao panorama urbano somente pela profundidade simbólica que a cidade, por enquanto, trata de rechaçar, como não houvesse ali espaço para uma “mão invisível” que desse forma e profundidade aos corpos agitados da multidão. Em essência, a necessidade de um ponto de fuga é a marca dos catálogos, ilusionismo ou paisagem racionalizada que, como bem aponta Buell em seu artigo sobre o tema, se traduz por uma “arte implícita”,¹¹² indireta, à qual podemos aplicar uma opinião mais forte: a de que esse ponto de fuga, inerente à perspectiva distanciado dos catálogos, *expressa a própria visada tipológica* do poeta, que transformando as ações e os desejos de suas personagens – já dotadas do princípio representativo em chave democrática – em manifestações de uma

¹¹¹ “Aonde você vai, moça? Pois eu te vejo, / Você se joga ali na água, ainda que contune parada na sala. // Dançando e rindo pela praia chegava a vigésima-nona banhista, / Os demais não a viam, mas ela os via e amava. // A barba dos jovens rapazes brilhava com a água e ela corria por seus cabelos longos, / Pequenos córregos corriam por seus corpos. // Uma mão invisível também passava por seus corpos, / Ela descia tremendo por suas têmporas e costelas. // Os jovens rapazes nadam de costas, suas barrigas brancas boiam sob o sol . . . eles não perguntam sobre quem se agarra a eles com tanta força. // Eles não sabem quem cai ou arqueja as costas, / Eles não pensam em quem fica molhada com os espirros d’água.”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 36. Cf. “*Song of Myself*, 11”, 197-198.

¹¹² BUELL, Lawrence. “Transcendentalist Catalogue Rhetoric: Vision vs. Form”. Em *American Literature*, 118.

razão superior, cria o mesmo efeito de “ingenuidade” presente no primeiro panorama urbano (“eles não sabem... mas eu sei”), oposta ao conhecimento que o poeta quer partilhar, pela assunção, com seu interlocutor. Encerrando a seqüência de quadros com a descrição de um trabalhador negro da lavoura,

*His blue shirt exposes his ample neck and breast and loosens over his hip-band,
His glance is calm and commanding, he tosses the slouch of his hat away from
his forehead,
The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black of his polish'd
and perfect limbs.*¹¹³

Whitman nos oferece a marca mais extrema de sua técnica de retratista. A ver pela coincidência da descrição do negro com a figura do poeta que se apresenta no frontispício do volume, temos aqui a identidade absoluta entre a perspectiva e o retratado, como se paisagismo e natureza, saber e objeto, formassem um único corpo. A identidade provocativa entre o negro e o poeta, que simplesmente destrói as diferenças raciais em uma sociedade escravocrata, também aponta às linhas com que Whitman demarca seus panoramas e cenas na conclusão da passagem, quando a natureza que desfaz diferenças raciais, tradicionais e autoritárias se mostra expressão de uma “lei natural”, sob a qual encontraremos o poeta e seus companheiros de ocasião:

*Oxen that rattle the yoke and chain or halt in the leafy shade, what is that you
express in your eyes?*

It seems to me more than all the print I have read in my life.

(...)

*The sharphoofed moose of the north, the cat on the house-sill, the chickadee, the
prairie-dog,*

The litter of the grunting sow as they tug at her teats,

¹¹³ “Sua camisa azul deixa seu pescoço largo e seu pescoço à mostra e alarga na altura da cintura / Seu olhar é calmo e comandante . . . ele afasta da testa a aba de seu chapéu.” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 37. Cf. “*Song of Myself*, 13”, 198-199.

*The brood of the turkeyhen and she with her halfspread wings,
I see in them and myself the same old law.*

*The press of my foot to the earth springs a hundred affections,
They scorn the best I can do to relate them.*¹¹⁴

Hávamos visto até aqui uma natureza passiva de descrição em chave lírica, que o poeta fazia questão de opor à ordem racionalizada da cidade. Entretanto, o que a “velha lei” ensina, pelo que lemos aqui, não é o *controle sobre a razão*, que a via dialética dos românticos coloca pela síntese de forças opostas – em seu extremo traduzidas pela selvageria natural e a barbárie racional – mas *uma razão em si mesma*. “Mais instrutiva do que qualquer livro”, a lei natural, abstrata e invisível, está no cerne do que dá sentido aos catálogos, quando entendidos pela via da *tipologia*: como ponto de fuga dos retratos e cenas descritas em sua singularidade (ou seja: em sua *representação*), a lei coincide com o ponto de vista do próprio poeta, o que pressupõe a identidade entre pensamento e natureza e a sugestão de uma ordem a um só tempo interior (está em todas as coisas, é a mesma para homens e animais) e superior, cabendo ao poeta apenas a sua expressão (“a pressão de meus pés na terra faz nascer centenas de afetos”). A questão, no entanto, é que a lei, dando ensejo à tipologização de tudo o que é representado em sua singularidade – esta, Democrática – impõe como que uma correção dos fragmentos, um sentido que os reúne e transcende.

Neste ponto, podemos acrescentar algo à conclusão de Betsy Erkillá¹¹⁵, que vê no poder político da natureza (do sexo, mais especificamente) a transcendência da

¹¹⁴ “Bois que sacolejam os jugos ou descansam na sombra, o que vocês expressam em seus olhos?/ Me parece mais do que todos os papéis que li em minha vida. // (...) O alce de chifres afiados do norte, o gato na varanda de casa, o canário, o cão-da-pradaria, / Os filhotes da porca que grunhe enquanto seus filhotes mordiscam suas tetas, / A ninhada da perua e ela com suas asas semiabertas, / Eu vejo em mim e neles a mesma velha lei. // A pressão do meu pé na terra faz brotar centenas de afetos, / Eles caçoam do melhor que posso fazer para descrevê-los”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 37-38. Cf. “*Song of Myself*, 13-14”, 199-200.

¹¹⁵ “*The sexual urge that draws the woman to the young man is the kelson of creation – the unifying and equalizing energy of Eros – that cuts across sexual, social, and class lines and joins her in imagination with democratic crowd*”. ERKILLA, Betsy. *Op.Cit.*, 100.

fragmentação social e da alienação ditada pela cidade. O retorno da natureza à cidade só transcende desigualdades e segregação *à medida que demonstra a existência de uma mesma lei fundadora, capaz de assumir formas diversas – os tipos – a partir de uma essência única e divina*. O fim da primeira seqüência de catálogos irá nos mostrar essa essência e – o que nos interessa, sobretudo – o termo de sua abrangência. É no retorno do poeta panorâmico e na formação de um imenso catálogo, no qual referências urbanas e campestres se misturam

*The pure contralto sings in the organ loft,
The carpenter dresses his plank, the tongue of his foreplane whistles its wild
ascending lisp,
The married and unmarried children ride home to their Thanksgiving dinner,
The pilot seizes the king-pin, he heaves down with a strong arm,
The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon are ready,
The duck-shooter walks by silent and cautious stretches,
The deacons are ordain'd with cross'd hands at the altar,
The spinning-girl retreats and advances to the hum of the big wheel,
The farmer stops by the bars as he walks on a First-day loafe and looks at the
oats and rye,
(...)*

que Whitman concilia campo e cidade a partir de um “sono comum”

*The city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time . . . the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps by his wife;
And these tend inward to me, and I tend outward to them,
And such as it is to be of these more or less I am.*¹¹⁶

¹¹⁶ “A contralto pura canta na sala do órgão, / O carpinteiro corta a tábua . . . a lâmina de sua plaina assovia seu corte ascendente e frenético, / Os filhos casados e solteiros vão para casa no dia de ação de graças, / O piloto agarra o leme e o puxa com força para baixo, / O imediato se levanta de pronto no baleeiro, lança o arpão, estão a postos, / O caçador de patos anda com cautela e em silêncio se move, / Os decanos são ordenados com as mãos cruzadas no altar, / A tecelã recua e avança ao som da grande roda do tear, / O fazendeiro pára nos balcões do domingo e olha para o trigo e para o centeio (...) A cidade dorme e o campo dorme / Os vivos vivem por sua vez . . . os mortos dormem por sua vez, / O velho marido dorme com sua

como se ambos descansassem sob um único país, para o qual os catálogos serão a forma poética mais bem acabada da unidade e identidade de todas coisas, vistas ora sob a perspectiva da Natureza, ora sob *a perspectiva da Nação*, também manifestação material dessa lei natural, de onde o poeta, em 1892, “tece a canção de mim mesmo”.¹¹⁷ A essas alturas, cabe-nos interpretar a formação do poeta à luz de seu entendimento – ou visão – do *E Pluribus Unum* (“De Muitos Um”), divisa de uma Revolução que pretendia fazer com que as treze antigas colônias, por meio do consenso interno e da luta contra um inimigo externo, formassem um único corpo – que Whitman retoma ao se autoproclamar, na seqüência, “um de uma grande nação, a nação de muitas nações”.¹¹⁸ Se o catálogo e a perspectiva não são novidades da poesia de Whitman, que já os encontra, pelo menos potencialmente, na prosa de Emerson e Thoreau, para os quais a natureza também é símbolo do espírito e a analogia o método de estabelecer relações entre verdade e matéria,¹¹⁹ por outro é o poeta quem pela primeira vez abre o catálogo à *sociedade como um todo* (ou seja, pela perspectiva democrática), fazendo com que ali se configurem suas formas e tensões, finalmente corrigidas quando temos diante de nós a Nação, que oferecerá a Whitman o sentido daquilo que, a princípio, parecia refratário à “mão invisível” do poeta. Mais importante do que a identificação do nacionalismo de Whitman é o caminho que se percorre até a idéia de Nação, conseqüência lógica da sociedade “unida, atada e firme” que a Natureza revela e síntese de experiências rurais e urbanas sob a régua de uma lei natural e

mulher e o jovem marido dorme com sua mulher, / E estes e todos vêm para dentro de mim e eu me vou para fora deles, / E mais ou menos como eles eu sou”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 39-42. Cf. “*Song of Myself, 15*”, 200-203.

¹¹⁷ Em 1892, a passagem referente à seção 15 ganha um último verso: “*And of these one and all I weave the Song of Myself*”. WHITMAN, Walt. “*Song of Myself, 15*”, 199-200. Em *Poetry and Prose*, 203.

¹¹⁸ “*One of a great nation, the nation of many nations – the smallest the same and the largest the same, / A southerner soon as a northerner, a planter nonchalant and hospitable / A Yankee bound my own way ready for trade my joints the limberest joints on earth and the sternest joints on earth, / A Kentuckian walking the vale of the Elkhorn in my deerskin leggings, (...)*”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 42. Cf. “*Song of Myself, 16*”, 203.

¹¹⁹ “*Every particular nature is a symbol of spirit, all natures are related to each other by analogy; symbol and analogy are the basis of natural law, so they are the chief methods of literary style – the result or expression of nature, in miniature*”. Cf. BUELL, Lawrence. *Op.Cit.*, 120.

igualitária, propriamente *democrática*, cujo sentido superior a poesia do “literato divino” se propõe a resgatar.

Conciliando a experiência individual e absoluta da Natureza com a revelação do significado subjacente a uma sociedade até então cindida entre a violência urbana, própria da desigualdade promovida pelo sistema econômico, e o idílio rural, onde a vida encontra sentido e virtude, Whitman corrompe a própria razão de seu distanciamento individual de um mundo incompleto e fragmentado, tomado em nome de sua própria constituição subjetiva, lançando as formas de sua poesia a uma contradição de difícil solução. Como visão de um mundo formado por um pensamento primevo, “presente em todos os homens em todas as eras e terras”, e segundo o qual

*In all the people I see myself, none more and not one a barleycorn less,
And the good or bad I say of myself I say of them.*

*And I know I am solid and sound,
To me the converging objects of the universe perpetually flow,
All are written to me, and I must get what the writing means.¹²⁰*

a Natureza traz à sociedade o fim de todo conflito inerente ao sujeito moderno, *pois simplesmente não se repete a síntese inaugural e individual*: como se a tensão que motivava o distanciamento do poeta simplesmente se dissipasse diante do conhecimento de uma ordem superior, a cidade que dorme junto ao campo não receberá lições da terra, uma vez que ela própria expressa a natureza enquanto nação. Nesse sentido, a forma de diálogo e consenso proposta por Whitman no início do poema, quando entendíamos no refúgio e na comunhão com a Natureza o ponto de partida para o reconhecimento da igualdade entre os homens, perderá força à medida que os “objetos do mundo” (e seria um imenso engano não incluir aqui a própria “sociedade ingênua”, matéria passiva diante do conhecimento do poeta) se tornam *letra* aos olhos do poeta. Eis a maior consequência da tipologia na

¹²⁰ “Em todas as pessoas vejo a mim mesmo, em ninguém mais, em ninguém um grãozinho a menos, / O bom e o ruim que falo de mim mesmo eu falo deles. // E eu sei que sou sólido e sonoro, / Em mim convergem os objetos de um universo que flui perpétuo, / Ele todo está escrito para mim e eu preciso saber o que essa escrita significa”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 45-46. Cf. “*Song of Myself, 20*”, 206.

figuração poética de Whitman, de todo necessária para a superação das tensões sociais e a configuração de um mundo coeso e fechado sob o signo da democracia: é como letra que o ambiente urbano finalmente permite, indiviso e coerente, a leitura do poeta; como letra, também podemos pensar a estranha igualdade entre campo e cidade, cujas diferenças, preservadas no início do poema e indicadoras de uma história que impunha ao homem a cisão fundadora de uma subjetividade, acabam reduzidas à expressão de uma lei única, essa por fim a abstração que ganha o corpo tanto da natureza como da civilização.

Passando sua mão invisível e abstrata pelas páginas do campo e da cidade, Whitman reconhecerá os signos de uma Nação absoluta, que se deixa expressar, como o próprio sujeito poético, em tudo e em todos que serão, enfim, reduzidos ao corpo de um Estado auto-evidente e idêntico à Natureza, para o qual *todo diálogo* – mesmo o que dá sentido à “arena” do poema – *é troca dentro de um ambiente completo e desprovido de tensão*. Nesse sentido, a mesma Betsy Erkillla comenta, em relação aos “catálogos democráticos” de Whitman, os traços de uma ordem opressiva e hierárquica,

operando paradoxalmente um tipo de tirania formal, emudecendo o fato da desigualdade, do conflito racial e a diferença radical com uma economia retórica de muitos e um¹²¹.

É com a idéia de um “experimento em autogoverno que testa e ilustra a capacidade de um indivíduo muscular e autônomo de governar a si mesmo”¹²², presente na própria configuração pública e exemplar do poeta, que Erkillla perfaz seu paradoxo. Completando seu raciocínio, podemos dizer que, propiciando a toda a sociedade o princípio de representação, tirando-o assim da esfera do patrimônio para transformá-lo em direito comum, Whitman gera um princípio de desregulação, que só se resolve a partir do momento em que toda a sociedade, descrita de modo exaustivo nos catálogos, se distensiona em nome de um princípio absoluto. De fato, todos estão representados, a arena está formada; entretanto, todos estão submetidos a uma Lei universal, que pela tipologia

¹²¹ “For all their poetic democracy, Whitman’s catalogues could operate paradoxally as a kind of formal tyranny, muting the fact of inequality, race conflict, and radical difference within a rhetorical economy of many and one.” ERKILLA, Betsy. *Op.Cit.*, 101-102.

¹²² *Idem.*

submete a representação de todas as partes dessa arena à *expressão de um princípio único*, que foge à esfera do consenso emersoniano, formado na base de um mundo dividido entre representantes e representados. A lei universal do filósofo estava *nessa divisão*, própria da república do XVIII. No entanto, quando Whitman resolve submetê-la à Democracia, formando um mundo em que não há distinção entre representantes e representados, a Lei também já não pode ser consensual – mas uma força que estabelece para além da representação de cada indivíduo ou coisa singular, regulando-a de fora das ações, que submetidas a elas passam a representar, em um conjunto nivelado, a sociedade unificada. Em outras palavras: é pela democratização da representatividade que Whitman chega ao poder que entende absoluto, o poder da *União*.

Sem nos alongarmos em questões de natureza filosófica e política, podemos dizer com alguma segurança que o conceito de União aplicado à Independência das antigas Treze Colônias não era fundamento, mas *conseqüência* de uma ordem instaurada. Ao debater os prejuízos e as benesses de certos modelos políticos, os Federalistas nos ensinam que a formação da federação se opunha ao enfraquecimento e aos perigos externos inerentes à independência governamental de pequenos estados:

*Leave America divided into thirteen ou, if you please, into three or four independent governments – what armies could raise and pay – what fleets could ever hope to have? If one was attacked, would the others fly to its succour, and spend their blood and money in its defence? Would there be no danger of their being flattered into neutrality by its specious promises, or seduced by a too great fondness for peace to decline hazarding their tranquility and present safety for the sake of neighbours, of whom perhaps they have been jealous, and whose importance they are content to see diminished? Although such conduct would not be wise, it would, nevertheless, be natural. The history of the states of Greece, and of other countries, abounds with such instances, and it is not improbable that what has so often happened would, in similar circumstances, happen again.*¹²³

¹²³ “Deixe a América dividida em treze ou, se você quiser, em três ou quatro governos independentes – que forças armadas poderiam se erguer e equipar – que esquadras poderiam ter a esperança de conseguir? Se um fosse atacado, iriam os outros voar em seu socorro, e gastar seu sangue e dinheiro em sua defesa? Não haveria perigo de ficarem entusiasmadas com a neutralidade por suas promessas lucrativas, ou tão seduzidas por um grande gosto de paz a ponto de não arriscarem sua tranqüilidade e segurança presente em nome de vizinhos,

Os argumentos morais de John Jay (autor do quarto ensaio) se completam pela necessidade de uma salvaguarda nacional e de um governo comum a esses pequenos estados, que não cometendo os erros de nações antigas, seriam respeitados pelas demais nações estrangeiras:

*If they see that our national government is efficient and well administered, our trade prudently regulated, our militia properly organized and disciplined, our resources and finances discreetly managed, our credit reestablished, our people free, contented, and united, they will be much more disposed to cultivate our friendship than provoke our resentment. If on the other hand, they find us either destitute of an effectual government (each state doing right or wrong, as to its rulers may seem convenient), or to split into three or four independent and probably discordant republics or confederacies, one inclining to Britain, another to France, and a third to Spain, and perhaps played off against each other by the three, what a poor, pitiful figure will America make in their eyes!*¹²⁴

Note-se, aqui, que toda a argumentação envolvendo a necessidade de uma união federativa leva em consideração somente a relação *externa*, sempre relativa aos estados estrangeiros, cujo poder seria capaz de incitar conflitos entre as pequenas repúblicas ou entre confederações americanas. Em âmbito propriamente nacional, o debate federalista

dos quais talvez elas sejam enciumadas, e cuja importância eles ficariam gratos de ver diminuída? Ainda que tal conduta não seja sábia, ela seria, apesar de tudo, natural. A história dos estados da Grécia, e de outros países, abundam em tais problemas, e não é improvável que o que tenha acontecido tantas vezes possam, em circunstâncias similares, acontecer de novo.” [HAMILTON, Alexander; JAY, John; MADISON, James]. *The Federalist*, 36.

¹²⁴ “Se eles perceberem que nosso governo nacional é eficiente e bem administrado, nossos negócios regulados com prudência, nossas milícias propriamente organizadas e disciplinadas, nossas finanças e riquezas manejadas com discernimento, nosso crédito reestabelecido, nosso povo livre, contente e unido, eles estarão muito mais dispostos a cultivar nossa amizade do que a provocar nosso ressentimento. Se, por outro lado, eles nos encontrarem destituídos de um governo efetivo (cada estado fazendo certo ou errado, do modo que seus dirigentes acharem conveniente), ou se separarem em três ou quatro independentes ou provavelmente discordantes repúblicas ou confederações, uma inclinada para a Inglaterra, outra para a França, e uma terceira para a Espanha, e talvez brigando entre si em nome das três, que pobre e triste figura terá a América a seus olhos!” [HAMILTON, Alexander; JAY, John; MADISON, James]. *The Federalist*, 37.

reserva a cada estado o direito a uma constituição soberana que ganha representação em uma capital abstrata e consensual, capaz de regular conflitos e negócios entre os Estados. Ainda em *The Federalist* a república norte-americana clama por uma unidade nacional mediada não por um poder central, que sobrepujasse as leis e as assembleias de cada estado, *mas por uma partição desse poder absoluto entre os Estados*, que unidos formariam uma unidade e autoridade tão consensual e construída quanto os edifícios e as ruas do Distrito Federal que o abrigaria. Nesse sentido, a União só tem legitimidade à medida que os Estados que a constituem sejam respeitados em sua autonomia, como compusessem pequenas *nações* – o termo ali tem raiz no liberalismo de um Adam Smith – para as quais a Federação era a extensão lógica de pequenos poderes locais, em última instância, preservados pela cidadania legal inerente a cada indivíduo. Estes são os traços mais gerais do que se pretendeu guardar na antiga divisa republicana.

Como dizem alguns críticos, a Constituição teria sido a primeira utopia norte-americana. Para tomar a palavra de um republicano tradicionalista, Henry Adams (para quem, aliás, o governo federal era “nosso governo estrangeiro”¹²⁵), os Estados Unidos teriam experimentado já nos primeiros anos de soberania a tensão acachapante entre uma *teoria imperial*, propriamente federalista e baseada na idéia simples – cito aqui Bernard Bailyn – de que “um corpo soberano não precisa ser supremo em toda a parte e em todas as questões no território controlado, mas apenas em alguns assuntos e de alguns modos e que outros corpos menores poderiam exercer poderes absolutos e arbitrários”¹²⁶, e uma *teoria de assimilação*, republicana, para a qual o consenso estabelecido em nome da federação ganha estatuto de poder unificado. Em relação à “compra usurária e anexação da Louisiana”, feita pela administração de Jefferson, Adams nos diz:

Três anos depois de sua posse Jefferson comprou uma colônia estrangeira sem seu consentimento e contra sua vontade, a anexou aos Estados Unidos por um ato que converteu a Constituição em um papel em branco; e então ele, que havia considerado seu predecessor [John Adams] por demais monárquico e a Constituição por demais liberal em poderes – ele, que quase havia rompido os vínculos da sociedade antes de permitir a seu predecessor ordenar a retirada de

¹²⁵ OROZCO, José Luiz. *Henry Adams y la Tragédia Del Poder Norteamericano*, 148.

¹²⁶ BAILYN, Bernard. *As Origens Ideológicas da Revolução Americana*, 200.

um perigoso estrangeiro do país em um tempo de ameaça de guerra – se fez a si mesmo monarca do novo território [Louisiana] e reservou para si, contra todos os protestos, os poderes dos velhos reis.¹²⁷

Os termos que Adams usa para desqualificar o episódio são muito interessantes para o que pretendemos colocar a seguir. A Constituição perderá validade, segundo o historiador, justamente no momento em que o poder federal se reserva o direito de agir não por um consenso diante da ameaça externa, mas em nome da anexação de um “território” que, teoricamente, não teria *onde* ser anexado (Adams, como federalista, não reconhece a União como território), nem quem o governasse (a federação não seria um poder central). Em Adams, a União é tomada em sua acepção mais contingente, simplesmente como o consenso de treze territórios que autoriza um poder político e regulador de contendas e acordos internos e externos sem que pudesse se formar como um fim em si, o que o historiador identifica nas “pretensões monárquicas” de Jefferson. Alterando “o sentido da União”, Adams sugere que o acordo entre o impulso abstrato próprio de um poder descentralizado (a “teoria imperial”), sempre passivo de soma, e a tendência unificadora da república, pronta à assimilação do externo em uma unidade, teriam sido fundamentais para o surgimento, pouco mais de três décadas depois da Independência, de um “novo país”, pronto a dar condições de desenvolvimento àquilo que Adams, um patrimonialista, neto e bisneto de presidentes norte-americanos, mais abominava: o capitalismo e sua contraparte expansionista.

A “mão invisível” que passeia pelas páginas urbanas e rurais da América e o “sujeito sem disfarces” que congrega os homens e as mulheres de todos os Estados, rompendo com sua visão infinita todas as fronteiras de sexo, raça, classe e religião para se considerar “não apenas do Novo Mundo, mas da África, da Europa ou da Ásia”¹²⁸, responde positivamente aos apelos daquele “novo país”, mostrando-nos, indiretamente, o conflito que se instaura da perspectiva dos mesmos princípios federativos e consensuais,

¹²⁷ Citado por OROZCO. José Luiz. *Op. Cit.*, 150.

¹²⁸ “*Of every hue and trade and rank, of every caste and religion, / Not merely of the New World but of Africa Europe or Asia a wandering savage, / A farmer, mechanic, or artist a gentleman, sailor, lover, or quaker, / A prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician or priest*”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 43. Cf. “*Song of Myself, 16*”, 204.

presentificados no poema pela relação dialógica e assuntiva entre poeta e público, mas recuperados em nome de uma identidade formada em reação a problemas de outra ordem que não exatamente a política. No que se refere aos catálogos, podemos dizer que Whitman alimenta aqueles mesmos ímpetos “imperiais” e “republicanos”: conduzindo-se como que pela diversidade dos impérios, o bardo americano “assimila” a diferença e celebra a unidade inerente a um “Espírito”, que se manifesta igualmente pela Natureza da perspectiva individual subjetiva, pela Nação, coletiva, e pelo Mundo, em que por fim o poeta fita a totalidade, expressão da lei universal que o poeta conhece sob as formas da Democracia.

Sendo sua motivação dialógica, adequada à “arena” por onde o dito “poeta do senso-comum”¹²⁹ parece transitar, a Democracia poderia se limitar à mediação da experiência individual lírica, colocando-a em uma chave reformista que identificamos no poema, compondo aquilo que há de mais interessante e próprio à poesia de Whitman. Entretanto, o poeta ultrapassa a idéia de consenso representativo – ou de muitos em um – e impõe à regulação política da sociedade a expressão de um princípio que inverterá a proposta: a partir do momento em que povo se torna letra ou tipo de uma lei universal, Natureza ou Nação, divina, eterna e “inerente ao Ser”, segundo o próprio poeta, a diversidade se torna atributo de uma unidade que ultrapassa toda a disputa: já não serão Muitos formando Um, *mas Um expresso em Muitos*. Nessa contradição encontraremos os pólos da poesia de Whitman, capaz de libertar escravos a partir do uso político da palavra poética do mesmo modo com que os prende e condena a um universo atemporal, que subsume a história enquanto a torna manifestação de um espírito ordenador. A leitura ambígua da divisa republicana coloca em xeque a relação entre as formas dialógicas e o próprio sentido da América de Whitman, que tomando as velhas divisas da fundação parece cada vez mais distante de suas origens.

Como já vimos, o primeiro poema de *Leaves of Grass* busca uma origem, em que se entenda o poder constituinte e seminal de todas as ações humanas, bem como de seus poemas. Se o início do poema era capaz de impor à origem um argumento consensual ou uma mediação contratual entre poeta e leitor, aqui já percebemos nosso engano. A origem,

¹²⁹ “I am the poet of commonsense and of the demonstrable and of immortality;/ And am not the poet of goodness only I do not decline to be the poet of wickedness also”. WHITMAN, Walt. “Leaves of Grass 1855”. Em *Poetry and Prose*, 48. O primeiro verso foi cortado da edição de 1892: “Song of Myself, 22”, 209.

tal como a percebemos pelos catálogos, não se traduz pelo acordo, pela assunção, mas por uma imposição da verdade, “*that you shall assume*”, o que em sentido inverso significa a *extensão desse princípio ao Outro*, que o fim do processo colocará como o Mesmo. O sujeito que emana dos catálogos e se apresenta ao mundo

*Walt Whitman, na American, one of the roughs, a kosmos,
Disorderly fleshy and sensual eating drinking and breeding,
No sentimentalist no stander above men and women or apart from them
no more modest than immodest.*

*Unscrew the locks from the doors!
Unscrew the doors themselves from their jambs!*

*Whoever degrades another degrades me and whatever is done or said
returns at last to me,
And whatever I do or say I also return.*

(...)

*I speak the password primeval I give the sign of democracy;
By God! I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on the
same terms.¹³⁰*

demonstra com clareza esse misto de busca por consenso e autoritarismo. À luz do consenso, a “contrapartida democrática” será a anulação das tensões entre grupos que encontrarão no poeta um representante absoluto. Como lemos na continuação da passagem,

¹³⁰ “Walt Whitman, um americano, um dos arruaceiros, um kosmos, / Desordenadamente carnal e sensual comendo, bebendo e respirando, / Sem sentimentalismo sem ficar acima de homens e mulheres ou distante deles não mais modesto do que imodesto // Arranquem a fechadura das portas! / Arranquem as próprias portas de seus batentes! // Quem quer que maltrate alguém me maltrata e tudo aquilo que é dito ou feito por fim retorna a mim, / E tudo que eu faça ou diga também retorna. // Eu falo a palavra primeva eu dou o sinal da democracia; / Meu Deus! Eu não aceito nada que não tenha sua contrapartida nos mesmos termos.” (...) WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 50. Cf. “*Song of Myself, 24*”, 210-211.

*Through me many long dumb voices,
 Voices of interminable generations of slaves,
 Voices of prostitutes and of deformed persons,
 Voices of diseased and despairing, and of thieves and dwarfs,
 Voices of cycles of preparation and accreation,
 And of the threads that connect the stars – and of wombs, and of the fatherstuff,
 And of rights of them the others are down upon,
 Of the trivial and flat and foolish and despised,
 Of fog in the air and beetles rolling balls of dung.*

*Through me forbidden voices,
 Voices of sexes and lusts . . . voices veiled, and I remove the veil,
 Voices indecent by me clarified and transfigured.¹³¹*

a demonstraco do que vem a ser contrapartida democrática primeiro afirma a existência do baixo (como se tipos explorados e proibidos, escravos e prostitutas, fossem natureza e não desajuste social) para depois clarific-los e transfigur-los sob o novo princípio que lhes d voz, *imediatamente* anulada: a palavra de revolta ou ressentimento que poderia pertencer aos escravos, às prostitutas, aos doentes e aos deformados destrói apenas o que já foi destruido, isto , a ordem que os segregava.  nesse sentido que reconhecemos, já em “*Song of Myself*”, primeiro poema de 1855, o paradoxo formado mediante a responsabilidade conferida  poesia de dar formas  tensões sociais: *pois,  medida que a poesia de Whitman celebra a União nacional sob a égide da Democracia, estendendo o princípio de representao a todos, sem exceo, os conflitos de classes acabam subsumidos por uma ordem superior e fechada; desse ponto de vista, que  supremo e afirma sua onipresença enquanto o poeta reduz o universo material  letra de um*

¹³¹ “Através de mim muitas vozes caladas e desejosas, / Vozes de intermináveis geraes de escravos, / Vozes de prostitutas e de pessoas deformadas, / Vozes de doentes e desesperados e de ladrões e de anões, / Vozes de ciclos de preparao e crescimento, / E dos fios que ligam as estrelas – e dos teros e das substâncias dos pais, / E dos direitos deles que outros colocaram abaixo, / Do trivial e fútil e bobo e desprezado, / Da neblina no ar e dos besouros que rolam bolas de bosta. // Através de mim as vozes proibidas, / Vozes de sexos e luxrias vozes veladas e eu removo os véus, / Vozes indecentes por mim clarificadas e transfiguradas”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 50. Cf. “*Song of Myself*, 24”, 211.

significado uno e indiviso, acabam as desigualdades tanto quanto as diferenças, necessárias para o estabelecimento de uma ordem consensual. Disso decorrerá tanto a degradação do Outro, que assumindo tudo o que já é assumido pelo poeta democrático perde sua especificidade (torna-se o Mesmo), como a que dá ensejo àquelas “portas arrancadas”, que simbolizam menos a resistência e o tumulto de um excluído do que *uma resistência impossível* aos princípios que configuram o “kosmos” poético e democrático do poeta, cuja expansão não conhece contrapelo:

*Encompass worlds but never try to encompass me,
I crowd your noisiest talk by looking toward you.*

*Writing and talk do not prove me,
I carry the plenum of proof and everything else in my face,
With the hush of my lips I confound the topmost skeptic.*¹³²

A prova absoluta é própria de uma ação que abarca todas as ações e nulifica todas as pretensões de um outro tomá-la para si. Já não nos encontramos diante de um sujeito que, “sem argumentos ou zombarias, testemunha e espera”; à medida que sua identidade não é retorno de um “homem partido” à natureza, mas recuperação de um universal que o renova, a cosmogonia do “americano Walt Whitman” surge da identidade do homem com o poder. O poeta, segundo *Leaves of Grass*, será representação de um poder de formas absolutas e totalizantes, que só diz respeito a si mesmo. Assim, o aviso – “abarque mundos, mas não a mim” – não formaliza exatamente um ímpeto de desigualdade entre o poeta e seu público, mas a própria natureza da *unidade* perpetrada no corpo do poeta, “parte e todo” de um poder absoluto, que para renovar a fina ironia de Henry Adams, é reino sem rei, Estado sem alegoria, transformando a diversidade do mundo em símbolos de seu significado vago, porém uno, fechado e inequívoco.

¹³² “Abarque mundos, mas nunca tente me abarcar, / Eu loto sua fala mais alta só de olhar para você. // Escrever e falar não dão provas de mim, / Eu trago comigo a plenitude da prova e tudo em meu rosto, / Com o movimento dos meus lábios eu confundo o maior dos céticos”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 53. Cf. “*Song of Myself, 25*”, 213.

3

*“I laugh at what you call dissolution,
And I know the amplitude of time.”*
(“Leaves of Grass, 1855”)

*“Let up again to feel the puzzle of puzzles,
And what we call Being.”*

“To be in any form, what is that?”
(“Leaves of Grass, 1855”)

A resposta de *Leaves of Grass* aos princípios do “novo país” nos forçam a uma nova interpretação das palavras que abrem o poema, principalmente às endereçadas ao leitor/público: *And what I assume you shall assume / For every atom belonging to me as good belongs to you*. Os poucos comentadores que se detiveram no “imperativo da assunção” cuidaram, não sem algum incômodo, para que fosse atenuado em nome do diálogo que se torna a forma mais original da poesia de Whitman. Contudo, ele ali permanece (“*you shall assume*”) tão estranho à “poesia democrática” como o argumento de natureza (“*for every atom*”) que o poeta anuncia como razão para a adesão do Outro a seus princípios. Afinal, parece-nos que a razão persuade mediante algo que a transcende, isto é, que não depende do convencimento, tampouco do diálogo. De certa forma, a assunção não indica igualdade, mas *identidade* – fim de todas as diferenças entre Mesmo e Outro, que a Democracia, antes, deveria garantir.

O fim dessas distinções, proposta por Whitman em sua poesia natural e democrática e derivada da representação de um poder absoluto que não conhece segregação, faz eco a uma das passagens mais conhecidas do ensaísmo de Emerson. Em seu livro de estréia, *Nature*, de 1836, Emerson nos fala de um retorno à Natureza como saída para os males de uma “idade retrospectiva”, que constrói “o sepulcro de seus pais” e se dedica às atividades da razão – biografias, crítica, história – sem repetir o feito das “gerações passadas” que “olharam Deus e a Natureza face a face”. Falando, com Whitman, de um afastamento da sociedade como forma de se alcançar o sublime, Emerson parte da mesma tensão entre natureza e civilização para designar uma perspectiva pura, comparada à da criança

*To speak truly, few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing. The sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child.*¹³³

e pela a qual o homem poderia se despir de seus anos, de seus artifícios e paixões para desfrutar de uma experiência original:

*In the woods too, a man casts off his years, as the snake his slough, and at what period soever of life, is always a child. In the woods, is perpetual youth. Within these plantations of God, a decorum and sanctity reign, a perennial festival is dressed, and the guest sees not how he should tire of them in a thousand years. In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life, -- no disgrace, no calamity, (leaving me my eyes,) which nature cannot repair. Para falar francamente, poucos adultos podem ver a natureza. Standing on the bare ground, -- my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, -- all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. The name of the nearest friend sounds then foreign and accidental: to be brothers, to be acquaintances, -- master or servant, is then a trifle and a disturbance. I am the lover of uncontained and immortal beauty. In the wilderness, I find something more dear and connate than in streets or villages. In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature.*¹³⁴

¹³³ “A maioria das pessoas não vêem o sol. No mínimo elas têm uma visão muito superficial. O sol ilumina apenas o olho do homem, mas brilha no olho e no coração da criança.” EMERSON, Ralph Waldo. *Nature* (1836). *Op.Cit.*, 6.

¹³⁴ “Nos bosques também, um homem se despoja dos anos, como uma cobra de sua carcaça, e em todo aquele período de vida, é sempre uma criança. Nos bosques, a juventude é perpétua. Com essas plantações de Deus, um decoro e santidade reinam, um festival perene está composto, e o convidado não vê como ele poderia se cansar em mil anos. Nos bosques, nós retornamos à fé e à razão. Lá eu sinto que nada pode me derrotar na vida, - nenhuma desgraça, nenhuma calamidade, (deixando-me meus olhos), que a natureza não possa reparar. Des pés descalços no chão – minha cabeça banhada com brisa agradável, e erguido em um espaço infinito – todo o vil egotismo se esvai. Eu me torno um olho transparente; Nada sou; Vejo tudo; as correntes do Ser Universal circulam através de mim; eu sou parte e partícula de Deus. O nome do meu amigo mais chegado soa estranho e contingente: irmãos, conhecidos, - senhor ou servo, tudo é então um distúrbio trivial. Eu sou o amante de uma beleza incontida e imortal. No mundo selvagem, eu encontro algo mais caro para mim do que

O “olho transparente” de Emerson declara, em termos abstratos, um ponto de vista idêntico ao dos catálogos de *Leaves of Grass*. Notem-se as semelhanças que fazem justiça às comparações entre o filósofo e o poeta: mais uma vez, encontraremos “as plantações de Deus” (em Whitman, “pomares”, que ainda veremos), o retorno à razão e à fé (que marcam o distanciamento do poeta para o encontro amoroso com sua Alma), o “corpo sem disfarces” (aqui de “pés descalços”, com o vento soprando os cabelos), o contato com um Ser Universal (absoluto, para o qual calamidades e desgraças nada são) e o fim das relações sociais, em que se sublinhe a redução da exploração (senhores e servos) a um “distúrbio ínfimo”. De quebra, Emerson conclui a passagem transformando tudo o que o circunda em uma “tranqüila paisagem”, na qual “o homem vê algo tão belo quanto sua própria natureza”, o que, em outros termos, equivale a reconhecer sua própria essência humana em todos os objetos, sobrepujando até mesmo questões de propriedade, como lemos na seqüência:

*The charming landscape which I saw this morning, is indubitably made up of some twenty or thirty farms. Miller owns this field, Locke that, and Manning the woodland beyond. But none of them owns the landscape. There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet. This is the best part of these men's farms, yet to this their warranty-deeds give no title.*¹³⁵

Emerson empresta suas técnicas paisagísticas à poesia panorâmica e catalogica de Whitman e permite que o poeta participe do que Richard Poirier (e com ele Jenine Abboushi Dallal) argumentou como “a posse simbólica da América no olhar”, alternativa “nobre” à expansão continental¹³⁶, marca do “novo país” criticado por Henry Adams. Como para Emerson, todas as convenções da sociedade que salta de *Leaves of Grass* aos olhos do leitor (a propriedade, por exemplo, que se aplicava tanto a terras como a negros cativos)

nas ruas ou vilas. Na paisagem tranqüila, e especialmente na distante linha do horizonte, o homem atenta a algo tão belo quanto sua própria natureza.” EMERSON, Ralph Waldo. *Nature (1836)*. *Op.Cit.*, 6.

¹³⁵ Citado por DALLAL, Jenine Abboushi. “American Imperialism UnManifest: Emerson’s ‘Inquest’ and Cultural Regeneration”. Em *American Literature*, Volume 73, Number 1, March 2001, 67.

¹³⁶ *Idem*.

desaparecem perante a natureza imaterial, o “horizonte”, que integra todas as coisas. A possibilidade de imersão nessa natureza, de *apagamento do sujeito*, que “se desfaz dos anos” em *Nature* para encontrar a si próprio no todo – movimento que Dallal chama de *conquest as inquest*, em referência aos modos da ideologia expansionista norte-americana –, está no cerne do trecho que encerra “*Song of Myself*”, quando, ao fim de seu périplo, o “poeta intraduzível” diz a seu interlocutor que “parte como o ar”, “derramando sua carne em redemoinhos” “para crescer da grama que amo”:

If you want me again look for me under your bootsoles.

*You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good to you nevertheless,
And filter and fibre your blood.*

*Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place seaching another,
I stop some where waiting for you.¹³⁷*

Chegamos, em *Leaves of Grass*, à *revelação final da Democracia*, que já não se limita à articulação de sentimentos e opiniões coletivas ou simplesmente a uma forma de organização política da sociedade, mas que se impõe como *sentido inequívoco de um mundo fechado e perfeito*, que após a apresentação do poeta (“Walt Whitman, um americano...”) e a resposta “daquilo que buscava deitado na grama”¹³⁸ corresponderá à

¹³⁷ “Se você quiser me ver de novo procure sob suas botas. // Você dificilmente saberá quem sou o que signífico, / Mas mesmo assim ainda vou te trazer boa saúde, / E filtrar e engrossar o seu sangue. // Desanimando de me pegar de primeira não desanime, / Não me vendo em um lugar procure em outro, / Eu paro em algum lugar esperando por você”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 88. Cf. “*Song of Myself*, 52”, 247.

¹³⁸ “*Swift wind! Time! Space! My soul! Now I know it is true what I guessed at; / What I guessed when I loafed on the grass, / What I guessed while I lay alone in my bed . . . and again as I walked the beach under the paling stars of the morning. // My ties and ballasts leave me . . . I travel . . . I sail . . . my elbows rest in the sea-gaps, I skirt sierras . . . my palms cover continents, / I am afoot with my vision.*” (“Ventania! Tempo! Espaço! Agora sei que é verdade o que já suspeitava; / O que suspeitava enquanto vadiava na grama, / O que suspeitava enquanto estava deitado na cama . . . e de novo enquanto andava pela praia sob a pálida estrela da

absoluta extensão do tempo e do espaço, “esférico produto de Deus” perante o qual o poeta permanece para nele se imiscuir e, finalmente, se dissolver no solo que convida o interlocutor ao mesmo périplo – *ou encontro do mesmo*. Respondendo ao problema inicial, a “origem de todos os poemas”, encontraremos a Democracia – e a Nação norte-americana – na essência do mundo que se liberta de um “velho cadáver” colonial, feudalista, artificial e tirânico. Reforçada ainda pela figuração tipológica, que mantém no horizonte a possibilidade de completude e concerto do universo, a poesia de Whitman, em 1855, perde o senso de mediação, que ainda se mantinha em Emerson, para quem o particular (“nós”) pode alcançar a universalidade. Já, segundo Whitman, o quadro se inverte. Partindo de um de absoluto conferido ao particular, a nação norte-americana se torna a própria universalidade, enquanto a democracia, essência, é idêntica à Natureza. Em outras palavras: a América é o próprio *mundo*.

Assim, abre-se um novo caminho de interpretação do imperativo à luz do poder absoluto e do “novo país” que o poeta representa. Como Dallal nos ensina, uma das qualidades do debate sobre a aplicabilidade da Constituição aos territórios do Oeste é sua auto-suficiência, traduzida pela idéia de que o documento “interpretava a si mesmo”. Essa possibilidade discursiva seria contemplada, por exemplo, nas discussões entre os Senadores John Calhoun e Daniel Webster acerca da aceitação do Oregon na União, defendida por Calhoun segundo o princípio de que a Constituição se pronuncia como a “suprema lei da *terra*” (grifo meu). O questionamento de Webster, que ironiza a indeterminação do discurso de Calhoun (“*What land?*”), é contrargumentado pelo fato dos próprios Estados Unidos serem “uma parte da *terra*”¹³⁹. A idéia de “autoexpansão em um espaço livre”, implícita na internalização de qualquer querela entre o país e o que vai além de suas fronteiras (note-se que não se discute a natureza do território conquistado, mas apenas a validade da Constituição nesse território), vem acompanhada de uma história de ocupações e conflitos jamais contados com sangue e força, mas *terminologia diplomática e consensual*. Às

manhã. // Minhas amarras e meus lastros me deixam eu viajo eu navego meus cotovelos descansam nos desfiladeiros do mar, / Eu contorno serras as palmas das minhas mãos cobrem continentes, / Caminho com minha visão”). WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 59. Cf. “*Song of Myself*, 33”, 219.

¹³⁹ Citado por DALLAL, Jenine Abboushi. “American Imperialism UnManifest: Emerson’s ‘Inquest’ and Cultural Regeneration”. Em *American Literature*, Volume 73, Number 1, March 2001, 47.

muitas “anexações”, “compras” e “cessões” que escondem, sob a negociação de cavalheiros (ou, como quis o Presidente James Polk, em sua “Mensagem de 1845”, “a deliberada homenagem de cada pessoa a um grande princípio”¹⁴⁰), o holocausto indígena, a afronta da soberania mexicana ou mesmo a encenação de um atentado na costa de Cuba, que inicia a Guerra contra a Espanha em 1898, poderíamos introduzir justamente os termos que consagram as relações entre o poeta, o público e o mundo em 1855: para o primeiro, a *assunção*, propriamente consensual, cujo imperativo não chega sequer a disfarçar o estado de fragmentação, desacordo e violência que marcam as relações sociais; já ao segundo, a possibilidade de auto-interpretação da Constituição, que se transforma em “essência americana de todas as terras”, essas tornadas “letras” do princípio articulado no documento, do mesmo modo que a sociedade e o mundo se relacionam com a “velha lei” do poeta.

Entretanto, o expansionismo-norte-americano apenas confirma um longo processo político, que José Luiz Orozco define, pensando na figura histórica de Henry Adams, como “o esgrimir do universo político e intelectual do primeiro mundo burguês norte-americano” (no qual encontraríamos o primeiro desenvolvimento poético de Emerson, calcado na representatividade do XVIII) “ante a corrosão e a vulgaridade do segundo, monopolista e imperialista”¹⁴¹ (em que Whitman submete aquela representatividade ao absoluto democrático). Trata-se da consolidação do capitalismo no país, que já na década de 1850 faz a expansão ser acompanhada da implementação de ferrovias, do crescimento da indústria pesada, da destruição do modo de produção artesanal e da conseqüente proletarização dos artesãos, favorecidos pela centralização do poder num esquema que o mesmo historiador (falando a *Gilded Age*) define como “germanização” do Estado. A grande ironia que perpassa tal processo está no fato de que todas as muletas ideológicas do período, inaugurado pela “Doutrina Monroe” (1823) da América para os americanos e depois envolvido de aura religiosa pelo “Destino Manifesto” (1845), correspondem à destruição sistemática daquilo que conferira ao país um destino diverso da Europa e legitimara seu sentido de civilização.

¹⁴⁰ DALLAL, Jenine Abboushi. *Op. Cit.*, 55.

¹⁴¹ OROZCO, José Luiz. *Henry Adams y la Tragédia Del Poder Norteamericano*, 14.

Retomando Whitman, não há pensamento mais distante da configuração de *Leaves of Grass* do que o da própria fundação norte-americana, que Whitman tinha a pretensão de completar. Voltemos à discussão dos fundadores, segundo Hannah Arendt:

O próprio fato de os homens da Revolução Americana se considerarem fundadores indica até que ponto eles devem ter tido consciência de que seria o próprio ato de fundação, e não um Legislador Imortal, ou uma verdade auto-evidente, ou qualquer outra fonte transcendente e extraterrena, que acabaria se tornando a fonte de autoridade do próprio corpo político. Daí se segue que é inútil a busca de um absoluto para romper o círculo vicioso no qual todo o princípio se enreda, porque esse “absoluto” está no próprio ato de iniciação. De certa forma, esse fato sempre foi conhecido, embora nunca tenha sido cabalmente articulado em termos conceituais, pela simples razão de que o próprio princípio anterior à era da Revolução, sempre estivera envolto em mistério, e sempre fora objeto de especulações. A fundação que agora ocorrera, pela primeira vez, em plena luz do dia, passível de ser testemunhada por todos aqueles que a presenciaram, fora, durante milhares de anos, objeto de lendas primordiais, através das quais a imaginação tentava devassar um passado e um evento que a memória não poderia alcançar.¹⁴²

O fundamento da República Americana, segundo Arendt, estava no entendimento do que lhe dava legitimidade institucional. No que concerne às monarquias européias, as leis e sua execução ligavam-se, em última instância, a Deus, cujo poder absoluto era delegado, na Terra, ao Rei, sendo, portanto, o Estado regido por uma força centralizadora que se manifestava em todo o chamado Corpo de Estado, do qual a cabeça era o regente e os membros formados por seus súditos. O que distinguiria a Revolução Americana das demais Revoluções, sobretudo a Francesa, reside na solução dada ao problema do *absoluto político*. Nesta última, o absoluto não foi questionado mesmo quando foi fundada a República: instituiu-se, com Robespierre, o chamado “Legislador Imortal”, o que segundo a mesma filósofa seria, “herança do absolutismo, o qual, por sua vez, fora constituído herdeiro daqueles longos séculos em que nenhum estado secular existia no Ocidente que não estivesse, em última instância, assente na sanção outorgada pela Igreja, e, por conseguinte, em que as leis seculares eram entendidas como a expressão mundana de uma

lei divinamente outorgada”¹⁴³. Quando os fundadores da República Americana conferem *autoridade à fundação*, sem apelos a um absoluto que não estivesse *subscrito àquele mesmo ato*, e, além disso, partilham esse poder absoluto entre os Estados, que formarão, pela força do consenso dos representantes – e não de Deus –, a União política do país, instaura-se uma ordem diversa, coesa não por obra superior, mas pela própria ação, consciência e memória dos indivíduos, que assim negam qualquer transcendência em relação ao ato e ao arbítrio do início.

A dissolução do poeta no mundo, que fecha a celebração da identidade em “*Song of Myself*”, o primeiro poema de 1855 e, sem dúvida alguma, o maior esforço poético de Whitman, *apela justamente àquela forma absoluta e superior a todo ato humano*. Entretanto, cabe-nos perguntar como surge essa forma, que, por um lado, não tem paralelo na história da cultura política do país e, por outro, tem uma configuração complexa o suficiente para afastar qualquer menção, pelo menos *direta*, a uma nascente ideologia de Estado. Essa configuração está na base do princípio tipológico, que embora secularizada ao longo do XVIII, não perde a característica de reduzir a diversidade à manifestação de um princípio abstrato, absoluto em sua essência. Assim, à medida que os panoramas, urbanos e rurais, e a configuração física e espiritual do próprio poeta *manifestam* um princípio de unidade nacional, política e natural, o poeta não só eleva tudo que sua visão abrange a uma condição divina e absoluta como transforma toda sociedade, em suas mínimas formas, em uma “manifestação secular” dessa unidade. Não há dúvida de que a ideologia do Destino Manifesto, surgida na década de 1840 como parte do movimento expansionista norte-americano, tem origens culturais puritanas; entretanto, Whitman está menos interessado na declaração meramente ideológica desse destino do que *em sua própria elaboração literária* que, democratizando a representação e submetendo-a à tipologia, torna a sociedade “letra” de uma *União mística*.

Não se trata, portanto, da mera adoção do absoluto político nos termos do Estado monárquico ou da República sob o comando de um “Legislador Imortal”, em resposta a uma unificação territorial que a federação consensual dos fundadores não admitia, mas de

¹⁴² ARENDT, Hannah. *Da Revolução*, 164.

¹⁴³ *Idem*, 152.

um pensamento singular em seu movimento, uma vez que transforma um construto racional (a União era formada pelo consenso de Estados que faziam a partição do absoluto, ganhando independência entre si, e sua subordinação aos indivíduos) em uma expressão de Deus, para o que não há dissidência. Enquanto, na ordem européia, a primeira queda da justificativa divina do poder (a execução do rei) serve à deslegitimação de tudo que decorra desse acontecimento, a ordem norte-americana segue em sentido contrário, pois transforma uma elaboração racional, construída pela ação, em princípio abstrato e supremo, portador de poderes de representação absolutos e centralizadores. Assim, transforma-se a “vastidão desconhecida”¹⁴⁴ e o isolamento quase ontológico da América, decorrentes dos debates sobre a fundação do Estado, que inicialmente livraram o país de qualquer absoluto político ou representação de um Supremo, na expressão de um “grande princípio”, seja a “lei natural” que une homens e animais e permite ao poeta falar a uma totalidade perfeita, na qual ele poderá, por seu poder único de representação, ser tudo e todos em quaisquer formas, posto que amparado por uma existência superior e controladora impossível de ser vislumbrada e à qual se identifica.

É certo que Whitman não escreve tratados políticos; no entanto, será ingenuidade crer que sua literatura não expresse mudanças conceituais radicais no pensamento político do país – ainda mais quando, para retratá-lo, se vale do que Arendt, para confrontar as tradições políticas do Novo e do Velho Mundos, chama “o mais comezinho e mais perigoso dos disfarces que o absoluto jamais assumiu na esfera política, o disfarce da nação”¹⁴⁵. Como coloca a crítica mais recente, a igualdade entre homens e mulheres, a inversão de postura na relação do povo com seus representantes, a dignificação daqueles que viviam à margem do sistema, a libertação de escravos, a celebração do sexo e do corpo contra a hipocrisia e a degeneração têm contrapartida real, possível de ser rastreada num mundo de interesses conflituosos, tenso, cujas irresoluções políticas, que encontram sua realidade mais crua nos embates acerca do valor da Constituição, parecem conduzir à inevitável secessão. No entanto, como diz o próprio autor em seu testamento literário,

¹⁴⁴ “Na perspectiva da História, sabemos hoje quais as conseqüências dessa libertação, sabemos como isso afastou a América do desenvolvimento do Estado-Nação europeu, interrompendo, por mais de cem anos, a unidade original da civilização atlântica, lançando a América de volta à ‘vastidão desconhecida’ do novo continente e despojando-a da grandeza cultural da Europa”. ARENDT, Hannah. *Da Revolução*, 156.

*This was a feeling or ambition to articulate and faithfully express in literary or poetic form, and uncompromisingly, my own physical, emotional, moral, intellectual, and aesthetic Personality, in the midst of, and tallying, the momentous spirit and facts of its immediate (...).*¹⁴⁶

Leaves of Grass não é exatamente a grande crônica do XIX norte-americano que alguns críticos esperam e dependerá, a título de teoria, das formas literárias ou poéticas para o “registro” dos tempos. Imbuídas de tal responsabilidade, essas formas começarão, em breve, a se destruir junto ao edifício representativo e tipológico que as sustentava.

Em outras palavras: as formas literárias aproveitadas por Whitman negarão o embate democrático, pedindo estabilidade e organicidade a uma *União* que, *elevada à condição divina e infalível*, semelhante àquela fundamentada na política européia, leva seu poeta a diminuir a importância das ações individuais em nome do “palco” de seus acontecimentos, que por sua vez determina atos e pensamentos tornando-os expressão tipológica e inequívoca de seu princípio. Não é à toa que Whitman encontra no *teatro* uma das metáforas mais arraigadas para a definição de mundo em *Leaves of Grass*. Quando trata de comparar a vida Americana ao “coro musical” (“*it is indeed music*”), o parâmetro de Whitman será a ópera, ou seja, a encenação de papéis cujo conjunto formará a grande peça, de conjunto harmônico e fechado. Prosseguindo com a relação, em uma das passagens mais dramáticas do poema, quando o poeta assume o corpo e a condição de um escravo perseguido

*I am the hounded slave, I wince at the bite of the dogs,
Hell and despair are upon me, crack and again crack the marksmen,
I clutch the rails of the fence, my gore dribs, thinn'd with the ooze of my skin,
I fall on the weeds and stones,
The riders spur their unwilling horses, haul close,*

¹⁴⁵ *Idem*, 156.

¹⁴⁶ “Este era um sentimento ou ambição de articular e expressar em forma literária ou poética, e descompromissadamente, sua própria Personalidade física, emocional, moral, intelectual e estética em meio, e registrando, ao espírito momentâneo e os fatos de seus dias imediatos (...).WHITMAN, Walt. “Backward Glance O’er Travel’d Roads”. Em *Poetry and Prose*, 658.

Taunt my dizzy ears and beat me violently over the head with whip-stocks.

o clímax da cena coincide com um abrupto distanciamento, em que o poeta retoma sua própria voz para teorizar o momento experimentado:

*Agonies are one of my changes of garments,
I do not ask the wounded person how he feels, I myself become the wounded
person,
My hurts turn livid upon me as I lean on a cane and observe.*¹⁴⁷

Com esta passagem, recortada da grande seqüência que se inicia quando, após a jornada pela totalidade do mundo, o poeta faz uso de sua já discutida superioridade sobre todas as coisas, aqui expressa pela visita ao velho lugar-comum das “plantações de Deus” emersonianas –

*I visit the orchards of God and look at the spheric product,
And look at quintillions ripened, and look at quintillions green
(...)
I help myself to material and immaterial,
No guard can shut me off, no law can prevent me.*¹⁴⁸

– reforçamos não apenas o princípio performático da poesia de Whitman, cujo verso se baseia em formas declamatórias, pelas quais o sujeito poético não difere em modos de um

¹⁴⁷ “Eu sou o escravo fugitivo . . . tremo com a mordida dos cães, / Inferno e desespero caem sobre mim atiradores não param de atirar, / Me agarro aos paus da cerca meu sangue escorre grosso com a lama da minha pele, / Eu caio sobre o mato e as pedras, / Os cavaleiros esporeiam seus cavalos ariscos e me acuam, / Xingam em meus ouvidos atordoados . . . me batem na cabeça com violência com o cabo dos chicotes. // Agonias são uma de minhas mudanças de indumentária/ Eu não pergunto ao ferido como ele se sente . . . eu mesmo me torno o ferido, / Minha dor se torna lívida em mim enquanto me apóio na bengala e observo”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 65. Cf. “*Song of Myself, 33*”, 225.

¹⁴⁸ “Eu visito os pomares de Deus e olho para seu esférico produto, / E olho para os quintilhões colhidos e para os quintilhões verdes. // (...) Evito o material e o imaterial, / Não há guarda que possa me barrar, não há lei que possa me barrar”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 63. Cf. “*Song of Myself, 33*”, 223.

orador diante de seu público, esse igualmente contemplado pelas formas poéticas, como também vemos a esfera pública, recriada literariamente por essa relação, se desdobrar em uma espécie de encenação, segundo a qual cada indivíduo (o sabemos pelas longas listas de catálogos e, agora, por esses momentos de imersão do poeta) possui um papel a ser interpretado sobre o palco continental da América, onde o poeta tem absoluto controle, temporal e espacial: *I am the man I suffured I was there.*¹⁴⁹

Por outro lado, a idéia da política como teatro tem forte tradição na fundação norte-americanas. Basta que contemplemos o conteúdo político que o teatro pode assumir em uma República, notado com bastante precisão por John Adams ao tratar da “paixão da distinção” – “o desejo não apenas de igualar-se ou assemelhar-se, mas de distinguir-se” – como impulso para as ações humanas e vitalidade da representação política, que dessa forma deixa de ser mera questão de “autopreservação” para se estabelecer no cerne do domínio público. Falando sobre a pobreza, o mesmo Adams não se refere à ausência de condições mínimas de sobrevivência, mas sim da falta do “brilho da excelência”:

A consciência do pobre é límpida; contudo, ele se envergonha [...] Sente-se alijado da visão dos outros, tateando no escuro. A humanidade não toma conhecimento dele, e ele vagueia e perambula, desapercibido. Em meio a uma multidão, na igreja, no mercado [...] ele está tão na obscuridade quanto se estivesse num sótão ou num porão. Ele não é nem desaprovado, nem censurado, nem acusado; ele simplesmente não é notado [...] Ser totalmente ignorado e ter consciência disso, é algo intolerável.¹⁵⁰

Da perspectiva de Whitman, as palavras de Adams dizem respeito a um mundo passado, que Hannah Arendt situa em uma “ausência da miséria” inerente às condições da vida na América colonial, que teria possibilitado ao presidente “descobrir a exigência política dos pobres” – muito embora, segundo a mesma filósofa, o “brilho da excelência” não tivesse tido influência no curso da revolução justamente por essa ser uma idéia “difícilmente compartilhada pelos pobres”, para os quais a função do governo continuava a ser, mesmo em momentos de bonança ou bem-estar, a da autopreservação. De qualquer

¹⁴⁹ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 64. Cf. “*Song of Myself*, 33”, 225.

¹⁵⁰ ADAMS, John. “Discourse on Davila”. Citado por ARENDT, Hannah. *Op.Cit.*, 55.

forma, ainda que Whitman pretenda com seu “teatro nacional” recuperar o “brilho” e fazer com que todos os homens, independente de sua condição, recebam as luzes da ribalta e façam sua vida falar por si própria, a pobreza de Adams, que dá condições ao anúncio de uma “nova história” (*Novus Ordo Saeculorum*, para usar os termos da República fundada) já não é conhecida do poeta. Para demonstrar a distância entre ambos, damos a palavra ao bisneto do presidente, Henry Adams, que rememorando sua participação como secretário na missão diplomática do pai na Inglaterra no início dos anos 1860 (cabia a esse dissolver a aliança entre confederados e ingleses), nos fala de sua “educação prática” no tumultuado “Distrito Negro” de Birmingham:

Then came the journey up to London through Birmingham and the Black District, another lesson, which needed much more to be rightly felt. The plunge into darkness lurid with flames; the sense of unknown horror in this weird gloom which then existed nowhere else, and never had existed before, except in volcanic craters; the violent contrast between this dense, smoky, impenetrable darkness, and the soft green charm that one glided into, as one emerged;—the revelation of an unknown society of the pit,—made a boy uncomfortable, though he had no idea that Karl Marx was standing there waiting for him, and that sooner or later the process of education would have to deal with Karl Marx much more than with Professor Bowen of Harvard College or his Satanic free-trade majesty John Stuart Mill. The Black District was a practical education, but it was infinitely far in the distance. The boy ran away from it, as he ran away from everything he disliked.¹⁵¹

As memórias do velho Henry Adams lançam à “educação prática” do jovem a visão de uma realidade desconhecida e que, entretanto, se anuncia ameaçadora à República que fazia parte de seu próprio sangue. Assumir Marx e a “sociedade anônima da pena” era assumir também a falência de um projeto Americano, sem dúvida pré-moderno e reacionário, apesar de projetar sobre Adams uma lucidez tremenda, que o permite relacionar a realidade do *Black District* londrino não apenas a um modo de produção (Adams, já vivendo a Guerra de Secessão, compara a revolta do lumpesinato londrino a uma rebelião de escravos no Sul), mas também à tradição política norte-americana, que não

¹⁵¹ ADAMS, Henry. “Berlin (1858-1859)”. Em *The Education of Henry Adams* (1918).

poderia permitir a reprodução da sociedade de classes capitalista sem desvirtuar sua origem republicana, à qual devemos crescer, segundo a perspectiva adamsiana, alguma hipocrisia. De qualquer forma, fique claro que Adams não repele Marx – Adams repele, *antes*, a sociedade que dá ensejo à perspectiva marxista, que tiraria dos Estados Unidos sua especificidade frente às aristocracias européias e lançaria o país a um estado de conflito permanente.

São o Distrito Negro e o lumpesinato – não a “obscuridade” da pobreza dos fundadores – os problemas que Whitman, iniciando sua poesia pelos meios da representatividade herdada de Emerson, tem em mãos. Em *Five Points*, distrito de Manhattan que, por suas condições subumanas, estava à altura do gueto inglês, Whitman recolherá suas técnicas de palco junto a atores do Bowery como Edwin Forrest e Junius Brutus Booth – “O Trágico Louco” – que levava ao palco de seu *Ricardo III*, segundo o velho Whitman de *November Boughs*, “significados sem precedentes” para as palavras “fogo, energia e *abandono*”¹⁵², qualidades que serviam para designar um “estilo americano” de atuação, igualmente verificável entre aqueles que freqüentavam o lugar:

*Recalling from that period the occasion of either Forrest or Booth, any good night at the old Bowery, pack'd from ceiling to pit with its audience mainly of alert, well dress'd, full-blooded young and middle-aged men, the best average of American-born mechanics—the emotional nature of the whole mass arous'd by the power and magnetism of as mighty mimes as ever trod the stage—the whole crowded auditorium, and what seeth'd in it, and flush'd from its faces and eyes, to me as much a part of the show as any—bursting forth in one of those long-kept-up tempests of hand-clapping peculiar to the Bowery—no dainty kid-glove business, but electric force and muscle from perhaps 2000 full-sinew'd men (...).*¹⁵³

¹⁵² “*The Old Bowery*”. Em “*November Boughs*”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1216.

¹⁵³ "Recordando daquele período os momentos de Booth e Forrest, qualquer boa noite no velho Bowery, cheio do forro ao fosso como sua platéia formada sobretudo de jovens fortes e homens de meia-idade, atenciosos e bem-vestidos, a melhor média dos mecânicos americanos natos – a natureza emocional de toda a massa despertada pelo poder e o magnetismo dos comediantes mais poderosos que já pisaram o palco – o auditório completamente lotado e o que nele se agitava e brilhava dos rostos e dos olhos, para mim tão integrada ao espetáculo quanto qualquer outra parte – explodindo em uma daquelas longas tempestades de palmas próprias

Como respondesse ao problema do “brilho”, Whitman ainda lamentará que, após o declínio do Bowery na década de 1840, “os jovens construtores de barcos, os açougueiros, os bombeiros (o “costeletas-de-sabão” dos velhos tempos ou o exagerado “Mose” ou “Sikesey” das peças de Chanfrau)” jamais tenham encontrado seu Dickens, ou Hogarth, ou Balzac, “*desaparecendo sem retrato*”¹⁵⁴. Alguém poderia objetar os lamentos do poeta com sua própria poesia. Entretanto, descobrimos pela poesia de Whitman que a excelência desse palco e de seus caracteres, buscada pela legitimidade de uma poesia democrática, já não se faz, com o perdão do paradoxo, *sem a mediação de um absoluto* que a vida teatral da República não pressupunha, ou melhor, *refratava*, posto que toda idéia de transcendência é contrária ao tipo de excelência e destaque do antigo teatro político. Em outras palavras: *a própria idéia de nação, em que se assenta a possibilidade do poeta assumir “todas as formas” e papéis, estendendo o princípio de representatividade a todos, destrói a exuberância e a pluralidade da Democracia, que se faz absoluta e finalmente entregue às imposições da ordem econômica, capitalista e industrial, que cria tais caracteres. É a possibilidade de se erguer às alturas dos “pomares de Deus para olhar sobre o esférico produto”, visão de um absoluto presente nos traços da nação unida, subsumindo toda a diferença e reduzindo os indivíduos a uma ação prevista pela natureza – e não a disputa racional e política – que permite a cada um de “nós” seu “verso de fama”.*

Interessante, nesse sentido, é observar como Whitman se apropria, com muito entusiasmo, de elementos de cultura de massa (cujo espetáculo é absolutamente contrário à atividade política) para recuperar o brilho e a excelência dos “indivíduos” contemplados por sua poesia. Afora o próprio uso da oratória e de suas técnicas persuasivas, bastante apreciadas pelos populares norte-americanos, do imperativo inicial, segundo o qual temos de assumir tudo o que o poeta assume sob o risco de alienarmos nossa própria natureza (“*for every atom belonging to me as good belongs to you*”), à exaltação dos “trilhões de invernos e verões” que guardamos conosco, anunciando os “outros trilhões” que ainda

do Bowery – sem aquele negócio delicado de luvas de pelica, mas a força elétrica e a energia de talvez 2000 homens em pleno vigor”. “*The Old Bowery*”. Em “*November Boughs*”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1213.

¹⁵⁴ “*The Old Bowery*”. Em “*November Boughs*”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1216.

viveremos¹⁵⁵, Whitman sempre envolve seus talentos persuasivos – dedicados a uma vida sem disfarces e à adesão a um princípio de nacionalidade – em um conceito bastante material, científico e preciso de *realidade*:

*My words are words of a questioning, and to indicate reality;
 This printed and bound book but the printer and the printing-office boy?
 The marriage estate and settlement but the body and mind of a bridegroom?
 Also those of the bride?
 The panorama of the sea but the sea itself?
 The well-taken photographs but your wife or friend close and solid in your
 arms?
 (...)
 The saints and sages in history but you yourself?
 Sermons and creeds and theology but the human brain, and what is called
 reason, and what is called love, and what is called life?*¹⁵⁶

Não é somente a analogia com procedimentos técnicos industriais que torna a “realidade” de *Leaves of Grass* um construto próprio da era industrial. Aqui livros, propriedade, paisagismo, retratos, santos e teologias são destituídos de autoridade em nome da realidade; contudo, à medida que o poeta nivela meios industriais ou mecânicos e de pensamento, mesmo quando não se tratam exatamente dos chamados *media*, como é o caso da teologia, chegamos a uma unidade de conjunto, que implica tomar um só caminho: *o de uma realidade passiva de reprodução*. Em passagem muito semelhante àquela em que Walt ensina a seu interlocutor “a origem de todos os poemas”, propondo a visão de um mundo

¹⁵⁵ “*Eternity lies in bottomless reservoirs its buckets are rising forever and ever, / They pour and they pour and they exhale away. // We have thus trillions of winters and summers; / There are trillions ahead, and trillions ahead of them.*” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op.Cit.*, 80. Cf. “*Song of Myself*, 44”, 238. A primeira estrofe foi excluída da última edição do poema.

¹⁵⁶ “Minhas palavras são palavras de um questionamento e para indicar a realidade? / Este livro impresso e fechado mas e o gráfico e o menino da gráfica? / O dote do casamento e o assentamento mas e o corpo e a mente do noivo? Mas e os da noiva? / A perspectiva do mar mas e o mar? / As fotos bem tiradas mas e sua mulher ou amigo próximo e sólido em seus braços? / (...) Os santos e os sábios na história mas e você mesmo? / Sermões e crenças e teologia mas e o cérebro humano e o que eles

em “primeira mão”, Whitman pede ao Poeta “que seus poemas não sejam feitos do espírito que advém do estudo dos retratos das coisas e sim do espírito que advém do contato com as coisas reais elas mesmas”,¹⁵⁷ o que em sentido inverso significa reiterar a possibilidade de reduzi-las a retratos, desde que não sejam “retratos de retratos”. Seguindo Susan Sontag, que apontava para o fato de como a fotografia do século XX atendia às exigências estéticas de Whitman ao abarcar o baixo e o feio ao lado do belo,¹⁵⁸ é possível pensar, antes, como a fotografia (importante elemento da cultura de massa do XIX norte-americano) participa da própria base figurativa de *Leaves of Grass*:

*IN a little house keep I pictures suspended, it is not a fix'd house,
It is round, it is only a few inches from one side to the other;
Yet behold, it has room for all the shows of the world, all memories!
Here the tableaux of life, and here the groupings of death;
Here, do you know this? this is cicerone himself,
With finger rais'd he points to the prodigal pictures.*¹⁵⁹

O tema de “Minha Galeria de Retratos” (1881) é antigo e remonta aos primeiros esboços do livro, quando em um longo poema intitulado “*Pictures*” (1855), excluído da primeira edição de *Leaves of Grass*, o Poeta dizia receber de tudo que ouvia, lia ou observava, formando assim um longo catálogo de História Universal do qual constam heróis, poetas, políticos, povos, monumentos, paisagens e lugares – “Eu nomeio todas as coisas à medida que elas vêm” –, todos “perfeitos retratos” pendurados em suas paredes mentais. O princípio de “*Pictures*” é o mesmo que governa a perspectiva das cenas da

chamam de razão e o que eles chamam de amor e o que eles chamam de vida?”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op.Cit.*, 76. Cf. “*Song of Myself*, 42”, 236.

¹⁵⁷ Citado por ORVELL, Miles. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture*, 06.

¹⁵⁸ Cf. SONTAG, Susan. “Estados Unidos, Vistos em Fotos, sob um Ângulo Sombrio”. Em *Sobre Fotografia*, 39-61.

¹⁵⁹ “Em uma pequena casa mantenho os retratos suspensos, não é uma casa fixa, /É redonda, tem só algumas poucas polegadas de um canto a outro; / Mas atenção! Ela tem espaço para todos os espetáculos do mundo, todas as memórias! / Aqui estão os quadros da vida, aqui estão os grupos da morte; / Aqui, você conhece isto? É o próprio guia, / Com o dedo erguido ele aponta para os pródigos retratos”. “*My Picture Gallery*”. WHITMAN, Walt. “*Autumn Rivulets*”. *Op. Cit.*, 524.

primeira parte de “*Song of Myself*”, como se o olho do poeta se equiparasse às lentes de um daguerreótipo e “registrassem” eventos e tipos com a precisão de um discurso que se pretende “idêntico à visão”, como é dito no primeiro poema de 1855¹⁶⁰. Por outro lado, a ilusão de realidade sugerida pela fotografia se adequa bem aos modelos de evidência, prova e argumento presentes nas formas da poesia de Whitman, que desde o prefácio exalta as qualidades inerentes aos chamados modelos naturais:

*These American states strong and healthy and accomplished shall receive no pleasure from violations of natural models and must not permit them. In paintings or mouldings or carvings in mineral or wood, or in the illustrations of books or newspapers, or in any comic or tragic prints, or in the patterns of woven stuffs or any thing to beautify rooms or furniture or costumes, or to put upon cornices or monuments or on the prows or sterns of ships, or to put anywhere before the human eye indoors or out, that which distorts honest shapes or which creates unearthly beings or places or contingencies is a nuisance and revolt. Of the human form especially it is so great it must never be made ridiculous. Of ornaments to a work nothing outre can be allowed . . . but those ornaments can be allowed that conform to the perfect facts of the open air and that flow out of the nature of the work and come irrepressibly from it and are necessary to the completion of the work. Most works are most beautiful without ornament. . . Exaggerations will be revenged in human physiology. Clean and vigorous children are jettied and conceived only in those communities where the models of natural forms are public every day. . . . (...).*¹⁶¹

¹⁶⁰ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 37-38. Cf. “*Song of Myself*, 13-14”, 199-200.

¹⁶¹ “Estes estados Americanos fortes e saudáveis e talentosos não de encontrar prazer nenhum da violação de modelos naturais e não o permitirão. Em pinturas ou moldes ou entalhes em pedra ou madeira, ou nas ilustrações de livros ou jornais, ou em qualquer impresso cômico ou trágico, ou nos modelos de produtos trançados ou de qualquer coisa de embelezar cômodos ou mobília ou vestimentas, ou de colocar por sobre cornijas ou monumentos ou na proa ou popa dos navios, ou de colocar em qualquer lugar diante do olho humano, em interiores ou exteriores, aquilo que distorce formas honestas ou que cria seres não-terrenos ou lugares ou contingências é um estorvo e revolta. Da forma humana especialmente ela é tão grandiosa que nunca deve ser ridicularizada. De ornamentos a um trabalho nada de exagerado pode ser permitido. . . senão aqueles ornamentos conformes aos fatos perfeitos do céu aberto e que fluem da natureza do trabalho e vêm irrepreensivelmente dele e são necessários para a finalização do trabalho. A maioria dos trabalhos são mais

Embora a defesa da figuração natural beire o absurdo, aqui se nota como as exigências da realidade são recebidas e transmitidas pela poesia de Whitman, de início “literatura a-literária” que se presta à denúncia do literário como artificioso e contrário “às coisas como elas são”. Mesmo a idéia de História é revista por essa concepção de “registro objetivo”, segundo o qual, no dizer do escritor Oliver Wendell Holmes, “a verdade mesma será conservada e a história deixará de ser fabulosa”, opinião que dividia com Whitman, para quem seria muito melhor que os inúmeros registros contraditórios e os testemunhos da Antigüidade pudessem ser substituídos por uma meia dúzia de bons retratos, “a melhor história, história da qual não haveria súplica”¹⁶². Há de se considerar, neste ponto, que o advento da fotografia não opera essa revolução de mentalidades sozinha: a valorização da imagem como “verdade nua e crua” vem acompanhada de saberes que entendiam na aparência e na matéria todos os sintomas e evidências da alma convertida em uma verdade que já não dependeria de convencimento, “argumentos, metáforas, símiles ou rimas”, mas simplesmente da demonstração de sua “presença”¹⁶³, o que sem dúvida permanece no horizonte de Whitman, que pensava seu livro e seus poemas como partes de si mesmo, corpo e matéria que em 1855 habilitavam seus leitores à “leitura de um homem” mediante um de seus possíveis retratos:

*Its author is Walt Whitman and his book is a reproduction of the author. His name is not on frontispiece, but his portrait, half-length, is. The contents of the book form a daguerreotype of his inner being, and the title page bears a representation of its physical tabernacle.*¹⁶⁴

bonitos sem ornamento. Puras e vigorosas crianças são esguichadas e concebidas apenas naquelas comunidades onde os modelos das formas naturais são públicos todos os dias. . . . (..).” WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op.Cit.*, 19.

¹⁶² REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 282.

¹⁶³ *I and mine did not convince by arguments, similes, metaphors, rhymes / We convince by our presence. “Song of The Open Road, 10”* WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 303.

¹⁶⁴ “Seu autor é Walt Whitman e seu livro é uma reprodução do autor. Seu nome não está no frontispício, mas seu retrato, de meio corpo, está. Os textos do livro formam um daguerreótipo de seu ser interior e a página de título carrega uma representação de seu tabernáculo físico.” Anônimo (Walt Whitman). “*Leaves of Grass*”. Publicado no *Brooklyn Eagle* em 15.09.1855 e citado por ORVELL, Miles. *Op.Cit.*, 08.

A aproximação da imagem poética ao retrato e, portanto, às técnicas fotográficas é mais do que uma mera metáfora. Segundo a voz de seus mais importantes admiradores, a fotografia era o “maior dos triunfos humanos sobre as condições terrenas”,¹⁶⁵ exaltada junto ao crescimento de uma cultura material pronta a introduzir ao público as mais variadas “realidades” mediante *portfolios* e réplicas. De certa forma, a fotografia é apenas uma das faces de uma ciência (talvez a de mais fácil aceitação) que introduz e impõe às artes de modo irrevogável o padrão do “real”: uma fotografia ou daguerreótipo era capaz de uma reprodução fiel das formas (faltavam-lhes àquela altura as cores) tais como eram recebidas pelo olho humano e nessa particularidade forjou-se a palavra da “coisa em si”, objetiva e nua como jamais poderiam ocorrer ao pincel e às tintas do artista, à época ainda relativamente fragilizados diante do discurso “real” que se impunha à figuração pictórica. Whitman não deixava de participar do culto à nova técnica – “a fotografia tem essa vantagem: ela deixa a natureza seguir seu curso: o incômodo com os pintores é que eles não deixam a natureza seguir seu curso”¹⁶⁶ – e o aplicava à própria composição de seus poemas – “nestas *Folhas* tudo é literalmente fotografado. Nada é poetizado”.¹⁶⁷ Retornando a “*Song of Myself*” por uma passagem que encabeça o mais longo de seus catálogos, quando o poeta já está prestes a “cortar cordilheiras e cobrir continentes com suas mãos”, *afoot with his vision*, veremos a aplicação desse princípio:

*All truths wait in all things,
They neither hasten their own delivery nor resist it,
They do not need the obstetric forceps of the surgeon,
The insignificant is as big to me as any,
(...)
Logic and sermons never convince,
The damp of the night drives deeper into my soul.*

Only what proves itself to every man and woman is so,

¹⁶⁵ ORVELL, Miles. *Op. Cit.*, 76.

¹⁶⁶ REYNOLDS, *Op.Cit.*, 281.

¹⁶⁷ REYNOLDS, *Op.Cit.*, 281.

*Only what nobody denies is so.*¹⁶⁸

Tomando a poetização relacionada à história irrevogável dos retratos, ficamos bem próximos do efeito violento, absolutamente a-político e a-histórico, que a “verdade inerente a todas as coisas” causa sobre a palavra. Se a realidade é o “brilho da excelência” em seu extremo e cabe ao poeta apenas a celebração da pluralidade mantida (nós diríamos: seqüestrada) por uma verdade mais elevada, nada mais resta ao diálogo ou à verdade forjada mediante consenso, elementos que constituem a legitimidade do palco político. Concomitantemente, a celebração do mundo não diferirá de sua transformação em *espetáculo*, conceito, aliás, inerente a um das metáforas mais utilizadas para o entendimento da fotografia – bem como do cinema – em seus primórdios: o *hieróglifo*, que serve igualmente para a primeira denominação tipológica da grama no poema (“hieróglifo de Deus”, que cresce sem distinção de lugar) e dá ensejo a um mundo onde “tudo é escrito” e diante do qual o poeta é um leitor privilegiado.

Em primeiro lugar, o hieróglifo (segundo o que se depreende de Whitman) mantém a perspectiva de um registro fatural que incide no corpo da escrita ou letra tomada em sua acepção mais primária e material. Levando-se em conta os catálogos de cenas agrupadas a partir do que *se escuta* ou *se vê* ou ainda a partir da própria experiência do poeta, capaz de atravessar o continente em suas mínimas partes e viver as “mínimas vidas”

*By the city's quadrangular houses - in log huts, camping with lumber-men,
Along the ruts of the turnpike, along the dry gulch and rivulet bed,
Weeding my onion-patch or hosing rows of carrots and parsnips, crossing
savannas, trailing in forests,
Prospecting, gold-digging, girdling the trees of a new purchase,
Scorch'd ankle-deep by the hot sand, hauling my boat down the shallow river,
Where the panther walks to and fro on a limb overhead, where the buck turns
furiously at the hunter,*

¹⁶⁸ “Todas as verdades esperam em todas as coisas, / Elas nunca apressam sua entrega, nem resistem, / Elas não precisam do fórceps obstetrício do cirurgião, / O insignificante é tão grande para mim como tudo, (...) // Lógica e sermões nunca convencem, / O rocío da noite vai fundo na minha alma. // Apenas o que prova a si mesmo a um homem e a uma mulher existe, / Apenas o que ninguém nega existe”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 56. Cf. “*Song of Myself*, 30”, 216-217.

*Where the rattlesnake suns his flabby length on a rock, where the otter is feeding
on fish,
(...) ¹⁶⁹*

sempre referidas em forma nominal, conduzida por ações reduzidas a infinitivos, gerúndios, participípios ou simplesmente ligadas a um lugar ou tempo marcado adverbialmente, e cuja materialidade se reforça por assonâncias e aliteraões que dão corpo e ritmo aos versos, o registro e suas particularidades ganham o corpo do próprio poema, que por sua vez alçam os eventos descritos ou relatados, em conjunto, sempre a uma realidade superior, para qual não há “lógica ou sermão”, mas “a prova em si mesmo”, a auto-evidência, a *presença da coisa*, reafirmada ainda quando o poeta assume o corpo do Outro (escravo em fuga, bombeiro ferido, velho soldado, sobrevivente do massacre do Álamo, marinheiro em batalha naval¹⁷⁰) e sublinha, sobretudo, o aspecto patético dos “papéis”:

*I become any presence or truth of humanity here,
And see myself in prison shaped like another man,
And feel the dull intermitent pain.¹⁷¹*

Sentir o papel e fazê-lo aderir ao próprio corpo, a ponto de “tornar-se toda e qualquer presença ou verdade da humanidade” ou, como se lê momentos atrás, *quivering*

¹⁶⁹ “Pelas casas quadrangulares da cidade . . . em cabanas no mato ou acampando com lenhadores; / Ao longo dos sulcos da trilha . . . ao longo do arroio seco e do leito do riacho, / Capinando um canteiro de cebolas e fileiras de cenouras e mandioca . . . cruzando savanas . . . trilhando florestas, / Escavando. . . procurando ouro . . . deixando sinais nas árvores de uma nova propriedade, / Escaldando os tornozelos na areia quente . . . arrastando um barco pelo rio raso; Onde a pantera caminha de um lado para o outro sobre um galho lá em cima . . . onde um cervo se vira com raiva contra um caçador, / Onde a cascavel banha de sol sua flácida extensão sobre uma rocha . . . onde a lontra está se alimentando de peixe (...)”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 37-38. Cf. “*Song of Myself*, 33”, 199-200.

¹⁷⁰ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 64-69. Cf. “*Song of Myself*, 33, 34, 35”, 219-229.

¹⁷¹ “Aqui eu me torno qualquer presença ou verdade da humanidade, / E me vejo numa prisão como um homem qualquer, / E sinto a dor surda e contínua”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 70. Passagem excluída da última edição do poema (1892). De qualquer modo, cf. “*Song of Myself*, 36”, 229-230.

*me to a new identity*¹⁷² – sem, contudo, perder de vista a objetividade do relato, nem a materialidade do retrato: esta é a técnica peripatética pela qual “o americano Walt Whitman” faz as mínimas partes de sua América retomarem o velho “brilho da distinção”, compondo desse modo seu “kosmos”. Aqui, a “lente objetiva” da poesia de *Leaves of Grass* nos conduz a um impasse que encontra, em última instância, a figura do próprio poeta enquanto *ator* de sua democracia absoluta. Terminadas as “atuações”, que em 1892 compreendem três seções inteiras de “*Song of Myself*” (34-36), o poeta, que em seu clímax se diz “surgido em êxtase de tudo”, pára subitamente e se dirige a seu público:

*Somehow I have been stunned. Stand back!
Give me a little time beyond my cuffed head and slumbers and dreams and
gaping,
I discover myself on a verge of the usual mistake.*

*That I could forget the mockers and insults!
That I could forget the trickling tears and the blows of bludgeons and hammers!
That I could look with a separate look on my own crucifixion and bloody
crowning!*¹⁷³

Trata-se da última cena, que sintetiza o *pathos* de todas as personagens americanas na paixão maior – nada mais, nada menos, do que a do próprio Cristo. Entretanto, a cena é introduzida com pedidos de afastamento, como se o espetáculo acabasse e o poeta pedisse a seu público tempo para se recuperar física e emocionalmente das atuações. Eis então que, recuperado e em posse de uma “força suprema”, o poeta segue seu caminho como “um de uma procissão média infundável”, com a qual – ele se refere a “nós” – caminha as estradas do Continente (“Ohio e Massachussets e Virgínia e Wisconsin e Nova York e Nova Orleans

¹⁷² WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 55. Cf. “*Song of Myself*, 28”, 215.

¹⁷³ “Não sei como, mas fiquei acabado. P’ra trás! / Me dêem um tempinho para coçar a cabeça e dar uma cochilada e dormir e despertar, / Eu me vejo prestes a cometer o erro de sempre. // Que eu possa esquecer os insultos e as gozações! / Que eu possa esquecer as lágrimas correndo e os golpes das clavas e das marretas! / Que eu possa olhar com olhos distanciados para minha própria crucificação e coração sangrenta”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 70-71. Cf. “*Song of Myself*, 38”, 230-231.

e Texas e Montreal e San Francisco e Charleston e Savannah e México”), “rompendo fronteiras” para, finalmente, encontrar seus alunos (*eleves*):

*Eleves I salute you,
I see the approach of your numberless gangs I see you understand
yourselves and me,
And I know that they who have eyes are divine, and the blind and lame are
equally divine,
And that my steps drag behind yours yet go before them,
And are aware how I am with you no more than I am with everybody.*¹⁷⁴

Daqui por diante o poeta falará apenas a seu público, estabelecendo com ele uma relação de superioridade (conhecimento mediado pela “experiência” do mundo, que o público não tem), demonstrando regozijo diante fama (o poeta atrai alunos e passa a responder a seus clamores) e uma mistura de orgulho e incentivo diante da “jornada perpétua” (“*I have no chair, nor church, nor philosophy*”. . . “*you must travel it for yourself*”). É neste ponto do poema que se perde a clareza do “tipo de ator” promovido por Whitman: estaria o “americano Walt Whitman” realmente propondo a cada um dos indivíduos de seu público uma nova e original interpretação da grande peça da Democracia, ou seria o caso de considerá-lo – ele, “Walt Whitman” – aquele que Walter Benjamin chama de “o ator cinematográfico típico, que só representa a si mesmo”?¹⁷⁵

O rebento mais ilustre da cultura de massa do XIX é o cinematógrafo, cuja função era, inicialmente, a de rodar uma seqüência de imagens criando ilusão de movimento. Não nos cabe aqui conjecturar as possibilidades formais que Whitman teria encontrado a partir de tal técnica; é possível, entretanto, observar que Whitman se vale da mesma cultura de massa que incide sobre a técnica cinematográfica (logo tomada, nos E.U.A., pela

¹⁷⁴ “Alunos, eu os saúdo; / Eu vejo a chegada de suas gangues sem fim eu os vejo, vocês entenderam a vocês mesmos e a mim, / E sei que aqueles que têm olhos são divinos e que os cegos e aleijados são igualmente divinos, / E que meus passos arrastam perto dos seus ainda que estejam a frente, / E estão cientes de que eu não sou mais com você do que com qualquer um”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 71. Cf. “*Song of Myself*, 38”, 231. Em 1892, a passagem foi modificada e reduzida a: “*Eleves! I salute you! Come forward! Continue your annotations, continue your questionings*”.

¹⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Mágia e Técnica, Arte e Política*, 181-182.

dramaturgia¹⁷⁶) e estimula, ainda segundo Benjamin, “o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana de seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público”.¹⁷⁷ Não à toa, aplicou-se nos primórdios do cinema o mesmo entendimento *hieroglífico*, que visava “retomar o plano de expressão dos Egípcios”, a partir do qual o cinematógrafo expressaria somente “as personagens do pensamento superior”,¹⁷⁸ o que Whitman alcança remetendo a mesma expressão hieroglífica à esfera da *tipologia* mistificadora. Dessa forma, no que toca às estruturas poéticas, e mais importante do que o catálogo de todas as referências técnicas utilizadas por Whitman ao longo de sua interpretação do mundo (além da fotografia e do teatro, podemos citar as pseudociências – Frenologia, Fisiologia – das quais nos ocuparemos adiante), é preciso destacar a função final do pensamento tipológico e representativo, que sintetiza a apropriação poética de todas as contribuições técnicas, transformadas, por fim, em metáforas da construção mais profunda da poesia.

Ao indicar a seus “seguidores” a estrada pela qual deverão perfazer sua “jornada perpétua”, Walt Whitman abre caminho para “interpretações originais”: “honrará meu estilo aquele que aprender com ele a destruir o professor”.¹⁷⁹ Contudo, é necessário que nos perguntemos se essa jornada *ainda* é possível. Pois, muito embora o poeta representativo, o “ator” de *Leaves of Grass*, seja capaz de assumir todas as formas, o que poderíamos entender por reprodutibilidade é, na verdade, sua face ritual. A celebração de si é, como bem sabemos, a celebração do princípio da Nação, um princípio político e pluralista que, alçado à experiência do Absoluto, perde seu sentido primordial. É *a União mistificada* que torna a “jornada perpétua” motivo de culto e a Democracia um ritual. Ao se dissolver para nascer da grama que ama, tornando-se o mundo por onde o Outro deve caminhar em busca

¹⁷⁶ Tome-se, por exemplo, o prólogo de *The Birth of a Nation* (1911), de D. Griffith, onde seu diretor expressa o desejo de conferir ao Cinema o valor artístico das peças de Shakespeare. Griffith, que neste filme conta o nascimento da nação Americana a partir da Guerra de Secessão (em sua perspectiva, um fratricídio ocasionado pela presença maléfica dos negros no país), não conseguiu a estatura dos grandes clássicos da literatura. Entretanto, desenvolveu as técnicas narrativas do cinema moderno.

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.*,180.

¹⁷⁸ Citação de Abel Gance. Em BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.*, 176.

¹⁷⁹ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 83. Cf. “*Song of Myself, 47*”, 242.

de si, *só encontraremos o Mesmo*, para o qual a liberdade de escravos, a igualdade de gêneros e os modos rudes do poeta representam o fim de distinções caducas, porém de alguma eficiência política. Chamando para si a responsabilidade de cantar sob um princípio político, Whitman expressa, tragicamente, o fim da prática política e a exaltação do poder em sua face absoluta.

O movimento de mistificação da União e de centralização de toda a representação, que passa ao controle a um único princípio, paradoxalmente libertário (pois acaba com as distinções da república de Emerson) e aprisionador (uma vez que a representação indiscriminada é a representação unificada por uma ordem superior), surge em resposta a conflitos que, em última instância, anunciavam a dissolução completa do país. Quanto a isso, a poesia de 1855 não expressa apenas a transformação da Democracia em um ritual do consenso, como se transforma em sua maior defesa contra a corrupção moral e política do país, a mesma que, no “Prefácio”, constringe a liberdade indispensável para os bardos Americanos. Podemos dizer, sob esse aspecto tão utilitário quanto sua formação sermonística, que o futuro “*Song of Myself*” coordena o movimento de defesa mais amplo e irrestrito que a arte poética de Whitman irá desenvolver ao longo do *antebellum*, pois seu kosmos equivale à *distensão absoluta de todos os conflitos* a partir da solução democrática dada ao legado de Emerson, isto é, a extensão irrestrita do princípio representativo a toda a sociedade e sua transformação em um poder absoluto e mistificado, que reúne o “povo” como *tipo* da América, civilização fechada. Assim, Whitman supera “todas as interposições e máscaras e conflitos e estratagemas”, destitui “a pobreza de sua necessidade e os ricos de sua vaidade” e faz com que a poesia seja a expressão dos “primeiros princípios”.

Entretanto, à medida que as tensões se agravam e o próprio poeta, aqui “juiz” perante o povo, abraça a causa de sua própria classe, a dos trabalhadores *livres*, rumo à modernidade, veremos que a pesada tarefa atribuída à poesia norte-americana, a de representar a sociedade sob um princípio unificado e igualitário, não será capaz de se sustentar.

TERCEIRO CAPÍTULO
 AS FORMAS DA DEMOCRACIA:
 O TRABALHO, A RAÇA E A FORMAÇÃO DO CORPO DE ESTADO

I

The shapes arise!
Shapes of America, shapes of centuries,
Shapes of those that do not joke with life, but are in earnest with life,
Shapes ever projecting other shapes,
Shapes of a hundred Free States, begetting another hundred north and south,
Shapes of the turbulent manly cities,
Shapes of the untamed breed of young men and natural persons,
Shapes of women fit for These States,
Shapes of the composition of all the varieties of the earth,
Shapes of the friends and home-givers of the whole earth,
Shapes bracing the whole earth, and braced with the whole earth.
 (“5-Broad-Axe Poem”, 1856 – “Song of Broad-Axe, 12”, 1891-1892)

Escrevendo a Emerson em 1856, Whitman comparava a poesia a um ofício. No entanto, num tempo em que os adeptos da arte pela arte começavam, na Europa, a justificar a poesia como trabalho e artifício segundo modelos artesanais (ourivesaria, joalheria) cuja nobreza compreendia mestre e produto, Whitman se referia não apenas *indistintamente* à composição intelectual e tipográfica de seus poemas

*The first edition, on which you mailed me that till now unanswered letter, was twelve poems – I printed a thousand copies, and they readily sold; these thirty two poems I stereotype, to print several thousand copies of. I much enjoy making poems. Other work I have set for myself to do, to meet people and the States face to face, to confront them with an American rude tongue; but the work of my life is making poems.*¹⁸⁰

¹⁸⁰ “A primeira edição, sobre a qual você me escreveu a carta até agora sem resposta – eu imprimi mil cópias e elas foram logo vendidas; estes trinta e dois poemas que pensei, para imprimir outras milhares de cópias. Eu adoro produzir poemas. Determinei outros trabalhos a fazer, encontrar pessoas e os Estados face a face,

o que, certamente, faz justiça ao poeta-trabalhador que deseja sair pelo país para confrontar o povo com sua “língua rude”, como, de modo bastante entusiasmado, submete sua “profissão” aos “números” da produção literária norte-americana, que tinha a seu dispor “vinte e uma” das “vinte e quatro modernas prensas-mamute de dois, três e quatro cilindros duplos” existentes no mundo, fora “as doze mil livrarias e bibliotecas”, “os três mil jornais”, “folhetins cheios de estórias sensacionalistas”, “revistas semanais”, “um sem-número de romances sentimentais” – “*all are prophetic; all waft rapidly on*”.¹⁸¹ A despeito de “etiqueta e jóias”, que provariam o pouco que as literaturas estrangeiras (leia-se: européias) conhecem da Natureza,¹⁸² a fundação da literatura norte-americana, parte das *limitless foundings* da América,¹⁸³ implicaria a assunção de um modo de vida absolutamente integrado ao que entendemos ser a produção massificada de bens e seus meios técnicos, que Whitman relaciona ao surgimento aos “bardos do igual”.¹⁸⁴

É bom que se note a sutileza inerente à expressão de seu gosto de ser poeta: “*I much enjoy making poems*”.¹⁸⁵ “Fabricar” ou “produzir”, mas também “editar” e “montar”, são termos que já se aplicam ao jornalismo (“*making news*”) dos tempos de Whitman e, na “Carta a Ralph Waldo Emerson”, célebre resposta àquela que o saúda “*at the beggining of a great career*”,¹⁸⁶ designam a tarefa que distingue o literato Americano das “bases orgânicas de outros países”, jamais inserido em uma “classe apartada, que circula apenas no círculo de si própria”.¹⁸⁷ A princípio, a idéia literal de “produção poética” serve ao fechamento de uma linha de análise iniciada com a aproximação da tipologia e da representatividade às técnicas fotográficas (imagéticas) e peripatéticas (parte da composição exemplar do bardo-

confrontá-los com uma língua Americana rude; mas o trabalho da minha vida é produzir poemas.” WHITMAN, Walt. “*Appendix to Leaves of Grass, 1856: Letter to Ralph Waldo Emerson*”. Em *Poetry and Prose*, 1350-1351.

¹⁸¹ *Ibidem*, 1353.

¹⁸² *Ibidem*, 1355.

¹⁸³ *Ibidem*, 1351.

¹⁸⁴ *Ibidem*, 1357.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 1351.

¹⁸⁶ *Ibidem*, 1350.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 1357.

ator) que formam a figuração poética, reforçando as marcas de verossimilhança transformadas em “realidade” pelo poeta, cujo “discurso era idêntico à visão”. No entanto, a “Carta a Emerson” dá um passo além: ela coloca o círculo literário norte-americano *no coração da massa*, submetido ao trabalho livre de um modo que não vimos na poesia de 1855.

Essa nova diretriz literária, entusiasmada com as hordas de trabalhadores urbanos, intensifica algo já assinalado na primeira edição do volume. Apesar de Whitman se referir na “Carta” (que, lembrando, foi publicada no fim da edição de 1856 e funcionou como “posfácio”) à “destruição dos modelos literários europeus”, nada úteis ao “ar forte” da América, vimos que a primeira poesia de *Leaves of Grass*, tal como descrita em 1855, não emulava diretamente com poetas de outras terras ou a poesia de outros tempos. Ao tratar da necessidade pública de modelos naturais e do fim de uma arte ornamental, o Prefácio dá a deixa: “o grande gênio e o povo destes estados nunca deve ser tratado por romances. Tão logo as histórias sejam propriamente contadas não haverá mais necessidade de romances”.¹⁸⁸ Aliada ao reforço da natureza como medida da verdade democrática, a preterição do gênero romanesco (urbano por excelência) envolve o tipo de lugar pretendido pela poesia fundada por Whitman: depois de negar rimas e medidas métricas tradicionais, artifícios poéticos formados junto a sociedades aristocráticas, a literatura de *Leaves of Grass* quer a *realidade* e o *fato* introduzidos pela franqueza de uma palavra ilusoriamente desprovida de arte, como aquela que se propõe a falar de “verdades universalmente conhecidas”, caso de Jane Austen, ou, como Daniel Defoe, a relatar e tornar pública, por exemplo, a história extraordinária de um naufrago, não inventá-la.¹⁸⁹ Avesso a qualquer técnica ou matéria que sirva de mediação entre autor e público, Whitman chega ao ponto de denunciar o próprio livro como entrave para o contato entre corpos e almas, como nos primeiros versos do segundo poema de 1855:

¹⁸⁸ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 19.

¹⁸⁹ As comparações entre o gênero romanesco e a poesia de *Leaves of Grass* são tratados também por Paul Zweig. Cf. ZWEIG, Paul. *Walt Whitman. A Formação do Poeta*, 258-27. Note-se, ainda, a tradução problemática do título do livro, que no original é *Walt Whitman. The Making of the Poet*. Pela discussão que o livro incita, a melhor tradução de *making* seria “fabricação” ou “produção”.

*Come closer to me,
Push close my lovers and take the best I possess,
Yield closer and closer and give me the best you possess.*

*This is unfinished business with me . . . how is it with you?
I was chilled with the cold types and cylinder and wet papers between us.*

*I pass so poorly with paper and types . . . I must pass with the contact of bodies
and souls.¹⁹⁰*

O que causa interesse na passagem não é tanto a consciência do livro como suporte “pobre” para o contato de corpos e almas; aliás, em outras passagens, Whitman argumenta em sentido inverso, reiterando o ilusionismo da representação completa (“*Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man*”¹⁹¹) ou parcial (o livro é o “daguerreótipo da alma do autor”). Unindo os argumentos simplesmente pela relação material entre o homem e a produção seriada, sejam daguerreótipos, sejam “cilindros e tipos”, podemos dizer que a poesia de *Leaves of Grass* será mais do que a afirmação de uma arte local e soberana: em certo sentido, sua literatura também está apoiada nos modelos ilusionistas do artifício industrial e científico, envolvendo o homem, *definindo-o pelas formas do trabalho*.

Assim, aliando a ilusão da presença e da realidade à produção racionalizada, as passagens falam aos primórdios de uma “literatura realista” que, na segunda metade do XIX, estará diretamente ligada à cultura de massa. Em uma passagem digna de Whitman, Clarence Seward Darrow (conhecido defensor das causas trabalhistas de fins do XIX e início do XX) comenta: “O mundo está cansado de pastores e sermões; hoje ele clama por fatos. Ele está cansado de fadas e anjos, e clama por carne e sangue. Ele observa a vida como ela existe hoje – ao mesmo tempo bela e horrível, alegre e triste. Ele deseja ver tudo; não apenas o príncipe e o milionário, mas o trabalhador e o mendigo, o senhor e o

¹⁹⁰ “Venham mais perto de mim, / Cheguem perto meus amores e peguem o melhor que possuo, /Cheguem cada vez mais perto e me dêem o que vocês têm de melhor. // Para mim, este é um trabalho que ainda não acabou . . . e quanto a vocês? / Fiquei gripado com esses tipos frios e cilindro e papéis úmidos entre nós. // Eu fico tão pobre passando com papel e tipos . . . eu preciso passar com o contato de corpos e almas”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Poetry and Prose*, 89. Cf. “*A Song for Occupations*”, 355-362.

escravo”.¹⁹² É a relação do fato com uma visão imparcial e irrestrita da sociedade que torna o Realismo, defendido por Darrow na ocasião (início da década de 1890) contra perspectivas “religiosas” ou “fantasiosas”, um equivalente da Democracia, seguindo nesse sentido as mesmas diretrizes inauguradas por Whitman em sua aproximação da técnica literária ao trabalho, suas técnicas mecanizadas e seus produtos – “fatos” que, recuperando ainda a fala de Darrow, serão fundamentais para que a humanidade “pare, pense e se pergunte por que um deve ser senhor e outro servo”.¹⁹³ O que essa aproximação de opiniões nem tão distantes no tempo nos revela é como a apropriação da “verdade” na poesia de Whitman está ligada à formação do proletariado, para o qual o termo fatural decreta, praticamente, um estar no mundo. Entretanto, o fato na poesia de 1855, produzido por uma perspectiva quase fotográfica do mundo, não se limita apenas à figuração da liberdade ou de sua exploração: como vimos em passagens do primeiro poema desse ano, os “disparos fotográficos” do poeta também contemplam os escravos, para os quais a desigualdade social assume outra face – não a da exploração da liberdade, que os fatos poderiam denunciar, mas a do cativo, presente em uma ordem, senão contrária a da ciência, distante da que permite sua formação.¹⁹⁴ Lembrando a base tipológica da poesia de 1855, que submetia todos os aportes técnicos (inclusive a fotografia) à demonstração de uma unidade divina de todas as coisas, o fato, com todo o peso de sua formação urbana e conflituosa, tornava-se apenas metáfora para uma “realidade superior” que se espelhava tanto em ambientes urbanos, nos quais pululavam os trabalhadores e seus ofícios, como no campo, em que o poeta poderia encenar os dramas de um escravo e superá-los. No entanto, a questão é que a resposta de Whitman a Emerson já não se refere a esses meios técnicos com o distanciamento proporcionado pela tipologia, que faz o povo à imagem da América, e pela representatividade, que o transforma em nação. Colocar os círculos literários norte-americanos no *coração da massa* supõe, sim, a identificação fechada do poeta com os representantes de um determinado modo de produção, aos quais sua poesia (“*making poems*”) agora corresponde não como uma mera acomodação ética de modos literários à

¹⁹¹ WHITMAN, Walt. “*So Long*”. Em “*Songs of Parting*”. *Poetry and Prose*, 611.

¹⁹² ORVELL, Miles. *Op.Cit.*, 106-107.

¹⁹³ Clarence Darrow, citado por ORVELL, Miles. *Op.Cit.*, 107.

¹⁹⁴ Cf, SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*, 11.

figura do poeta: sua “língua rude” quer, agora, conquistar um “povo” *formado por trabalhadores livres*, como vemos por um pequeno poema de 1860, “*I Hear America Singing*”, em que esses trabalhadores serão relacionados ao signo maior da poesia de Whitman:

*I HEAR America singing, the varied carols I hear,
 Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and
 strong,
 The carpenter singing his as he measures his plank or beam,
 The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work,
 The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand
 singing on the steamboat deck,
 The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as
 he stands,
 The wood-cutter's song, the ploughboy's on his way in the morning,
 or at noon intermission or at sundown,
 The delicious singing of the mother, or of the young wife at work,
 or of the girl sewing or washing,
 Each singing what belongs to him or her and to none else,
 The day what belongs to the day - at night the party of young
 fellows, robust, friendly,
 Singing with open mouths their strong melodious songs.¹⁹⁵*

¹⁹⁵ “EU ESCUTO a América cantando, variados cânticos eu escuto, / O dos mecânicos, cada qual cantando sua canção como se deve, forte e rude, / O carpinteiro cantando a sua enquanto mede sua tábua e sua prancha, / O pedreiro cantando a sua enquanto se apronta para o trabalho, ou sai do trabalho, / O barqueiro cantando o que lhe pertence em seu barco, o marinheiro do convés cantando no convés do navio, / O sapateiro cantando enquanto ele senta em sua bancada, o chapeleiro cantando enquanto pára ali, / A canção do cortador de madeira, a do menino da roça em seu caminho de manhã, ou na pausa da tarde ou ao pôr do sol, / O delicioso cantar da mãe, ou da jovem esposa no trabalho, ou da garota costurando ou lavando, / Cada qual cantando o que pertence a ele e a ela e a mais ninguém, / O dia o que pertence ao dia – à noite a festa dos jovens, robustos, amigáveis, / Cantando em alto e bom som suas fortes e melodiosas canções.” WHITMAN, Walt. “*I Hear America Singing*”. Em “*Inscriptions*”. *Op.Cit.*, 174.

Mantendo o aspecto ritual do entendimento do mundo (“carols *I hear*”), identificaremos o continente canoro pelo “ruído” (aqui melodia) dos inúmeros trabalhadores (mecânico, pedreiro, sapateiro, encanador, marinheiro) em seus ofícios; nesse sentido, o pequeno catálogo reforça a individualidade, índice da liberdade, entre si: a canção – ou cântico – da América é uma sobreposição dessas canções de trabalho singulares, igualadas, sob esse aspecto, ao próprio poema (ele próprio uma “canção de trabalho”) e sua arte, que torna o trabalho configurador da ordem e mediador entre o universal político e a ordem estética e literária que se pretendia inaugurar a partir de um ato negativo, circunscrevendo artifício e realidade nos limites, respectivamente, de um passado monárquico-colonial devidamente enterrado e de um presente de liberdade que abre caminho para o futuro democrático.

Absolutamente tributário do que veio a ser desenvolver, sobretudo, nos 20 novos poemas da segunda edição de *Leaves of Grass* (1856), o país representado em “*I Hear America Singing*” sintetiza os problemas da poesia de Whitman a partir da relação entre poesia e trabalho livre e que só encontrará seu devido contrapeso na importância assumida pela figura do escravo nos poemas da primeira edição. Pois, à medida que o continente de trabalhadores mostra a *supressão da formas do trabalho escravo na formação do país*, a poética de Whitman não apenas passa a um ponto de vista parcial da sociedade (antes, sua poesia, de pretensões totalizantes, pressupunha o escravo e reagia à sua existência), como traz para si dois problemas de grande importância. O primeiro diz respeito aos dilemas do trabalhador livre norte-americano da década de 1850 frente ao negro e à escravidão: livre, a mão-de-obra dos negros competiria de modo desigual com os brancos no trabalho urbano; cativa, ela denegria sua força-de-trabalho. A segunda parte dessa nova perspectiva parcial, que acaba identificando a liberdade, outrora presente em todas as partes e homens *sem distinção de cor*, a um extrato da sociedade, o que no plano poético causa impacto de grande consequência: se a tipologia era, antes, a base de toda a figuração, submetendo a si, em nome da União e de sua representatividade indiscriminada e democrática, todo o “mundo secular”, as relações sociais e a história, como ela se sairá a partir de sua identificação com um elemento não apenas parcial, como contraditório, uma que a liberdade do trabalho não se dissocia da desigualdade e da exploração?

O início da resposta a esse problema está na mudança que os vinte novos poemas de 1856 impõem à nova edição do livro, que segundo alguns críticos, tinha a pretensão não mais de “incarnar”, mas de “fundir o país”.¹⁹⁶ Em 1855, tínhamos um prefácio que introduzia doze poemas sem título, aos quais a própria insígnia “poema”, introduzida junto à apresentação do “bardo Americano”, demonstrava-se problemática. Aqui, o novo conjunto de trinta e duas peças já traz títulos individuais. O primeiro poema de 1855, por exemplo, chama-se “*Poem of Walt Whitman, an American*” e abre o volume sem prefácio, seguido de “*Poem of Women*” (em 1892: “*Unfolded Out of the Folds*”), no qual o poeta discorre sobre o corpo e a fertilidade da mulher (“*Unfolded out of the folds of the woman man comes unfolded*”¹⁹⁷). A seqüência (o primeiro fala ao homem e o que deve defini-lo; o segundo à mulher, com a mesma intenção) mostra uma das novidades da edição, que é sua compartimentação de conteúdos, aos quais Whitman empresta o termo “poema”, sempre dedicado ao desenvolvimento moral e necessário de um tema, à maneira, por exemplo, de um Martin Farquhar Tupper,¹⁹⁸ que em uma espécie de prosa poética (muitas vezes comparada a de Whitman) desenvolvia pensamentos edificantes a uma série de tópicos ligados à vida comum. Como no *Proverbial Philosophy* de Tupper (1838), os “poemas” se referem a tópicos variados como a “procriação”, a “estrada”, o “corpo”, o “trabalhador”, “a explicação da prudência”, “os cantores e as palavras dos poemas”, os “muitos em um” (versão poética do prefácio de 1855), que sugeriam ao leitor a consulta de uma palavra de sabedoria, de conselho e conforto,¹⁹⁹ que bem poderia servir para a definição da poesia

¹⁹⁶ “Whereas in 1855 he envisioned the poet as an incarnator of the nation, in 1856 he moves toward an emphasis on the poet as a fuser of the nation.” ERKILLA, Betsy. *Op.Cit.*, 133.

¹⁹⁷ Cf. “*Unfolded out of the folds*”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 515.

¹⁹⁸ REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 353-354.

¹⁹⁹ A respeito da edição de 1856, diz Harold Aspiz: *Like the authors of Fowler and Wells’s manuals of reform and personal advice—many of whose ideas are interwoven into Whitman’s poems—the persona often appears as a fatherly or brotherly counselor in matters physical, personal, or spiritual. At times his prescriptive tone borders on the prosaic, even the banal, and dilutes the intensity of some of the new poems. But Whitman was attempting to enlarge the poet-reader relationship by projecting himself as “the general human personality”. And Whitman’s contemporaries often found this hortatory tone to be congenial. Of this edition, Thoreau (while troubled by the edition’s sensuality and its mixture of poetic wonders with “a thousand of brick”) declared: “I do not believe that all the sermons, so-called, that have been preached in this land put together are equal to it for preaching”. “Leaves of Grass, 1856 edition”. Em LeMASTER, J. R.; KUMMINGS,*

dessas peças, como nos diz um “poema” declaradamente metalingüístico, “*Poem of the Poet*”:

*A young man came to me bearing a message from his brother,
How should the young man know the whether and when of his brother?
Tell him to send me the signs.*

*And I stood before the young man face to face, and took his right hand in my left
hand and his left hand in my right hand,
And I answered for his brother and for men, and I answered for the answered for
the poet, and sent these signs.²⁰⁰*

A passagem citada já figura em 1855 como o oitavo dos poemas e sua revisão para se tornar “*Poem of the Poet*” é digna da mudança que ocorre entre uma e outra edição. Em 1855, a presença da passagem no conjunto do livro reforça o aspecto episódico e mimético dos poemas: trata-se de um momento específico da experiência do sujeito e exemplo poético, o “americano Walt Whitman”, que já vimos realizando seu périplo de dissolução no palco da América e ultrapassando os tipos e os cilindros para entrar em comunhão com seus leitores. Com a pontuação revisada e o devido isolamento propiciado pelo título, não só se perde o caráter imediato da ação imitada e fortuita, outrora vazada pela “fala” de Walt, como o poema passa a responder a uma racionalização de temas plausíveis, aqui a metalingüística “função do poeta”, distanciada, transformada em desenvolvimento poético que servirá de registro da relação do leitor com os “poemas” do livro, nos quais buscará um saber, uma moral ou modo de condução no mundo,²⁰¹ Assim, a titulação dos poemas

Donald D. (ed.). *Walt Whitman: An Encyclopedia*. New York: Garland Publishing, 1998. Também citado em FOLSON, Ed.; PRICE, Kenneth M.. *The Walt Whitman Archive*. (www.whitmanarchive.org/works).

²⁰⁰ Em 1892, “*Poem of Poet*” corresponde à primeira seção de “*Song of the Answerer*”.

²⁰¹ Em relação à última das revisões sofridas pelo poema, a de 1876, que dá a versão de 1892, note-se a transformação da seqüência inicial, cujos verbos (“came”, “should”, “stood”, “took”, “answered”) ficam no presente. Assim, o poeta não estava, mas *está* diante do rapaz que pede – não mais *pedia* – sua ajuda. A idéia episódica de “*Song of the Answerer*”, a princípio baseada num evento (a chegada de um rapaz pedindo ajuda) do qual o poeta extrai suas considerações perde-se completamente em nome da figuração genérica da relação poeta-leitor, que se inicia já em 1856.

acarreta em *normativização de sua leitura*, como se o poeta que, “conhecedor da alma”, não “aplicava a moral” passasse, agora e justamente, a *moralizar* o leitor, o que traz conseqüências à composição de sua figura, anteriormente “público” sem outra especificidade senão a de “ter de assumir tudo aquilo que o poeta assumia”.

Como se os papéis se invertessem e a realidade pedisse revisão, o poeta de 1856 “assume” seus leitores ávidos de sabedoria – e eles não “serão” negros ou escravos, como por vezes o poeta de 1855 “foi” para a celebração de seu poder absoluto. Muito embora a invectiva de 1855 ao leitor permaneça nos poemas do volume e mesmo depois, o fato é que o novo público impõe aos “poemas” de 1856 sua realidade, seus problemas, seus anseios e, em um sentido mais profundo, sua história. Significativo para os vieses apresentados é o poema dedicado ao Machado, “*Broad-Axe Poem*” (em 1892: “*Song of Broad-Axe*”), o quinto da edição de 1856, emblema com que Whitman pretendia substituir a águia da República e que condensa não apenas a passagem de uma ordem monárquica e autoritária, na qual o Machado pertencerá ao “carrasco europeu”, à outra em que o mesmo Machado está nas mãos dos trabalhadores da América, reformulando assim a velha tensão entre civilizações que em 1855 marcava a ordem democrática do mundo celebrada no futuro “*Song of Myself*”, bem como a imagem da sociedade para a qual o Machado se torna “o mais poderoso e amigável emblema do poder de minha própria raça”.

Assim, após a descrição do Machado que abre o poema

BROAD-AXE, shapely, naked, wan!
Head from the mother's bowels drawn!
Wooded flesh and metal bone! limb only one, and lip only one!
Gray-blue leaf by red-heat grown, helve produced from a little seed sown,
Resting the grass amid and upon,
*To be leaned and to lean on.*²⁰²

²⁰² "MACHADO, modelado, nu, pálido, / Cabeça saída das entranhas da mãe, / Carne de madeira e osso de metal! Um só membro e um só lábio/Folha azul-cinzenta crescida do calor vermelho, cabo produzido por uma pequena semente semeada,/ Descansando em meio e sobre a grama, / Para inclinar-se e ser inclinado." “5-*Broad-Axe Poem*”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Song of Broad-Axe, I*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 330.

onde se percebe uma estrutura estranhamente regular, baseada em rimas externas (a-b-a-b-c-c) e internas (*bone-one / grown-sown*), bem como na alternância rítmica tradicional, produzindo efeito bastante pomposo, dos pés trocaicos que abrem o poema (forte/fraco: “Broad-AXE,²⁰³ SHApely, NAKed, WAN”; “HEAD from the MOther’s BOWels DRAWn”), anapestos (fraco-fraco-forte: “limb only ONE”), que abrange ainda a relação das terras e da natureza que dá os materiais para a confecção do instrumento e de suas *strong shapes* (“*and attributes of strong shapes—masculine trades, sights and sounds*”), o poema consulta a chegada dos primeiros colonos à América:

*The log at the wood-pile, the axe supported by it,
 The sylvan hut, the vine over the doorway, the space cleared for a garden,
 The irregular tapping of rain down on the leaves, after the storm is lulled,
 The wailing and moaning at intervals, the thought of the sea,
 The thought of ships struck in the storm, and put on their beam-ends, and the
 cutting away of masts;
 The sentiment of the huge timbers of old-fashioned houses and barns;
 The remembered print or narrative, the voyage at a venture of men, families,
 goods,
 The disembarcation, the founding of a new city,
 The voyage of those who sought a New England and found it,
 The Year 1 of These States, the weapons that year began with, scythe, pitch-fork,
 club, horse-pistol,
 The settlements of the Arkansas, Colorado, Ottawa, Willamette,
 The slow progress, the scant fare, the axe, rifle, saddle-bags;
 The beauty of all adventurous and daring persons,
 The beauty of wood-boys and wood-men, with their clear untrimmed faces,
 The beauty of independence, departure, actions that rely on themselves,
 The American contempt for statutes and ceremonies, the boundless impatience of
 restraint,
 The loose drift of character, the inkling through random types, the*

²⁰³ Já na terceira edição do poema, “*Broad-Axe*”, que forma um jambo inicial, é substituído por “*Weapon*”. Note-se que a mudança regulariza o verso por inteiro, assim formado por quatro pés trocaicos.

*solidification;*²⁰⁴

Aqui já não há o trabalho com ritmos tradicionais e o poeta retorna à velha lógica enumerativa e ao verso-sentença característico de sua primeira poesia. Essa observação é importante, pois nos limita uma interpretação simbólico-estrutural (o trabalho com o verso imitaria o trabalho com os materiais que compõem o machado) para favorecer o aspecto retórico-declamatório do poema, que no futuro tornará essa estrutura, de exórdio tradicional e pomposo seguido do desenvolvimento livre, bastante recorrente. Em “*Broad-Axe Poem*”, as qualidades retóricas da língua inglesa presentes no exórdio serão, talvez, a homenagem ao colono que, deixando seu machado preso a um tronco, recorda a partida da Inglaterra e os passos da colonização. O “pensamento do mar”, a “tempestade” que teria assolado o navio e os “sentimentos” que envolviam a possibilidade de vida melhor remetem, sem dúvida alguma, aos Peregrinos que embarcaram no *Mayflower* em 1620 e, após infindáveis problemas no mar revolto, perderam a rota inicial (que os levaria a um assentamento da Virgínia) e atracaram em Cape Cod (atual Massachussets) para “a fundação de uma nova cidade”, estabelecida segundo o chamado *Mayflower Compact*, assinado ainda no navio ancorado entre os sobreviventes, que “procuravam uma Nova Inglaterra” (os peregrinos eram chamados “Separatistas”, puritanos que fugiam da perseguição religiosa) “e a encontraram”. A referência histórica da longa enumeração, que do “início em qualquer parte” (note-se o mais absoluto descaso com os nativos) segue pela independência e pela construção do país (em que a figuração do trabalho livre e urbano não encontra a contrapartida rural ou escravocrata) garante à poesia de 1856 a posse de um mito fundador outrora dispensável. Em *Broad-Axe Poem*, Whitman fica aquém da assunção e, à imagem e semelhança de seu leitor renovado, restitui o “começo” – a origem do Machado norte-americano, inglesa, que ainda será contrastada ao uso passado do instrumento entre Assírios, Romanos e guerreiros europeus em combate.

É na melhor tradição puritana (“*nothing endures but personal qualities*”) que o poema prossegue com uma pergunta:

²⁰⁴ WHITMAN, Walt. “5- *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Song of Broad-Axe,3*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 331-332.

*Do you think the greatest city endures?
 Or a teeming manufacturing state? or a prepared constitution? or the best-built
 steamships?
 Or hotels of granite and iron? or any chef-d'oeuvres of engineering, forts,
 armaments?*

*Away! These are not to be cherish'd for themselves;
 They fill their hour, the dancers dance, the musicians play for them;
 The show passes, all does well enough of course,
 All does very well till one flash of defiance.*

*The greatest city is that which has the greatest man or woman;
 If it be a few ragged huts, it is still the greatest city in the whole world.²⁰⁵*

Muito embora não seja acentuado na primeira edição de *Leaves of Grass*, exceto pelo repúdio à corrupção política do Prefácio, a crítica de Whitman ao materialismo de sua sociedade é uma constante de sua obra. No entanto, note-se que essa reparação do orgulho e da luxúria, que vem embutida na contingência a que são legados estados manufatureiros, navios bem construídos, constituições bem preparadas, hotéis de granito e aço, obras-primas da engenharia, fortes e armamentos (todos indicativos de opulência material, desenvolvimento científico e força militar disponíveis para um mundo liberal), bem como o elogio de “umas poucas cabanas estropiadas” em que vive o “maior homem ou mulher”, acabam por tornar a cidade industrial o centro efetivo da poesia de *Leaves of Grass*. Embora “*Poem of Walt Whitman, an American*” ainda traga uma cidade que dorme junto ao campo para formar o palco da nação em que o poeta se dissolve, aqui a perspectiva

²⁰⁵ “Você pensa que uma grande cidade perdura? / Ou o grupo de um estado manufatureiro? Ou uma constituição preparada? Ou os navios mais bem construídos? / Ou hotéis de granito e aço? Ou qualquer obra-prima da engenharia, fortes, armamentos? // Saí fora! Essas coisas não devem ser desfrutadas por si mesmas; / Elas dão conta de seu momento, os dançarinos dançam, os músicos tocam para eles; / O espetáculo passa, tudo muito bem é claro, / Tudo muito bem até o primeiro sinal de desafio. // A melhor cidade é aquela que tem o melhor homem e a melhor mulher; / Se for feita de uns poucos barracos estropiados, ainda assim ela será a melhor cidade de todo o mundo.” “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth

eminentemente material da sociedade demanda uma posição mais declarada do sítio em que se assenta a democracia de *Leaves of Grass*. É assim que, ao inquirir o lugar da maior cidade, lemos:

*Where the city stands with the brawniest breed of orators and bards,
Where the city stands that is beloved by these, and loves them in return, and
understands them,
Where these may be seen going every day in the streets, with their arms familiar
to the shoulders of their friends,
Where no monuments exist to heroes, but in the common words and deeds,
Where thrift is in its place, and prudence is in its place,
Where behavior is the finest of the fine arts,
Where the men and women think lightly of the laws,
Where the slave ceases, and the master of slaves ceases,
Where the populace rise at once against the never-ending audacity of elected
persons,
Where fierce men and women pour forth, as the sea to the whistle of death pours
its sweeping and unript waves,
Where outside authority enters always after the precedence of inside authority,
Where the citizen is always the head and ideal—and President, Mayor, Governor,
and what not, are agents for pay,
Where children are taught to be laws to themselves, and to depend on themselves,
Where equanimity is illustrated in affairs,
Where speculations on the Soul are encouraged;
Where women walk in public processions in the streets, the same as the men,
Where they enter the public assembly and take places the same as the men,
Where the city of the faithfulest friends stands,
Where the city of the cleanliness of the sexes stands,
Where the city of the healthiest fathers stands,
Where the city of the best-bodied mothers stands,
There the great city stands.²⁰⁶*

M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Song of Broad-Axe, 4*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 335.

²⁰⁶ “Onde fica a cidade com a voz mais vigorosa de oradores e bardos, / Onde fica a cidade que é por eles amada e que os ama em retorno e os entende, / Onde eles podem ser vistos caminhando todos os dias pelas

Não há passagem de *Leaves of Grass* em que os princípios da chamada Democracia Radical, em que os trabalhadores urbanos encontravam representação, e os tópicos reformistas, que tinham seus ativistas nas cidades, apareçam de modo tão claro: a estrofe fala da cidadania e da igualdade entre homens e mulheres (“onde homens e mulheres pensam brilhantemente sobre leis”, “onde mulheres tomam o mesmo lugar dos homens nas assembléias”), ao estilo dos movimentos de reivindicação feminina, da participação política indiscriminada, que também pressupõe o fim da escravidão (“onde o escravo acaba e o senhor acaba”) e da hierarquização do poder (“onde o cidadão é a cabeça e governa”), e do endosso da autoridade individual, com menção à educação programática das crianças (“onde as crianças são ensinadas a serem a lei de si próprias e a dependerem de si próprias”); por outro lado, invoca a saúde do corpo social (“a limpeza do sexo”, “os pais saudáveis”, “as mães bem formadas”), assunto que ocupava as classes médias e baixas das grandes cidades norte-americanas e abrangia a erradicação do alcoolismo, bandeira do *temperance movement*, e os cuidados com a saúde da mulher. É certo que o tempo de Whitman estava atento a essas referências. O que nos interessa, por enquanto, é o que podemos observar em comparação com as formas totalizantes celebradas em “*Song of*

ruas, com seus braços familiares sobre os ombros dos amigos, / Onde não há monumentos a heróis que não estejam nas palavras e nos feitos comuns, / Onde a parcimônia tem seu lugar e a prudência tem seu lugar, / Onde o comportamento é a mais bela das belas artes, / Onde homens e mulheres pensam as leis com leveza, / Onde o escravo acaba e o senhor de escravos acaba, / Onde a população se levanta de uma só vez contra a infinita audácia das pessoas eleitas, / Onde homens e mulheres se manifestam com bravura como o mar, que joga diante do assobio da morte suas ondas rápidas sem arrebenção, / Onde a autoridade exterior sempre vem precedida da autoridade interior, / Onde o cidadão é sempre a cabeça e o ideal, enquanto Presidente, Prefeito, Governador são agentes pagos, / Onde as crianças aprendem a ser a lei de si próprias e a depender de si próprias, / Onde a igualdade é ilustrada pelas situações, / Onde as especulações sobre a alma são estimuladas, / Onde mulheres caminham em procissões públicas nas mesmas ruas dos homens, / Onde elas entram em assembléias públicas e tomam os mesmos lugares dos homens; / Onde fica a cidade dos mais fiéis amigos, / Onde fica a cidade da maior pureza dos sexos, / Onde fica a cidade dos mais vigorosos pais, / Onde fica a cidade das mais bem encorpadas mães, / Ali fica a maior cidade.” “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Song of Broad-Axe, 5*”. Em WHITMAN, Walt. *Op. Cit.*, 335-336.

Myself”, diante das quais o “Poema do Machado”, igualmente ligado a uma idéia de fundação, revela uma guinada formal interessantíssima.

Aqui a América não será simplesmente um jovem continente a assumir seus deveres na chefia da “casa”, nem haverá possibilidade do poeta ser docemente absorvido pelo universo divino de seu *theatrum mundi*. Expressando um modo de organização da sociedade determinado pela história para transformá-lo em verdade poética, Whitman aproximará o *common people* do prefácio e o concerto divino do mundo à “palavra *en-masse*” que, no poema de abertura do livro em 1892 (“*One’s Self I Sing*”, de 1867), será parte da definição do “Homem Moderno”, indivíduo que não buscará mais a verdade de uma natureza alheia a acres e aceitará com entusiasmo a racionalidade da ciência como mediação das “leis divinas” que dão forma à sociedade. Por outro lado, a adesão às formas do trabalho livre torna arbitrária a permissão divina de ser escravo e senhor, operário e patrão em celebração da ordem natural. Escravidão e senhorio, antigas indumentárias do “bardo Americano”, representarão agora o limite, senão o próprio abalo, da ordem que o trabalho impõe junto a uma tensão que, em 1855, a poesia de Whitman não conhecia, dado que sua pretensão era a de demonstrar a unidade do país, para o qual o escravo era como que a definição de uma região muito específica, o Sul. Nesse sentido, a união da América moderna encontra seu sítio no Norte urbano, democrático e industrial.

O nervo desse estreitamento está na expressão com que Whitman definia, em 1855, a relação entre sua poesia e o mundo, a idéia de um “discurso idêntico à visão”. Essa identidade não remetia apenas ao registro fatural que o poeta pretendia aplicar à sua tipologia, mas às possibilidades que o pensamento tipológico oferecia à interpretação do mundo. Se não era plausível, dada a conseqüente mistificação da União, a perspectiva política de um mundo reduzido à letra ainda se relacionava bem com a visão de uma totalidade e permitia ao poeta a refutação de tudo que a desconcertasse. Partindo de um ponto de vista imóvel (a América, nova liderança da “casa”), ecumênico (a luta pela liberdade) e total (a igualdade entre os homens), o poeta pôde transitar pelo mundo secular transformando-o, sempre que necessário, à imagem e semelhança de seu absoluto: é assim que o caos da cidade é contornado; da mesma forma, os escravos ganham representação e, em passagens que veremos a seguir, liberdade. Em *Broad-Axe Poem*, o elemento invisível e total da tipologia não tem os mesmos predicados, primeiro por sua parcialidade (é o

trabalho *livre* em uma sociedade que conta com escravos) e, depois, por suas contradições internas, já que a perspectiva do trabalhador, democrata radical, supõe a reivindicação e o conflito com partes que não participam de seus objetivos. Em outras palavras: o discurso não apenas *deixa de ser idêntico à visão*, por necessitar de uma “seleção” que antes era inadmissível, como a própria tentativa de exposição do absoluto por meio de uma ideologia de reivindicação entrará em contradição, primeiro, com a realidade total que pretende expressar e, num sentido mais abrangente, com a própria configuração histórica, que permitia à América a distinção orgânica em relação à Europa, já que não se trata mais de mostrar a manifestação política do Novo Mundo (a Democracia contra a tirania), mas a *econômica*, que pelo avanço do capitalismo liga os dois continentes a uma única história.

Em “*Broad-Axe Poem*”, a adesão ao trabalho livre, que se via completa em “*I Hear America Singing*”, ficará clara no momento em que o Machado, após uma longa viagem pelas antigas civilizações, chega às mãos do “carrasco europeu”, representante de uma ordem que sintetiza a humanidade *anterior* à América e reitera a idéia de um Novo Mundo que teria atingido sua maturidade com a morte do Velho. Neste ponto, Whitman requisita os lugares-comuns da figuração norte-americana do período revolucionário francês: junto ao carrasco encapuzado e seu poderoso machado, ainda coberto de sangue (“De quem é esse sangue que o cobre, ainda tão grosso e úmido?”), o poeta “vê o claro crepúsculo dos mártires” e “os fantasmas de lordes assassinados, senhoras destronadas, ministros impedidos, reis rejeitados”, representantes da nobreza que, em outras oportunidades, Whitman referirá pelos enredos e traições da tragédia shakespeariana; serão também contemplados “aqueles que em qualquer terra morreram pela boa causa”, deixando a semente que, em “*Resurgemus*” (1850), oitavo poema de 1855, brota da cova dos assassinados (“Não há uma cova dos assassinados pela liberdade em que não cresça a semente da liberdade, a que por sua vez carrega outra semente”).

É interessante lembrar que a qualidade ecumênica da “boa causa” (“aquele que em qualquer terra morreram”) não pertence à perspectiva revolucionária norte-americana, mas à francesa, e chega aos portos do país para, com muito sucesso, ser absorvida pelos artesãos norte-americanos, que por seus ideais encontram uma bandeira de organização, luta e reivindicação política contra a visível aristocratização da República, iniciada ainda durante os debates federalistas e a constituição legal do país, que durante suas primeiras

administrações adota uma política externa abertamente anglófila (Washington) e medidas econômicas que favoreciam a centralização financeira e o enriquecimento de comerciantes e banqueiros (Hamilton), antagonistas da classe artesanal, defensora da produção de bens como o principal (senão o único) meio de enriquecimento. Clubes e associações de influência jacobina pululam em cidades como Nova York e Filadélfia e o legado revolucionário do próprio país, abandonado com o término da Guerra de Independência, passa por uma revisão de forte influência no discurso político norte-americano, que absorve ideologicamente os princípios da classe artesanal para formar a imagem de um “nobre artesão”, politicamente ativo, respeitado por seu ofício e por seu passado de luta contra o despotismo e a tirania, ponto de vista que governa, por exemplo, o cinismo dos *impossibilia* de “*A Boston Ballad (1854)*”, poema que em 1855 faz par com “*Resurgemus*” e no qual Walt sugere o desfile das ossadas do rei inglês para que se celebre o despotismo das autoridades federais norte-americanas.

A perspectiva whitmaniana do conflito europeu é totalmente marcada por essa formação ideológica, a ponto de não atentar às incongruências e limitações que, pouco acentuadas em um poema como “*Resurgemus*”, cuja pretensão é somente a de estabelecer a comunhão de um norte-americano com os princípios com os revolucionários de 1848, mostram-se bastante problemáticas no “*Broad-Axe Poem*”. Aqui, a luta pela liberdade do proletariado na Europa não é colocada em progresso, nem traz continuidade: não mais que de repente, o sangue que escorre pelo machado é lavado, o carrasco se inutiliza, o cadafalso fica vazio e o instrumento reaparece como “o poderoso e amigável emblema do poder da minha própria raça”.²⁰⁷ Desse modo, se pela seqüência enumerativa dos catálogos evidencia-se, mais uma vez, o conceito de Novo Mundo enquanto nascimento de uma nova civilização, o que surgirá das formas do machado nos ensinará algo absolutamente diverso:

²⁰⁷ “*I see the blood washed entirely away from the axe, / Both blade and helve are clean, / They spirt no more the blood of European nobles, they clasp no more the necks of queens. // I see the headsman withdraw and become useless, / I see the scaffold untrodden and mouldy, I see no longer any axe upon it, // I see the mighty and friendly emblem of the power of my own race, the newest, largest race.*” “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (www.whitmanarchive.org/works). Cf. “*Song of Broad-Axe, 8*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 337-338.

The shapes arise!
Shapes of the using of axes anyhow, and the users and all that neighbors them,
Cutters down of wood and haulers of it to the Penobscot, or St. John, or Kenebec,
Dwellers in cabins among the Californian mountains or by the little lakes,

(...)

Shapes of factories, arsenals, foundries, markets,
Shapes of the two-threaded tracks of railroads,
Shapes of the sleepers of bridges, vast frameworks, girders, arches,
 (...) ²⁰⁸

Na América, a arma de combate e execução se torna instrumento do trabalho que faz surgir as formas (*shapes*) entendidas em sua absoluta materialidade. De seu uso no campo, entre os colonos de regiões distantes como a Califórnia, Whitman retira a preparação para que se celebrem as formas de fábricas, arsenais, fundições, mercados e ferrovias, declaradas não pela perspectiva crítica que nos informou a “melhor cidade”, mas segundo a civilização com que se identificam, ora pela marcha a oeste, ora pela frenética industrialização. O poder absoluto da nação permanecerá no horizonte do poeta; entretanto, o “Poema do Machado” já o coloca explicitamente sob a égide da economia, que na seqüência confere ordem e visibilidade a seus trabalhadores, cujo trabalho produz tanto as formas materiais do país como aquelas que decorrem da estrutura social, igualmente entendida em sua materialidade:

The shape measured, sawed, jacked, joined, stained,
The coffin-shape for the dead to lie within in his shroud;
The shape got out in posts, in the bedstead posts, in the posts of the bride’s bed;
The shape of the little trough, the shape of the rockers beneath, the shape of the
babe’s cradle;
The shape of the floor-planks, the floor-planks for dancers’ feet;

²⁰⁸ “As formas surgem! Formas do uso variado dos machados, de seus usuários e de todos aqueles que se avizinham, / Os que cortam árvores e os que as levam até o Penobscot, ou a St. John, ou ao Kennebec, / Os habitantes de cabanas na Califórnia ou perto dos pequenos lagos, (...) // Formas de fábricas, arsenais fundições, mercados, / Formas dos trilhos duplos das ferrovias, / Formas das travessas das pontes, enormes estruturas, vigas mestras, arcos (...).” “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (www.whitmanarchive.org/works/). Cf. “*Song of Broad-Axe*, 9”, 339.

The shape of the planks of the family home, the home of the friendly parents and children,

The shape of the roof of the home of the happy young man and woman—the roof over the well-married young man and woman,

The roof over the supper joyously cook'd by the chaste wife, and joyously eaten by the chaste husband, content after his day's work.

The shapes arise!

The shape of the prisoner's place in the court-room, and of him or her seated in the place;

The shape of the pill-box, the disgraceful ointment-box, the nauseous application, and him or her applying it;

The shape of the slats of the bed of a corrupted body, the bed of the corruption of gluttony or alcoholic drinks;

The shape of the liquor-bar lean'd against by the young rum-drinker and the old rum-drinker;

The shape of the shamed and angry stairs, trod by sneaking footsteps;

The shape of the sly settee, and the adulterous unwholesome couple;

The shape of the gambling-board with its devilish winnings and losings;

The shape of the step-ladder for the convicted and sentenced murderer, the murderer with haggard face and pinion'd arms,

The sheriff at hand with his deputies, the silent and white-lipp'd crowd, the dangling of the rope.

The shapes arise!

Shapes of doors giving many exits and entrances;

The door passing the dissever'd friend, flush'd and in haste;

The door that admits good news and bad news;

The door whence the son left home, confident and puff'd up;

The door he enter'd again from a long and scandalous absence, diseas'd, broken down, without innocence, without means.²⁰⁹

²⁰⁹ “A forma medida, serrada, nivelada, entalhada, envernizada, / A forma do caixão para o morto deitar em sua mortalha; / A forma moldada em postes e varais, nos suportes da cama da noiva; / A forma do pequeno balde, a forma dos suportes arquejados, a forma do berço do bebê; / A forma das tábuas do chão, as tábuas do chão para os pés dos dançarinos, / A forma das tábuas da casa da família, a casa dos pais camaradas e das crianças, / A forma do telhado da casa do jovem casal, o telhado sobre o jovem e a jovem bem-casados. / O telhado sobre o jantar divinamente cozinhado pela esposa casta, e divinamente comido pelo caso esposo, feliz após seu dia de trabalho. // As formas surgem! A forma do lugar do prisioneiro na corte, e dele ou dela

Já não vemos aqui a dita “civilização Americana” que justifica a passagem do Machado entre Europa e América. A cidade industrial, “medida, serrada, polida, entalhada, envernizada”, é também a cidade de homens consumidos pelo vício, pela doença, pela corrupção dos corpos, pelo crime e seu controle, seja o policial, seja o da presença de um “casal casto” e de uma “família bem constituída”, que dão as medidas de uma virtude alienada do processo de destruição que consome a vida de alguns. Da porta por onde a sai um “filho confiante” e entra um homem “deprimido, sem inocência e sem recursos”, vê-se o realismo que figura na caracterização dos explorados de Dickens, que em 1854 publicava *Hard Times*, bem como a antecipação poética daquela “Cidade da Noite Apavorante” (“*The City of Dreadful Night*”) de James Thomson, que com seus versos

*The City is of Night, perchance of Death
But certainly of Night, for never there
Can come the lucid morning's fragrant breath
After the dewy morning's cold grey air!* ²¹⁰

não só inspirou a “terra arrasada” de Eliot (Thomson teve a feliz idéia de comparar a visão dos subúrbios industriais aos círculos do “Inferno” de Dante, abrindo uma perspectiva inusitada da cidade moderna), como esteve no horizonte de uma série de denúncias

sentado no lugar; / A forma da caixinha de pílulas, a desgraçada caixa de unguentos, a aplicação nauseabunda e dele ou dela que os aplica; / A forma das manchas da cama do corpo corrompido, a cama da corrupção da gula ou do alcoolismo; / A forma da garrafa inclinada pelo jovem bebedor de rum e pelo velho bebedor de rum; / A forma dos degraus envergonhados e irados, caminhados por passos furtivos; A forma do dissimulado divã e do casal totalmente adúltero; A forma da mesa de jogo com suas diabólicas vitórias e derrotas; A forma das grades para o assassino convicto e condenado, o assassino com seu rosto lívido e os braços manietados, / O xerife a postos com seus delegados, a multidão silenciosa e de lábios pálidos, a corda que balança. // As formas surgem! Formas de portas que dão muitas entradas e saídas; / A porta por onde passa o amigo que passa mal, às pressas e com vergonha; / A porta que admite boas e péssimas notícias; / A porta por onde o filho deixa a casa, confiante e orgulhoso; / A porta por onde ele entra de novo depois de uma longa e escandalosa ausência, doente, esgotado, sem inocência, sem recursos.” “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (www.whitmanarchive.org/works/). Cf. “*Song of Broad-Axe, 10*”, 339-340.

²¹⁰ Citado por HALL, Peter. *Cidades do Amanhã*, 17.

jornalísticas da miséria urbana que surgiram na década de 1880 e levaram o governo britânico, sob as ordens pessoais da Rainha Vitória, à criação de uma comissão real que investigasse meios de melhoria das condições de vida da classe trabalhadora, abrindo caminho para uma reforma social. No editorial que abriu a série, “Não Está na Hora?”, publicado por W. T. Stead, redator-chefe do vespertino *Pall Mall Magazine* em 1883, encontraremos uma descrição possível para os cômodos e os habitantes do lugar descrito por Whitman:

Poucos dos que lêem estas páginas sequer concebem o que são estes pestilentos viveiros humanos, onde dezenas de milhares de pessoas se amontoam em meio a horrores que nos trazem à mente o que ouvimos sobre a travessia do Atlântico por um navio negreiro.

(...)

Cada quarto, nessas podres e fétidas moradas coletivas, aloja uma família, muitas vezes duas. Um fiscal sanitário registra em seu relatório ter encontrado, num porão, o pai, a mãe, três crianças e quatro porcos! Noutra, um missionário encontrou um homem com varíola, a mulher na convalescença de seu oitavo parto e as crianças zanzando de um lado para o outro, seminuas e cobertas de imundícies. Aqui estão sete pessoas morando numa cozinha de subsolo e ali mesmo, morta, jaz uma criancinha. Em outro local estão uma pobre viúva, seus três filhos e o cadáver de uma criancinha morta há treze dias. Pouco antes, um marido, um cocheiro, havia se suicidado.²¹¹

O casamento funesto das descrições da periferia londrina com a cidade de Whitman não nos deixa outra saída senão a de observar a incongruência existente entre os imperativos morais de umas poucas “cabanas estropiadas” e a devastação a que os “nobres trabalhadores” da América estão submetidos. Se o poeta é lúcido o suficiente para integrar a pobreza deflagrada às formas racionalizadas da indústria e do acúmulo do capital (a Manhattan que “surge” de hotéis grandiosos e da marina opulenta), por outro lado revela-se incapaz de admitir a distância que o separa dos ideais de igualdade e participação política que moveram colonos e fundadores. Aqui já não há sequer a sombra daquele povo que demonstrou seu talento na constituição de corpos políticos. Embora ligada à fundação do

²¹¹ *Idem*, 19-21.

Novo Mundo, a cidade que se apresenta pela industrialização e faz convergirem as palavras de sabedoria do poeta em 1856 já não tem respaldo na formação Americana e corresponde a uma realidade melhor representada pela luta, não contra a tirania em nome da liberdade política – a “boa causa” que inspira e mareja os olhos do poeta, sempre simpático aos movimentos revolucionários europeus –, mas contra a miséria que conduziu a Revolução Francesa em suas páginas de luta e terror.

Como líamos em 1855, o americano Walt Whitman admitiria nada que não pudesse ter uma contraparte nos mesmos termos. De certa forma, a justaposição de “virtude” e “vício”, vida realizada e experiência do sofrimento e da exploração, apela a esse entendimento. No entanto, a preservação do contraste em “*Poem of Walt Whitman, an American*” pretendia-se política e designava uma relação de poder que, contraditória em relação ao passado social que o poeta pretendia recuperar, se anulava em nome de uma “liberdade absoluta”, una, natural e democrática, com a qual o poeta se identificava para configurar a nação sob um poder unificado. No momento em que Whitman finalmente sintetiza os opostos do “Poema do Machado” nas “formas” da Natureza

*Her shape arises,
 She, less guarded than ever, yet more guarded than ever;
 The gross and soil'd she moves among do not make her gross and soil'd;
 She knows the thoughts as she passes, nothing is conceal'd from her;
 She is none the less considerate or friendly therefor;
 She is the best belov'd, it is without exception, she has no reason to fear, and
 she does not fear;
 Oaths, quarrels, hiccupp'd songs, smutty expressions, are idle to her as she
 passes;
 She is silent—she is possess'd of herself—they do not offend her;
 She receives them as the laws of nature receive them, she is strong,
 She too is a law of nature, there is no law stronger than she is.²¹²*

²¹² “Sua forma surge, / Ela menos guardada do que nunca e ainda mais guardada do que nunca, / O sórdido e grosseiro por onde ela se move não a fazem sórdida e grosseira, / Ela sabe os pensamentos enquanto passa, nada escapa a ela, / Nem por isso ela é menos considerada ou amiga, / Ela é a mais bem amada, sem exceção, ela não tem razão a temer e ela não teme, / Promessas, brigas, canções soluçadas, obscenidades, lhe são indiferentes enquanto passa, / Ela é silenciosa, ciente de si, essas coisas não a ofendem, / Ela as recebe como as leis da Natureza as recebem, ela é forte, / Ela é também uma lei da Natureza – não há lei mais forte do que

a indiferença frente aos destinos humanos (“O sórdido e o grosseiro onde se movem não a tornam grosseira nem sórdida, / Ela conhece os pensamentos quando passa, nada lhe é ocultado, (...) Blasfêmias, rixas, canções entre soluços, obscenidades, tudo isso lhe é indiferente quando passa”) nos coloca diante de um cenário desastroso, no qual o sistema econômico finalmente se revela na base do poder expresso, tomando de assalto a constituição física de todas as coisas, que uma vez racionalizadas, já são incapazes de retornar à sua organicidade senão pela via encontrada pelo próprio poeta: a de tornar o sistema econômico uma natureza e a palavra poética uma norma.

Em termos mais abrangentes, a saída “natural” de Whitman para as contradições do sistema de produção capitalista marca o momento em que a tradição emersoniana, de raiz federalista, entra em choque definitivo com a ordem industrial moderna e democrática que o poeta pretende celebrar. Se em 1855 o resultado da representatividade democrática havia sido paradoxal, uma vez que o consenso (“De Muitos em Um”) não se distinguia do poder absoluto (“Um em Muitos”), agora a aplicação da régua representativa a uma situação que não resolve a desigualdade pela política criará a insustentável celebração de uma “igualdade na desigualdade”. Nesse sentido, quando as “formas da América” (“Formas da Democracia, finais – resultado de séculos”) que nos serviram de epígrafe, aparecem para dar à luz “outras formas” (“cidades turbulentas”, “cem Estados Livres, fazendo nascer outros cem ao norte e ao sul”, “pessoas naturais”, “mulheres adequadas a Estes Estados”), o que temos, definitivamente, já não é uma sociedade à altura do que, outrora, a história lhe permitia ser. Com o mito fundador assimilado totalmente por uma estrutura econômica, a questão social chegava às palavras da América para ser expressa com uma ingenuidade assustadora, legitimada por um conceito de realidade que já não cabe ao pensamento tipológico. Clarence Darrow queria que os homens pensassem diante dos fatos, pois esses poderiam ser um meio de superação da ideologia. Whitman, em “*Broad-Axe Poem*”, transforma-os em uma “natureza Americana”, indiferente ao destino de seu povo, mas apta a palavras de conselho e conforto, face normativa de caráter reformador que, em 1856,

ela”. “5 – *Broad-Axe Poem*” (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Song of Broad-Axe, II*”, 340-341.

momento em que a América é manifestada pelo trabalho livre, socorre as formas outrora inequívocas e absolutas de sua dissolução no caos.

2

“I see not merely that you are polite or whitefaced . . . married or single . . . citizens of old states or citizens of new states . . . eminent in some profession . . . a lady or a gentleman in a parlor . . . or dressed in a jail uniform . . . or pulpit uniform, Not only the free Utahan, Kansian, or Arkansian . . . not only the free Cuban . . . not merely the slave . . . not Mexican native, or Flatfoot, or negro from Africa,

(...)

Grown, half-grown, and babe – of this country and every country, indoors and outdoors I see . . . and all else is behind or through them”.

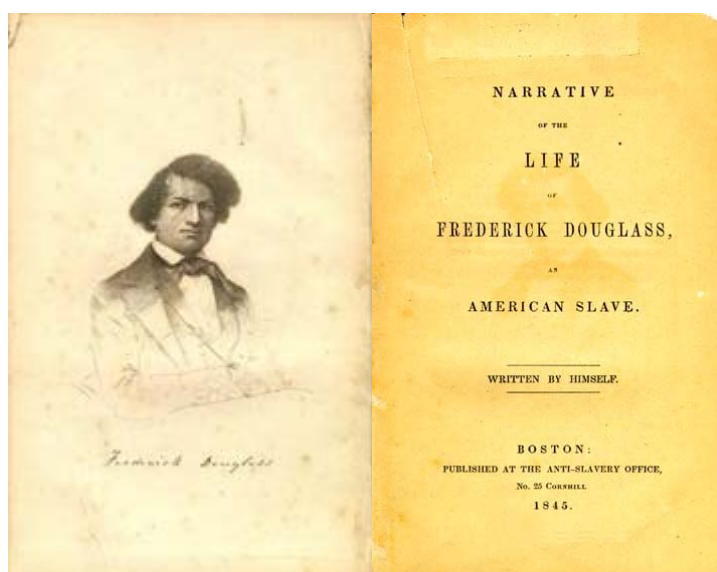
(“Leaves of Grass 1855”)

“Factories, mercantile life, labor-saving machine, the Northeast, Northwest, Southwest, Manhattan firemen, the Yankee swap, southern plantation life, Slavery – the murderous, treacherous conspiracy to raise it upon the ruins of all the rest, On and on to the grapple with it – Assassin! then your life or ours be the stake, and respite no more”.

(“By Blue Ontario’s Shore, 6”)

Num momento em que o trabalho se torna não apenas fundamento das formas poéticas como parte integrante das origens do país, a supressão do trabalho escravo perpetrada por Whitman se torna um problema de difícil explicação. Diante da baía de Manhattan ou de algumas de suas fábricas, que forneciam vestimentas e calçados para os escravos com matérias-primas vindas do Sul, como não assumir a importância funesta dos cativados, fornecedores de matéria-prima para a indústria do norte, para o enriquecimento do país? Como não admitir a influência de seus senhores, tão empenhados e bem sucedidos em fazer a escravidão se estender aos territórios anexados pela União? Como não reconhecer o negro como força a compor “o mais poderoso e amigável emblema do poder de minha própria raça”, uma vez que sua presença na América inglesa é tão antiga quanto o estabelecimento da plantagem na Virgínia, nos primórdios da colonização? Por fim, como negar os momentos capitais da primeira poesia de *Leaves of Grass*, quando um norte-americano branco tomava para si as dores, os açoites, o desejo de liberdade e mesmo o trabalho de um norte-americano negro para mostrar a seu público o verdadeiro sentido da nação e da igualdade?

Quanto a esse último ponto, é preciso reconhecer que a identificação entre o poeta e o negro vai dos momentos marcados ao longo de sua jornada. Desde o retrato de um “criminoso” de 1855, Whitman dedica-se à contestação de um sistema simbólico que, perpetrado por uma representatividade não-democrática, liga sua obra, sob o signo da luta, a outras pouco lembradas da grande literatura, como os relatos literários de ex-escravos que surgiam na década de 1840 e 50, dentre os quais é possível destacar a *Narrative of the life of Frederick Douglass, An American Slave* (1845), escrita pelo principal líder abolicionista do período.



Seguindo a preciosa indicação de Ed Folsom, que compara o retrato do frontispício de *Leaves of Grass* com o que se apresenta em *Narrative*,²¹³ lemos:

The same social conventions that marked an achievement of identity for Douglass threatened identity for Whitman; an African-American posing as distinguished writer was every bit as singular in the culture of mid-nineteenth-century America as a white poet posing as a day laborer. Just as Douglass' portrait undermines the generally expected image of a slave, Whitman's portrait undermines the expectations that his readers would bring to an engraving in this context; his is anything but the conventional image of the poet on the frontispiece of a book. He offers us an image of informality, physicality, and rough manners and dress

²¹³ Imagens disponíveis em <http://docsouth.unc.edu/douglass/douglass.html>

*unbefitting the anticipated environment of poetic pages. This image of the poet is just as much out of the place in the tradition of poetry books as the poetry itself is. Thus the portrait effectively announces Whitman's new poetic project, with all its ironies and its dissolving tensions between "poetry" and "work", between "poet" and "working man".*²¹⁴

Folsom marca, ao término do parágrafo, os termos que compõem nosso argumento central: pois é “dissolvendo as tensões entre poesia e trabalho, poeta e trabalhador” que Whitman remodela a teoria poética patrimonialista de Emerson e abre caminho para a inserção, na poesia, das tensões sociais. À medida que os excluídos (*b'hoys* ou escravos) tomam parte dessa tradição literária pautada pela excelência da representatividade que não os integra senão como “homens parciais”, ou mesmo párias, a literatura passa a se confundir com um campo de batalha, que insere símbolos e modos literários (todos, em última análise, ligados às formas do caráter individual, que fundamenta a representatividade do poeta) no conflito de classe que forma demandas políticas e denuncia os pólos de força de uma sociedade desigual. Retomando Ed Folsom, responsável pela comparação, um negro escravo posando de autor e autoridade literária era tão estranho aos olhos do público de literatura quanto um branco trabalhador arrogando para seu anonimato a alcunha de “bardo americano”. Embora as estratégias utilizadas por um e por outro sejam absolutamente opostas (como diz Folsom, “as mesmas convenções sociais que marcam a elaboração da identidade para Douglass ameaçam Whitman”), é possível que as encontremos em unísono diante do seguinte ponto: o escravo e o trabalhador que os autores queriam sublinhar em suas obras eram tipos *marginalizados pela sociedade*. Que um negro fosse excluído da sociedade norte-americana, o fato era compreensível pelo longo histórico de opressão, exploração e racismo recuperado e enfrentado por Douglass. No caso de um branco, entretanto, há uma novidade que compreenderemos pela mescla de nostalgia e utopia que surgem junto à integridade dos trabalhadores e à dignidade dos ofícios descritos em *Leaves of Grass*.

Em seus longos catálogos, por onde transitam os “mecânicos” de um sem-número de ocupações, Whitman recupera um tempo que os trabalhadores norte-americanos,

²¹⁴ FOLSON, Ed. “*Illustrations of the Self in Leaves of Grass*”. Em GREENSPAN, Ezra (ed.). *The Cambridge Companion to WALT WHITMAN*, 145.

sobretudo os de grandes centros como Nova York e Brooklyn, viam se perder ano após ano. Mesmo a biografia do poeta é capaz de ilustrar a pauperização dos artesãos e o fim do artesanato como modo de vida das populações urbanas: seu pai, Walter Whitman, era um carpinteiro de Long Island que, aproveitando o *boom* imobiliário de Manhattan dos anos de 1820, levou a família para o Brooklyn a fim de se assentar como construtor; porém, com o surgimento quase que concomitante de estruturas de construção pré-fabricadas, os projetos de Walter foram reduzidos à construção e à venda de casas de baixo orçamento na própria região do Brooklyn, onde o poeta viveu com a família até a falência definitiva do pai, que na década de 1830 deixou Whitman, na época um jovem aprendiz de gráfico, no Brooklyn para retornar com os demais para a ilha. Tal situação, que ao longo dos anos de 1830 e 1840 foi abrangendo outras áreas do artesanato, criou uma situação de miséria urbana que reproduzia a segregação imposta pelos modelos industriais de produção mediante sua organização em grupos de autoproteção, as gangues, altamente discriminatórios, que encontravam distinção em um nacionalismo (o *nativismo*) tão orgulhoso quanto violento no que dizia respeito aos bodes-expiatórios de sua pobreza, os imigrantes europeus, sobretudo irlandeses, que chegavam aos milhares e competiam diretamente pelas vagas de trabalho.

Os sentimentos de pertencimento ao país e a celebração de um passado colonizador e revolucionário não tinham, para os norte-americanos do Norte, relação alguma com a situação dos escravos, concentrados nas propriedades agrícolas do Sul do país desde os tempos da independência. Primeiramente, a vida dos escravos passa a ser assunto das classes populares quando sua pauperização e exploração chegam aos limites da comparação com a vida dos negros em benefício dos últimos. Trata-se da clássica *wage slavery*, “escravidão assalariada” que, presente de modo indireto nos argumentos de um inglês da década de 1880 (o editorial de Stead, citado anteriormente, compara a situação dos cortiços aos horrores de um “navio negreiro”), chegou a ocupar a pena do jornalista Whitman no início da década de 1840, quando um de seus editoriais compara a situação de um trabalhador branco miserável a de um negro das fazendas do Sul e argumenta em favor do “bom senhor”, que cuida de seu “trabalhador” e serve de exemplo aos patrões do Norte, que deixam seus empregados à míngua. De um modo geral, os habitantes do Norte tinham praticamente nenhum contato com a realidade da escravidão: representada pelas pequenas propriedades rurais ou pelos ofícios citadinos, a região ao norte da Virgínia viu seus poucos

escravos chegarem a zero ainda no início do XIX, fosse pela abolição estadual, iniciada na década de 1810, fosse pela natureza dos ofícios. Whitman, por exemplo, teria *visto* um escravo apenas em sua estadia de três meses em Nova Orleans como editor de um jornal local, no ano de 1848.

A despeito dos estereótipos que participavam da cultura geral e pintavam um negro passional, sensual e moralmente fraco, o surgimento do negro como assunto e polêmica nacional se dá de modo irrevogável em 1846, ano em que o presidente James Polk consulta o Congresso norte-americano para o uso de dois milhões de dólares na aquisição dos Territórios mexicanos ocupados no pós-guerra e o projeto sofre a emenda de um congressista da Pensilvânia, David Wilmot, que pretendia aprovar o investimento com a condição de que “nem escravidão, nem qualquer tipo de servidão involuntária”²¹⁵ fossem aceitas em qualquer parte do território adquirido. A emenda Wilmot (“*Wilmot Proviso*”), como ficou conhecida, reacendeu o conflito entre os estados escravagistas e os que não admitiam a escravidão, resolvido de modo cavalheiresco em 1820 com o Compromisso do Missouri, que determinava o paralelo 36° 33’ como fronteira da escravidão no território da União, e deixava evidente o motivo da disputa política, que envolvia o modelo de país a se expandir para além das fronteiras do Oeste.

O fato da escravidão acabar no centro da pauta política e não exatamente de um debate econômico é importantíssimo para o que se desenvolverá na poesia de *Leaves of Grass*. Como ativista e integrante da classe trabalhadora, Whitman participou da ala radical do chamado *Free Soil Party*, nascido da derrota da emenda Wilmot no Congresso e a confirmação do paralelo 36 como fronteira para os territórios livres e escravagistas, e que reivindicava a proibição de escravos nos territórios anexados. A abrangência da pauta fez com que se reunissem em torno do Solo Livre abolicionistas e segregacionistas declarados e criou, de início, um racha na composição partidária, que acabou consolidando na ala conservadora os *Hunkers*, favoráveis à proibição de negros nos territórios *fossem eles escravos ou livres* (o que se exemplifica pela Constituição do Oregon, da década de 1850) enquanto a radical trazia os *Barnburners*, que incluíam entre suas reivindicações a abolição da escravatura, embora não a defendessem em uníssono junto ao direito de participação política dos negros.

²¹⁵ Citado por KLAMMER, Martin. *Whitman, Slavery, and the Emergence of Leaves of Grass*, 29.

Como jornalista, Whitman usou seus editoriais do *Brooklyn Eagle* como plataforma de discurso *free soiler*, demonstrando bastante desenvoltura na retórica partidária, bem como na organização das opiniões dos *white workingmen*, cujo trabalho seria “degradado” na competição com o escravo:

O trabalho não pode ser degradado. Os jovens homens dos Estados livres não podem ser descartados do novo domínio (onde a escravidão ainda não existe) pela introdução de uma instituição que irá tornar suas honradas indústrias não mais respeitáveis.²¹⁶

O editorial de Abril de 1847 não deixa dúvida a respeito das motivações antiescravagistas de Whitman. Trata-se não do sentimento humanitário perante o negro, mas sim do interesse do trabalhador branco e da moralidade de que se investe sua atividade perante a ameaça escravocrata, opinião moderada quando recordamos a força dos quadros exclusionistas do partido, que defendiam a segregação política e social dos negros, segundo desejos de uma sociedade racialmente homogênea, na qual a miscigenação é vista como destempero e vício (como lemos, aliás, no romance *Franklin Evans* do jovem Whitman²¹⁷), ou mesmo aberração, perspectiva que integra o quadro da segregação racial justificada cientificamente mediante disciplinas como a Negrotologia e, posteriormente, a Eugenia, bastante populares ao longo do XIX norte-americano. Desse modo, a defesa de territórios livres não impedia a reprodução do preconceito racial, nem a existência de posturas discriminatórias, que os trabalhadores brancos, em seu medo de competição com a mão-de-

²¹⁶ Citado por KLAMMER, Martin. *Whitman, Slavery, and the Emergence of Leaves of Grass*, 30.

²¹⁷ Aqui vale fazer menção a *temperance novel* escrita por Whitman em 1842, *Franklin Evans, or the Inebriate*, obra negada pelo poeta de *Leaves of Grass*, apesar de seu incrível sucesso editorial. Nela, o alcólatra Franklin Evans, viúvo de sua esposa e entregue ao vício, viaja ao Sul e, num ato de descontrole propiciado pela bebida, se casa com uma mulata, Margaret, essa por sua vez codificada segundo padrões libidinosos e destemperados. A *hybris* do casamento, expressa pelo desconforto do narrador e culminante no desespero de Evans diante de seu “erro” e no suicídio de Margaret quando essa descobre a afeição do marido por uma conquistadora branca do Norte, Mrs. Conway. Com a morte de Margaret e o fim do caso com Mrs. Conway, Evans retorna a Nova York e, vivendo de sua pouca propriedade, se torna abstinente. Ainda que combine elementos abolicionistas com a subversão de elementos da literatura de reforma, o resultado do romance ainda se dá nos termos da apologia da escravidão.

obra negra, trataram de cultivar, criando uma fronteira discursiva entre a questão política e a econômica.

Tal fronteira é clara na poesia de Whitman, que reflete de um modo quase binário o disparate entre um e outro critério. Levando-se em conta estritamente a poesia de 1855, é o argumento político que falará mais alto. À medida que a Natureza se identifica com a Democracia e com a igualdade, o poeta absoluto terá seu trânsito garantido pelas “indumentárias” do negro, que presente entre os inúmeros tipos oprimidos e marginalizados pela sociedade, são, a princípio, tão importantes quanto os tipos mais elevados. No entanto, em um sentido mais específico, a figura do escravo coincidirá em 1855 com a daqueles que, não tendo liberdade, lutarão contra o poder despótico, o que recupera um sentido bastante antigo da figura do escravo no discurso revolucionário norte-americano, que comparava a sociedade colonial, taxada pela Coroa e sem representação no Parlamento Inglês, a uma sociedade de escravos do poder despótico inglês. É nesse sentido que, em 1854, a prisão do escravo Anthony Burns em Massachussets se torna inspiração para uma dura crítica do poder federal. Em “*A Boston Ballad (1854)*” não há referência alguma à figura do escravo que segue preso pelas ruas de Boston, como se a escravidão pudesse ser reduzida à falta de liberdade e aos mandos e desmandos de um governo despótico, que age sem consulta à opinião da sociedade. Confirma essa leitura, em sentido contrário, os primeiros versos do poema que antecede “*A Boston Ballad*” em 1855:

*Suddenly out of its stale and drowsy lair, the lair of slaves,
Like lightning Europe le'pt forth . . . half startled at itself,
Its feet upon the ashes and the rags . . . Its hands tight to the throats
of kings.*

*O hope and faith! O aching close of lives! O many a sickened heart!
Turn back unto this day, and make yourselves afresh.*²¹⁸

²¹⁸ “VINDO de repente de covil imundo e sonolento, o covil de escravos, / Como um raio pulou meio acordado . . . sobre si mesmo, / Seus pés enfiados em cinzas e molambos . . . suas mãos apertadas na garganta dos reis. // Ó esperança e fé! Ó fim doloroso da vida de patriotas exilados! Ó tanto coração doente! /Retornem a este dia e refaçam-se novos!”. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 133.

Não se pode dizer que um poema como “*Europe – 72th and 73th Years of These States*” seja um libelo pela revolta dos escravos norte-americanos. Falando abertamente à Europa e contra a tirania dos reis, o “escravo” aqui participa da figuração carregada do início do poema, aberto com os tradicionalíssimos jambos de um Whitman que, em 1850, ainda se prendia a algumas convenções poéticas. Todavia, é preciso dizer que nem “*A Boston Ballad*”, nem “*Europe*”, integram o processo de elaboração de *Leaves of Grass*: ambos foram publicados isoladamente em periódicos antes de sua participação no volume e, assim, se destacam da “experiência de linguagem” que ocorria nos cadernos de anotação do poeta, onde (diz a fama) os principais poemas do livro apareciam aos excertos sem ordem ou reunião²¹⁹. O que, aparentemente, é o primeiro desses trechos, datado de 1847, corresponde a um tipo de escravo que não poderia servir de figuração para a realidade do Velho Mundo:

I am the poet of slaves and of the masters of slaves
I am the poet of the body
And I am

Como fosse um falso começo, o poeta reformula a seguir:

I am the poet of the body
And I am the poet of the soul
I go with the slaves of the earth equally with the masters
And I will stand between the masters and the slaves,
*Entering into both so that both will understand me alike.*²²⁰

Perdidos os cadernos em que estariam os trechos da primeira poesia de Whitman, supostamente reunidos por Whitman para formarem os poemas da primeira edição de *Leaves of Grass*, as duas seqüências citadas se tornaram, *fama fertur*, o embrião do volume. De fato, a enumeração e o verso-sentença, marcas registradas do livro, aqui presentes permitiram à crítica a coincidência do início do projeto poético whitmaniano com a tomada

²¹⁹ Uma observação semelhante foi feita por KLAMMER, 156.

²²⁰ Citado por KLAMMER, Martin. *Op.Cit.*, 50-51.

de consciência sobre o tema. Ainda nos excertos, escravos e senhores terão um caráter universal: são “os senhores e escravos da Terra”, que mantêm a possibilidade de serem identificados a todos os que se relacionam segundo os termos da tirania e da servidão. Porém, os poemas que foram publicados somente em 1855 trazem inovações à imagem do escravo que Whitman publicou anteriormente. Como nos excertos, as figuras do escravo e do senhor estarão vinculadas a do poeta como extremos de uma sociedade que necessita de entendimento (“Eu sigo com os escravos da Terra do mesmo jeito que com os senhores”), arbitragem (“E eu ficarei entre os senhores e os escravos”) e consenso (“Entrando em ambos de um modo que ambos irão me entender do mesmo jeito”), propostas por fim presentes naquele que será o “poeta do corpo e da alma” de 1855, que falando em nome da Democracia e da Natureza, irá propor a liberdade inerente a qualquer ser vivo, *incluindo* o negro escravo:

A slave at auction!

I help the auctioneer . . . the sloven does not half know his business.

Gentlemen, look on this curious creature,

Whatever the bids of the bidders they cannot be high enough for him,

For him the globe lay preparing quintillions of years, without one animal or plant,

For him the revolving cycles truly and steadily roll'd.

In that head the allbaffling brain,

In it and below it, the making of the attributes of heroes.

Examine these limbs, red black or white . . . they are very cunning in tendon and nerve;

They shall be stript, that you may see them.

Exquisite senses, lifelit eyes, pluck, volition,

Flakes of breast-muscle, pliant back-bone and neck, flesh not flabby, good-sized arms and legs,

And wonders within there yet.

Within there runs his blood the same old blood. . . . the same red running blood;

There swells and jets his heart. . . . there all passions, desires, reachings, aspirations;

Do you think they are not there because they are not express'd in parlors and lecture-rooms?

This is not only one man. . . . this is the father of those who shall be fathers in their turns;

In him the start of populous states and rich republics,

Of him countless immortal lives, with countless embodiments and enjoyments.

How do you know who shall come from the offspring of his offspring through the centuries?

*Who might you find you have come from yourself, if you could trace back through the centuries?*²²¹

Este é um dos momentos brilhantes da poesia de Whitman e da união entre Natureza e Democracia em 1855, valendo sua citação integral. A princípio, o poeta auxiliará o leiloeiro. Entretanto, após assumir seu posto e criticá-lo, Walt chamará a atenção, já ironicamente, à “curiosa criatura” que a seguir será “valorizada” e “dissecada” de um modo

²²¹ “Um escravo em leilão! / Eu ajudava o pregoeiro o relapso não sabe metade de seu serviço. // Senhores, olhem para esta maravilha, / Quaisquer sejam os lances dos compradores, eles não serão suficientemente altos para ela, / Pois o globo há milhões de anos o vem preparando sem um animal ou planta, / Pois os ciclos evolutivos constantemente levam a ela. // Nesta cabeça, o cérebro todo poderoso, / Nela ou abaixo dela, os atributos dos heróis, // Examinem estes membros, vermelhos negros ou brancos eles são astutos em tendões e nervos, / Deviam estar abertos para que pudésseis vê-los. // Sentidos raros, olhos iluminados de vida, energia, vontade, / Lâminas do músculo do peito, pescoço e espinha flexíveis, a carne vigorosa, braços e pernas bem formados / E ainda mais maravilhas ali dentro. // Ali dentro o sangue corre o bom e velho sangue O mesmo sangue vermelho corrente; / Ali o coração bombeia e dilata ali todas as paixões e desejos conquistas e aspirações: Você pensa que não estão lá porque não são expressos em conferências e salas de leitura? // Este não é apenas um homem este é o pai daqueles que hão de ser pais por sua vez, / Nele o início de estados populosos e ricas repúblicas, / Dele são as incontáveis vidas imortais e suas infindáveis encarnações e alegrias. // Como vocês sabem quem virá do nascimento de seu nascimento ao longo dos séculos? / De quem vocês não poderiam vir, se pudessem traçar o caminho de volta ao longo dos séculos?”. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt, *Op.Cit.*, 122.

que nem os mais renomados poetas abolicionistas, como Longfellow e Whittier (citados por nosso Joaquim Nabuco em seu *O Abolicionista*), foram capazes. Dos “quintilhões de anos”, que preparam seus membros, a seu cérebro, que traz “os atributos dos heróis”, Whitman perfará a humanização do escravo *a partir de seu corpo*, o que configura uma nova perspectiva em relação a toda poesia de cunho abolicionista, que encarava o problema de uma perspectiva humanitária e não propriamente racial. “Examinando seus membros”, Whitman não se embrenhará, por exemplo, pelos sonhos de um escravo com sua terra natal, caso de “*The Slave’s Dream*”, de Longfellow²²², mas por “sentidos belos, olhos iluminados de vida, cabelo, desejo” e “maravilhas” que lhe pertencem *em solo americano* e em uma situação de exploração e opressão que não apenas *supera por sua própria natureza* como lhe abre caminho para um futuro em que seu corpo será “o início de estados populosos e ricas repúblicas”. De quebra, ainda coloca a Democracia sob o signo de uma igualdade entre raças (os membros dissecados são “vermelhos pretos e brancos”) que seria capaz de fazer justiça à “Democracia racial” de Gilberto Freyre.

²²² *Beside the ungathered rice he lay, / His sickle in his hand; / His breast was bare, his matted hair / Was buried in the sand. / Again, in the mist and shadow of sleep, / He saw his Native Land. // Wide through the landscape of his dreams / The lordly Niger flowed; / Beneath the palm-trees on the plain / Once more a king he strode; / And heard the tinkling caravans / Descend the mountain-road. // He saw once more his dark-eyed queen / Among her children stand; / They clasped his neck, they kissed his cheeks, / They held him by the hand!-- / A tear burst from the sleeper's lids / And fell into the sand. // And then at furious speed he rode / Along the Niger's bank; / His bridle-reins were golden chains, / And, with a martial clank, / At each leap he could feel his scabbard of steel / Smiting his stallion's flank. // Before him, like a blood-red flag, / The bright flamingoes flew; / From morn till night he followed their flight, / O'er plains where the tamarind grew, / Till he saw the roofs of Caffre huts, / And the ocean rose to view. // At night he heard the lion roar, / And the hyena scream, / And the river-horse, as he crushed the reeds / Beside some hidden stream; / And it passed, like a glorious roll of drums, / Through the triumph of his dream. // The forests, with their myriad tongues, / Shouted of liberty; / And the Blast of the Desert cried aloud, / With a voice so wild and free, / That he started in his sleep and smiled / At their tempestuous glee. // He did not feel the driver's whip, / Nor the burning heat of day; / For Death had illumined the Land of Sleep, / And his lifeless body lay / A worn-out fetter, that the soul / Had broken and thrown away!”. LONGFELLOW. Henry Wadsworth. “*The Slave’s Dream*”. Em “*Poems on Slavery*”. *The Works of Henry Wadsworth Longfellow*, 68. A título de comparação, sugerimos o quinto canto de “O Navio Negreiro”, de Castro Alves, que trabalha com um roteiro idêntico ao de Longfellow, o que mostra o apelo de certos lugares-comuns no discurso abolicionista internacional.*

Há ainda de se mencionar uma qualidade que envolve essa libertação do corpo pelo corpo. Envolvendo os demais momentos, vistos até aqui, em que a Natureza impõe a igualdade a uma sociedade cuja organização hierárquica e a valoração de uma raça em detrimento de outras são aspectos dos artifícios a serem destruídos, o que se percebe é uma perspectiva solar e positiva, em que a igualdade racial e a liberdade estendida a brancos, negros e vermelhos reiteram e celebram a onipotência e a onipresença de uma lei divina e, assim, o concerto do mundo, cuja verdade devasta quaisquer pretensões distintivas. No entanto, haverá o momento em que o sol se põe; e a penumbra e a alienação invadirão a Terra, tomando de assalto as formas outrora celebradas em comunhão:

*I WANDER all night in my vision,
Stepping with light feet . . . swiftly and noiselessly stepping and stopping,
Bending with open eyes over the shut eyes of sleepers;
Wandering and confused . . . lost to myself . . . ill-assorted . . . contradictory,
Pausing and gazing and bending and stopping.*²²³

Este é o cenário do “*Night Poem*” de 1856, quarto poema sem título de 1855 e futuro “*The Sleepers*” (1892), que a crítica do século XX irá louvar por sua semelhança com os experimentos oníricos da arte surrealista. Richard Bucke, primeiro biógrafo de Whitman, caracterizaria o poema em 1873 como “uma representação da mente durante o sono – dos pensamentos e dos sentimentos conexos, semiconexos e desconexos que ocorrem durante os sonhos, alguns lugares-comuns, alguns estranhos, alguns voluptuosos, e todos relacionados aos verdadeiros e estranhos acompanhamentos que lhes pertencem”²²⁴; já John Burroughs confessa, “falando por muitos”²²⁵, não entender o poema. Do que se depreende de seu tema e estrutura, veremos aqui o poeta transitar por um mundo sonâmbulo, em que acontecimentos, lembranças e sentimentos pertencem aos sonhos a que cada personagem – com as quais o poeta *se funde* à maneira de “*Song of Myself*” – dará

²²³ “VAGUEIO toda a noite em minha visão, /Pisando com pés leves . . . rápida e silenciosamente pisando e parando, /Me curvando com os olhos abertos sobre os olhos dos adormecidos; Errando e confuso . . . perdido de mim mesmo . . . sem rumo . . . contraditório, / Parando e observando e me curvando e parando”. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 107.

²²⁴ Citado por BRADLEY-BLODGETT, 424-425.

voz. Outros elementos também indicam que este quarto poema de 1855 funcione como um contraponto ao concerto do primeiro de 1855. Aqui, por exemplo, afora a perspectiva temporal de continuidade (“*Song of Myself*” se fecha com o pôr-do-sol) e a “visão” do mundo que abre o poema, nos remetendo a um momento bem definido de “*Song of Myself*” (“*I am afoot with my vision*”), no qual o poeta será capaz de vislumbrar o “esférico produto de Deus”, ainda o encontraremos em identidade com um novo banhista, não mais aquele que junto a seus 28 camaradas extravasa o prazer e a volúpia da natureza, mas um “nadador gigante e nu nadando pelos confins do mar”, atirado às pedras pelas ondas, lutando contra a correnteza até que essa o vence e mata.

É nesse universo de solidão e morte, em que navios afundam e naufragos retornam mortos à praia, que Whitman irá recuperar a figura do escravo, desta vez com os contornos de uma revolta outrora aplacada, ou sequer possível de ser anunciada pela ação benevolente da natureza:

*Now Lucifer is not dead . . . or if he was I am his sorrowful terrible heir;
I have been wronged . . . I am oppressed . . . I hate him that oppresses me,
I will either destroy him, or he shall release me.*

*Damn him! How he does defile me,
How he informs against my brother and sister and takes pay for their blood,
How he laughs when I look down the bend after the steamboat that carries away
my woman.*

*Now the vast dusk bulk that is the whale’s bulk . . . it seems mine,
Warily, sportsmen! Though I lie so sleepy and sluggsh, my tap is death.*²²⁶

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ “Agora Lúcifer não está morto . . . ou se estava eu sou seu herdeiro sofrido e terrível; Eu sou mal tratado . . . eu sou oprimido . . . eu odeio quem me oprime, / Ou irei destruí-lo, ou ele há de me libertar. // Que ele se dane! Como ele me desafia, / Como ele entrega meu irmão e irmã e é pago por seu sangue, / Como ele ri quando abaixo a cabeça diate do barco que leva minha mulher. // Agora o vulto imenso e sombrio que é o vulto de uma baleia . . . ela parece minha, / Cuidado, folgazão! Ainda que eu esteja tão lenta e sonolenta, meu golpe é mortal”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass, 1855*”. *Op.Cit.*, 113.

Distante do “escravo em fuga”, que dependerá da benevolência e dos cuidados do poeta, ou ainda do que era açoitado e humilhado nas passagens de “*Song of Myself*”, aqui o poeta *se funde* à expressão da frustração e do ódio do escravo, dirigidas ao senhor, jurado de morte em nome da liberdade, aos homens que são pagos pela delação de seus irmãos e irmãs em fuga e ainda aos que riem de sua separação da mulher que ama, vendida e levada de navio para outras terras. Os detalhes simbólicos do trecho também são marcantes. Se a referência bíblica ao anjo caído por sua vontade de desafiar a onipotência de Deus (Lúcifer) atribui alma ao escravo, em oposição à tradicional justificativa cristã da escravidão dos negros, que não seriam filhos de Deus, o amor e a noção de comunidade colocarão ainda a paixão e a razão dos oprimidos em vias de se organizar com o intuito de destruir o sistema que os rebaixa e humilha. Transformado em “baleia adormecida” no oceano, Lúcifer nos reserva várias possibilidades de interpretação, da referência bíblica ao Leviatã (diante dos questionamentos de Jó, Deus irá se comparar ao “rei sobre todos os filhos de animais altivos”: “Ninguém há tão atrevido, que a despertá-lo se atreva; quem, pois, é aquele que ousa erguer-se diante de mim? (...) Quem abrirá as portas do seu rosto? Pois em roda de seus dentes está o terror”²²⁷), que ainda traz consigo uma noção de “castigo de Deus” e “ira divina” presente na opinião de Jefferson sobre uma possível rebelião dos escravos²²⁸, ao “insondável e imponderável” de *Moby Dick*, passando pela clássica alegoria política de Hobbes. De qualquer forma, não apenas o escravo ganha voz própria numa sociedade que não ostenta a onipotência benevolente de Deus, como a escravidão ganha um corpo destacado no mundo, com força e vontade de decidir sobre seu destino.

O sono, que em “*The Sleepers*” une a América (“*I swear they are averaged now one is no better than the other, / The night and sleep have likened them and restored*”

²²⁷ SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL (ed.). “Livro de Jó, 40: 15-24 – 41: 1-34”. *Bíblia Sagrada – contendo O Velho e o Novo Testamento (traduzida em português por João Ferreira de Almeida)*. Sociedade Bíblica do Brasil: São Paulo, 397-398.

²²⁸ “*Indeed I tremble for my country when I reflect that God is just: that his justice cannot sleep for ever: that consisting numbers, nature and natural means only, a revolution of the Wheel of fortune, na Exchange of situation, is among possible events: that it may become probable by supernatural interference! The Almighty has no attribute which can take side with us in such a contest*”. JEFFERSON, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Citado por KLAMMER, Martin. *Op. Cit.*, 153.

them”²²⁹) e permite que “o chamado do escravo seja o mesmo do senhor” (“ . . . e o senhor saúda o escravo”), faz as vezes de uma Natureza noturna que não intercede diretamente em nome da igualdade de seus filhos, senão pela situação de absoluto isolamento que impõe aos homens, limitando seus sonhos a uma esfera que só poeta é capaz de acessar e compilar. A passagem da noite, contudo, traz a mesma proposta do dia: nela, a igualdade, que sofrerá com o enfrentamento de indivíduos alienados em suas dores e desejos, há de ser atingida junto à Natureza “niveladora”. Nesse sentido, ainda poderíamos especular sobre o sentido das falas e das experiências individuais apartadas desse nexos igualitário como o próprio sentido da alienação presente no poema que, paradoxalmente, expõe a consciência material e social de um escravo no momento em que a perspectiva igualitária parece alcançar a experiência humana somente pelo “*average sleep*” que a aprisiona, golpe tremendo nesse momento de radicalismo da figuração do escravo.

Um limite plausível para o fechamento dessa interpretação, que faz eco à Democracia absoluta e silenciosa de “*Song of Myself*”, está na própria leitura dos poetas negros norte-americanos que, durante as décadas de 1940 e 1950, integraram a chamada *Harlem Renaissance*, levantando a poesia de Whitman como um de seus ícones culturais. Langston Hughes, provavelmente o mais conhecido dos poetas do movimento, não só defendeu a importância da leitura de Whitman (“*First Great Poetic Friend, Lincoln of Letters*”²³⁰, segundo texto publicado em quatro de julho de 1953) entre os negros, como elaborou algumas antologias da poesia de *Leaves of Grass* baseadas nas causas da negritude²³¹. Contudo, nas escolhas de Hughes, que aproveita a “experiência global” de Whitman para chegar, em sua própria poesia, à África e ao contato com uma origem racial, e encontra em poemas como “*I Hear America Singing*” e “*A Song of Occupations*” diálogo possível e salutar para a formação de uma voz negra norte-americana, poderemos encontrar também a confirmação de nossos argumentos: sem falar na experiência ecumênica da liberdade, que pertence à voz de Whitman, a recuperação dos poemas que falam aos trabalhadores só pode ser vista do ângulo da proletarização dos negros, que no século XX

²²⁹ “Eu juro que eles estão igualados agora . . . um não é melhor do que o outro, / A noite e o sono os tornaram semelhantes e os restauraram”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 114.

²³⁰ KLAMMER, Martin. *Op.Cit.*, 1.

migram das fazendas do Sul para o trabalho em centros industriais do Norte e do Centro-Oeste. Antes, se nos cabe falar sem anacronismos, a perspectiva do trabalhador urbano que toma as páginas de *Leaves of Grass* já em 1856 não poderia configurar a experiência da população negra, predominantemente escrava durante a primeira e rural durante a segunda metade do XIX.

Como também nota Martin Klammer em seu trabalho sobre a figura do negro na obra de Whitman, após 1855 o interesse do poeta pela experiência do negro escravo na América se perde; mesmo seus momentos capitais serão revisados, de modo a tornar a expressão mais leve ou universal, ou simplesmente cortados da versão final dos poemas. À medida que o trabalho e a cidade surgem como palco definitivo das tensões que formavam a poesia *Leaves of Grass*, a própria visada dos negros passa a obedecer ao conflito entre modos de produção que permanecia nos subterrâneos do embate político entre Norte e Sul. Como vemos pelo contexto do verso que diz não haver lugar para escravos na “cidade dos melhores homens e mulheres”, o simples fato da perspectiva do escravo se reduzir a um imperativo da utopia de trabalhadores livres, que não poderiam encontrar suas raízes *também* em um navio negreiro, mas *somente* na “fundação de uma cidade” e na “busca de uma Nova Inglaterra”, mostra o estreitamento da América quando transformada nas “formas” do trabalho. Em uma passagem posterior à Guerra Civil (1861-1865) acrescentada às revisões de *By Blue Ontario’s Shore*

*Factories, mercantile life, labor-saving machine, the Northeast, Northwest,
Southwest,
Manhattan firemen, the Yankee swap, southern plantation life,
Slavery – the murderous, treacherous conspiracy to raise it upon the ruins of all
the rest*²³²

²³¹ KARBIENER, Karen. “Lecture 10 – I, Too, Sing America: *Black Voices Respond to Whitman*”. Em *Walt Whitman and the Birth of Modern American Poetry*. Mais informações em <http://www.recordedbooks.com>.

²³² “Fábricas, vida mercantil, máquinas poupadoras de trabalho, o Nordeste, o Noroeste, o Sudoeste, / Os bombeiros de Manhattan, o barco ianque, a vida da plantação do sul, / Escravidão – a conspiração traiçoeira, assassina, para se erguer sobre as ruínas de todo o resto, (...)”. “*By Blue Ontario’s Shore*, 6”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 473.

a escravidão surge da associação com a “vida da plantação do sul” para se postar no centro da “conspiração traiçoeira” que pretendia “se erguer sobre as ruínas” de fábricas, vida mercantil, máquinas e ocupações livres que encontramos em “*Broad-Axe Poem*” com a devida ascendência branca, urbana e européia. Se a luta contra a escravidão “assassina”, assinalada pela passagem de “*By Blue Ontario’s Shore*”, nos basta para reiterar o compromisso político do poeta com a liberdade e *contra a escravidão*, também há de se considerar que o negro acaba integrado entre os antagonistas rurais do poeta sem consideração alguma acerca de seu lugar na América indiscriminadamente livre que se anuncia em 1856.

A solução dada por Whitman ao papel do negro na América será um assunto a que retornaremos quando tratarmos da poesia da Guerra Civil, compilada na seção “*Drum-Taps*” de *Leaves of Grass*. Por enquanto, o que pretendemos mostrar é como duas linhas formais irão se estabelecer a partir de 1856: *uma*, baseada nas relações entre natureza e política, propriamente ecumênica, que abraçará a figura do negro escravo como parte do périplo de superação de uma sociedade movida por artifícios para o encontro, por vezes inconsistente ou problemático, com a liberdade e a igualdade políticas absolutas, encontradas por uma visão tipológica do mundo; e *outra* que se apropria das formas do trabalho livre para celebrar e doutrinar seus protagonistas, entregando a poesia e o tipo à reprodução, indireta ou ingênua, de um modo de organização social desigual, legitimado por uma natureza indiferente aos destinos singulares, mas ligada à promoção de um princípio de União que, na época, se via bastante ameaçado pelas tensões entre Norte e Sul acerca do destino dos territórios ocupados. Pela complementaridade verificada em uma passagem do *postbellum*, vimos que a América surgida do trabalho livre e da indústria aceita a tensão secessional, o que em “*Song of Broad-Axe*” já se anuncia à medida que a oposição da sociedade livre à escravidão implicava o isolamento do negro em uma região (o Sul agrário), bem como em um sistema que não conhecia fim.

É certo que, em 1855, Whitman não tinha a menor pretensão de referir a cisão econômica e regional do país, que ganhava a política e, indiretamente, a poesia a partir de 1856, quando, isolando o Sul escravocrata, celebra-se o trabalho livre como forma (“*shape*”). Pelo contrário, seu objetivo, ao celebrar a unidade da nação e de sua natureza, era o de mostrar o próprio princípio unificador da América, que em 1856 deve ser *lembrada*

pelos moços e moças do “compacto orgânico Destes Estados” à guisa de ensinamento e sabedoria

*You just maturing youth! You male and female!
Remember the organic compacts of These States,
Remember the pledge of the Old Thirteen thenceforward to the rights, life,
liberty, equality of man,
Remember what was promulged by the founders, ratified by the States, signed in
black and white by the Commissioners, and read by Washington at the
head of Army.*

e em 1860 será comparada a um ramo de flores e folhas (“*Our Old Feullage*”)

*Singing the song of These, my ever united lands – my body no more inevitably
united, part to part, and made out of a thousand diverse contributions one
identity, any more than my lands are inevitably united and made ONE
IDENTITY*

oferecendo-nos outra importante metáfora, a do *Corpo do Estado*, da qual participará um dos pontos mais alterados pela perspectiva do trabalho e igualmente político e libertário nos idos de 1855, o *sexo*.

3

*Whatever goes to the tilth of me it shall be you,
You my rich blood, your milky stream pale stripping of my life
 (“Leaves of Grass, 1855”)*

*Through you I drain the pent-up aching rivers of myself,
In you I wrap a thousand onward years,
On you I graft the grafts of the best beloved of me and America,
The drops I distil upon you shall grow fierce and athletic girls, new artists, musicians, and singers
 (“Poem of Procreation”, 1856 – “A Woman Waits for Me”, 1860)*

Apesar de ter sido publicamente pouco afeito à lírica amorosa ao longo de sua carreira poética, Whitman expressou pelo amor e pelo sexo páginas importantes de sua

poesia. É o enlace erótico entre indivíduo e alma que sela o reconhecimento da natureza e a revelação da verdade e do concerto do mundo no primeiro poema de 1855. No *voyerismo* da mulher, que se deixa levar pela volúpia de vinte e oito banhistas nus, temos não só a celebração da fertilidade como a exposição do modo com que o poeta “toca” realidade que o cerca, deixando-a fluir por seu corpo abstrato e continental. Já em uma cena de masturbação, descobrimos os limites perigosos de seu método, quando o “toque” – que “o conduzia a novas identidades” – se volta ao próprio corpo do poeta, que perde os sentidos e só consegue reaver o significado do mundo em uma nova empreitada junto à natureza. O modo descomedido e copioso com que seus catálogos estendem o mundo revelado nos dá a sensação de um universo que brota diante de seus olhos para deixar à mostra cada poro da realidade. “Desordenadamente carnal e sensual”²³³, Whitman encontra na fecundidade e nos processos de crescimento e maturação da natureza, sempre ligados à figuração de um “corpo sem disfarces”, uma via sem dúvida profícua de apropriação e aprofundamento do “princípio orgânico” desenvolvido de modo um tanto abstrato por Emerson e Thoreau.

Na “Carta a Ralph Waldo Emerson”, o que pertencia à poesia sem dissertação ganha tópico entre os pontos que devem ser debatidos pelos “bardos do conjunto”. Ironizando o “gênero neutro” que domina a figuração literária do sexo e a sociedade ortodoxa (“se as vestes fossem trocadas, homens poderiam facilmente se passar por mulheres e as mulheres por homens”), Whitman propõe ao filósofo uma abordagem “fiel” do tema, que pudesse salvá-lo da hipocrisia e do descaso a que estava condenado:

Infidelism usurps most with foetid polite face; among the rest infidelism about sex. By silence or obedience the pens of savans, poets, historians, biographers, and the rest, have long connived at the filthy law, and books enslaved to it, that what makes the manhood of a man, that sex, womanhood, maternity, desires, lusty animations, organs, acts, are unmentionable and to be ashamed of, to be driven to skulk out of literature with whatever belongs to them. This filthy law has to be repealed – it stands in the way of great reforms. Of women as much as man, it is interest that there should not be infidelism about sex, but perfect faith.

²³³ Cf. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 50.

*Women in These States approach the day of that organic equality with men, without which, I see, men cannot have organic equality among themselves.*²³⁴

Aqui temos uma boa amostra do ímpeto reformista que governa as revisões e a poesia presentes na edição de 1856. Boa parte dos elementos que compunham diretamente a *persona* do poeta e seu caráter público e exemplar, como o pertencimento ao país e o desejo de estabelecer a natureza como princípio de todo contato social, aqui se tornam palavras de ordem ou sabedoria, acarretando a panfletagem de alguns momentos, como nos imperativos nacionalistas de “*Poem of Remembrances for A Girl or A Boy of These States*”, ou o dogmatismo que transforma a volúpia e o erotismo com que o universo poético se configurava em *sexo*, tópico de interesse público que impõe correção e norma ao corpo mediante a *procriação*, regente tanto da purificação de desejos e órgãos e do combate ao “silêncio e à obediência” que convinham à perpetuação de uma “lei imunda”, como do surgimento de uma “raça democrática”, imagem que se depreende do programa unionista aplicado pelo poeta ao sexo a partir de 1856. Não é caso de ver o poeta de 1855 à margem dos movimentos de reforma social, mas de observar como esses elementos ganham nova roupagem em resposta a problemas que, com o passar dos anos ou com a comprovada ineficácia de procedimentos, vão assumindo novas proporções, lançando luzes inusitadas sobre um passado que, de tão próximo, parece por vezes imperceptível.

Para encontrarmos o problema que torna o sexo assunto de primeira ordem, será preciso retornar ao primeiro poema de 1855 e atentar àquilo que o sexo representa em um universo poético onde o erotismo e a sensualidade já são absolutamente sensíveis às inflexões políticas do poeta, denunciando a pertinência ou a impertinência de sua conduta

²³⁴ “Infidelidade usurpa muitas coisas com sua fétida cara polida; entre essas coisas, a infidelidade quanto ao sexo. Por silêncio ou obediência, a pena dos escritores, poetas, historiadores, biógrafos e outros tem há muito sido conivente com essa lei imunda, e os livros por ela escravizados, que [diz] que o que faz a masculinidade do homem, que o sexo, a feminilidade, a maternidade, os desejos, animações de luxúria, órgãos, atos, não são mencionáveis e devem causar vergonha, para serem levados para longe da literatura com tudo o que lhes pertença. Essa lei imunda tem de ser repelida – ela emperra as grandes reformas. Das mulheres tanto quanto dos homens, é interessante que não exista infidelidade em relação ao sexo, mas perfeita fé. As mulheres Nestes Estados se aproximam do dia daquela igualdade orgânica igualdade com os homens, sem a qual, vejo, os homens não podem ter uma orgânica igualdade entre si.” WHITMAN, Walt. “*Appendix to Leaves of Grass, 1856: Letter to Ralph Waldo Emerson*”. Em *Poetry and Prose*, 1358-1359.

pública e de seu contato com o mundo. Tão importante quanto conceito de “fusão” (*merge*), que torna possível a Walt a imersão na verdade do mundo e a reunião dos fragmentos problemáticos da realidade em uma unidade mística que encontra sua melhor expressão, segundo o “Prefácio”, nos próprios Estados Unidos (“o maior poema”), é o pensamento sobre a *forma* (“*form*”) presente em uma breve, porém importante, digressão.

Após chegar a um primeiro êxtase da união nacional, experimentando a vida do campo para transfigurar a cidade e reatá-la à verdade que, no início do poema, foi vertida pela união entre indivíduo e alma, Walt passa a refletir sobre sua “própria diversidade”²³⁵, na qual o país, íntegro em sua natureza, passa a admitir a existência em igualdade de tipos outrora separados por uma hierarquia de competências e saberes denunciados como artifícios que somente a União, mística e política, supera. Assim, encontrando a confluência de todos os objetos do universo em si, Walt Whitman – “um americano, um dos arruaceiros, um kosmos” – chega à concisão do mundo e de sua relação com o Outro não apenas mediante sua identidade pública, como por meio de seu próprio corpo:

*If I worship any particular thing it shall be some of the spread of my body;
Translucent mould of me it shall be you,
Shaded ledges and rests, firm masculine coulder, it shall be you,
Whatever goes to the tilth of me it shall be you,
You my rich blood, your milky stream pale stripping of my life
(...) ²³⁶*

O Outro, que no início do poema “há de assumir tudo que assumo”, aqui já se torna parte dos “átomos” do poeta, agora discriminados: “molde translúcido”, “sangue rico” e “córrego leitoso e pálido de minha vida”, o interlocutor, bem como qualquer coisa cultuada pelo poeta, “brota” de seu corpo, tão fértil quanto gregário. Como a grama, que expressa a Democracia à medida que cresce indistintamente sob os pés de todos os homens e

²³⁵ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op.Cit.*, 43.

²³⁶ “Se eu cultivar qualquer coisa em particular, ela há de ser algo que brota do meu corpo; / Translúcido molde de mim há de ser você, / Saliências sombreadas e retiros, masculino e firme arado, há de ser você, / Tudo o que venha de meu cultivo há de ser você, / Você meu sangue rico, seu regato pálido e leitoso em jatos do meu corpo, (...)”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op.Cit.*, 51.

mulheres, a fertilidade é celebrada a partir da mais perfeita comunhão com o Outro, a forma mais sintética do mundo que, até aqui, víamos o poeta absorver a ponto de tornar as palavras, com que “envolve mundos e volumes de mundos”, idênticas à visão, por onde o que lhe é externo atravessa a primeira fronteira da identidade para configurar o todo e, assim, a experiência absoluta do Ser, que não implica somente o arrebatamento dos sentidos propiciado por um Universo vertido em música, mas também pela assunção individual de toda e qualquer forma:

*To be in any form, what is it?
If nothing lay more developed the quahaug and its callous shell were enough.*

*Mine is no callous shell,
I have instant conductors all over me whether I pass or stop,
They seize every object and lead it harmlessly through me.*

*I merely stir, press, feel with my fingers, and am happy,
To touch my person to some one else's is about as much as I can stand.²³⁷*

Preterindo as “duras formas” da concha, símbolo do isolamento e do encerramento em si, as formas de Walt serão definidas pelos “condutores instantâneos”, que remontam à idéia de um poeta que não tem “um estilo delimitado” por ser “um canal de pensamentos e coisas sem enriquecimento ou empobrecimento”²³⁸. A justa medida, reforçada, segundo o mesmo prefácio, pelo juramento do poeta contra o estilo (“Ele jura para sua arte, eu não vou intervir, eu não vou ter em meus escritos nenhuma elegância ou efeito ou originalidade que esteja pendurado no caminho entre mim e o resto como cortinas. Eu não vou pendurar coisa alguma no caminho, nem as mais ricas cortinas. O que disser vou dizer precisamente por aquilo que é”²³⁹), vai de encontro à simplicidade de seu contato variado com o que lhe é

²³⁷ “Estar em qualquer forma, o que é isso?/ Se nada acabasse mais desenvolvido o marisco e sua concha dura seriam suficientes. // A minha não é concha dura, / Eu tenho condutores instantes por mim por onde passe ou pare, / Eles pegam todos os objetos e os conduzem sem dor através de mim. / Eu apenas mexo, aperto, sinto com meus dedos e fico feliz, / Tocar alguém minha pessoa em outra é o máximo que posso agüentar”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em *Op.Cit.*, 55. Cf. “*Song of Myself, 27*”, 215.

²³⁸ WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 14.

²³⁹ *Idem, Ibidem.*

exterior (“mexo, aperto, sinto com os dedos e sou feliz”), objetos, animais e pessoas que deverão passar por seu crivo sensual para que alcancem tal plenitude de ser. Assim, as “formas” que abraçam o mundo e o próprio poeta seriam feitas do êxtase (“a felicidade”) resultante da união entre sujeito e objeto ou mesmo do toque entre sujeitos (“é o máximo que posso agüentar”), ponto alto da digressão metalingüística que alia a forma ao encontro não apenas das almas, como dos corpos, para os quais a poesia é expressão do prazer, não da dor.

A diretriz hedonista da poética de Whitman passará, todavia, por um momento de crise que explicita, mais do que qualquer outra passagem do volume, as relações entre o prazer e a comunhão coletiva:

*Is this then a touch? . . . quivering me to a new identity,
 Flames and ether making a rush for my veins,
 Treacherous tip of me reaching and crowding to help them,
 My flesh and blood playing out lightning to strike what is hardly different from
 myself,
 On all sides prurient provokers stiffening my limbs,
 Straining the udder of my heart for its withheld drip,
 Behaving licentious toward me, taking no denial,
 Depriving me of my best as for a purpose,
 Unbuttoning my clothes, holding me by the bare waist,
 Deluding my confusion with the calm of the sunlight and pasture-fields,
 Immodestly sliding the fellow-senses away,
 They bribed to swap off with touch and go and graze at the edges of me,
 No consideration, no regard for my draining strength or my anger,
 Fetching the rest of the herd around to enjoy them a while,
 Then all uniting to stand on a headland and worry me.*

*The sentries desert every other part of me,
 They have left me helpless to a red marauder,
 They all come to the headland to witness and assist against me.*

*I am given up by traitors,
 I talk wildly . . . I have lost my wits . . . I and nobody else am the
 greatest traitor,
 I went myself first to the headland. . . my own hands carried me there.*

*You villain touch! what are you doing? . . . my breath is tight in its throat;
Unclench your floodgates! you are too much for me.*²⁴⁰

O “toque”, que ainda segundo a arte poética “me faz tremer a uma nova identidade”, aqui se volta *contra* o corpo de Walt. O conflito e a traição estão no cerne da masturbação figurada: a carne e o sangue lançam raios para atingir “algo que em nada se diferencia de mim”; o roçar traiçoeiro força passagem; a lascívia prende os membros, não aceita negativas, ilude os sentidos e paga propinas para pastar nas profundezas do poeta, como se tivesse alguma intenção conspirada; os sentinelas desertam, a insurreição se completa; e o poeta se destempera, perde o juízo, mas se reconhece como o maior traidor de si, “suas próprias mãos” o conduziram ao promontório. O onanismo figura um momento de desequilíbrio não apenas entre o corpo e a alma, mas também entre os limites colocados entre o indivíduo e a coletividade; o prazer, antes expressão do contato do sujeito com o mundo, *isola* o poeta definido pela relação dialógica com o Outro e o conduz ao *desgoverno do próprio corpo*. A metáfora não deixa dúvida quanto aos desígnios do prazer, que faz surgir em 1855 um *corpo político*, confirmado pela tipologia que faz do indivíduo a manifestação da nação abstrata. É a natureza política do corpo que, no início do poema, faz

²⁴⁰ “Então isso é um toque? . . . me fazendo tremer até uma nova identidade, / Chamas e éter lançados em minhas veias, / Roçar traiçoeiro de mim alcançando e forçando passagem para auxiliá-los, / Minha carne e meu sangue lançam raios para atingir aquilo que mal se diferencia de mim mesmo, / De todos os lados provocadores lascivos prendem meus membros, / Comportando-se de modo licencioso, não aceitando um não como resposta, / Privando-me do meu melhor por alguma razão, / Desabotoando minhas roupas e me segurando pela cintura nua, / Iludindo-me com a calma da luz do sol e os campos do pasto, / Sem modéstia guiando para longe meus sentidos queridos, / Eles me subornam para passar com seu toque e vão e pastam nas profundezas de mim, / Sem consideração, sem dar atenção para minhas forças que se vão ou minha raiva/ Chamando o resto da manada para desfrutar um pouco mais, / E assim todos se unindo para subir um promontório e me acabar. // As sentinelas abandonam todas as partes de mim, / Eles me deixaram sem saída diante de uma pilhagem sangrenta, / Eles todos vieram do promontório para testemunhar e se apresentar contra mim. / Eu fui abandonado por traidores; / Eu falo como louco . . . Eu perdi meus dons . . . Eu – e mais ninguém – sou o maior traídor, / Fui por minha conta para o promontório . . . minhas próprias mãos me carregaram até lá. / Seu toque vil! O que você está fazendo? . . . minha respiração está apertada nesta garganta; / Abram suas comportas! Vocês são demais para minha cabeça”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”, 57 Cf. “*Song of Myself*, 28”, 215-216.

da união amorosa entre o indivíduo, artificial, e a alma, natural, o consenso para a formação do corpo como primeira instância de uma esfera pública que, em seguida, se ampliará com a reabilitação da cidade e o reconhecimento da unidade sensual e mística entre espaço urbano e campo. Ademais, como na cena de libertação do escravo no leilão, o entendimento político do corpo será importante para o estabelecimento da igualdade e do direito universal, integrando o sexo, como vimos pela “Carta”, na fundação e no regime da república.

A “abertura das comportas” encerra a passagem como uma espécie de distensão ocasionada pela força irresistível do “toque vil”, que, alcançado o objetivo, abandonará o poeta. Seguindo, teremos mais um momento de digressão, como que completando o primeiro pensamento sobre as “formas”, baseadas no “toque” e atingidas pela contra argumentação fortíssima que acabamos de ver. Assim:

*Blind loving wrestling touch! Sheathed hooded sharptoothed touch!
Did it make you ache so leaving me?*

*Parting tracked by arriving perpetual payment of the perpetual loan,
Rich showering rain, and recompense richer afterward.*

*Sprouts take and accumulate stand by the curb prolific and vital,
Landscapes projected masculine full-sized and golden.*

À força do toque são atribuídas qualidades passionais (“briguento” e “amoroso”) e uma “cegueira” sem dúvida ligada à irracionalidade, como se fizessem menção somente aos caninos de um homem pensante, a quem caberá o “pagamento perpétuo” de um “empréstimo perpétuo”. A relação de troca, colocada como condição *sine qua non* de uma “chuva rica e abundante” e de “recompensas mais ricas” permitem ao poeta o acúmulo de frutos (oposto ao “desperdício” da passagem anterior) e o ingresso em um “mercado prolífico e vital”, de onde se projetam as “paisagens masculinas douradas em tamanho natural”, resultado de uma *regulação social* das formas: para se formarem do sujeito, dependerão sempre de sua relação com o Outro, limite político que dá legitimidade aos sentidos do poeta, “louco por iguais noite e dia”, para ficarmos no “Prefácio”.

Em 1855, a relação sensual com o mundo aparecia na prova da comunhão (essa, política) entre o terreno e o espiritual: a relação democrática que se estabelecia entre os homens a despeito das convenções e dos artifícios vazava, dependendo de sua adequação tipológica (ou seja, de sua proximidade com a verdade mística da União), o prazer e a dor. Contudo, à medida que as formas naturais (“*form*”) dão lugar às formas do trabalho (“*shape*”), a fertilidade que advinha do encontro entre sujeito e mundo passará a uma regulação externa que vem no bojo do novo elemento de mediação, uma liberdade que já não se constata pela natureza, mas pela assunção de uma convenção econômica (a liberdade do trabalho), que muito embora seja determinada pela história, passa por um processo de mistificação encabeçado pela própria Natureza, “indiferente” à desigualdade e à destruição de vidas incitada pelo modo de produção. No que diz respeito ao sexo, a transição do pensamento formal motivará o aporte de uma ciência normativa que toma o corpo de assalto, atribuindo-lhe funções e extraindo de seu funcionamento evidências de saúde e doença, sociabilidade e segregação, que encontram finalidade na formação não mais de um *corpo político*, cuja natureza liberta para manifestar a igualdade, mas de um *corpo de Estado*, para o qual a experiência sensual da América se torna passiva de correção e finalidade. Nessa toada, o poeta que outrora “abarcava mundos”, mas não permitia a própria definição, passa a ser figurado por um mosaico de categorias científicas e regimes médicos:

*His shape arises,
 Arrogant, masculine, naive, rowdyish,
 Laugher, weeper, worker, idler, citizen, countryman,
 Saunterer of woods, stander upon hills, summer swimmer in rivers or by the sea,
 Of pure American breed, of reckless health, his body perfect, free from taint from
 top to toe, free forever from headache and dyspepsia, clean-breathed,
 Ample-limbed, a good feeder, weight a hundred and eighty pounds, full-blooded,
 six feet high, forty inches round the breast and back,
 Countenance sun-burnt, bearded, calm, unrefined,
 Reminder of animals, meeter of savage and gentleman on equal terms,
 Attitudes lithe and erect, costume free, neck gray and open, of slow movement on
 foot,
 Passer of his right arm round the shoulders of his friends, companion of the*

street,
Persuader always of people to give him their sweetest touches, and never their
meanest,
A Manhattanese bred, fond of Brooklyn, fond of Broadway, fond of the life of the
wharves and the great ferries,
Enterer everywhere, welcomed everywhere, easily understood after all,
Never offering others, always offering himself, corroborating his phrenology,
Voluptuous, inhabitive, combative, conscientious, alimentive, intuitive, of copious
friendship, sublimity, firmness, self-esteem, comparison, individuality, form,
locality, eventuality,
Avowing by life, manners, works, to contribute illustrations of results of The
States,
Teacher of the unquenchable creed, namely, egotism,
*Inviter of others continually henceforth to try their strength against his.*²⁴¹

Como o refrão indica (“*His shapes arise*”), esta é uma passagem de “*Broad-Axe Poem*”, mais especificamente a que se segue às formas da Natureza (“*Her shapes arise*”). Neste autorretrato, ou atestado de saúde física e mental, excluído do poema em 1867, o poeta mistura as paixões fortes, a pureza de alma e a cosmogonia tipológica que

²⁴¹ “Suas formas se levantam! / Arrogante, masculino, ingênuo, tosco, / Alegre, triste, trabalhador, folgado, cidadão, homem do campo, / Passeia pelos bosques, pára nas colinas, nada nos rios durante o verão ou pelo mar, / De pura raça Americana, saúde inquebrantável, seu corpo perfeito, livre de problemas dos pés à cabeça, livre para sempre de dor-de-cabeça e dispepsia, de hábito puro, / De membros largos, um bom garfo, pesando cento e oitenta libras, de sangue forte, um metro e oitenta, quarenta polegadas ao redor do pescoço e das costas, / De rosto bronzeado, barbado, calmo, sem finezas, / Lembrador de animais, encontrador de selvagem ou homem educado nos mesmos termos, / Atitudes eretas, de costumes livres, pescoço cinza e largo, de movimentos lentos a pé, / Passador do braço direito ao redor dos ombros de seus amigos, companheiro da rua, / Persuasivador sempre de pessoas para dar-lhes seus mais doces toques e nunca seus piores, / Um Manhatteseano, que gosta do Brooklyn, da Broadway, da vida das docas e das grandes balsas, / Ingressante em todo lugar, bem recebido em todo lugar, facilmente compreendido apesar de tudo, / Nunca oferecendo os outros, sempre oferecendo a si mesmo, corroborando sua frenologia, / Voluptuoso, habitativo, combativo, consciente, alimentativo, intuitivo, de copiosa amizade, sublimidade, firmeza, autoestima, comparação, individualidade, forma, localidade, eventualidade, / Atento a vida, maneiras, trabalhos, para contribuir com ilustrações de resultados Dos Estados, / Professor de uma inabalável crença, a saber, egotismo, / Convidador de outros para que daí em diante testem sua força contra a dele”. “*Leaves of Grass 1860: from Chants Democratic and Native American*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 677-678.

caracterizam seu *American rough* (“Arrogante, masculino, ingênuo, desordeiro, /Alegre, triste, trabalhador, folgado, cidadão, homem do campo”) aos atributos de uma vida em natureza (passeia pelos bosques, pára nas colinas, nada nos rios durante o verão) e de um “corpo perfeito”, “livre de mau-hálito, dispepsia e dores de cabeça”. Opulento, grosso, persuasivo e gregário, Walt ainda “corroborava sua frenologia”: “voluptuosidade, habitatividade, combatividade, consciência, alimentativo, intuitivo, de copiosa amizade” (em 1860, a categoria será referida por seu verdadeiro nome, “adesividade”), sublimidade, firmeza, auto-estima, comparação, individualidade, forma, localidade e eventualidade” são as categorias (“órgãos”) que esquadrihavam o crânio humano, cujas medidas se traduziam em pontuações; essas, combinadas segundo cada quesito, formavam o chamado “mapa de protuberâncias”, no qual líamos as qualidades da alma do examinado. Whitman era um entusiasta da Frenologia (seu “mapa” é uma das principais e mais antigas relíquias do acervo pessoal do poeta) e um freqüentador assíduo da casa frenológica dos irmãos Fowlers, que lhe cederam a loja para a venda dos exemplares das primeiras edições de *Leaves of Grass*. No entanto, o que nos causa interesse aqui não é tanto a peculiaridade biográfica, mas o aporte da terminologia científica relacionado a “formas” que não serão mais designadas por um hedonismo divinizado, mas por uma qualidade técnica e socialmente determinada.

Como vimos, a paixão de Whitman pelas novidades científicas e tecnológicas não escapa à primeira poesia de *Leaves of Grass*. O princípio frenológico de que é possível determinar o desenvolvimento de qualidades éticas ou de alma a partir de evidências presentes na matéria é contemplada pela escrita tipológica do mundo que se manifesta em “*Song of Myself*”, bem como na importância conferida ao retrato do poeta na primeira edição. Nesse sentido, Whitman teria recorrido também à Fisionomia, “ciência” que a época viu se difundir amplamente por obra de John Caspar Lavatier e seus *Ensaio sobre Fisionomia*, nos quais lemos a seguinte definição: “a fisionomia é a ciência de descobrimento da relação entre o exterior e o interior – entre a superfície visível e o espírito invisível que ela cobre – entre o animado, matéria perceptível, e o princípio imperceptível que imprime este caráter de vida por sobre ela – entre o efeito aparente e a causa afastada que o produz”²⁴². Aplicada à expressão do rosto humano e demonstrada por gráficos e

²⁴² Citado por ORVELL, Miles. *Op.Cit.*, 14.

matéria quantificada, a fisionomia é, supostamente, o princípio para o sexto dos poemas (“*Faces*” em sua versão definitiva, de 1871) que compõem a primeira edição de *Leaves of Grass*:

Sautering the pavement or riding the country byroad, faces!
Faces of friendship, precision, caution, suavity, ideality,
The spiritual prescient face, the always welcome common benevolent face,
The face of the singing of music, the grand faces of natural lawyers and judges
broad at the back-top,
The faces of hunters and fishers bulged at the brows. . . . the shaved blanched
faces of orthodox citizens,
The pure, extravagant, yearning, questioning artist's face,
The ugly face of some beautiful soul. . . . the handsome detested or despised face,
The sacred faces of infants. . . . the illuminated face of the mother of many
children,
The face of an amour. . . . the face of veneration,
The face as of a dream. . . . the face of an immobile rock,
The face withdrawn of its good and bad. . . . a castrated face,
A wild hawk. . his wings clipped by the clipper,
A stallion that yielded at last to the thongs and knife of the gelder.

Sauntering the pavement or crossing the ceaseless ferry, here then are faces;
*I see them and complain not, and am content with all.*²⁴³

²⁴³ “Caminhando pela calçada ou atravessando o país por estrada aqui estão, os rostos,/ Rostos de amizade, precisão, precaução, suavidade, idealidade,/ O presciente rosto espiritual, o sempre bem-vindo e comum rosto benevolente, / O rosto do cantar de música, os grandiosos rostos de advogados e juízes naturais e largos até a parte de trás da cabeça, / Os rostos de caçadores e pescadores, salientes na testa os rostos / esbranquiçados e escanhoados dos cidadãos ortodoxos, / O rosto puro extravagante do artista que questiona e anseia, / O rosto feio de alguma bela alma o rosto bonito e detestado ou desprezado, / Os rostos sagrados das crianças o rosto iluminado da mãe de muitas crianças, / O rosto de um amor o rosto de veneração, / O rosto como que de um sonho o rosto de uma rocha imóvel, / O rosto afastado de seu bom ou mau . . um rosto castrado, / Um falcão selvagem . . suas asas cortadas pelo cortador, / Um garanhão que por fim cede ao couro e à faca do castrador. // Caminhando pela calçada ou cruzando as ferrovias sem fim, aqui estão por fim os rostos; / Eu os vejo e não reclamo e estou contente com todos”. WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass 1855*”. *Op. Cit.*, 125. Cf. “*Faces*”. *From Noon to Starry Night. Op.Cit.*, 576.

Em “Rostos” ficam evidentes os termos da união entre “corpo e alma”, sem conflito possível posto que essência e aparência aqui são, mais do que indissociáveis, expressão uma da outra. Também não fica dúvida quanto ao saber que guia os olhares do poeta por seus hieróglifos; entretanto, não temos ainda o desejo de correção ou quadro clínico exemplar que se manifesta no autorretrato do “Poema do Machado”, no qual a ciência já não tem presença discreta ou inócua e empresta sua terminologia para o entendimento corretivo do mundo. A título de exemplo, o leitor poderia passar em branco pela referência fisionômica de “*Faces*”; mesmo a aproximação dessa ciência com os hieróglifos de 1855 a conduz à órbita das demais técnicas que vazam o princípio tipológico de representação do mundo. Já aqui, o aparecimento do poeta clinicamente perfeito, *formado* (“*shaped*”) junto à Democracia e à América, dá surgimento ao “marido robusto das mulheres americanas”:

*It is I, you women, I make my way,
I am stern, acrid, large, undissuadable, but I love you,
I do not hurt you any more than is necessary for you,
I pour the stuff to start sons and daughters fit for these States, I press with slow
rude muscle,
I brace myself effectually, I listen to no entreaties,
I dare not withdraw till I deposit what has so long accumulated with me.*²⁴⁴

No poema que a segunda edição dedica ao tema da procriação (o décimo-terceiro, “*Poem of Procreation*”), a linguagem simbólica que envolvia o sexo se torna literal e pede a presença não de um interlocutor qualquer, mas de uma mulher resignada à força e ao desejo de um homem que justifica sua virulência, digamos, “saudável”, por uma via explicitamente patriótica, “o início de filhos e filhas adequados a estes Estados”. Falando inicialmente a homens e mulheres (em 1867, o poema dá ênfase à figura da mulher,

²⁴⁴ “Este sou eu, Ó mulheres, eu que traço meu caminho, / Sou amargo, ríspido, grande, intransigente e amo vocês, / Não machuco vocês mais do que lhes é necessário, / Derramo a matéria que inicia os filhos e as filhas adequados a estes Estados, meu rude músculo premente, / Apóio-me com força, não escuto súplicas, / Não ousou me retrair sem que antes tenha depositado em vocês o que foi acumulado em mim por tanto tempo”. “13 – *Poem of Procreation*”, (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*A Woman Waits for Me*”. Em WHITMAN, Walt. *Children of Adam. Op.Cit.*, 259-260.

ganhando o título “*A Woman Waits for Me*”) o poema explicará a importância do sexo para a sociedade (“o sexo contém tudo, corpos, almas, / Significados, provas, purezas, delicadezas, resultados promulgações, / Canções, comandos, saúde, orgulho, o mistério maternal, o leite seminal”) e a necessidade de se compreender o tema sem a “vergonha” (“Sem vergonha o homem de que gosto conhece e admite as delícias de seu sexo, / Sem vergonha a mulher de que gosto conhece e admite as dela”) que, na “Carta a Emerson”, vimos ligada a uma “lei suja”. A evidência de uma voz normativa e moral, que já percebemos pela intenção de se falar por um Outro (“o homem de que gosto”, “a mulher de que gosto”), emprestando ao “Eu” a alteridade do exemplo, está ainda no breve arrolar das características de uma mulher “correta”: “dispensando as mulheres impassivas”, o poeta buscará aquelas “que recebem no rosto o sol nascente e o sopro dos ventos” e “sabem como nadar, remar, cavalgar, lutar, atirar, correr, atingir, recuar, avançar, resistir e se defender”. Para essas mulheres exemplares, “depósitos” daquilo que “se acumula” no corpo do poeta, “o marido robusto dessas mulheres”, o desejo e o prazer serão tema de saúde pública, cuja finalidade, em última instância, se encontra na perpetuação do Estado:

*Through you I drain the pent-up rivers of myself,
In you I wrap a onward thousand years,
On you I graft the grafts of the best-beloved of me and America,
The drops I distil upon you shall grow fierce and athletic girls, new artists,
musicians, and singers,
The babies I beget upon you are to beget babes in their turn,
I shall demand perfect men and women out of my love-spendings,
I shall expect them to interpenetrate with others, as I and you interpenetrate now,
I shall count on the fruits of the gushing showers of them, as I count on the fruits
of the gushing showers I give now,
I shall look for loving crops from the birth, life, death, immortality, I plant so
lovingly now.*²⁴⁵

²⁴⁵ “Em vocês deságuam os rios contritos de mim mesmo, / Em vocês envolvo os mil anos do porvir, / Em vocês enxerto as mudas do que mais amo de mim e da América, / Das gotas que destilo em vocês crescerão fortes e atléticas garotas, novos artistas, músicos e cantores, As crianças que semeio sobre vocês virão por sua vez a semear crianças, / Exigirei por meu amor homens e mulheres perfeitos, / Esperarei que se interpenetrem com outros, da mesma forma que nos interpenetramos, vocês e eu, / Contarei com os frutos de suas chuvas torrenciais como conto com os frutos que são adventos de minhas chuvas torrenciais, / Procurarei pelas

Outra é a substância que “se acumula” no corpo do poeta. Estão claros os ecos da utopia formulada no “Poema do Machado”: homens e mulheres se encontram e formam descendentes de corpo e alma perfeitos (“garotas atléticas e corajosas, novos artistas, músicos e cantores”) para os quais a fertilidade (“interpenetração”) ainda lembra a comunicação. No entanto, a metáfora parece se inverter: a comunicação não é comparada à fertilidade, mas a fertilidade, com as devidas modulações da procriação e da descendência, à comunicação. Da mesma forma, o poder de consenso e comunhão atribuídos anteriormente à linguagem, simbolicamente associados ao “desejo acumulado” em 1855, passam à ordem do corpo propriamente dito. Não diz outra coisa o “*Poem of Women*”, de 1856, cujo argumento é a precedência da mulher a todas as ações, modos e pensamentos do homem:

*Unfolded out of the folds of the woman man comes unfolded and is always to
come unfolded,
Unfolded out of the superbest woman of the earth is to come the superbest man of
the earth,
Unfolded only out of the friendliest woman is to come the friendliest man,
(...)
Unfolded out of the inimitable poems of woman can come the poems of man,
Unfolded out of the strong and arrogant woman I love, only thence can appear
the strong and arrogant man I love,
(...)
Unfolded out of the folds of the woman's brain come all the folds of the man's
brain, duly obedient,
Unfolded out of the justice of the woman all justice is folded.*²⁴⁶

colheitas do amor que desde o nascimento, a vida, a morte, a imortalidade, planto agora tão amorosamente”. “13 – *Poem of Procreation*”, (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*A Woman Waits for Me*”. Em WHITMAN, Walt. *Children of Adam. Op.Cit.*, 259.

²⁴⁶ “Desdobrado das dobras da mulher o homem vem desdobrado e sempre há de ser desdobrado, / Desdobrado da melhor mulher da Terra há de vir o melhor homem da Terra, / Desdobrado apenas da mulher mais amigável há de vir o homem mais amigável, / (...) / Desdobrado dos inimitáveis poemas da mulher podem vir os poemas do homem, / Desdobrado da forte e arrogante mulher que amo, apenas assim pode

Amizade, poesia e justiça têm, mediante o corpo da mulher, legitimidade “eugênica”²⁴⁷, que se declara por exigências normativas já enunciadas no “Poema da Procriação”. Ali, todos os atributos da “mulher correta” passam pelo crivo de prescrições e regimes que a literatura médica do período recomendava à saúde física e mental das mulheres²⁴⁸, aliados a representações literárias em que as mulheres despontam como heroínas de invejável preparo físico, economicamente independentes e portadoras de uma auto-estima capaz de conviver com a tradicional divisão de tarefas que constituía o casamento²⁴⁹. A mulher que lemos nestes poemas, tanto no que concerne a seus atributos procriativos como aos atléticos, representa um corpo engajado nessas preocupações, que assumem caráter político modulado pela ordem biológica, atenta à formação da descendência que necessita de qualidades físicas positivas para perpetuar consigo uma determinada ordem social, que Whitman nivela a ponto de termos de concordar com a ironia precisa de D. H. Lawrence: “‘*Athletic Mothers of These States – Muscles and Wombs. They needen’t have had faces at all*’²⁵⁰”.

Não que os rostos garantissem a individualidade das mães, bem como de todos os que se apresentam ao longo dos catálogos ou como que surgidos das “formas” da América.

aparecer o forte e arrogante homem que amo, / (...) / Desdobrado das dobras do cérebro da mulher vêm todas as dobras do cérebro do homem, devidamente obediente, / Desdobrado da justiça da mulher toda a justiça se desdobra”. “2 – *Poem of Women*”, (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Unfolded Out of the Folds*”. Em WHITMAN, Walt. *Autumn Rivulets. Op. Cit.*, 515-516.

²⁴⁷ BLODGETT, BRADLEY (ed.). *Leaves of Grass: Comprehensive Reader’s Edition*, 391.

²⁴⁸ Essa saúde, entretanto, não é advento de uma vigilância exaustiva sobre um corpo inteiramente patologizado e tomado pela sexualidade. Que a vigilância ocorria, não há dúvida: na época, um dos lugares-comuns da medicina nos Estados Unidos era sublinhar a fraqueza e a palidez das mulheres americanas frente às mulheres de gerações passadas ou estrangeiras. Em 1858, um colunista e fisiólogo da *Life Illustrated* apontava: “É notório, por todo o mundo civilizado, que as mulheres americanas são frágeis e que a tendência a doenças e enfermidades cresce constantemente”, o que poderia provar “uma das principais causas da atual degenerescência do povo americano e a derrota final de nosso governo republicano”. Cf. REYNOLDS, David. *Whitman’s America*, 217.

²⁴⁹ REYNOLDS, David. *Whitman’s America.*, 217-218.

²⁵⁰ LAWRENCE, D.H.. “Whitman”. Em *Studies in Classical American Literature*, 176.

Como Lawrence também percebe, o desejo “daquele que dói de Amor” (“*I’m he who aches with amorous love*”) é só uma das representações totalizantes embutidas no conceito de América, das quais a sensualidade, arriscamos dizer (não sem ressalvas), se via livre na primeira poesia de Whitman. O que esses poemas nos ensinam é a integração do sexo em uma representação da totalidade que, a partir de formas historicamente especificadas (“*shapes*”), ganha atributos de escala (econômica e livre), algo ainda impossível de se pensar em uma cosmogonia como a de “*Song of Myself*”. Desse modo, a poesia que se valia de elementos ainda ligados ao símbolo, dada a configuração tipológica, tem sua linguagem endurecida: a natureza, que antes trazia a subversão de uma ordem artificial, passa a servir à própria ordem artificial (industrial e capitalista) mediante correção de iniquidades e problemas próprios à exploração sem, contudo, questionar sua norma. Ao longo desses “poemas do sexo”, veremos essa visada corretiva em uma exaltação ostensiva da saúde e do que cabe, na procriação, a homens e mulheres, de onde, por vezes, surge uma metaforização grosseira, baseada em “zangões polinizadores” que, curvados sobre “flores senhoritas já crescidas”, “se agarram a elas até que seu desejo” – o de procriar e formar a nação – seja satisfeito²⁵¹. A funcionalidade referida ao desejo destrói a sensualidade simbólica outrora vazada na comunicação. Uma vez esvaziada, ela tenderá à figuração de um mecanismo, peça ou parte de uma máquina do mundo abstrata que não mais se manifesta pela matéria, mas se coloca *contra ela*, para corrigi-la à sua imagem e semelhança.

A mecanização do sexo, que justifica a crítica de Lawrence quanto ao “rosto” das mulheres, traz o elemento que falta ao quadro formado pelas novas formas (“*shapes*”) da América: como o homem, que ganha corpo e identidade pelas formas do trabalho, o sexo será racionalizado e normalizado com vistas à “produção” de uma nação homogênea, orgânica e indivisível como o “compacto” dos Estados, para a qual, deve-se dizer, “a mais

²⁵¹ “O corpo do meu amor, o corpo da mulher que amo, o corpo do homem, o corpo da terra, / A brisa serena do entardecer e as terras a sudoeste que sopram essa brisa, / O zangão selvagem e hirsuto que murmura, o desejo contido na vibração de seu corpo no ar, zangão que domina a madura flor feminina e se curva sobre ela com pernas amorosas e fortes, zangão que toma seu desejo dessa flor, agarrado a ela até que satisfeito (...)”. “28-Bunch Poem”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “Spontaneous Me”. WHITMAN, Walt. *Children of Adam*. *Op.Cit.*, 261.

poderosa raça” não será tanto uma formação biológica, essa um problema absolutamente silenciado, mas normativa, isto é, baseada na perpetuação correta e corretiva do princípio democrático que agrega e confere “UMA IDENTIDADE” ao corpo social. É como expressão desse espaço restrito e fechado como um “ovo”, para usar uma das metáforas provocativas de Lawrence, que a cidade também surge como o ponto de encontro dos amantes:

*Out of the rolling ocean the crowd came a drop gently to me,
Whispering I love you, before long I die,
I have travel'd a long way merely to look on you to touch you,
For I could not die till I once look'd on you,
For I fear'd I might afterward lose you.*

*Now we have met, we have look'd, we are safe,
Return in peace to the ocean my love,
I too am part of that ocean my love, we are not so much separated,
Behold the great rondure, the cohesion of all, how perfect!
But as for me, for you, the irresistible sea is to separate us,
As for an hour carrying us diverse, yet cannot carry us diverse forever;
Be not impatient – a little space – know you I salute the air, the ocean and the
land,
Every day at sundown for your dear sake my love.²⁵²*

Retornamos à cidade do trabalho livre, que agora assume as formas da multidão, pintada não com as cores européias do isolamento e da alienação, que ingenuamente já apareceram no “Poema do Machado”, mas com a integridade do corpo social indivisível – a “raça” –, ao qual o poeta empresta a imagem do Oceano. Em “*Out of the the Ocean the Crowd*”, os efeitos do programa imposto ao amor e à sexualidade são cristalinos: a cidade aqui dá ensejo ao encontro dos amantes anônimos, para os quais a longa viagem, a

²⁵² “Do inquieto oceano da multidão me veio gentilmente uma gota / Sussurando eu te amo, muito antes de morrer, / Fiz uma longa viagem apenas para te ver, para te tocar / Pois eu não poderia morrer sem que antes te visse, / Pois eu temia que pudesse depois de tudo te perder. // Agora já nos encontramos, já nos vimos, estamos a salvo, / Retorna em paz ao oceano, Ó meu amor, / Também sou parte desse oceano, não estamos tão separados, / Olha ao teu redor, olha a coesão de todas as coisas - que perfeição!”. “*Out of the Rolling Ocean the Crowd*”. Em “*Children of Adam*”. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 263.

individualidade e o medo da perda parecem mero capricho do eu-lírico – ambos são “gotas” de um oceano de “filhos e filhas adequados a Estes Estados”. Quando comparamos “*Out of the Ocean*” a um poema incrivelmente semelhante em argumento, o “A Uma Passante”, de Charles Baudelaire:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, lívido céu onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz . . . e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! *Nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste.²⁵³

notamos com maior agudeza os efeitos da “régua democrática” e sua fragilidade no que diz respeito à subjetividade. O percurso de ambos os poemas é o mesmo: “inquieta” ou “frenética”, a multidão carrega as mesmas personagens que ganham contornos para logo em seguida – e como que arbitrariamente – perdê-los. Entretanto, o erótico em Whitman não coincide com o mistério do jogo e a precariedade dos termos amorosos diante da massa. O erótico em “Do Oceano Inquieto da Multidão” tem por condição o encontro do *mesmo*, que acaba por enfraquecê-lo em nome de um amor entre iguais: ambos pertencem à mesma massa, oceano ao qual retornam sem antes observarem a “coesão de todas as coisas”, para o qual a tragédia da separação final não se concretiza, sendo o amor passivo de contemplação em toda e qualquer parte. Enquanto Baudelaire assume a homogeneidade

²⁵³ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal* (trad. Ivan Junqueira), 345.

da massa como elemento negativo, onde só resta ao sujeito deixar suas “pegadas” para o astuto detetive, ou *flâneur* agudo, capaz da reconstituição de uma subjetividade já mediada pelo crime e pela maldade de sua dissolução original, Whitman (lembramos: o herói que ri daquilo que chamamos dissolução²⁵⁴), a celebra. O que está em jogo para o poeta norte-americano não é a individualidade, mas a indivisibilidade e a organicidade do todo, que pela reforma do sexo, aqui já distante da lei “imunda” (mas não da “lei”) que o governava segundo a “Carta”, “produz” tanto as formas da massa como da América. Por efeito da norma, *um* corpo, *uma* identidade.

A fisiologia da Democracia Americana é o ponto culminante da racionalização das formas, que começa pela adoção da liberdade do trabalho como parâmetro para o desenvolvimento de uma literatura nacional que, ao mesmo tempo, respondesse à crise que consumia o país. Nesse sentido, a palavra dogmática, de caráter reformatório, vem na esteira da insuficiência da própria palavra poética, absolutamente impotente diante dos conflitos que, outrora, pareciam passíveis de solução na representatividade democrática. Dissemos no primeiro capítulo que a força da poesia de Whitman, fincada no entre mundos da poética patrimonialista de Emerson e a necessidade configurar tensões sociais que essas formas não pressupunham, podia ser comparada a de uma corda tensionada, prestes a se romper. Após a tentativa de recuperar o irrecuperável, a “natureza Americana”, igualdade na desigualdade, chegará finalmente a termo. A seguir, acompanharemos o surgimento de uma poesia subterrânea e negativa, que transformará o corpo purificado do poeta nos destroços do naufrágio anunciado, enquanto as águas deixarão a nu a fragilidade de sua União.

²⁵⁴ WHITMAN, Walt. "*Leaves of Grass 1855*". *Op.Cit.*, 46.

QUARTO CAPÍTULO
O SERMÃO DO OCEANO:
LÍRICA E DISSOLUÇÃO DO ESTADO

I

*Whereto answering, the sea,
 Delaying not, hurrying not,
 Whisper'd me through the night, and very plainly before daybreak,
 Lisp'd to me the low and delicious word death,
 And again death, death, death, death
 ("Out of the Cradle Endlessly Rocking")*

Ao longo das duas primeiras edições de *Leaves of Grass*, acompanhamos o esforço monumental de construção de uma literatura nacional a partir, quase que somente, dos índices turbulentos e contraditórios de uma cultura local, formada não só de um passado que tornava imperativo o distanciamento dos antigos símbolos de distinção e cultivo literário, europeus como o Velho Mundo superado na política e derrotado nas armas, mas também dos impasses presentes que, tomando as cores da tragédia, conduziam o país à destruição de sua herança, aproximando-o perigosamente às antigas estruturas centralizadoras, outrora desfeitas por aqueles que constituíram, um dia, o corpo político da sociedade. Em face da desagregação social trazida pelas estruturas da sociedade capitalista, acompanhamos até aqui o percurso de um poeta que levou sua obra ao limite de seu poder de congregar e superar todas desigualdades em nome de um princípio democrático associado à representatividade indiscriminada. Neste último capítulo, veremos a tensão entre as formas literárias igualitárias (baseadas na possibilidade de extensão indiscriminada da representatividade) e a sociedade fragmentada pelo trabalho, anunciada desde o início do projeto de *Leaves of Grass*, chegar a seu termo. Esse termo será trazido pela configuração de uma imagem, a do Oceano.

Citando uma passagem de "*Sea-Shore Fancies*", pequeno texto de *Specimen Days*, coletânea de prosa autobiográfica da década de 1880, Whitman nos diz: "mesmo quando criança, eu tinha o sonho, o desejo, de escrever uma peça, talvez um poema, sobre a

praia”²⁵⁵. Remetendo esse desejo à infância, o testemunho do poeta também nos relata que, desse desejo, não houve inicialmente nenhuma “tentativa lírica, épica ou literária”, mas uma “influência invisível”²⁵⁶. Se lembrarmos a função da coletânea, que como testemunho do poeta serve à consolidação de uma *persona* ou autoridade literária que tem seu pilar em *Leaves of Grass*, a “influência invisível” das praias de Long Island nos mostra, mais do que um “relato” ou memória de um fato, um exemplo do processo de atualização dos poemas do volume com vistas a uma unidade da experiência poética, o que, no caso, envolve a normalização da tensão que o desenvolvimento do símbolo do oceano irá formar.

Por “influência invisível” poderíamos entender, nos primeiros anos de atividade poética de Whitman, “influência nenhuma”, posto que o Oceano tratado em “*Sea-Shore Fancies*” é o mesmo que configura uma perspectiva nova da Natureza e da *persona* literária, incidindo de modo igualmente decisivo nas formas poéticas. Figurada ora pela fauna e pela flora terrestres, ora pelo trabalho rural, a Natureza em 1855 participava, como vimos, da experiência formativa de um poeta que, afastando-se da vida urbana, repleta de afetações, “perfumes inebriantes” e artifícios que tinham por conseqüência a violência, a desigualdade e a corrupção da sociedade, encontrava nela a essência e a verdade de todas as coisas, “a origem de todos os poemas”, para citar o primeiro poema do volume, expressos mediante a “palavra revelada” e a visão de um mundo coeso e orgânico, que encontra fundamento em uma Lei natural, organizadora da vida humana e animal, e forma na tipologia.

Ao longo dos dois capítulos anteriores, falamos das conseqüências e das contradições inerentes a essa perspectiva tipológica: é a possibilidade de reduzir a sociedade a *tipo* da América ideal, fundamentada na igualdade e na liberdade, que Whitman transforma a União em um poder central e místico que, invisível em toda a matéria,

²⁵⁵ “*Even as a boy, I had the fancy, the wish, to write a piece, perhaps a poem, about the sea-shore – that suggesting, dividing line, contact, junction, the solid marrying the liquid – that curious, lurking something, (as doubtless every objective form finally becomes to the subjective spirit,) which means far more than its mere first sight, grand as that is – blending real and ideal, and each made portion of the other*”. “*Sea Shore Fancies*”. Em *Specimen Days*. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 820.

²⁵⁶ “*Afterward, I recollect, how it came to me that instead of any lyrical or epical or literary attempt, the sea-shore would be an invisible influence, a pervading gauge and tally for me, in my composition*”. “*Sea Shore Fancies*”. Em *Specimen Days*. WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 820.

infunde-lhe uma razão dedutível em cada particular; já à medida que o princípio político é subsumido pela ordem econômica, desigual e fraturada, a tipologia recebe apoio de uma palavra normativa, de cunho reformista, que tem a pretensão não mais de demonstrar a manifestação do “caráter Americano” no mundo, mas de *impor* à realidade fragmentada e desigual seu regime corretivo. Tomando somente a figuração da natureza sob a perspectiva tipológica, veremos que a Natureza não empresta somente suas formas orgânicas e firmes a *America*: em virtude da razão que se quer ver infundida no mundo material, também decorrerá um entendimento do mundo natural como mecanismo coeso e centralizado, que permite a Whitman sua organização total, bem como sua redução a um “espírito de ordem”. É na esteira dessa possibilidade de organização e redução que Whitman adota, junto a muitos escritores e intelectuais de seu tempo, o Swedenborgianismo, que prolifera nos Estados Unidos, primeiro, a partir da fundação, em 1787, da Nova Igreja (“*New Church*”) e, principalmente depois, pela fragmentação de sua doutrina, que passa a se relacionar, mediante a conhecida “Teoria das Correspondências”, às pseudociências que estabeleciam a consulta do corpo enquanto forma de se aproximar da alma, tal como a Frenologia, a Fisionomia e o Mesmerismo, quando não é levada a extremos por adeptos isolados do místico. Whitman ligou-se não só ao aspecto científico, mas também a alguns desses estudos isolados, que se desenvolvem por interpretações que privilegiavam ora uma idéia de erotismo místico e união com o “Homem Divino”, ou seja, Deus (Reynolds observa a presença dessa vertente em passagens de “*Song of Myself*”, como a do encontro entre indivíduo e alma), ora se baseiam na percepção do duplo (como o pássaro de “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*”, que veremos a seguir) ou simplesmente das correspondências, que recebem a imagem do Oceano em uma de suas primeiras aparições de peso em *Leaves of Grass*. Em “*Clef Poem*”, de 1856 (em *Sea Drift*, com revisão: “*On the Beach at Night Alone*”), a praia recebe o poeta que ali reflete sobre “a clave do universo e do futuro”, segundo a qual:

*A vast similitude interlocks all,
All spheres, grown, ungrown, small, large, suns, moons, planets, comets,
asteroids,
All the substances of the same, and all that is spiritual upon the same,
All distances of place, however wide,*

*All distances of time—all inanimate forms,
 All Souls—all living bodies, though they be ever so different, or in different
 worlds,
 All gaseous, watery, vegetable, mineral processes—the fishes, the brutes,
 All men and women—me also,
 All nations, colors, barbarisms, civilizations, languages,
 All identities that have existed, or may exist, on this globe, or any globe,
 All lives and deaths—all of the past, present, future,
 This vast similitude spans them, and always has spanned, and shall forever span
 them, and compactly hold them, and enclose them.*²⁵⁷

A chave universal de “*Clef Poem*” é a mesma que torna possível a transição entre o mundo marinho e o terrestre do décimo-sexto poema da seção *Leaves of Grass* da edição de 1860 (em *Sea Drift: “The World Below the Brine”*), mantendo-se a comunhão do sujeito poético com a Natureza e a perspectiva orgânica de todas as coisas. É notável aqui que toda a flora marinha seja descrita segundo analogia com a vida terrestre

*Forests at the bottom of the sea—the branches and leaves,
 Sea-lettuce, vast lichens, strange flowers and seeds—the thick tangle, the
 openings, and the pink turf,
 Different colors, pale gray and green, purple, white, and gold—the play of light
 through the water,
 Dumb swimmers there among the rocks—coral, gluten, grass, rushes—and the
 aliment of the swimmers,
 (...)*²⁵⁸

²⁵⁷ “Uma imensa similitude liga tudo, / Todas as esferas crescidas, incipientes, pequenas, amplas, sóis, luas, planetas, / Todas as distâncias de lugar embora imensas, / Todas as distâncias de tempo—todas as formas inanimadas, / Todas as almas—todos os corpos vivos ainda que sempre tão diferentes, ou em mundos diferentes, / Todas as coisas gasosas, líquidas, vegetais, processos minerais—os peixes, os brutos, / Todos os homens e mulheres –eu inclusive, / Todas as nações, cores, barbarismos, civilizações, linguagens, / Todas as identidades que existem ou existiram sobre este globo, ou qualquer globo, / Todas as vidas e mortes – tudo do passado, presente, futuro, / Esta vasta similitude abrange essas coisas e sempre abrangeu, / E para sempre há de abrangê-las e compactamente segurá-las e reuni-las”. “15 –*Clef Poem*”, (1856). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*On the Beach at Night Alone*”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. *Op.Cit.*, 400-401.

como se ali encontrássemos mata cerrada por onde “nadadores mudos” viveriam suas “paixões e guerras”, experimentariam as “posses” e conviveriam com “tribos”, “respirando aquele ar denso”, análogo ao “ar sutil que respiramos nesta esfera”. Ainda aqui veremos somente o “trânsito entre esferas” e a correspondência entre mundos. De qualquer forma, a imagem do Oceano, como vimos por estes dois poemas, é apenas desenvolvimento secundário, tributário de uma Natureza vista sob a perspectiva da união modelar e transcendental, aplicável indistintamente à formação do sujeito e da autoridade pública, o que, nos termos da expressão, verifica-se pela versificação ainda atada às conquistas junto ao “princípio orgânico” imposto às convenções poéticas e à “visão” revelada ao poeta em sua primeira comunhão com a Natureza, da qual o melhor exemplo está nos catálogos.

O Oceano que nos interessa poderia advir de uma reflexão que se apresenta ainda na segunda edição de *Leaves of Grass* não em relação às marés, mas à correnteza de um rio. Em “*Sun Down Poem*” (em 1892: “*Crossing Brooklyn Ferry*”), o trânsito entre as margens do rio, conduzido pela balsa que liga a antiga cidade do Brooklyn à ilha de Manhattan, dá ensejo à reflexão do poeta sobre a identidade dos tempos presente e futuro. Metaforizado pelo eterno fluxo das águas, o tempo impõe a mesma “similitude” que já vimos em “*Clef Poem*”; entretanto, essa semelhança, que o poeta busca na figura de um interlocutor futuro, abre caminho para uma confissão estranha aos modos com que “Walt” até então se apresentava ao público:

*It is not upon you alone the dark patches fall,
The dark threw patches down upon me also,
The best I had done seem'd to me blank and suspicious,
My great thoughts, as I supposed them, were they not in reality meagre? Would
not people laugh at me?*

²⁵⁸ “O mundo abaixo das águas marinhas, / Florestas no fundo do mar, os ramos e as folhas, / Algas, vastos líquens, estranhos bosques e sementes, o emaranhado denso, aberturas, a relva lilás, / Diversas cores, o cinza pálido e verde, púrpura, branco, dourado, o jogo da luz através da água, / Nadadores mudos ali em meio às rochas – coral, glúten, relva, correntes – e o alimento dos nadadores, (...)”. “*Leaves of Grass 16*”, (1860). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*The World Below the Brine*”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. *Op.Cit.*, 399-400.

*It is not you alone who know what it is to be evil,
I am he who knew what it was to be evil,
I too knitted the old knot of contrariety,
Blabb'd, blush'd, resented, lied, stole, grudg'd,
Had guile, anger, lust, hot wishes I dared not speak,
Was wayward, vain, greedy, shallow, sly, cowardly, a malignant person,
The wolf, the snake, the hog, not wanting in me,
The cheating look, the frivolous word, the adulterous wish, not wanting,
Refusals, hates, postponements, meanness, laziness, none of these wanting.*

*But I was a Manhattanese, free, friendly, and proud!
I was call'd by my highest name by clear loud voices of young men as they saw
me approaching or passing,
Felt their arms on my neck as I stood, or the negligent leaning of their flesh
against me as I sat,
Saw many I loved in the street, or ferry-boat, or public assembly, yet never told
them a word,
Lived the same life with the rest, the same old laughing, gnawing, sleeping,
Play'd the part that still looks back on the actor or actress,
The same old role, the role that is what we make it, as great as we like,
Or as small as we like, or both great and small.²⁵⁹*

²⁵⁹ “Não é apenas sobre você que caem as manchas escuras, / O escuro lança suas manchas sobre mim também, / O melhor que tenha feito me parece vazio e suspeito, / Meus melhores pensamentos como os supunha, não eram eles apenas uma realidade magra? E as pessoas não poderiam rir de mim? / Não é apenas você sozinho que sabe o que é ser mau, / Eu sou aquele que sabia o que era ser mau, / Eu também ateí o velho nó de contrariedades, / Me envergonhei, falei besteiras, fiquei ressentido, menti, roubei, invejei, / Fui sacana, senti raiva, luxúria, desejos e calores que não ousou dizer, / Fui contrário, inútil, mesquinho, fútil, malandro, covarde, uma pessoa má, / O lobo, a cobra, o porco, que não quis em mim, / O olhar enganoso, a palavra fria, o desejo adúltero, que não quis, / Negativas, ódios, atrasos, maldade, preguiça, nada disso eu quis, // Mas eu era um homem de Manhattan, livre, amigo, orgulhoso! / Era um em meio ao resto, os dias e os problemas do resto, / Era chamado pelo meu nome mais comum pelas vozes claras dos rapazes enquanto eles me viam chegando ou passando, / Senti seus braços sobre meu pescoço enquanto estava de pé, ou a negligente inclinação de suas carnes de encontro à minha enquanto sentava, / Vi muitos que amei nas ruas ou na balsa ou na assembléia, ainda que nunca tenha lhes dirigido a palavra, / Vivi a mesma vida do resto, o mesmo riso de sempre, o mesmo ruminar, o mesmo dormir, / Interpretei o papel que ainda clama pelo ator e pela atriz, / O mesmo papel de sempre, o papel que é o que dele fazemos, tão grande quanto o queremos, / Ou tão pequeno quanto o queremos, ou grande e pequeno ao mesmo tempo”. (...). “11- Sun-Down Poem”, (1856). Em

Embora o assunto do poema seja “o esquema, simples, compacto, bem constituído” que remete papéis “grandes ou pequenos” à perfeição e à imortalidade da Alma e do Espírito que formam o mundo, a despeito da História, não podemos deixar de notar o lapso de incompletude, a cisão repentina entre sujeito e mundo, o desacordo entre indivíduo e sociedade que configuram a passagem. Como também percebe Reynolds, em relação à leitura dos poemas da primeira edição, “a busca por fenômenos unificadores que saiam da esfera das estruturas sociais corruptas guia Whitman a várias direções”²⁶⁰ – e, sem dúvida, o esquema bem-construído, de raiz Swedenborgiana atada ao princípio tipológico, é um desses “fenômenos”. No entanto, o que chama atenção é a consolação embutida nesse “esquema”, que à maneira da Natureza total e indiferente de “*Broad-Axe Poem*”, mas sem a mesma virulência, deixa à mostra aquilo que se quer esconder: de repente, o poeta que até então havia se dedicado à celebração do mundo e da nação e à construção de uma autoridade pública a partir do relato de sua experiência subjetiva e exemplar confessa seu desconcerto e sua culpa perante o mundo presente e seu cotidiano medíocre, no qual o indivíduo não encontra realização. Mostrando a vida subterrânea dos espaços públicos, em que o sujeito se encontra em absoluto desarranjo com seu povo, com a cena exterior e seus protocolos, ironizados ainda pela indiferença com que trata “papéis grandes e pequenos”, Whitman aproxima-se da experiência do indivíduo urbano moderno e coloca em xeque a natureza unitária e formadora que é celebrada em “*Song of Myself*”, caminhando de encontro a uma perspectiva distinta. Assim, a fragmentação e a ausência de sentido, perspectiva ou projeto que marcam esse momento, subsumido pelo argumento espiritualista de “*Sun Down Poem*”, serão recuperados de forma dramática e decisiva justamente no retorno de Whitman à praia, já em 1858, quando o mar se torna modelo de outra natureza:

*As I wend to the shores I know not,
As I list to the dirge, the voices of men and women wreck'd,
As I inhale the impalpable breezes that set in upon me,
As the ocean so mysterious rolls toward me closer and closer,*

FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Crossing Brooklyn Ferry*, 6”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 311.

²⁶⁰ REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 337.

*I, too, but signify, at the utmost, a little wash'd-up drift,
A few sands and dead leaves to gather,
Gather, and merge myself as part of the sands and drift.*

“*Bardic Symbols*” (em *Sea Drift: “As I Ebb’d with the Ocean of Life”*) apresenta “praias desconhecidas”, que somadas ao “lamento dos naufragos” nos proporciona um ambiente sinistro, como até então jamais havíamos visto. O poeta, que mesmo em seus momentos mais sombrios (“*The Sleepers*”, por exemplo) encontrou uma “saída natural” para o desconcerto do mundo, aqui se vê absolutamente entregue a uma “brisa impalpável” e a um “oceano misterioso”, que se aproxima sem dar pista de suas intenções. Mesmo a fusão, outrora relacionada a um mundo fechado, em que o sujeito submergia certo da ordem presente em todas as coisas, representa uma força oposta à razão, que faz do poeta “um punhado de areia e folhas mortas” a mercê da maré, sem rumo. Diante deste momento de absoluto descaminho, em que pela primeira vez encontramos o poeta diante do “desconhecido”, vale a pena perguntar o que poderia conferir sentido ao encontro do sujeito com o mar. A resposta a essa pergunta está nos versos que antecedem a estrofe citada, relativos à caminhada do poeta pelas praias de Paumanok, as “praias *conhecidas*”, onde ele observa o quebrar das ondas

*As I walked with the eternal self of me, seeking types*²⁶¹.

Ao enunciar, pela primeira vez, a “busca de tipos” como fundamento de sua “poética do conhecido”, opondo-a desse modo às “praias desconhecidas”, em que o poeta

²⁶¹ A estrofe traduzida é: “Fascinado, meus olhos voltando do sul, exaustos, de seguir aqueles tênues redemoinhos, / Joio, palha, lascas de madeira, mato e os restos do mar, / Espuma, nuances das rochas brilhantes, folhas de alga, deixadas pela maré, / Milhas andando, o som das ondas que quebram no outro lado de mim, / Paumanok ali, aquelas horas, enquanto pensava o velho pensamento das semelhanças, / Aqueles que você me apresentou ilha em forma de peixe, / Enquanto caminhava pelas praias que conheço, / Enquanto andava com aquele eu elétrico procurando tipos”. “*As I Ebb’d with the Ocean of Life*, 2”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. Op.Cit., 394-395 (Grifo meu). Cf. “*Bardic Symbols*, 3-4”. Em *The Atlantic Monthly* (Vol. 5, Issue 30, April 1860), disponível no sítio *Making of America* (<http://cdl.library.cornell.edu>) . “*Leaves of Grass, I (3)*”, (1860). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>).

vaga sem rumo e se deixa levar pelas marés, Whitman coloca entre o mundo formado sob o princípio tipológico, regulação da representatividade democrática, e esse novo Oceano um marco de transição fundamental para os desenvolvimentos futuros de sua poesia. Era o *tipo* que formalizava o conhecimento e o sentido eterno do mundo, conferindo ordem à matéria dos dias tanto quanto às formas poéticas, que por ele organizavam tanto o ímpeto sermonístico como a figura exemplar do “maior poeta”; pela tipologia, Whitman ainda tinha a possibilidade de referir a representatividade política de todos a um princípio absoluto e organizador, transformando a união de todos em tipo da Nação. Contudo, diante de um Oceano misterioso e insondável, restará a reflexão de um sujeito em queda, que enfim percebe a razão de sua impotência:

*O baffled, balk'd, bent to the very earth,
Oppress'd with myself that I have dared to open my mouth,
Aware now, that, amid all that blab whose echoes recoil upon me, I have not once
had the least idea who or what I am,
But that before all my insolent poems the real ME stands yet untouch'd, untold,
altogether unreach'd,
Withdrawn far, mocking me with mock-congratulatory signs and bows,
With peals of distant ironical laughter at every word I have written,
Pointing in silence to these songs, and then to the sand beneath.*

*Now I perceive I have not understood anything—not a single object—and that no
man ever can.*

*I perceive Nature, here in sight of the sea, is taking advantage of me, to dart upon
me, and sting me,*

Because I have dared to open my mouth, to sing at all. ²⁶²

²⁶² “Enquanto caminho por praias desconhecidas, / Enquanto ouço o lamento, as vozes de homens e mulheres que naufragaram, / Enquanto exalo a brisa impalpável que se põe sobre mim, / Enquanto o oceano tão misterioso rola em minha direção, cada vez mais perto, / De uma só vez descubro, a menor coisa que me pertença, que eu veja ou toque - e não as conheço; / Eu, mesmo, apenas significo uma pequena onda, - um punhado de areia e folhas mortas para serem reunidas, / Me reúno, mergulho como parte das areias e flutuo. // Ó confuso, perdido, inclinado de frente para a própria Terra, / Oprimido por mim mesmo, que ousei abrir a minha boca, / Agora ciente, que em meio a toda a bobagem cujos ecos recaem sobre mim jamais tive a mínima idéia de quem ou o que sou, / Mas que diante de todos os meus poemas arrogantes meu Eu real permanece ainda intocado, jamais dito, jamais inteiramente alcançado, / Bem afastado, me gozando com

Mais do que o descompasso entre sujeito e natureza, o Oceano de “*Bardic Symbols*” representa aos olhos do sujeito uma natureza insondável, que não só esconde a “realidade”, outrora celebrada, como, em sentido retrospectivo, fulmina toda a poesia anterior, reduzida a “bobagens” que pesam sobre o poeta no refluxo da maré. Como devolvesse os “símbolos do bardo americano” (os *tipos* almejados) na forma de entulho, o Oceano toma-lhe a palavra para ministrar, em sua ressaca, um sermão em que o silêncio se torna derrisão, vergonha da antiga ousadia (“porque ousei abrir a minha boca para cantar”) e morte. Aqui já não há sombra do “equalizador” da raça e do tempo, orador cheio de confiança e certeza, para quem o livro era um púlpito imaginário e seu leitor o público que havia de ser transformado, pela força oratória da palavra, em nação. A tipologia, que entrava em crise junto à representação na mistificação problemática do trabalho livre, cai por terra.

A negação dos princípios tipológico e representativo, que até então davam ossos à poesia de Whitman em sua busca do “caráter Americano”, é mais do que uma mudança de rumos poéticos. Ela marca, nos padrões de Whitman, *o esgotamento de um projeto de formação da literatura norte-americana a partir da poesia*, que neste momento, perde a possibilidade de trazer às suas formas os conflitos a que, outrora, estava dedicada. Negadas as formas, partem com ela todos os predicados que formavam a antiga ordem, em que Natureza e Nação tentavam formar unidade harmônica, bem como os atributos públicos e exemplares do “maior poeta”, agora um solitário a se perder no silêncio do mundo que o cerca. Fica clara a partir deste momento a dependência das particularidades da poesia fundada por Whitman em relação às teorias pré-modernas legadas por Emerson: perdendo a função de congregar a sociedade, a natureza e a identidade do homem com a Lei universal, que fundamentavam a poesia, serão destruídas por meio de uma figuração poética *européia*,

acenos e meneios de parabéns ridículos, / Com sonoras, distantes e irônicas gargalhadas a cada palavra que tenha escrito, / Me atingindo com insultos, até que eu caia sem saída sobre a areia. // Percebo que não entendi nada, nem um simples objeto, e que nenhum homem jamais entendeu, / Natureza aqui aos olhos do mar tirando vantagem de mim para me acertar, para me fustigar, / Porque ousei abrir minha boca para cantar”. “*As I Ebb’d with the Ocean of Life, 2*”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. Op.Cit., 394-395. Cf. “*Bardic Symbols, 5-8*”. Em *The Atlantic Monthly* (Vol. 5, Issue 30, April 1860), disponível no sítio *Making of America* (<http://cdl.library.cornell.edu>) . “*Leaves of Grass, 1 (4-7)*”, (1860). Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>).

mais especificamente, aquela que o Romantismo consagrou na prosa inspirada de Ossian ou na personagem de Byron, Childe Harold, para quem as praias do Oceano

*Thy shores are empires, changed in all save thee –
Assyria, Greece, Rome, Carthage, what are they?
Thy waters washed them power while they were free,
And many a tyrant since; their shores obey
The stranger, slave, or savage; their decay
Has dried up realms to deserts: - not so thou,
Unchangeable save to thy wild waves' play,
Time writes no wrinkle on thine azure brow –
Such as creation's dawn beheld, thou rollest now²⁶³.*

O Oceano, *outro* símbolo bárdico, leva Whitman à apropriação de lugares-comuns próprios do Romantismo europeu em um sentido inverso ao adotado até então: agora é a *régua européia* que mede a América, o que não é de pouca consequência. Como para Byron, o mar de Whitman será força selvagem, eterna e imutável, porém *indiferente* aos impérios tanto quanto às palavras de um poeta que agora assiste à deserção de seus poderes oratórios, “bobagens” para a verdade insondável que reflui junto à selvageria das marés. Natureza apaixonada, irracional, que ensina ao homem os limites da razão, o Oceano se torna, pelo Romantismo, a consumação do *irrepresentável na representação*, modo conveniente de pensarmos o símbolo nas artes a partir do XIX. Pensando-o exclusivamente em relação a Whitman, a referência a esse modo de expressão artística se revela sem dúvida oposto àquele que o poeta havia elaborado a partir de um contexto em que a Natureza e a Democracia, entendidas como uma só lei universal, permitiam a representação absoluta.

O Oceano em questão não se deixa ler como a “escrita” a que o poeta de 1855 reduzia o mundo. A clareza dos “hieróglifos” que o homem privilegiado, dito “poeta do

²⁶³ “Tuas praias são impérios, salvos de toda mudança –/ Assíria, Grécia, Roma e Cartago – o que são? / Tuas águas os lavaram com poder enquanto livres, / Muitos foram os tiranos desde então; suas praias / Obedeceram a estrangeiro, escravo ou bárbaro; / Sua queda tem secado riqueza aos desertos – mas não o teu, / Imutável e livre para os jogos de tuas ondas selvagens, / O tempo não escreve vincos em tua fronte azulada – / Como diante do olhar da aurora de Deus, rolas agora.” BYRON, Lord George Gordon. *Childe Harold: Canto IV, St. 182 (1818)*.

senso-comum”, via em sua América é substituída por formas sombrias, envoltas no *mistério* que as dissolve junto aos grãos de areia. Seguindo esta nova representação do mundo, o poeta não já não se forma a partir de um trânsito privilegiado entre o mundo material e o espiritual:

*I throw myself upon your breast my father,
I cling to you so that you cannot unloose me,
I hold you so firm till you answer me something.*

*Kiss me my father,
Touch me with your lips as I touch those I love,
Breathe to me while I hold you close the secret of the murmuring I envy.*

Aqui, os apelos fervorosos a Deus refletem o desespero do poeta diante da *queda*, que não diz respeito apenas a si, mas ao todo. Sem Deus ou alguma ordem absoluta, o mundo perde o sentido de totalidade que outrora era celebrado e a experiência, destituída do concerto, agora “segredo invejado”, pede o ajuste de contas de um indivíduo formado pela consciência da incompletude e pelo desejo (que sabemos sempre acompanhado de sua frustração) de se *equiparar* a Deus. Esse “equiparar-se a Deus” não é, neste contexto, uma tentativa de recuperação do que era possível segundo os princípios da tipologia, pois o absoluto do mundo não permitia essa idéia de avanço e superação. O poeta de 1855 não procurava ser o “equivalente” de Deus; à medida que seu corpo, seus atos e pensamentos manifestavam a ordem do universo, não havia distinção a ser feita entre homem e divindade. A partir de “*Bardic Symbols*”, essa distinção passa a ser efetuada, pois o “segredo invejado” não vai ser conquistado mediante o fervor do poeta, que já não pode se igualar a Deus desde que seu mundo se tornou contingência e sua vida solidão. Em outras palavras: o “maior poeta” foi apresentado à cisão formadora da *subjetividade*.

A formação da subjetividade em sentido propriamente moderno não significa, tampouco, o abandono do antigo projeto; pelo contrário, ela se forma *diante da falência desse projeto*, parte de um acirramento dos conflitos que haviam tomado a sociedade norte-americana ao longo dos anos de 1850, os quais a poesia de Whitman, até então, sempre pretendeu confrontar. Mas a confirmação dessa subjetividade, que remete a modos poéticos

propriamente europeus, nós podemos encontrar ainda, de modo lateral, porém muito esclarecedor, *fora* da solidão poética. O momento de publicação de “*Bardic Symbols*” é o mesmo do retorno de Whitman ao jornalismo, do qual estava afastado desde sua demissão do *Brooklyn Eagle* no início dos anos de 1850, quando o poeta passa a se dedicar à carpintaria e à elaboração de seu livro. O que para nós é notável nestes novos trabalhos jornalísticos do poeta é o vigor concentrado em sua detratção das massas e de tudo que compunha a base de sua poesia: poeta que “encorajava escravos e horrorizava déspotas”, Whitman escreve nesse período um de seus mais controversos artigos sobre a questão negra, duvidando da impossibilidade de “Negros e Brancos se amalgamarem” e negando qualquer chance de que aqueles “se tornem uma raça independente e heróica” *em solo americano*²⁶⁴; já as “turbulentas e masculinas cidades Americanas” contêm agora “multidões de mal-formados, dispépticos e cadavéricos”, enquanto seus jovens estão “dedicados ao brutalismo e aos maus hábitos”; as mulheres são “entediadas, doentes e frágeis”. Perplexo, o jornalista Whitman ainda pergunta:

*What is to be done with the hundreds of idle, dissolute Young men in our midst, who defy the law, disturb the peace and quiet of the community, and make themselves generally a curse to themselves, and to peaceable and quiet citizens?*²⁶⁵

As luzes que o jornalista lança sobre nossos comentários recupera um de nossos argumentos iniciais: formando-se em uma perspectiva pré-moderna, a poesia norte-americana pode trazer para si as tensões da sociedade, pois essas deveriam ser superadas em nome de uma unidade coletiva; agora, diante de massas que não comportam mais aquela unidade de todas as coisas (não porque elas tenham mudado ao longo de meros três anos, mas porque a própria tentativa de configuração poética das tensões sociais, uma vez acirradas, tornou-se insustentável), o poeta adota uma postura semelhante à antiburguesa

²⁶⁴ “*Who believes that Whites and Blacks can ever amalgamate in America? Or who wishes it to happen? Nature has set an impassable seal against it. Besides, is not America for the Whites? And is it not better so? As long as the Blacks remain here, how can they become anything like an independent and heroic race? There is no chance for it*”. Citado por REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 373.

²⁶⁵ Como as passagens citadas entre aspas no parágrafo: REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 370.

parisiense, que na época influenciava o grupo de literatos boêmios com que Whitman se reunia²⁶⁶. Dizemos “semelhante”, pois o sujeito de “*Bardic Symbols*”, surgindo dos escombros de sua poesia anterior, elabora a cisão entre si e o mundo na chave de seu projeto perdido, estabelecendo o silêncio, a negação, o desespero e a morte, que se desenvolvem *fora* do alcance da nobreza nostálgica do romantismo byroniano, citado a título de comparação, e se aproximam, por sua vez, do poema que entrou para o cânone como uma das mais perfeitas realizações poéticas de Whitman.

Em “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*” a sabedoria do Oceano encontra espectador atento na infância do poeta (o primeiro título do poema, publicado no natal de 1858, foi “*A Child’s Reminiscence*”, modificado em 1860 para “*A Word Out of The Sea*”) e cria um problema de conjunto. O assunto do poema, aqui, é a própria experiência de formação do poeta, algo que até então era dado por certo na idéia de que o bardo teria as medidas de seu povo ou seria forma entre tantas nascidas da Democracia e da América. Em “*Out of the Cradle*”, no entanto, encontraremos uma nova formação mística, concertada pela interpretação impossível da palavra do mar.

A primeira edição de *Leaves of Grass* contemplava a experiência da infância no mesmo sentido de “*Out of the Cradle*”, ou seja, sugerindo nos primórdios da vida um modo de condução da poesia. Assim, em “*There Was a Child Went Forth*”, décimo poema de 1855, encontraremos o bebê transformando o mundo em “indumentária”:

*THERE was a child went forth every day,
And the first object he look’d upon, and received with wonder or pity or love or
dread, that object he became;
And that object became part of him for the day or a certain part of the day
or for many years or stretching cycles of years.*²⁶⁷

Segue-se daí o longo catálogo de “indumentárias”, em que todo o contato com o exterior – sejam os lilases, a grama, os campos cheios de brotos de Abril e Maio, sejam os

²⁶⁶ Cf. REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 376.

²⁶⁷ “Havia uma criança que vinha à frente todo dia, / E o primeiro objeto que ela olhou e recebeu com surpresa ou piedade ou amor ou nojo, aquele objeto ela se tornou; / E aquele objeto se tornou parte dela ao longo do

pais, a casa, as primeiras caminhadas pela rua agitada e os próprios leitores (“*and these become of him or her that peruses them now*”) – pressupõe o poder de “fusão” que já caracterizava o poeta, enquanto o contínuo da ação no tempo (*went/ goes/ will go forth every day*) garante ao poeta adulto, “bardo americano”, a ingenuidade e a natureza da perspectiva infantil, em oposição ao mundo de artifícios que, no poema, combale a mãe e dá os traços de um pai violento – ambos subsumidos pela perspectiva totalizante.

Como em “*As I Ebb’d*”, o que está em jogo em “*Out of the Cradle*” é essa perspectiva ingênua do mundo, que será substituída definitivamente por outra experiência formadora: a da queda. Numa praia coberta de madrugada e névoa, em que as sombras nos são apresentadas em “um jogo místico” “como se estivessem vivas”, o poeta infante acorda ao som desesperado de um pássaro-gaio (o *mocking bird*) apaixonado que desperta sozinho em seu ninho. Por meio da “tradução” do poeta, saberemos que o pássaro clama por uma resposta dos ventos, da lua, da terra e das ondas do mar a respeito do paradeiro de seu amor. Concluindo a “ária” (o canto do pássaro é comparado a uma seção da ópera) com o sofrimento da perda, os ecos do pássaro se misturam aos gritos de uma mãe “velha e corajosa” que tanto se refere à mãe do poeta infante como à natureza que, apesar da perda do pássaro, segue seu curso indiferente às paixões que aprisionam o pássaro. É nesse momento que o menino, assistindo ao desespero do pássaro (“cantor solitário”) sente seu coração tumultuado pela dor da experiência:

*The boy extatic—with his bare feet the waves, with his hair the atmosphere
dallying,
The love in the heart long pent, now loose, now at last tumultuously bursting,
The aria’s meaning, the ears, the Soul, swiftly depositing,
The strange tears down the cheeks coursing,
The colloquy there—the trio—each uttering,
The undertone—the savage old mother, incessantly crying,
To the boy’s Soul’s questions sullenly timing—some drown’d secret hissing,
To the outseting bard.*

dia ou uma certa parte do dia . . . ou por muitos anos ou alargados ciclos de anos”. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*,138. Cf. “*There Was a Child Went Forth*”. *Autumn Rivulets*, *Op.Cit.*, 491.

razão do poema, aqui o choro, a confusão e os gritos selvagens da mãe misturados à dor do colóquio e às questões do coração do menino, recalçadas ou sibilantes, criam a atmosfera de dúvida e privação em que a criança, finalmente, “acorda”. O “despertar do bardo”, maturação perfeita pelo reconhecimento da contingência inerente à modernidade, condenando o homem à subjetividade e à recuperação de uma existência que, por fim, só dirá respeito ao próprio sujeito, é uma novidade absolutamente estranha ao antigo modo (ingênuo) de condução pública e privada de “Walt”. Acabam-se os gestos exemplares, a regulação do corpo diante do Outro, a visão e o ímpeto ordenador; e o que se reconhece, junto às “milhares de canções mais altas, claras e doloridas”, não será somente o sentido missionário da existência, mas o desconhecido:

*O you singer, solitary, singing by yourself—projecting me;
 O solitary me, listening—nevermore shall I cease perpetuating you;
 Never more shall I escape, never more the reverberations,
 Never more the cries of unsatisfied love be absent from me,
 Never again leave me to be the peaceful child I was before what there, in the
 night,
 By the sea, under the yellow and sagging moon,
 The messenger there arous’d—the fire, the sweet hell within,
 The unknown want, the destiny of me.²⁷⁰*

²⁷⁰ “Ó você cantor solitário, cantando p’ra si, me projetando, / Ó solitário eu que escuto, nunca mais hei de parar de perpetuá-lo, / Nunca mais hei de fugir, nunca mais as reverberações, / Nunca mais os gritos de amor insatisfeito serão tirados de mim, / Nunca mais deixe-me ser a criança pacífica que fui antes do que aconteceu aqui esta noite. / No mar, sob a lua amarela caindo, / O mensageiro, ali se erguendo, o fogo, o doce inferno dentro, / A imensidão desconhecida, o meu destino”. “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. *Op.Cit.*, 393. Em 1860 a estrofe é a seguinte: “*O throes! / O you demon, singing by yourself—projecting me, / O solitary me, listening—never more shall I cease imitating, perpetuating you, / Never more shall I escape, / Never more shall the reverberations, / Never more the cries of unsatisfied love be absent from me, / Never again leave me to be the peaceful child I was before what there, in the night, / By the sea, under the yellow and sagging moon, / The dusky demon aroused—the fire, the sweet hell within, / The unknown want, the destiny of me*”. Cf. “*A Word Out of the Sea, 30*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>).

O medo do “caos” dá a medida da “queda” que representa, para a poética de *Leaves of Grass*, a perspectiva propriamente subjetiva do mundo, isto é, sem sua contrapartida pública ou concerto do mundo e da nação. Como em “*As I Ebb’d*”, a primeira versão de “*Out of the Cradle*” vai da ordem absoluta à morte em um passo: fantasmas cobrirão toda a terra e todo o mar, a escuridão não permite o discernimento entre a expressão feliz ou grave. O “despertar”, da perspectiva que será suprimida em 1860, encherá o poeta de ressentimento e dúvida vazados, no mesmo ano, por poemas em que a morte se alia ao reverso da moeda lançada pela “religião sem Deus”²⁷⁵ (também mecanismo divino), oriunda do deísmo iluminista dos Fundadores e casada com o espiritualismo de raiz Swedenborgiana que vimos nas primeiras figurações do Oceano. Poemas como “*A Hand Mirror*”

*Hold it up sternly – see this it sends back, (who is it? Is it you?)
 Outside fair costume, within ashes and filth,
 No more a flashing eye, no more a sonorous voice or springy step,
 Now some slave’s eye, voice, hands, step,
 A drunkard’s breath, unwholesome eater’s face, venerealee’s flesh
 (...)*²⁷⁶

em que o corpo de Walt perde toda a regulação social (liberdade da alma-saúde do corpo), ecoando a sentença de “*I Sing the Body Electric*” (“Aqueles que corrompem seus corpos segregam a si mesmos”), ou os conflitos íntimos, a ausência de fé e as “multidões sórdidas” de “*O Me! O Life!*”²⁷⁷ (que só aparece em 1865) refletem os humores do poeta que se via

²⁷⁵ REYNOLDS, David. *Op. Cit.*, 237-238.

²⁷⁶ “SEGURE isto com firmeza– veja isto que vem de volta (Quem é? É você?), / Fora das roupas mais justas, vestido de cinzas e sujeira, / Não mais um olho brilhante, não mais uma voz sonora ou um passo elástico, / Agora uns olhos de escravo, voz, mãos, passos, / O bafo de bêbado, uma total aparência de obeso, uma carne carcomida de sífilis, (...)”. “*A Hand-Mirror*”. Em WHITMAN, Walt. *By the Roadside. Op. Cit.*, 408.

²⁷⁷ A revisão deste poema é particularmente interessante. À pergunta que encerra o poema em 1860 (“*Of the empty and useless years of the rest, with the rest me intertwined, / The question, O me! So sad, recurring – What good amid these, O me, O life?*”), o poeta escreve, em dois versos a “resposta” em 1881, bem representativa da poesia dos últimos anos de Whitman:

em face da pior das conjunturas. O edifício físico e espiritual de sua União ruía diante de todos os norte-americanos. Já não se tratava apenas da corrupção da alma e do materialismo desenfreado que eram combatidos por um “bardo americano” e sua utopia.

Em “Para Identificar a 16^a, 17^a e 18^a Presidências”, Whitman já apelava a “crepúsculos sombrios” em que “eu e os demais dormimos”. Não havia ciência e regimes para a cura do Corpo do Estado; restava apenas o “rugir do trovão” para o “despertar do Norte, do Sul, do Leste e do Oeste” e o enfrentamento dos “cães noturnos” e dos “morcegos” que empestiavam o Capitólio²⁷⁸. Como muitos de seus poemas de 1860²⁷⁹ nos indicam, a última esperança era a rebelião. Entretanto, a guerra anunciada não seria promovida pela “*divine average*” como último recurso para a promoção de um processo radical de “higiene pública”. Assim, voltamos à resposta sobre o “destino”, que o poeta pedirá cheio de ansiedade e que última edição do poema responde de modo evasivo, porém direto e límpido:

*A word then, (for I will conquer it,)
 The word final, superior to all,
 Subtle, sent up—what is it?—I listen;
 Are you whispering it, and have been all the time, you sea-waves?
 Is that it from your liquid rims and wet sands?*

*Whereto answering, the sea,
 Delaying not, hurrying not,
 Whisper'd me through the night, and very plainly before day-break,
 Lisp'd to me the low and delicious word death,
 And again death, death, death, death
 But edging near, as privately for me, rustling at my feet,
 Creeping thence steadily up to my ears, and laving me softly all over,*

“Answer.

That you are here – that life exists and identity,

That the powerful play goes on, and you may contribute a verse”.

²⁷⁸ “*To the States To Identify the 16th, 17th, 18th Presidentiad*”, 415.

²⁷⁹ Para efeito de consulta, boa parte desses poemas foram reunidos na seção “By the Roadside” de *Leaves of Grass* (1892)

*Death, death, death, death, death.*²⁸⁰

A morte, sussurrada pelo oceano em um encadeamento aliterativo de difícil reprodução em português (“*death*” imita aqui o som das ondas que quebram na praia) será a razão insondável do cantar, motivo irrepresentável e palavra final de um oceano que assim se torna a “influência invisível” a preterir a “origem de todos os poemas”, colocada em 1855 como a comunhão racional e virtuosa entre a nação Americana e a natureza. Seguindo a diretriz formal indicada por uma figuração de raiz européia, o oceano e sua razão insondável inaugurarão um trabalho mais consciente com o verso em seu sentido tradicional. Trabalhando ainda com a irregularidade própria do “verso-sentença”, Whitman traz para seus versos medidas tradicionais já sem o efeito pomposo que vimos em “*Broad-Axe Poem*” ou “*Europe*”. “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*”, celebrado como um dos poemas mais bem realizados de Whitman, traz não apenas a marcação de vozes, que lhe permite a comparação com a ópera, como uma seqüência inicial (mais uma vez, uma espécie de exórdio) feita em base variável de pés dactílicos (F f f), trocaicos (F f) e anapestos (f f F), sempre marcados como um primeiro pé, depois do qual seguem as sentenças. Esse trabalho será a marca registrada do melhor verso do poeta, antes de sua

²⁸⁰ “Uma palavra então, (pois eu a conquisto), / Uma palavra final, superior a todas, / Sutil, enviada – o que é? – eu escuto, / Vocês estão sussurrando, desde sempre sussurrando, mar ondas? / É isso que sai da areia molhada e de seus limites líquidos? // Assim respondendo, o mar, sem atraso, sem pressa, / Sussurrou-me noite adentro e antes do amanhecer, / Sibilou para mim a baixa e deliciosa palavra morte, / E de novo morte morte morte morte! / Acabando, próxima e ruidosa, aos meus pés, somente para mim, / Deslizando de pronto p’ra dentro dos meus ouvidos e lavando o meu corpo inteiro, / Morte, morte, morte, morte, morte”. Cf. “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*”. Em WHITMAN, Walt. “*Sea-Drift*”. *Op.Cit.*, 393. Em 1860 lemos: 32 *A word then, (for I will conquer it,) / The word final, superior to all, / Subtle, sent up—what is it?—I listen; Are you whispering it, and have been all the time, you sea-waves? / Is that it from your liquid rims and wet sands? //33 Answering, the sea, / Delaying not, hurrying not, / Whispered me through the night, and very plainly before daybreak, / Lispered to me constantly the low and delicious word DEATH, / And again Death—ever Death, Death, Death, / Hissing melodious, neither like the bird, nor like my aroused child’s heart, / But edging near, as privately for me, rustling at my feet, / And creeping thence steadily up to my ears, / Death, Death, Death, Death, Death*. Cf. “*A Word Out of the Sea, 32-33*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>).

incursão dedicada ao verso propriamente tradicional, presente em seus poemas de circunstância do pós-Guerra Civil.

Ademais, o conceito de “canção”, que depreendemos de “*Out of the Cradle*” como canto apaixonado de um sujeito e, sobretudo, como consequência da experiência impalpável da morte – o irrepresentável por excelência – entra em conflito com o primeiro motivo do poeta, “a origem de todos os poemas”, em que a Natureza revelada é proposta como ordem, no limite, passiva de entendimento, consulta e representação. Lendo agora o relato autobiográfico de “*Sea-Shore Fancies*” como afirmação de um problema que já encontrou solução, podemos nos voltar a um aspecto igualmente importante da vida literária de Whitman: a revisão do volume, que em 1892 encontrou sua última forma. Antes de “*Out of the Cradle*” e “*As I Ebb’d*” não há “canções” em *Leaves of Grass*. Tomemos por exemplo o mais conhecido poema do volume, “*Song of Myself*”, que em 1855 é o primeiro poema – sem título – do livro, sendo chamado em 1856 de “*Poem of Walt Whitman, an American*”, título reduzido em 1860 somente a “*Walt Whitman*”. As primeiras titulações do poema demonstram (como a própria ausência de título de 1855, por razões que não cabe agora dizer) a preocupação do poeta com a autoridade pública que dá suporte ao nome, no que se entenda o conceito de “poema” indistinto talvez do de “pronunciamento público” ou “sermão”, dada sua natureza exortativa e dialógica, bem como a importância do texto, que sendo atribuído diretamente à figura do poeta denota sua centralidade em relação ao conjunto do livro. Poema seminal durante o *antebellum* americano, “*Walt Whitman*” perderá sua especificidade na primeira grande revisão do volume, a de 1881, quando o poeta resolve reunir sua obra poética sob o título *Leaves of Grass* após tentativas de reunião em dois volumes, dos quais *Leaves* era o primeiro. Nesse momento, a “canção” surge como possibilidade de reunião que parte da figura de um “cantor solitário”, aquele que se forma do encontro com o pássaro e do nascimento de milhares de canções, todas referentes a uma única experiência mística e decisiva, na qual o poeta aceita a cisão entre público e privado para a composição do “poeta americano” não como indivíduo exemplar diante da comunidade, mas como *sujeito* em sua solidão. É em relação à subjetividade que o Oceano assume não apenas a forma simbólica do mistério insondável e universal, como dá a palavra – “morte” – com que Whitman irá moldar os próximos momentos de sua poesia.

Antes que essa morte venha acompanhada da Guerra, que dá fechamento a esses momento de confusão, desgosto e imobilismo da sociedade norte-americana, será necessário falar de como ela se manifesta por outro “irrepresentável”, a adesividade, ou amor entre camaradas.

2

*Emblematic and capricious blades I leave you, now you serve me not,
I will say what I have to say by itself,
I will sound myself and comrades only, I will never again utter a call only their call,
I will raise with it immortal reverberations through the States,
I will give an example to lovers to take permanent shape and will through the States,
Through me shall the words be said to make death exhilarating,
Give me your tone therefore O death, that I may accord with it
(“Calamus, 2”, 1860 – Scented Herbage of My Breast, 1892)*

Em um importante conjunto de ensaios de interpretação da cultura norte-americana, o crítico canadense Sacvan Bercovitch descreve seu encontro com os clássicos literários do *antebellum* norte-americano. Embora seu volume trate de Whitman apenas de modo lateral, parece incrível como em determinado momento de sua dissertação, que pretende dar conta da formação do mito americano (a *America*) desde o surgimento de um “povo escolhido para fundar a Nova Jerusalém” até a chegada da Revolução, em que sua perspectiva de uma “terra prometida” embala a reunião de uma sociedade heterogênea (o *consenso nacional*) contra os desígnios “apocalípticos” da Coroa britânica, suas palavras parecem nos servir como uma luva ao percurso poético de Whitman:

Damning or affirming, our classic antebellum writers offer the most striking testimony we have to the power of American consensus. The many disparities they register between social and “ultimate” values were not to them intrinsic defects of the American Way. They were aberrations, like the backslidings of a de facto saint or the stiff-necked recalcitrance of a chosen people. Their denunciations were part of a ritual attempt to wake their countrymen up to the potential of their common culture. And, if anything, the ritual becomes more insistent in proportion to the writers’ sense of despair. If America failed, then the cosmos itself – the laws of history, nature, and mind – has failed as well.

*Millenium or doomsday, American heaven or universal hell: it was the choice demanded by the rhetoric of consensus.*²⁸¹

“Céu Americano ou inferno universal”: estas são também as opções da poesia de Whitman, que encontrando em si as limitações inerentes à formação do sujeito moderno, segue pelo caminho do “caos” e da “morte”, palavras que servirão à expiação do corpo, da sociedade e do país, anteriormente expressões indistintas do “ritual do consenso”, invocado nas primeiras palavras do poeta em 1855, “Walt Whitman, um americano” que bem poderia personificar a “busca” (*errand*) que Bercovitch identifica entre as “três certezas” daquele ritual: a *profecia*, que leva à migração e à licença ilimitada de expansão; a *disciplina* do peregrino, presente em “uma doutrina do chamado que liga as identidades pública e privada” e “endossa o individualismo sem promover a anarquia”, transformando a política congregacional “de um instrumento de rebelião em controle”; e o *progresso*, que fez da Nova Inglaterra, segundo o crítico, uma “estrada para o futuro”²⁸², para a qual as instituições não designarão estabilidade, mas sustentarão o processo de desenvolvimento de “um passado sagrado para um futuro sagrado”. É na aparente falência dessa visão de mundo, a *America* propriamente dita, que crescem as feridas pelo corpo do país; transformada em pântano e solidão, essa ausência de sentido fará nascer a flor dos camaradas, o cálam.

Os poemas numerados²⁸³ que formam *Calamus*, seção central de 1860, são mais do que o desenvolvimento lógico da poesia relacionada ao Oceano. Longe de falar pura e simplesmente ao ingênuo “inferno universal”, presente em outras passagens da terceira edição de *Leaves of Grass*, os poemas do cálam trilham, para lembrar o poema de abertura da seção, “caminhos desusados” (“[Escapado] de todas as oficialidades até então publicadas, dos prazeres, lucros, conformidades, / Que por muito tempo estava oferecendo

²⁸¹ BERCOVITCH, Sacvan. “Ritual of Consensus”. Em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, 61.

²⁸² BERCOVITCH, Sacvan. “Ritual of Consensus”. Em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, 33-34.

²⁸³ Em 1860, os poemas da seção não eram identificados por título; somente por números, de 1 a 45. Como tal apresentação foi substituída já em 1867 pelos títulos que conhecemos e a identificação numérica é custosa,

de alimento para minha alma”²⁸⁴), perfazendo *o mito americano em face da morte*. Tal percurso é a síntese do que o Oceano ensina ao poeta nos dois momentos capitais de seu “sermão”: na infância, o marulhar da morte confere um sentido irrepresentável ao “caos” da experiência do contingente; adulto, o poeta cai diante das ondas que lhe revelam um “EU real ainda intocado”, reduzindo sua poesia de celebração e sabedoria a “bobagens”. Na convergência desses momentos, a palavra do Oceano proporciona à poesia de Whitman uma possibilidade de reorganização do mito em chave subjetiva, filtrada por um dos termos clássicos da lírica, o *amor*, que move o poeta, “resoluto em não cantar as canções de hoje, mas aquelas da adesão masculina”, a “dizer o segredo de meus dias e noites” e “celebrar a necessidade de camaradas”²⁸⁵.

A recusa do presente (mergulhado em corrupção e às vésperas de uma guerra fratricida) e a sinceridade com que esse amor sigiloso ganha expressão se tornaram, ironicamente, os pilares de uma crítica biografista que, embora bastante afeita ao mito da Personalidade alimentado pelo próprio poeta, erigiu, a partir de “*Calamus*”, a imagem do poeta homossexual, que usa a poesia como arma contra seus recalques (incluído o momento histórico desfavorável, do qual o poeta estaria se alienando) e a intolerância da sociedade vitoriana, cujas instituições chauvinistas haviam de ser enfrentadas pela “instituição do terno amor dos camaradas”²⁸⁶. Muito embora a única acusação de obscenidade pesada

referiremo-nos aos poemas a partir de seu título final (que traz sempre o primeiro verso de cada poema) indicando em nota o número correspondente na primeira edição.

²⁸⁴ “*IN paths untrodden, / In the growth by margins of pond-waters, / Escaped from the life that exhibits itself, / From all the standards hitherto published – from the pleasures, profits, conformities, / Which too long I was offering to feed my Soul*”. “*Calamus I*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*In Paths Untrodden*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 268.

²⁸⁵ “*Resolved to sing no songs to-day but those of manly attachment, / Projecting them along that substantial life, / Bequeathing, hence, types of athletic love, / Afternoon, this delicious Ninth Month, in my forty-first year, / I proceed, for all who are, or have been, young men, / To tell the secret of my nights and days, / To celebrate the need of comrades*”. “*Calamus I*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*In Paths Untrodden*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 268.

²⁸⁶ *I HEAR it was charged against me that I sought to destroy institutions; / But really I am neither for nor against institutions, (What indeed have I in common with them?—Or what with the destruction of them?) /*

sobre o poeta tenha decorrido leitura da seção “*Children of Adam*” (a mesma que, em 1860, foi assunto do último encontro pessoal entre Whitman e Emerson, incomodado com a figura do “poeta procriador”), pelo menos dois escritores se manifestaram de alguma forma contra a publicação dos poemas de “*Calamus*”: o primeiro, o poeta inglês William Michael Rossetti, que na edição inglesa dos *Poems of Walt Whitman* (1867) omitiu boa parte dos poemas da seção, incluída na censura dos textos de conteúdo sexual, que ainda incidiu sobre “*Song of Myself*” e “*Children of Adam*”; depois, foi a vez de outro inglês, John Addington Symonds, admirador da obra de Whitman, que posto a par das recentes descrições clínicas e psicológicas da “inversão sexual”, realizadas por médicos alemães na década de 1880, interrogou Whitman sobre uma possível “contaminação” dos textos de “*Calamus*” causada pela “adesividade”. Além dessas reações de contemporâneos, sempre rechaçadas, ora por Whitman, ora por seu séqüito, corroborariam a leitura homoerótica a solteirice do poeta, as longas e íntimas relações que Whitman estabeleceu com alguns rapazes ao longo de sua vida e as listas variegadas de nomes de homens jovens, descritos de modo bastante sucinto, nos cadernos de anotação do poeta.

Embora críticos e biógrafos mais recentes venham mostrando a impropriedade de alguns argumentos, apoiados basicamente em um ponto de vista sincrônico e cultural²⁸⁷, a perspectiva homoerótica demonstra-se bastante prolífica e íntegra, por vezes, uma luta por

Only I will establish in the Mannahatta, and in every city of These States, inland and seaboard, / And in the fields and woods, and above every keel, little or large, / Without edifices, or rules, or trustees, or any argument, / The institution of the dear love of comrades. (“OUÇO que fui acusado de procurar destruir instituições, / Mas de fato eu não sou nem contra nem a favor das instituições, / (O que eu teria em comum com elas? E o que teria com sua destruição?) / Eu apenas estabecerei em Mannahatta e em toda cidade desses Estados, interioranas ou costeiras, / E em todos os campos e bosques e sobre todo barco pequeno ou grande, / Sem edifícios ou regras ou fiadores ou qualquer discussão. / A instituição do querido amor dos camaradas.”). “*Calamus 24*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*I Hear It Was Charged against Me*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 281.

²⁸⁷ Citemos dois exemplos. Paul Zweig lê nas listas privadas de possíveis amantes de Whitman os elementos presentes e desenvolvidos nos retratos poéticos de *Leaves of Grass*, como o que há em “*I Sing the Body Electric*, 5”. Já David Reynolds recupera os modos do relacionamento entre pessoas do mesmo sexo tal como se apresentavam no período. Segundo este crítico, a convivência poderia incluir, sem prejuízo moral ou desejo contrito, declarações de amor, abraços, beijos ou mesmo noites dormidas em uma mesma cama.

reconhecimento e direitos que simplesmente não nos cabe julgar, senão pela visada biográfica da obra de Whitman – problema que, em se tratando do poeta, transcende quaisquer ramificações da crítica e da teoria literária. Voltando ao que nos interessa, Whitman tratou da *adhesiveness* em um dos momentos capitais de “*Democratic Vistas*”, provavelmente a mais importante obra do poeta no *postbellum*. Definindo o conceito de *governo*, Whitman atribuirá ao primeiro, com a devida carga de suas posições políticas, o dever de garantir a propriedade e o bem comum, bem como de criar condições ao crescimento pessoal e de encorajar todas as possibilidades de emergência e benefício humano, alimentando a aspiração à independência e o orgulho e respeito próprio que estão latentes em todos os homens; sob esses aspectos, o Estado governa como um pai que ensina seus filhos a se autogovernarem por meio das leis democráticas, que lhes darão uma plataforma comum e universal.

Entretanto, tal governo e tais leis seriam apenas a parcela material e inferior (a ser superada) da Democracia que dá fundamento às almas como uma “lei superior”, posta na mesma ordem das Leis que regem o Universo, congregando os homens de todas as nações e religiões em uma única família e irmandade, na qual aquele individualismo fomentado pelos bons governos é só uma metade:

There is another half, which is adhesiveness or love, that fuses, ties and aggregates, making the races comrades, and fraternizing all. Both are to be vitalized by religion, (sole worthiest elevator of man or State,) breathing into the proud, material tissues, the breath of life. For I say at the core of democracy, finally, is the religious element. All the religions, old and new, are there.

288

²⁸⁸ “Há uma outra metade, que é a adesividade ou amor, que funde, amarra e agrega, fazendo camaradas as raças e confraternizando-as. Ambas devem ser vitalizadas pela religião (o mais valioso elevador do homem ou do Estado), respirando dentro dos altivos enredos materiais, sopro de vida. Pois digo que o cerne da Democracia, finalmente, é o elemento religioso. Todas as religiões, novas e velhas, estão ali”. WHITMAN, Whitman. “*Democratic Vistas*”. In WHITMAN, Walt. *The Works of Walt Whitman (in Two Volumes As Prepared by Him For the Deathbed Edition): Volume II, The Collected Prose*, 223.

Pelo lugar do conceito em “*Democratic Vistas*”, percebe-se que a “negação do dia presente” não é tão categórica quanto o poema introdutório de “*Calamus*” parece nos dizer. A adesividade (ou “amor”) será aqui um dos termos responsáveis pela Democracia, mais especificamente por sua parcela espiritual, que “funde, amarra e agrega” no sentido da confraternização universal; unida ainda às instituições materiais, ajuda a compor o “elemento religioso”, o “mais valioso elevador do homem”, que torna a Democracia uma síntese de todas as religiões existentes. Tão importante para nós quanto a relação entre a Democracia e a religião, que confirma a interação entre as esferas já vista, é o caráter político da “*adhesiveness*”, que transforma os antigos iguais da ordem celebrada pela poesia de 1855 e 1856 em “camaradas”, apartados tanto das “formas produzidas”, essas derivadas da parcela material da Democracia, como de um discurso que se pretende “idêntico à visão”, no qual as esferas material e espiritual se unificam.

Em 1860, não havia ainda possibilidade de unificação; aliás, para que essa ocorra no ensaio de 1871, o poeta terá de travar e solucionar, *já por meio da lírica*, uma nova ordem de conflitos. Com isso, o que é preciso ter em mente é a dupla inovação que o conceito traz para dentro da poesia de Whitman: por um lado, a realização anterior será coordenada por uma lírica até então só reconhecida como *parte* de uma experiência poética que não separava identidade pública e privada; por outro, a lírica, enquanto universal ligado à expressão do sujeito moderno, se desenvolve a partir da tensão dialética com um particular, sendo nesse sentido a expressão de um sujeito em face de uma contingência própria, ligada às especificidades de sua sociedade. Aparentemente, no que se refere ao segundo ponto, estaríamos falando o óbvio; no entanto, essa é uma situação nova para a poesia de Whitman, que até então havia se dedicado a fazer da expressão particular, baseada na celebração das formas eternas da América, o próprio universal. Como essa fosse uma ordem impossível fora do círculo de destruição a que o mundo parecia se entregar, o primeiro poema após a introdução trata de estabelecer o novo estado de coisas, no qual a grama, que antes crescia indiscriminadamente entre brancos e negros, enterrará suas raízes em um jazigo:

*SCENTED herbage of my breast,
Leaves from you I yield, I write, to be perused best afterwards,
Tomb-leaves, body-leaves growing up above me above death,*

*Perennial roots, tall leaves – O the winter shall not freeze you delicate leaves,
 Every year shall you bloom again – Out from where you retired you shall emerge
 again;
 O I do not know whether many, passing by, will discover you or inhale your faint
 odor – but I believe a few will;
 (...) ²⁸⁹*

Antes infringida pelas ondas, ou resultado da interpretação de um evento decisivo, aqui a morte está *interiorizada*, não como antagonista da vida igualmente celebrada em “*Song of Myself*”, mas como força motora de uma vida, desse modo, sitiada. Uma estabelecida como condição do próprio sujeito, passamos às “folhas”, que agora são tanto o que se escreve como o que cresce desse corpo contingente, donde surge a perenidade não mais vivida, mas *desejada*, indiferente aos invernos e às demais estações, como se a palavra finalmente assumisse tanto a sobrevida do registro, independente da ação fugaz de quem a proferisse, como a particularidade daquele que a utiliza. Não serão “os pensamentos de todos os homens em todos os tempos”²⁹⁰, mas de *um* homem, esse que diante da morte deseja dar sentido a sua vida. A assunção da contingência ainda se espria para a relação dessas folhas com os homens, dos quais já se espera a incompreensão (“uns poucos as entenderão”), ou ainda: a compreensão inteiramente condicionada pela comunhão privada, não mais idêntica a que ocorre na esfera pública, assim lembrando a seqüência inicial de “*Song of Myself*”, em que o poeta se afasta dos “perfumes artificiais” para alcançar a pureza inodora da atmosfera. Contudo, ao contrário do que ocorre naquele poema, a vida pública não clama concerto ou eternidade; já o sujeito concentra suas forças na superação desse

²⁸⁹ “HERBÁRIO perfumado do meu peito, / Partindo de vocês eu revelo, eu escrevo, para ser lido mais atentamente adiante, / Folhas das campas, folhas do corpo crescendo por sobre mim, por sobre a morte, / Raízes perenes, folhas altas – Ó que o Inverno não as congele, delicadas folhas, / Todos os anos vocês hão de florescer novamente - De onde encontraram seu retiro vocês hão de emergir novamente; / Ó de fato não sei se muitos andarilhos irão descobrir vocês ou inalar suas tênues fragrância – mas acredito que poucos irão; (...)”. “*Calamus 2*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf “*Scented Herbage of my Breast*”. Em WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 268.

²⁹⁰ Cf. “*Leaves of Grass 1855*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 43. “*Song of Myself, 17*”. *Op.Cit.*, 204.

contingente a partir do que lhe resta, isto é, a própria alma solitária, que a seqüência do poema ainda tinge de cores mais melancólicas:

*O slender leaves! O blossoms of my blood! I permit you to tell, in your own way,
of the heart that is under you;
O burning and throbbing—surely all will one day be accomplish'd;
O I do not know what you mean, there underneath yourselves—you are not
happiness,
You are often more bitter than I can bear—you burn and sting me,
Yet you are very beautiful to me, you faint-tinged roots—you make me think of
Death,
Death is beautiful from you—(what indeed is finally beautiful, except Death and
Love?)²⁹¹*

Como mantivesse, em surdina, o acerto de contas das retrospectivas oceânicas, as “delicadas folhas” perdem os atributos que outrora as havia consolidado como símbolo maior da Democracia. Elas ainda têm lugar privilegiado, são a “expressão do coração” em que fincam suas raízes; entretanto, o sujeito já não é mais capaz de discernir sobre seu claro sentido (“vocês não são a felicidade”), interrompido pela amargura “que queima e fustiga” e só equilibrado pela beleza melancólica que ainda emana da grama e perfaz a acomodação do símbolo nesta nova situação: “a morte é bela quando vem de vocês”. A metáfora, apesar de abreviada (“vocês me fazem pensar na Morte”), é, certamente, uma das maiores evidências da transformação que se opera na arte poética de Whitman, agora sob a égide do irrepresentável: as folhas já não são o “hieróglifo de Deus”, metáfora digressiva que designava uma ordem em que todas as coisas eram idênticas a si mesmas e para qual a

²⁹¹ “Ó delicadas folhas! / Ó botões de meu sangue! Permitti que falassem à sua maneira do coração que está sob vocês, / Ó queimando e pulsando – com certeza tudo isso um dia vai ser consumado / Ó Não sei o que vocês significam sob vocês mesmas – vocês não são a felicidade, / Vocês muitas vezes são mais amargas do que posso suportar – vocês me queimam e me picam, / E ainda assim vocês são lindas para mim, vocês, pálidas raízes, levemente coradas – vocês me fazem pensar a respeito da morte, / A morte é linda quando vinda de vocês - (o que de fato é realmente lindo senão o amor e a morte?)”. “*Calamus 2*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Scented Herbage of My Breast*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 269.

América não necessitava de tradução ou qualquer mediação para expressar seu significado. Restando às folhas a aproximação frágil e “bela” de significados advindos da cisão entre sujeito e mundo, veremos sua inserção num mundo de fantasia, em que mesmo o corpo, antes esquadrinhado em funções e membros, só ganha sentido pela aproximação de elementos (o corpo é “jazigo”; o coração é “terra” onde crescem as folhas de grama) que, assim, perdem sua integridade ou sentido material, que passam à esfera subjetiva, aqui tomada por uma tensão (vida e morte) que a afasta da possibilidade de dizer as coisas como são. A morte sitia o corpo e, com ele, a própria representação do mundo sensível, abandonado para a celebração do amor em sua imaterialidade:

*Do not remain down there so ashamed, herbage of my breast!
Come, I am determin'd to unbare this broad breast of mine—I have long enough
stifled and choked;
Emblematic and capricious blades, I leave you—now you serve me not;
Away! I will say what I have to say, by itself,
I will escape from the sham that was proposed to me,
I will sound myself and comrades only—I will never again utter a call, only their
call,
I will raise, with it, immortal reverberations through The States,
I will give an example to lovers, to take permanent shape and will through The
States;
Through me shall the words be said to make death exhilarating;
Give me your tone therefore, O Death, that I may accord with it,
Give me yourself—for I see that you belong to me now above all, and are folded
together—you Love and Death are;²⁹²*

²⁹² “Não fique aí embaixo tão tímido, herbário do meu peito! / Venha! Estou pronto a desnudar este largo peito meu – por tempo demais sufocado, por tempo demais afogado; / Deixo vocês, emblemáticas e caprichosas lâminas – agora vocês não me servem, / Direi o que tenho de dizer por si, / Vou fazer soar apenas a mim e aos camaradas –unca mais invocarei que não seja a deles, / Com meu canto farei soar reverberações imortais através dos Estados, / Darei exemplo aos amantes, para que tomem forma e vontade permanente através dos Estados;/ Através de mim hei de fazer com que as palavras pronunciadas façam a morte emanar, / Para isso me dá o tom, Ó morte, que estarei de acordo com ele, / Me dá você mesma – pois vejo que agora você me pertence mais que todas as coisas, e estão atadas – vocês Amor e Morte estão;(…)”. “*Calamus 2*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive*

A nudez que expressou a vida passa à celebração da morte e conduz o poeta ao radicalismo de abandonar suas “folhas”, inclusive chamadas por um dos nomes consagrados no uso polido, “lâminas”²⁹³, denotando o distanciamento simbólico de toda a poesia anterior, condenada junto ao mundo sensível, desprovido da verdade agora reunida em torno do abstrato e imortal “amor dos camaradas”, cujas “reverberações” se farão sentir (eis o que o poeta promete) “através dos Estados”. Há de se considerar aqui que o apelo nacional diz respeito aos limites do mundo sitiado pela morte (os Estados que a disputa política desagrega e a escravidão mancha) e não à velha celebração do “maior poema”; ademais, há uma idéia de resistência intrínseca ao exemplo dado àqueles que são os “poucos” amantes, de que mantenham a “forma e a vontade” “através” – ou melhor: *a despeito* – da realidade que, na seqüência do poema, é “máscara de materiais” e “espetáculo de aparências”, que “escondem em suas formas mutáveis de vida” a “essência”, aquela que se iguala em “tom” com a Morte. O amor e seus modos íntimos, aborrecidos a toda matéria e multidão, farão justiça a *America*, mito de organicidade e comunhão democrática agora abstraída da ordem política e coletiva, país que o tempo vê se corromper.

Em outras palavras: a “adesividade”, nome técnico do “amor entre camaradas”, dará formas ao mito Americano, agora mediado pela lírica amorosa. Em todos os seus detalhes, a América dos amantes será contemplada *em oposição ao país* e a tudo que possa se materializar *neste* mundo, recebendo as graças da natureza pela comunhão espiritual. Mesmo o mar, quando é convocado a participar desses momentos, não traz as duras palavras de antes. Enquanto seu nome é chamado ao Capitólio para receber honrarias, o

(<http://www.whitmanarchive.org/works/>). “*Scented Herbage of My Breast*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 269.

²⁹³ A grama em inglês não pode ter por unidade de conjunto, como em português, o termo correspondente à “folha”, em inglês *leaf*, sendo correto dizer *blade* ou *spear*, “lâmina” ou “espora”. À época das primeiras publicações de *Leaves of Grass* (título que incomodava o poeta por sua imprecisão, segundo os testemunhos), Whitman teria consultado um especialista para saber se era cientificamente possível a expressão que dá nome ao livro. Não havendo objeção, o nome se immortalizou. Para nós, o debate é especialmente interessante já que o termo “*grass*” nos dicionários nos dá uma gama de possibilidades tradutórias, como equivalentes para “relva” ou “mato”, que chegam a validar a idéia de “folha”. Cf. REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 241.

poeta se afasta para recordar o dia em que acordou feliz junto a seu amigo na praia, que aqui saúda, junto aos raios de luar, o enlace:

*And that night, while all was still, I heard the waters roll slowly continually up
the shores,
I heard the hissing rustle of the liquid and sands, as directed to me, whispering,
to congratulate me,
For the one I love most lay sleeping by me under the same cover in the cool night,
In the stillness, in the autumn moonbeams, his face was inclined toward me,
And his arm lay lightly around my breast—and that night I was happy.²⁹⁴*

Com o aval da natureza, a comunhão amorosa dos camaradas se mostra bastante próxima da comunhão democrática de outrora: apesar do registro privado, a felicidade do encontro amoroso em “*When I Heard at the Close of the Day*” demanda o silêncio e o consentimento mútuo do acordo consensual, que já encontra arestas na celebração oficial; mais adiante, em “*When I Peruse the Conquer’d Fame*”, poema de temática semelhante, a felicidade dos amantes causa “inveja” ao sujeito lírico, que lê atentamente a fama de heróis e generais vitoriosos, mas prefere a “irmandade dos amantes”, que “caminham juntos através da vida, dos perigos e do ódio, imutáveis”, “afeiçoados e fiéis”, sentimentos de comunhão que, percebemos, lhe são desconhecidos. Essa irmandade em natureza, consenso restrito aos amantes, também será verificada no abraço de dois jovens que atravessam o país em plena posse de sua saúde:

*Up and down the roads going – North and South excursions making,
Power enjoying – elbows stretching – fingers clutching,
Arm’d and fearless – eating, drinking, sleeping, loving,
No law less than ourselves owning – sailing, soldiering, thieving, threatening,*

²⁹⁴ “E naquela noite enquanto todas as coisas estavam em silêncio ouvi as águas chegando continuamente à praia, / Ouvi o ruído sibilante do líquido e da areia como se dirigidos a mim sussurrassem para me parabenizar, / Pois aquele que mais amava deitava dormindo ao meu lado sob as mesmas cobertas da noite fria, / Na calma do luar de Outono seu rosto se inclinava de encontro ao meu / E seu braço caía leve envolvendo meu peito – e naquela noite estava feliz”. “*Calamus 11*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). “*When I Heard at the Close of the Day*”. Em WHITMAN, Walt. *Calamus. Op.Cit.*, 276.

*Misers, menials, priests alarming – air breathing, water drinking, on the turf or
the sea-beach dancing,*

*With birds singing – With fishes swimming – With trees branching and leafing,
Cities wrenching, ease scorning, statutes mocking, feebleness chasing,
Fulfilling our foray.²⁹⁵*

Em “*We Two Boys Together Clinging*”, os camaradas trazem consigo características bastante similares às do “americano Walt Whitman”, verificáveis na exibição do corpo e de suas funções (“comendo, bebendo, dormindo, amando”), bem como nas qualidades de seu caráter, “destemido” e “natural”, atravessando cidades, caçoando e ameaçando suas instituições oficiais (“estátuas”, “pastores”, “propriedade”) com a mesma desenvoltura com que “cantam com os pássaros, nadam com os peixes, ramificam e se enchem de folhas com as árvores”, natureza que, como eles, não conhece “outra lei que não seja a de si próprios”. Esse potencial subversivo dos amantes, de todo ligado à tipologia da Democracia Radical que se apresenta ao longo das duas primeiras edições do livro, será decisivo na configuração da *utopia amorosa*, em que o sujeito lírico se torna o “professor do robusto amor Americano” nas distantes terras da Califórnia:

A promise and gift to Califórnia,

Also to the great Pastoral Plains, and for Oregon:

*Sojourning east a while longer, soon I travel to you, to remain, to teach
robust American love;*

*For I know very well that I and robust love belong among you, inland, and along
the Western Sea,*

²⁹⁵ “Indo para cima e para baixo nas estradas – fazendo excursões pelo Norte e pelo Sul, / Desfrutando o poder – esticando os cotovelos – apertando os dedos, / Armados e destemidos – comendo, bebendo, dormindo, amando, / Não havendo lei maior do que a de nós mesmos – navegando, combatendo, roubando, ameaçando, / Preocupando gente avara e servil, preocupando os padres – respirando o ar, bebendo a água, dançando na relva da praia, / Cantando com os pássaros – Nadando com os peixes – Com as árvores ganhando folhas e galhos*, / Destruindo cidades, desprezando sem medo, tirando sarro das estátuas, perseguindo a fraqueza, / Realizando nossa pilhagem”. “*Calamus 26*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*We Two Boys Together Clinging*”. Em WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 282. O verso indicado com “*” foi cortado na versão final do poema.

For These States tend inland, and toward the Western Sea—and I will also. ²⁹⁶

Neste breve poema, “*A Promise to California*”, Whitman desenvolverá, em chave amorosa, um dos temas mais caros ao mito Americano: a migração. Não estamos diante de uma Nova Jerusalém, mas de um sítio em que uma América, ou Idade de Ouro, possa reaflorescer. Como os antigos protestantes, que se deslocaram em direção ao Oeste para estabelecer no continente Americano o reino de Deus, de paz e de prosperidade na terra, distante da perseguição religiosa (uma “*tendência* para o interior e para o mar do Oeste”, como o poema aponta), o sujeito-lírico vê nas terras longínquas da Califórnia e do Oregon (em 1860, já devidamente anexadas à União) a possibilidade de *refundar*, sob os termos da comunhão espiritual, que outrora regera as colônias do Norte, a sociedade caída, em que o amor se iguala aos limites do privado e, sobretudo, da *privação* de uma ordem que lhe permitira o trânsito público. Essa idéia permanecerá no imaginário do poeta mesmo em suas realizações ensaísticas, como o “*Democratic Vistas*”, de 1871, onde Whitman discorre sobre o deslocamento para Oeste do eixo do poder americano:

In a few years the dominion-heart of America will be far inland, toward the West. Our future national capital may not be where the present one is. It is possible, nay likely, that in less than fifty years, it will migrate a thousand or two miles, will be re-founded, and every thing belonging to it made on a different plan, original, far more superb. The main social, political, spine-character of the States will probably run along the Ohio, Missouri and Mississippi rivers, and west and north of them, including Canada. Those regions, with the group of powerful brothers toward the Pacific, (destined to the mastership of that sea and its countless paradises of islands,) will compact and settle the traits of America, with all the old retain'd, but more expanded, grafted on newer, hardier, purely native stock. A giant growth, composite from the rest, getting their contribution,

²⁹⁶ “UMA promessa e um presente à Califórnia, / Ou no interior do país às enormes Planícies pastoris em direção ao Pacífico e ao Oregon: / Demorando-me no Leste, logo viajo em vossa direção, para ficar, para ensinar o robusto amor Americano; / Pois bem sei que eu e o amor robusto encontraremos pertencimento entre vós, no interior e ao longo do Mar do Oeste, / Pois estes Estados inclinam-se ao interior em direção ao Mar do Oeste - e eu farei a mesma coisa”. “*Calamus 30*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*A Promise to California*”. Em WHITMAN, Walt. “*Calamus*”. *Op.Cit.*, 282-283.

*absorbing it, to make it more illustrious. From the north, intellect, the sun of things, also the idea of unswayable justice, anchor amid the last, the wildest tempests. From the south the living soul, the animus of good and bad, haughtily admitting no demonstration but its own. While from the west itself comes solid personality, with blood and brawn, and the deep quality of all-accepting fusion.*²⁹⁷.

Note-se, em primeiro lugar, o contingenciamento da capital da União, que Whitman desloca tanto em “*Democratic Vistas*” como em “*A Promise to California*”, a uma região que sintetize o caráter e o momento americano: a velha cidade de Washington teria servido o seu tempo, expressando o consenso inicial entre aquele “intelecto, o sol das coisas, e também a idéia de justiça incorruptível, ancorada em meio aos demais, às mais violentas tempestades”, próprio ao Norte, e “a alma viva, os bons e maus sentimentos, soberbamente admitindo demonstração nenhuma, senão a sua própria”, que caracteriza o Sul; às vésperas da guerra entre essas regiões, o poeta se volta a um Oeste que, segundo o texto do *postbellum*, traz as qualidades prezadas em seus camaradas, “a personalidade sólida, com sangue e músculos, e a profunda qualidade da fusão que tudo aceita”.

É difícil (e Bercovitch já faz essa ligação) não relacionar esse princípio de mobilidade colonizadora e protestante à formação da ideologia expansionista (a “Doutrina Monroe”, o “Destino Manifesto”), que neste trecho de “*Democratic Vistas*” está mais do

²⁹⁷ “Em poucos anos o coração da América estará longe no interior, em direção ao Oeste. Nossa futura capital nacional não estará onde a presente está. É possível, não apenas provável, que em menos de 50 anos ela migre mil ou duas mil milhas e seja refundada e todas coisas que pertençam a ela se façam em um plano diferente, original, muito mais imponente. O cerne social e político, a espinha dorsal do caráter desses Estados provavelmente correrá ao longo do rios Ohio, Missouri e Mississippi, e a oeste e norte deles, incluindo o Canadá. Essas regiões, com o grupo de poderosos irmãos diante do Pacífico, (destinados à liderança daquele mar e seu infinito número de paraísos de ilhas) compactará e assentará as fronteiras da América, com todo o velho retido, mas mais expandido, enxertado em um mais novo, mais consistente, ramo nativo. Um desenvolvimento gigantesco, composto a partir dos demais, tomando sua contribuição, absorvendo-a, para fazê-la mais ilustre. Do norte, intelecto, o sol das coisas, e também a idéia de justiça incorruptível, ancorada em meio aos demais, às mais violentas tempestades. Do sul a alma viva, os bons e maus sentimentos, soberbamente admitindo demonstração nenhuma, senão a sua própria. Enquanto do Oeste vem a personalidade sólida, com sangue e músculos, e a profunda qualidade da fusão que tudo aceita”. WHITMAN, Walt. “*Democratic Vistas*”. In COWLEY, Malcolm (ed.). *The Works of Walt Whitman, vol II*, 225-226

que assimilada, como vemos pela menção às ilhas do Pacífico e do Canadá, regiões que “compactarão” as fronteiras norte-americanas, formando um novo corpo, um novo Estado. No entanto, o poema de 1860 não tem ainda o caráter conciliador implícito na passagem do ensaio e que só compreenderemos mais adiante, quando nosso assunto for os poemas da Guerra Civil. Ainda em “*Calamus*”, a migração para o Oeste, mediada pela adesividade, carrega o fardo de um mundo dissoluto, para o qual a Califórnia é o *não-lugar* que faz frente aos momentos sombrios da seção. Neles, quem fala é o poeta desconfiado do corpo e de sua vida material duvidosa, que atraindo o antigo interlocutor anônimo inspirará os alertas do sujeito:

*WHOEVER you are holding me now in hand,
Without one thing all will be useless,
I give you fair warning before you attempt me further,
I am not what you supposed, but far different.*²⁹⁸

Em “*Whoever you are holding me now in hand*” temos o desenvolvimento mais intenso e conseqüente da estrutura dialógica neste contexto fúnebre e amoroso. Como ocorre às “folhas”, retomadas com melancolia para serem, em seguida, dispensadas junto ao “espetáculo de aparências”, o interlocutor que aparece diante deste sujeito não o receberá com a mesma felicidade ou com a mesma palavra de sabedoria de outrora. O contato indiscriminado agora não causa prazer, mas desconforto e desconfiança: “quem é ele que gostaria de se tornar meu seguidor? / quem gostaria de se candidatar aos meus afetos?// O caminho é suspeito, o resultado incerto, talvez destrutivo”²⁹⁹. Na seqüência, encontraremos os elementos que nos permitem caracterizar um interlocutor urbano, o leitor

²⁹⁸ “Quem quer que você seja segurando a minha mão,/ Sem uma coisa todo o resto é inútil, / Te dou o aviso antes que você me procure adiante, / Eu não sou o que você pensa que eu sou, mas muito diferente”. “*Calamus 3*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Whoever You Are Holding Me Now in Hand*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*” *Op.Cit.*, 270.

²⁹⁹ *Who is he that would become my follower? / Who would sign himself a candidate for my affections? // The way is suspicious—the result uncertain, perhaps destructive; (...)*. “*Calamus 3*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Whoever You Are Holding Me Now in Hand*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*” *Op.Cit.*, 270.

do livro, que teria de “largar tudo” (“toda a teoria passada de sua vida e toda a conformidade às vidas que te circundam”) para ainda enfrentar um “noviciado longo e estafante”. É clara a má-vontade do sujeito-lírico: “Por isso, me libera antes que você se complique, tira a mão de cima dos meus ombros, / Me deixa ir e segue o teu rumo”³⁰⁰.

Há, contudo, um momento de fraqueza, em que o sujeito quase se entrega. Pois, embora sejamos avisados de que não há meio dele “emergir sob o teto de qualquer cômodo de casa”, nem em livrarias, onde “feneço como um mudo, um imbecil, ou abortado, ou morto”, ainda existe uma possibilidade desse encontro se dar “às escondidas em algum bosque a título de julgamento, / ou atrás de uma pedra a céu aberto”. Desde que “nenhum desavisado apareça milhas por perto” – ou ainda “navegando no mar, ou na praia do mar, ou em alguma ilha tranqüila” –, “o beijo do novo marido”, o “camarada”, é “permitido”. Assim, vão surgindo “exceções”:

*Or if you will, thrusting me beneath your clothing,
Where I may feel the throbs of your heart, or rest upon your hip,
Carry me when you go forth over land or sea;
For thus merely touching you is enough – is best,
And thus touching you would I silently sleep and be carried eternally.*³⁰¹

Voltamos, então, ao “toque”, tão importante para a poesia de “*Song of Myself*”. As cenas descritas aqui são como que uma versão condensada do encontro, no seio da natureza, entre indivíduo e alma (no qual a alma se deita sobre os quadris do poeta, desabotoa sua camisa e faz sua língua atravessar o esterno para penetrar seu coração), ao

³⁰⁰ “Therefore release me now, before troubling yourself any further—Let go your hand from my shoulders, / Put me down, and depart on your way”. (...). “*Calamus 3*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Whoever You Are Holding Me Now in Hand*”. WHITMAN, Walt. *Calamus. Op.Cit.*, 270.

³⁰¹ “Ou se você quiser, me coloca por sob as suas roupas, / Onde eu poderia escutar os batimentos de seu coração, ou descansar sobre os seus quadris, / Me carrega quando você viajar por terra e por mar; / Pois tocar você dessa forma é o suficiente – é o melhor, / Tocando você dessa maneira eu poderia dormir silenciosamente e ser carregado eternamente”. (...). “*Calamus 3*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Whoever You Are Holding Me Now in Hand*”. WHITMAN, Walt. *Calamus. Op.Cit.*, 271.

qual se aplica a “suficiência” do toque, que em 1855 faz o poeta “estremecer de encontro a uma nova identidade”, e aqui, assumindo o ponto de vista do interlocutor, permite-lhe o descanso no corpo do Outro, onde poderia ficar pela eternidade. Mas o sujeito não poderá aplacar seu desejo, do qual já estamos convencidos e que remete, como já vimos, aos antigos princípios de sua sociabilidade:

*But these leaves conning, you con at peril,
For these leaves, and me, you will not understand,
They will elude you at first and still more afterward – I will certainly elude you,
Even while you should think you had unquestionably caught me, behold!
Already you see I have escaped from you.*³⁰²

“Sem uma coisa, tudo será inútil”: esse é o aviso inicial, retomado agora em relação ao “toque”, que, como as “folhas”, é diretamente afetado pelo novo estado de coisas. Ambos agora trazem “perigo” ao interlocutor, seja pela assunção de uma igualdade que se manifesta no corpo (caso das “folhas”), seja pelos sentidos, que em uma ordem absolutamente etérea já não são um bom índice de realização ou fracasso. Em “*Not Heaving From this Breast Alone*”, a adesividade não poderá existir “nos membros e nos sentidos do meu corpo que o tomam e enganam continuamente”³⁰³. Nesse sentido, a “aparência” marca uma diferença, um lapso impassível de “compreensão”, sendo, portanto, índice da irracionalidade a que a matéria (em que se incluem as folhas e a figura do poeta) está submetida. Consciente de sua impotência, resta ao sujeito a fuga, o isolamento e a dor de um desejo de comunhão que não pode se realizar *neste* mundo, alheio à ordem que só poderá ser celebrada sob a tutela da morte, à qual se atribui concerto e libertação às expensas da representação.

³⁰² “Mas estas folhas enganosas podem colocar você em perigo, / Pois eu e estas folhas, você não vai nos entender, / Elas vão iludir você de primeira e mais adiante – eu certamente vou te iludir, / Mesmo enquanto você por ventura pensar que me pegou completamente, preste atenção! / Num piscar de olhos, terei escapado”. (...)“*Calamus 3*”. *Leaves of Grass 1860*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Whoever You Are Holding Me Now in Hand*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*” *Op.Cit.*, 271.

³⁰³ “*Calamus 6*”. Cf. “*Not Heaving from This Breast Alone*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*” *Op.Cit.*, 274.

Às dificuldades da correspondência do amor, somam-se os “segredos reveladores” (“Aqui eu encubro e escondo meus pensamentos, eu mesmo não os exponho, / E ainda eles me expõem mais do que todos os meus outros poemas”³⁰⁴) ou à existência de algo que impede o encontro entre os amantes, “indômito e terrível”, e que “não ousa revelar, nem mesmo nestas canções”³⁰⁵. Da separação forçada, ficarão ainda “as horas que demoram, amargas e de coração pesado, / horas de solidão, quando me afasto para uma solitária e infrequente clareira, me sentando, deitando meu rosto sobre as mãos”³⁰⁶, não porque o amado encontrou um novo amor ou simplesmente resolveu acabar com o relacionamento, tópicos relativamente comuns da lírica amorosa. O que está por trás desses desencontros é somente sua impossibilidade nesses “anos de areia movediça”³⁰⁷, para citar a imagem de um de um poema de 1865, em que só resta ao poeta sangrar o próprio corpo

*O drops of me! Tricke, slow drops,
Candid from me falling – drip, bleeding drops,
From wounds made to free you whence you were prison’d,
(...)
Stain every page – stain every song I sing, every word I say, bloody drops,
(...)*³⁰⁸

³⁰⁴ “Calamus 44”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “Here the Frailest Leaves of Me”. WHITMAN, Walt. “Calamus” *Op.Cit.*, 283.

³⁰⁵ “Calamus 36”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “Earth, My Likeness”. WHITMAN, Walt. “Calamus” *Op.Cit.*, 284.

³⁰⁶ “Calamus 9”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. [Hours continuing long]. WHITMAN, Walt. *Supplementary Poems: Leaves of Grass [1860] from Calamus. Op.Cit.*, 687.

³⁰⁷ Cf. “Quicksand Years”. WHITMAN, Walt. *Whispers of Heavenly Death. Op.Cit.*, 563.

³⁰⁸ “Ó GOTAS de mim mesmo! Pinguem, lentas gotas, / Caindo de mim cândidas – gotejando, gotas que sangram, / Das feridas abertas para libertar vocês de onde estavam aprisionadas, / (...) / Manchem toda página – manchem toda canção que canto, toda palavra que digo, gotas sangrentas, (...)”. “Calamus 15”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “Trickle Drops”. WHITMAN, Walt. *Calamus. Op.Cit.*, 274.

como se a expiação da matéria enganosa, necessária para o encontro das almas e a conseqüente formação de uma sociedade ordenada pelo amor, tivesse de começar com a própria vida do sujeito. O encontro dentro deste mundo chega a ser simulado em algumas oportunidades, quando o amor acontece furtivo e inesperado, evidenciando-se por uma simples troca de olhares:

*ONE flitting glimpse through a interstice,
Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room, around the stove late of a
night – And I unremark'd seated in a corner,
Of a youth who loves me and whom I love, silently approaching and seating
himself near, that he may hold me by the hand;
A long while amid the noises of coming and going – of drinking and oath and
smutty jest,
There we two, content, happy in being together, speaking little, perhaps not a
word.³⁰⁹*

“De relance”, também notamos as condições da comunhão já vistas em outros poemas da seção: um bar de trabalhadores em fim de noite e a agitação em torno, desviando a atenção da multidão são elementos conhecidos. A questão está nessa remodelação do anônimo (“*you whoever you are*”) que se aproxima sem aviso e para quem (isto é muito importante) *as palavras são dispensáveis*. A palavra é matéria das mais atingidas por este *dolce stil’ nuovo*. Em “*Calamus*”, elas já não serão mais as palavras do “orador”, perdendo desse modo as funções didática, persuasiva e celebratória que definiam a poesia do “bardo americano”; também deixam de ser as palavras que expressavam a identidade entre sujeito e mundo (“o discurso idêntico à visão”). Sua função agora é a de desdizer o mundo e a matéria, desvencilhar-se da concretude da resposta e do diálogo e remeter o leitor às entrelinhas, ao “sangue” que, enfim, *é imanência, não representação ou discurso*, problema

³⁰⁹ “UM leve relance num interstício, / De uma multidão de trabalhadores e condutores num bar ao redor de um braseiro tarde da noite – E eu discretamente sentado num canto, / De um jovem que me ama e que eu amo, se aproximando em silêncio e se sentando perto, para que pudesse segurar a minha mão; / Um longo tempo por entre os barulhos de entra e sai – de copos e pragas e sacanagens, / Lá nós dois, contentes, felizes por estarmos juntos, falando muito pouco, talvez nem uma palavra”. “*Calamus 29*”. Cf. “*A Glimpse*”. WHITMAN, Walt. *Calamus. Op.Cit.*, 283.

de formação realmente novo para a poesia de Whitman, pois em nenhum outro momento ela se abriu a uma hermenêutica. Essa, aliás, foi desde as primeiras linhas de “*Song of Myself*” afastada e de tal modo que lhes retirar algo subjacente ou escondido configurava uma espécie de traição, uma dificuldade crítica diante da “honestidade”, da “clareza” e da “verdade” de suas palavras, que pretensiosamente nomeavam e celebravam o mundo em sua totalidade.

A sociedade nunca escapou à poesia de Whitman; mas ela lhe pertencia, quase sempre, *direta e textualmente*, sendo, portanto, fundamental para o estabelecimento de conceito e forma estética. Nesse sentido, a morte não é apenas “bela” quando vem das folhas, mas configura, pela primeira vez, a beleza em chave moderna e romântica, o que vem a ser o reduto último de um concerto que a sociedade não é capaz de prover, bem como de um sujeito solitário, que só é capaz de configurar o mundo em sua própria perspectiva. Presentes esses elementos, trata-se ainda de uma poesia impotente diante da crise, sendo essa impotência parte da formação desse sujeito-lírico em sua cultura e conjuntura locais, constituindo-se dessa forma o particular da realização nacional que jamais desapareceu do horizonte de Whitman.

De acordo com o que temos mostrado, arriscamos dizer que os poemas de “*Calamus*” são uma realização ímpar da poesia lírica norte-americana, que dada a situação limite, não chegou em outras oportunidades a esse nível de complexidade e de concisão de problemas. Em vista da dissolução política, Whitman toma o caminho do amor e da lírica para transformá-los na comunhão possível, salvaguardando na solidão do sujeito a integridade de um princípio (o “mito Americano”) que, à primeira vista, segundo havíamos visto pela formação pública do poeta, lhe era absolutamente contrário. É comum encontrar esse princípio relacionado à “cidade turbulenta” que os atuais Estudos Culturais destrincham termo a termo, fazendo de *Leaves of Grass*, ou o “colossal Walt Whitman” desenhado por John Burroughs em fins do XIX, a própria alegoria norte-americana, transferindo os pontos de tensão literária da estética para práxis copiosa dos movimentos sociais de seu tempo e seu método de estudo, que lhes permite criar os efeitos de um pluralismo, diálogo e inquietude onde, a bem da verdade, eles não existem³¹⁰. Talvez a

³¹⁰ Devo a sugestão desta crítica, que há pelo menos dois anos pedia formulação, a BERCOVITCH (“*Music of America*”. *Op.Cit.*, 19).

cidade que melhor encontre os objetivos literários de Whitman seja esta, a sonhada cidade dos amigos:

*I DREAMED in a dream I saw a city invincible to the attacks of the whole of the
rest of the earth,
I dreamed that was the new city of friends,
Nothing was greater there than the quality of robust love – it led the rest,
It was seen every hour in the actions of the men of that city,
And in all their looks and words.*³¹¹

Estamos diante do mito Americano transposto à guerra e reduzido a seus mínimos elementos: a cidade formada pelo contrato espiritual de um “amor robusto”, disciplinador das ordens pública e privada (“visto a toda hora nas ações dos homens daquela cidade / em seus olhares e palavras”), que tornam os cidadãos “amigos” a despeito (e também por causa) dos ataques de todo o resto da Terra. Contornando tudo, o *sonho* de um sujeito que vaza pela solidão da lírica as ruínas ameaçadoras daquilo que seria a consumação desse ideal. Sitiada, mas invencível, eis a América que escuta o rufar dos tambores.

³¹¹ “SONHEI num sonho que via uma cidade invencível diante dos ataques de todo o resto da Terra, / Sonhei que essa era a nova cidade dos Amigos, / Nada era maior ali do que a qualidade do amor robusto, ele guiava todo o resto, / E era visto a todo momento nas ações dos homens daquela cidade, E em todos os olhares e palavras”. “*Calamus 34*”. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive*

3

*OVER the carnage rose prophetic a voice,
 Be not dishearten'd, affection shall solve the problems of freedom yet,
 Those who love each other shall become invincible,
 They shall yet make Columbia victorious*
 (“Over the Carnage Rose Prophetic a Rose”)

A Guerra Civil Norte-Americana, também chamada Guerra de Secessão, ocorrida entre os anos de 1861 e 1865, se torna um acontecimento historicamente decisivo em termos locais e mundiais pela contemplação de quaisquer de pontos-de-vista. *Politicamente*, ela extravasa mais de meio século de conflitos regionais e põe às claras a fragilidade do consenso que havia redigido a Constituição da república diante de transformações sociais responsáveis por uma cisão irreversível no território norte-americano – finalmente, falarão mais alto as diferenças populacionais e demográficas, diretamente ligadas à organização livre e senhorial das sociedades estaduais. *Economicamente*, ela transformará um convívio entre estruturas escravagistas e liberais, regionalmente limitadas e relativamente interligadas de modo quase neo-colonial, em uma questão expansionista, causa do Norte industrial, que inverteu em pouco mais de 50 anos a representatividade regional³¹² e pretendia usar o poder federal para se estender indiscriminadamente pelo vasto território conquistado a Oeste e pelo próprio Sul do país. *Militarmente*, a guerra norte-americana vê nascer as primeiras máquinas de morte massificada (seu principal rebento é a metralhadora), que fazem de um conflito local um dos mais sangrentos da história mundial, abrindo caminho para a tecnicização da guerra (particularmente abominável no decorrer das duas Grandes Guerras), da qual os norte-americanos serão reconhecidos pioneiros e exportadores da tecnologia, por fim, formando um dos principais e mais influentes setores de sua indústria. Estávamos diante de uma

(<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*I Dream'd in a Dream*”. WHITMAN, Walt. “*Calamus*” *Op.Cit.*, 284.

³¹² À época da revolução e da constituição da república, a maior parte da população norte-americana se concentrava no Sul do país. Em um contexto de representação proporcional, tal diferença se traduzia em poder no Congresso. Com o desenvolvimento da indústria no Norte e o aumento populacional baseado, sobretudo, na imigração e naturalização dos contingentes, que não eram demograficamente diferenciados dos brancos como os negros escravos (que para efeito de representatividade, equivaliam a 3/5 de um branco), a ordem se inverte.

cidade sitiada por exércitos de todo o mundo, contra os quais só havia o “amor invencível”: seu “maior camarada” cantará as armas e os homens *dessa* guerra?

A participação de Whitman na guerra pode ser descrita de um modo relativamente simples. Sendo homem de paz, não se alistou, atitude que, na família, coube ao irmão George, que ingressou ainda em 1861 no 13º Regimento do Brooklyn e lutou ao lado das tropas Unionistas sob o comando de inúmeros generais (entre eles Grant e Sherman) em importantes batalhas, até aparecer em uma lista de feridos da batalha de Fredericksburg, no *New York Tribune* em setembro de 1862. O poeta, que até então estava trabalhando como *freelancer* em jornais do Brooklyn, acompanhando com particular entusiasmo eventos diplomáticos, como a visita dos príncipes do Japão a Nova York, em Junho de 1861, (que lhe inspiraria os versos de “*A Broadway Pageant*”, poema que comemora “o encontro do Ocidente com o Oriente”) e com alguma preocupação as sucessivas derrotas do Norte em batalha, parou absolutamente tudo o que fazia para procurar o irmão ferido em algum dos hospitais de Guerra. Viajou primeiro à Filadélfia. Lá, só conseguiu ser assaltado. Sem recursos e após três dias de viagem, chegou a Washington. Ali finalmente encontrou o irmão sem ferimentos graves e por lá ficou, trabalhando como voluntário ao lado de enfermeiros e médicos e auxiliando emocionalmente os feridos até o fim da Guerra³¹³.

Esse brevíssimo resumo dos dias de Whitman na Guerra importa por compor as primeiras linhas de uma narrativa paralela à poesia, que começa a ser escrita nos primeiros anos do *postbellum*, colocando os cinco anos da Secessão como ponto central de todo o pensamento poético de Whitman (“*this is the very centre, circumference, umbilicus, of my whole career*”, dirá a Horace Traubel³¹⁴) para acompanhar e reforçar a *persona* do poeta e as realizações de seu livro, que a partir dessa experiência passará por uma séria revisão, muitas vezes com simples objetivo de atualizar os poemas à luz desses anos. “*My book and war are one*” não é uma frase feita no calor da hora, mas o resumo do projeto que, após a desistência de estabelecer *Drum-Taps* (1865) e sua continuação elegíaca, *Sequel of Drum-Taps* (1867), como um segundo volume de poemas, encerrando *Leaves of Grass* como registro poético do *antebellum*, toma os recursos do poeta durante as duas últimas décadas

³¹³ REYNOLDS, David. *Op.Cit.*, 406-410.

³¹⁴ SCHMIDGALL, Gary (ed.). *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, 179.

de sua vida. O termo de nascimento do “*Good Gray Poet*”, tributário desses anos de conflito, e as formas finais dadas aos conflitos do *antebellum*, entre eles as tensões entre mito e país, democracia e capital, liberdade e escravidão serão os assuntos com que pretendemos encerrar esta dissertação.

Segundo críticos e biógrafos, a guerra para Whitman tinha, em primeiro lugar, efeito expurgatório. Como para muitos norte-americanos, a começar por Jefferson, o pecado da escravidão³¹⁵, que Whitman entendia (apesar de todas as contradições de seu pensamento racial) como uma doença no corpo do Estado, cobraria o sangue e a liberdade de seus homens nas formas de uma justiça divina. A “interferência sobrenatural” será confirmada no segundo discurso de Lincoln à República, já em face da Guerra: “Se nós devemos supor que a Escravidão Americana é uma dessas ofensas que, na providência de Deus, precisa ser posta a termo, mas que, tendo continuado para além de Seu ultimato, Ele agora quer extirpar, e Ele o dá ao Norte e ao Sul, esta terrível Guerra, como grito devido àqueles sobre quem a ofensa caiu, hemos nós de decidir daí qualquer afastamento daqueles atributos divinos que os crentes de um Deus Vivo sempre ligaram a Ele?”³¹⁶. Num sentido mais abrangente, a guerra também falava ao fim das contradições que haviam conduzido o poeta “à morte e ao amor” dos poemas da adesividade: expurgar, portanto, também significava a purificação da política, até então conduzida por homens perversos, e da sociedade civil, condescendente com a desigualdade e a corrupção. Se os norte-americanos ainda fariam justiça a *America*, a guerra diria.

Por outro lado, a guerra oferecia a Whitman, pela primeira vez, um tema de abrangência *realmente* nacional. Até então, tudo o que havia lhe proporcionado uma arte poética – a democracia, o pensamento de liberdade, radical e reformista, os tipos americanos, o sexo, a ciência e mesmo a adesividade – era absolutamente tributário dos debates incitados em meios urbanos muito específicos, como Brooklyn, Nova York e, para ir um pouco mais longe, Boston; apesar de celebrar a vida num campo maior do que sua Long Island natal, de pequenas propriedades, arrolar inúmeros tipos de fronteira e citar extensivamente regiões e lugares de todo o mundo, seu conhecimento era enciclopédico e sua experiência a de um jornalista provinciano, que não havia conhecido mais de seu país

³¹⁵ ERKILLA, Betsy. *Op.Cit.*, 190.

³¹⁶ *Idem*, 191.

do que uma breve estadia de três meses em Nova Orleans, cortando o país de norte a sul e presenciando modos de vida que só conhecera no lugar-comum das revistas, é certo; mas curta e pouco representativa para quem pretendia cantar, tanto quanto a nação, o globo terrestre. O problema, contudo, é que sua União não comportava mais desejo de síntese e consenso. Ela se tornava causa de *um* dos lados da guerra.

Assim, a “experiência de causa da América” está entre os elementos que os novos poemas, as revisões da poesia antiga e, como reforço paralelo, a escrita biográfica pretendem promover. Disso decorreram dois pontos importantes, que são a perspectiva do poeta em relação à Guerra, tomada desde o início com um significado inequívoco, e os problemas inerentes ao desejo de dar forma poética à experiência do conflito.

Quanto ao primeiro ponto, a própria idéia de que a Guerra expurgaria o mal e unificaria como tema o país já dá conta do posicionamento do poeta em relação ao conflito. Os Estados Unidos, como o poeta devia saber, não nasceram da união de duas regiões distintas, o “Norte” e o “Sul”. Aliás, foi do esforço da elite sulina e de homens como Washington, Jefferson e Madison, todos oriundos da Virgínia, que o movimento pela independência das treze colônias ganhou unidade e consolidou uma identidade americana baseada ainda no esforço patriótico contra britânicos e legalistas, esses presentes em todas as colônias sem distinção; mesmo nos chamados Anos Federalistas (1789-1801), quando a Constituição já ratificada abre caminho para leituras de interesse regional, em que já se prenuncia a tendência centralizadora dos estados do Norte, os estados sulinos serão defensores da restrição do poder federal, preservando os direitos residuais reservados a cada estado, e críticos no que concerne a partidarismos e regionalismos, como depois veremos pela vitória de Jefferson contra os federalistas nas eleições de 1800 (desconsiderando-se aqui as contradições de sua administração) e a formação de um forte sentimento nacionalista durante a Guerra contra a Inglaterra, em 1812.

O único vínculo realmente forte entre os estados do Sul, capaz de distingui-los do Norte do país, era o *escravo*, que com o latifúndio e a monocultura formava a *grande unidade produtora*, característica da região. Mais do que uma herança dos tempos coloniais, que a “era de liberdade haveria de extinguir gradualmente”, parafraseando aqui o pensamento de Jefferson e outros políticos do período, a escravidão integrava o funcionamento de uma sociedade que, à maneira de outras regiões escravocratas (para não

dizer de pronto – a *nossa*), se manteve à margem do desenvolvimento industrial e urbano, fortalecendo laços aristocráticos em um pequeno grupo de proprietários, cujo poder dependia da demanda estrangeira por matérias-primas. Foi, portanto, as sucessivas ameaças desse modo de organização social, que cresceram no Norte do país quase que na mesma proporção em que o território da União se estendia em direção ao Oeste, os responsáveis pela formação de um sentimento de distinção entre esses Estados, que não só contradiziam a perspectiva progressista dos que acreditavam no fim gradual da escravidão, como fizeram aumentar a necessidade de mão-de-obra escrava a partir da invenção do descaroçador de algodão, que permitia a ampliação das áreas de produção. Fica claro, portanto, o interesse do Sul em estender a escravidão para os estados ingressos na Federação, como o Missouri, o Maine e a Louisiana, que abriram a polêmica sobre a extensão da escravidão para os territórios, criando a necessidade de delimitar uma fronteira para instituição (Compromisso do Missouri, 1820) e, formando, conseqüentemente, uma idéia de identidade para a região.

Essa identidade será ameaçada e defendida a partir dos anos de 1830 em várias ocasiões³¹⁷, que formarão uma tensão regional crescente. Seu ápice será a eleição de Abraham Lincoln (1860), candidato do Norte apoiado por abolicionistas, religiosos, trabalhadores e industriais que viam o fim da escravidão como uma necessidade humanitária, religiosa e econômica, o que vem a ser: o fim de uma incongruência política histórica; a vitória final de Deus contra os pecaminosos fazendeiros sulinos; o elogio final do trabalho livre como fundamento da América; e, principalmente, o enfraquecimento definitivo do poder decisório da região no Congresso, abrindo caminho para um poder federal condescendente com a ampliação da indústria nortista pelo território norte-americano. No entanto, a vitória de Lincoln não foi exatamente o catalisador da transformação de uma identidade regional em outra, propriamente nacional. A consulta aos documentos da Secessão mostra, como principal argumento do desligamento da União, a *inconstitucionalidade* das pressões do Poder Federal. Fica clara a idéia de abuso de poder

³¹⁷ Em virtude da publicação em Nova York do primeiro número do *Libertador*, de William Lloyd Garrison (1831); no levante de escravos liderados por Nat Turner em Southampton County (Virgínia, 1831); na promulgação da lei de tarifas do governo de Andrew Jackson, que levou a Carolina do Sul a pedir a saída da União sob o argumento de que a lei projetava o início de uma exploração econômica do Sul em nome dos interesses nortistas e federais (Crise da Revogação, 1832-1833).

pelo discurso do primeiro e único presidente dos Estados Confederados da América, Jefferson Davis, proferido no Alabama em Fevereiro de 1861:

The declared purposes of the compact of Union from which we have withdrawn were to establish justice, insure domestic tranquillity, to provide for the common defence, to promote the general welfare, and to secure the blessings of liberty for ourselves and our posterity; and when in the judgment of the sovereign States now comprising this Confederacy it had been perverted from the purposes for which it was ordained, and had ceased to answer the ends for which it was established, an appeal to the ballot box declared that so far as they were concerned the government created by that compact should cease to exist. In this they merely asserted a right which the Declaration of Independence of 1776 defined to be inalienable. Of the time and occasion for its exercise, they, as sovereign, were the final judges each for itself. The impartial and enlightened verdict of mankind will vindicate the rectitude of our conduct, and He who knows the hearts of men will judge the sincerity with which we have labored to preserve the government of our fathers, in its spirit and in those rights inherent in it, which were solemnly proclaimed at the birth of the States, and which have been affirmed and reaffirmed in the Bills of Rights of the several States. When they entered into the Union of 1789, it was with the undeniable recognition of the power of the people to resume the authority delegated for the purposes of that government whenever, in their opinion, its functions were perverted and its ends defeated. By virtue of this authority, the time and occasion requiring them to exercise it having arrived, the sovereign States here represented have seceded from that Union, and it is a gross abuse of language to denominate the act rebellion or revolution. They have formed a new alliance, but in each State its government has remained as before. The rights of person and property have not been disturbed. The agency through which they have communicated with foreign powers has been changed, but this does not necessarily interrupt their international relations.³¹⁸

³¹⁸ “As razões declaradas do compacto da União do qual nos afastamos eram as de estabelecer justiça, garantir a tranquilidade doméstica, prover a defesa comum, promover o bem-estar geral e assegurar as bênçãos da liberdade para nós mesmos e a posteridade; e quando no julgamento dos Estados soberanos agora compondo esta Confederação, ela pervertia as razões de sua ordenança e parava de responder aos fins pelos quais se estabelecia, um apelo à urna eleitoral declarou que tanto quanto lhes concernia [aos Estados Confederados] o governo criado por aquele compacto deveria acabar. Nisto eles apenas insistem em um direito que a

Como se percebe, a Confederação preserva a palavra dos fundadores e a memória de 1776; os corruptores de sua autoridade são aqueles que chamam os confederados de “rebeldes” ou “revolucionários” e, segundo “os inalienáveis direitos do povo”, perverteram os princípios que, em 1789, formaram a União. No discurso de Davis, do qual extraímos o segundo parágrafo, não há referência à escravidão; no entanto, todas as cartas de justificativa secessional têm numa possível intervenção abolicionista, ou ameaça à instituição, seu principal argumento, como colocam os delegados da Carolina do Sul, defensores da escravidão como responsabilidade *local* a ser respeitada pelos demais membros da União (no melhor estilo constitucional), os do Mississippi, que ainda apelavam à ciência (o branco não teria condições naturais de trabalhar com afinco em regiões tropicais para o bem-estar da União) e da Geórgia, que apelavam para a história das civilizações (abertamente favorável à realização norte-americana) para justificar a “instituição peculiar”. *Não há liberdade sem escravidão*, diria com uma justiça quase dialética um senador do Mississippi. Liberal ou escravocrata, os leitores da Constituição norte-americana, fossem, a essa altura, unionistas ou confederados, estavam diante de um documento vazio, capaz de justificar atos contraditórios pelo mais simples jogo retórico. Secessão ou cisma, a guerra fincava suas garras também na interpretação da palavra fundadora.

Declaração da Independência de 1776 definia ser inalienável. Do tempo e da ocasião para seu exercício, eles, como soberanos, eram os juízes finais de si mesmos. A imparcialidade e o esclarecido veredito dos homens irá reivindicar a retidão de nossa conduta e Ele que conhece os corações dos homens irá julgar a sinceridade com que nós temos trabalhado para preservar o governo de nossos pais, em seu espírito e em seus direitos a ele inerentes, que foram solenemente proclamados ao nascimento dos Estados e que têm sido afirmados e reafirmados na Declaração dos Direitos de muitos Estados. Quando eles entraram na União em 1789, era com o inegável reconhecimento do poder do povo de retomar a autoridade delegada às propostas daquele governo caso, em sua opinião, suas funções fossem pervertidas ou seus fins derrotados. Em virtude dessa autoridade, tendo chegado o tempo e a ocasião requerentes a esse exercício, os Estados soberanos aqui representados se desligam daquela União, e é um abuso grosseiro de linguagem denominar o ato rebelião ou revolução. Eles formam uma nova aliança, mas em cada Estado seu governo permanece o mesmo. Os direitos individuais e de propriedade não foram atingidos. A agência através da qual eles se comunicam com poderes estrangeiros mudou, mas isto não necessariamente interrompe suas relações internacionais”. Em <http://www.civilwarhome.com/davisinauguraladdress.htm>

Na luta pela posse dos princípios de 1776, Whitman não poderia deixar de declarar sua posição, saudando a noite em que Manhattan foi acordada pelo rufar dos tambores:

*A shock electric—the night sustain'd it;
Till with ominous hum, our hive at day-break pour'd out its myriads.*

*From the houses then, and the workshops, and through all the doorways,
Leapt they tumultuous—and lo! Manhattan arming.*

*To the drum-taps prompt,
The young men falling in and arming;
The mechanics arming, (the trowel, the jack-plane, the blacksmith's hammer, tost
aside with precipitation;)
The lawyer leaving his office, and arming—the judge leaving the court;
The driver deserting his wagon in the street, jumping down, throwing the reins
abruptly down on the horses' backs;
The salesman leaving the store—the boss, book-keeper, porter, all leaving;
Squads gather everywhere by common consent, and arm; (...)³¹⁹*

Canção que celebra a cidade e seus trabalhadores, “*First O Songs For a Prelude*” transmite-nos a euforia do momento de eclosão da Guerra e a agitação de homens e mulheres mobilizados. Podemos, já neste primeiro poema, notar uma das diretrizes formais da seção, que se apóia na revitalização de antigos modos de composição (inicialmente, o catálogo volta a reanimar os panoramas urbanos desativados na lírica de “*Calamus*”) a partir do uso extensivo de ritmos tradicionais (como os jambos, predominantes nesta passagem e ao longo de todo o poema), que no “Prelúdio” tem, por um lado, a clara função

³¹⁹ “Um choque elétrico – a noite o sustém; / Um burburinho geral, nossa colméia no nascer do dia despeja suas miríades. // Das casas, então, e das oficinas, e por todas as portas, / Eles pularam em tumulto – e Ó lá! Manhattan se armando. // Prontos ao rufar dos tambores; / Os rapazes vindo e se armando; / O advogado deixando seu escritório, e se armando – o juiz deixando a corte;/ O condutor deixando sua carroça na rua, pulando, jogando suas rédeas abruptamente nas costas dos cavalos; / O vendedor deixando a loja – o chefe, o bibliotecário, o porteiro, todos deixando; / Pelotões se reunindo em todos os lugares em consentimento comum, e se armam; (...).” “*Drum-Taps*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. WHITMAN, Walt. “*First O Songs for a Prelude*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 418.

de mimetizar a agitação marcial da cidade e, por outro, de dar um tom adequado ao tema, elevado, épico. Por trás dessa agitação, note-se também o papel equalizador da guerra, que unirá os extremos da sociedade (juízes e artesãos; advogados e condutores de carruagem) em defesa daquilo que, outrora, necessitou de argumentos místicos para se legitimar numa sociedade fundamentalmente desigual e fragmentária. Nesse sentido, a guerra também materializará aos olhos do poeta os “filhos de sua democracia utópica”, em que homens, soldados, e mulheres, enfermeiras, se engajam igualmente, formando uma “raça armada que avança” para viver nos acampamentos “uma vida masculina”, relembrando aqui a adesividade de “*Calamus*”. Mesmo a parada militar, que em “*A Boston Ballad (1854)*” exibía as marcas de um poder despótico, será reabilitada:

*The tumultuous escort—the ranks of policemen preceding, clearing the way;
The unpent enthusiasm—the wild cheers of the crowd for their favorites;
The artillery—the silent cannons, bright as gold, drawn along, rumble lightly
over the stones;
(Silent cannons—soon to cease your silence!
Soon, unlimber’d, to begin the red business;)
All the mutter of preparation—all the determin’d arming;
The hospital service—the lint, bandages, and medicines;
The women volunteering for nurses—the work begun for, in earnest—no mere
parade now;
War! an arm’d race is advancing!—the welcome for battle—no turning away;
War! be it weeks, months, or years—an arm’d race is advancing to welcome it.*

*Manhatta a-march!—and it’s O to sing it well!
It’s O for a manly life in the camp!* ³²⁰

³²⁰ “A tumultuada escolta – as fileiras de policiais na frente, abrindo caminho; / O entusiasmo incontido – as selvagens saudações da multidão para seus favoritos; / A artilharia – o canhão silencioso, brilhante como ouro, puxado ao longo da rua, fazendo um leve barulho sobre as pedras; / (Canhões silenciosos – logo irá acabar seu silêncio! Logo, armado, para começar o serviço vermelho;) / Toda a mudez da preparação – todos determinados se armando; / O serviço de hospital – as bandagens, os medicamentos; / As mulheres voluntárias como enfermeiras – o trabalho iniciado, na seriedade – não uma mera parada agora;/ Guerra! Uma raça armada está avançando - saudações à batalha – sem volta; / Guerra! Sejam semanas, meses ou anos – uma raça armada está avançando para saudá-la. // Manhattan marchando! E é Ó para cantá-la como se deve! / É Ó para uma vida masculina no acampamento!”. “*Drum-Taps*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed.

O “Prelúdio” traz um sentimento de euforia chauvinista que, certamente, era partilhado por muitos cidadãos norte-americanos, simplesmente ignorantes da duração e da carnificina que iriam caracterizar conflito. Muitos poetas, do Norte e do Sul, saudaram a guerra com o mesmo entusiasmo e violência, que não se devia apenas às rivalidades exaltadas, mas ao sentimento de nobreza e cavalheirismo que ainda conferia aura ritualística à guerra; no caso do “Prelúdio”, fica evidente a preterição do negócio privado e dos afazeres domésticos (no caso das mulheres) em nome das armas, o que também aparece no que sabemos ser o primeiro poema da seção a ter sido composto, “*Beat! Beat! Drums!*”:

BEAT! beat! drums!—Blow! bugles! blow!
Through the windows—through doors—burst like a ruthless force,
Into the solemn church, and scatter the congregation;
Into the school where the scholar is studying;
Leave not the bridegroom quiet—no happiness must he have now with his bride;
Nor the peaceful farmer any peace, plowing his field or gathering his grain;
*So fierce you whirr and pound, you drums—so shrill you bugles blow.*³²¹

Segundo consta, o poema teria sido composto após o surgimento das primeiras notícias da derrota das tropas unionistas em Bull Run e lido em voz alta no restaurante boêmio Pfaff’s, correndo de lá quase que simultaneamente às prensas do *Boston Evening Transcript*, do *New York Leader* e da *Harper’s Monthly Magazine*³²². Mais uma vez, a guerra invadirá com “força irresistível” casas, igrejas e escolas e acabará com a paz de noivos e fazendeiros, recuperando o trânsito entre campo e cidade; a aliteração explosiva do

PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). WHITMAN, Walt. “*First O Songs for a Prelude*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 418.

³²¹ “Bater! Bater! Tambores! – Soprar! Cornetas! Soprar! / Através das janelas – através das portas – explodindo como força irresistível, / Para dentro da igreja solene, dispersa a congregação, / Na escola onde o professor está estudando, / Não deixem o noivo quieto – ele não tem paz com sua noiva, / Nem o fazendeiro pacífico paz alguma, arando seu campo ou colhendo seus grãos; / Vocês tão corajosos sua vibração e sua explosão vocês, tambores – tão agudas cornetas soprem”. “*Beat! Beat! Drums!*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). WHITMAN, Walt. “*Beat! Beat! Drums!*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 419.

primeiro verso, refrão para as duas estrofes seguintes, regularmente formadas de sete versos de ritmo pesado (formado basicamente em anapestos) como o do “Prelúdio”, fará ainda com que barganhas, advogados e especuladores deixem seus ofícios para vestir a cor das tropas, o azul da farda do soldado que personificará o ano de 1861 no poema de mesmo nome (“*Eighteen Sixty One*”), que dispensa “versos sentimentais de amor” ou “poetinhas sentados à mesa balbuciando melodias de piano”, avançando por sobre as pradarias do Illinois e de Indiana, correndo em direção do Oeste ou descendo aos rios Tennessee e Cumberland. O ano de 1861, que canta pela boca dos canhões e pela voz determinada de seus combatentes, não só recupera o corpo do Estado, que a morte e a ilusão haviam afastado, como dá justificativa formal à poesia que Whitman cultivava desde os anos do *antebellum*.

Tal justificativa não elimina, desses poemas, o incômodo caráter propagandista, que tem desdobramentos fortes na seção, como em seu maior poema, o dramático “*Song of the Banner at the Daybreak*”, que produz um diálogo entre quatro partes, o poeta, a bandeira, o pai e a criança, cada qual caracterizada segundo um posicionamento diante da guerra: ao poeta, caberá a visão absoluta da cena e a canção de versos que imitam balas e “derramam rios de sangue, cheios de volição, cheios de júbilo”; a bandeira, por sua vez, ouvirão a voz do “bardo” e o convocarão, junto com a criança, curiosa a respeito do que diz a bandeira e o poeta, “para voar nas nuvens e nos ventos comigo e brincar na luz desmedida”; ao pai da criança, por outro lado, representará um papel pouco nobre diante da causa urgente. Assim, em resposta às perguntas do filho sobre o que chama sua atenção no céu:

Father

*Nothing my babe you see in the sky
And nothing at all to you it says – but look you my babe,
Look at this dazzling things in the houses, and see you the money-shops opening,
And see you the vehicles preparing to crawl along the streets with goods;
These ah these, how valued and toil'd for these!
How envied by all the earth.*³²³

³²² *The Better Angel: Walt Whitman in the Civil War*, 42.

³²³ “Nada meu filho você vê no céu, / Nada a você ela diz – mas olhe, meu filho, / Olhe para essas coisas deslumbrantes nas casas, e veja os bancos abrindo, / E veja os veículos se preparando para se arrastar ao longo das ruas com bens; / Estas ah estas coisas, quão valiosas e trabalhadas! Como são enviadas para toda a

Reserva ao pai o papel do homem que se nega a interromper seus negócios e convida o filho a admirar a riqueza da cidade, que segue sua rotina e enriquece a despeito do sangue que corre pátria afora. Apesar do pouco destaque que se dá a essa personagem, que o poema propagandista trata de descartar junto à paz (o tempo é de guerra e “nenhum dinheiro é tão precioso quanto a bandeira”, dirá o poeta), ela representa muito mais do que um tipo materialista que, se não olha para a guerra com desinteresse, tem o peito de desgosto ao ver o filho (“Filho meu você me enche de angústia, (...) / Pouco você sabe deste dia, e depois dele, para sempre, / Ele não trará ganhos, só riscos e destruição para todas as coisas, / Ademais, ficar nos campos de batalhas – e Ó, essas guerras! – o que você tem a ver com elas?”) absolutamente convencido da causa do poeta, que como a da bandeira, assinala “o terror e a carnificina” necessários. Como o pai, a indústria do Norte parece ter ignorado os anos da guerra, não somando grandes perdas ao longo do conflito: embora sua mão-de-obra tenha ficado mais cara e problemática – em que se conte o início da organização sindical de trabalhadores e as greves, bem como o recrutamento (às vezes chamada para a contenção de trabalhadores em fúria) e a interrupção dos fluxos migratórios –, e a inflação tenha acometido os mercados do Norte (claro – longe da escala com que se abateu sobre o Sul), setores ligados à produção de carvão, aço (relacionada ao setor de armamentos e ferrovias) e tecidos mantiveram (senão aumentaram) as taxas de crescimento do *antebellum*, contando ainda com o fim de uma regulamentação regional pesada e a ampliação de seus mercados em escala nacional, preparando-se assim para o *boom* da década de 1870, que não conheceu concorrentes internos na chamada *Gilded Age*, era dos grandes monopólios.

Ainda no âmbito da poesia de propaganda, Whitman trouxe a “*Drum-Taps*” a voz dos veteranos da Revolução e a incongruência de princípio dos “rebeldes”, argumentos que, como vimos, serviram os confederados para do mesmo modo legitimar suas posições. Construindo a continuidade entre os projetos unionistas e a Revolução de 1776 em “*The Centennarian’s Story*”, o poeta constrói um diálogo entre um “voluntário de 1861” e o

Terra!”. “*Song of the Banner at the Daybreak, 6*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). WHITMAN, Walt. “*Song of the Banner at the Daybreak*”. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 422.

velho combatente da Guerra da Independência, que assistindo à preparação das tropas *yankees* no Brooklyn, rememora a antiga batalha que se deu naquelas terras (a primeira de toda a guerra revolucionária), quando lutou ao lado de soldados da Virgínia e de Maryland (Estados Confederados) sob o comando de Washington contra as tropas inglesas, que saíram da batalha vitoriosas. A retirada do General é testemunhada pelo veterano:

*I saw him at the river-side,
Down by the ferry, lit by torches, hastening the embarcation;
My General waited till the soldiers and wounded were all pass'd over;
And then, (it was just ere sunrise,) these eyes rested on him for the last time.*

*Every one else seem'd fill'd with gloom;
Many no doubt thought of capitulation.*

*But when my General pass'd me,
As he stood in his boat, and look'd toward the coming sun,
I saw something different from capitulation.*³²⁴

A morte em batalha do soldado centenário, convocado para a relação entre a Independência – causa da União – e atuais confederados, ganhará termos ainda mais explícitos quando a Virgínia é personificada como um soldado que segura “a faca insana contra a Mãe de Tudo” (a União), que quer saber do “Rebelde” (é o que o poeta, irônico, “parece ouvir”) o que o leva a matar aquilo que ele próprio “se prontificou a defender para sempre”³²⁵. “*Virginia – the West*” (poema tardio, publicado somente em 1872) dá uma boa mostra da composição temática desses poemas de propaganda nortista, sempre baseados na

³²⁴“ Eu o vi às margens do rio, / Descendo pela balsa, iluminado por tochas, apressando a embarcação; / Meu General esperou até que todos os soldados e feridos tivessem atravessado / E então, (já estava nascendo o dia), estes olhos o viram pela última vez. // Todos os demais pareciam cheios de tristeza, Sem dúvida muitos pensavam em capitular. // Mas quando meu General passou por mim, Enquanto se erguia em seu bote e olhava para o sol que nascia, Eu vi algo diferente da capitulação”. “*The Centennarian’s Story*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>) WHITMAN, Walt. “*The Centennarian’s Story*” . Em “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 434.

³²⁵ Cf. “*Virginia – The West*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.* 429.

figuração arrebatadora e violenta que encontra sua síntese em “*Rise O Days from your Fathomless Deeps*”³²⁶, no qual o poeta percorre seus anos de formação junto à Natureza (“Durante muito tempo devorei o que a Terra ofereceu a minha alma voraz e ginasticada / Durante muito tempo percorri as florestas do Norte e assisti às precipitações do Niagara”) para reencontrá-la passional e virulenta. São mares agitados, escuridão, nuvens e relâmpagos que mostram o avanço da Democracia “com desesperado e vingativo rosto”, pronta a “desferir seu golpe” contra um mundo que enchia o poeta de “dúvidas” e só o “satisfazia pela metade”.

Se, por um lado, Whitman chega à reformulação das relações primordiais entre Natureza e Democracia a partir da experiência expurgatória e renovadora da guerra, por outro a perspectiva apocalíptica desse conjunto de poemas propagandistas, cujo júbilo só se equipara ao sangue e à morte, parece bastante adequada às posições extremistas do governo da União, liderado por Lincoln. Passados quase dois anos do conflito, a administração de Lincoln tomava medidas bastante ofensivas às liberdades individuais dos cidadãos do Norte: sem aprovação do Congresso, aumentou o contingente do exército da União; criou o primeiro imposto sobre renda da história norte-americana; tornou obrigatório o alistamento; e, talvez sua medida mais drástica, proibiu o *habeas corpus* no período de Guerra para facilitar a prisão daqueles que eram acusados de traição à União, como os chamados *Copperheads* (ou *Peace Democrats*, dependendo do ponto de vista) que, se não apoiavam diretamente a causa confederada (temendo, entre outras coisas, a abolição da escravatura e a migração de negros para o Norte), pelo menos tentavam, fosse no Congresso, fosse por meio de organizações secretas, dissuadir os unionistas de uma guerra que já estava alcançando baixas tremendas. Mesmo Lincoln não era um partidário incondicional da abolição, como se vê pela demora com que pautou a questão: em janeiro de 1863, a abolição representava mais um recurso de desestruturação do Sul, que vinha levando a melhor na guerra, do que uma causa humanitária; no Norte, aliás, a idéia de que os norte-americanos estavam destruindo seu país *por causa* dos negros era bem comum entre as camadas mais baixas da população do Sul (os mais ameaçados pelas leis de alistamento da União) e levou a linchamentos de negros livres e protestos violentíssimos.

³²⁶ Cf. WHITMAN, Walt. *Drum-Taps. Op.Cit.*, 427-429.

Assim, a causa da União não só deixava de ser a causa de todos, como dissemos anteriormente, como tomava proporções autoritárias que feriam os direitos individuais. Dirá ironicamente um daqueles *Copperheads* que Lincoln tratava a guerra como “fraternidade ou morte” (“*Be my brother, or I kill you! Unite with me, or I will exterminate you!*”³²⁷), criando uma teleologia bem esclarecedora da “cruzada” e do despotismo que os poemas de propaganda de Whitman propõem, como se o próprio poeta arrogasse para a figura de seu “maior poeta” e para sua antiga União revigorada, após momentos de dúvida e ilusão, o autoritarismo governamental que ainda o cegava quanto aos efeitos devastadores da carnificina em andamento nas batalhas da guerra, esses talvez mais bem entendidos por outro escritor norte-americano, Herman Melville, que em seu *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866), também vazou em versos a experiência da guerra:

*Plain be the phrase, yet apt the verse,
More ponderous than nimble;
For since grimed War here laid aside
His Orient pomp, 'twould ill befit
Overmuch to ply
The rhyme's barbaric cymbal.*

*Hail to victory without the gaud
Of glory; zeal that needs no fans
Of banners; plain mechanic power
Plied cogently in War now placed –
Where War belongs –
Among the trades and artisans.*

*Yet this was battle, and intense –
Beyond the strife of fleets heroic;
Deadlier, closer, calm ' mid storm;
No passion; all went on by clank,
Pivot, and screw,
And calculations of caloric.*

³²⁷ REYNOLDS, David. *Op. Cit.*, 435.

*Needless to dwell ; the story' known.
 The ringing of those plates on plates
 Still ringeth round the world –
 The clangor of the blacksmith's fray.
 The anvil-din
 Resounds this message from the Fates:*

*War shall yet be, and to the end;
 But war-paint shows the streaks of weather;
 War yet shall be, but warriors
 Are now but operatives; War's made
 Less grand than Peace,
 And a singe runs through lace and feather.³²⁸*

A importância da comparação com Whitman se dá pelo esclarecimento da perspectiva de Melville, artística e humanitária. Como o “bardo americano”, Melville trará a poesia ao conflito, mas não para justificar o ritmo marcial e a virulência dos modos em comparação aos “poetinhas de escrivainha”. “*Simples seja a expressão, ainda apta ao verso / Mais elaborado do que rápido / Pois desde que aqui a Guerra cruel tomou lugar / Sua pompa Oriental, ela seria tristemente substituída / em grande parte para suprir / Os pratos bárbaros da guerra*”: negando a rima, Melville nega os “pratos bárbaros” de uma

³²⁸ “Simples seja a expressão, ainda apta ao verso / Mais elaborado do que rápido / Pois desde que aqui a Guerra cruel tomou lugar / Sua pompa Oriental seria tristemente substituída / em grande parte para suprir / Os pratos bárbaros da guerra. // Saudações à vitória sem o júbilo / da glória; zelo que não precisa da agitação / das bandeiras; o simples poder mecânico / manipulado com força e exatidão na Guerra agora presente – / Onde há Guerra – / Entre negociantes e artesãos.// Ainda assim era uma batalha, e intensa –/ Além da disputa das heróicas esquadras; / Mais mortal, próxima, fria em meio à tempestade; / Sem paixão; tudo veio por estrondos, / Pino, e parafuso, / E cálculos de calor. //Não é necessária a presença; a história é conhecida./ O repicar daquelas chapas nas chapas / Ainda repicadas ao redor do mundo - / O tinir do desgaste do martelo. / A pancada na bigorna / faz ressonar esta mensagem ao Destino: // Guerra ainda há de ser, e até o fim; / Mas o retrato da guerra mostra as linhas do desgaste; / Guerra ainda há de ser, mas guerreiros / São agora apenas operadores; a Guerra se tornou / Menor do que a Paz, / E o fogo chamusca laços e penachos”. MELVILLE, Herman. “*A Utilitarian View of the Monitor's Fight*”. Em *Battle-Pieces and Aspects of the War*, 61. MELVILLE, Herman. “*A Utilitarian View of the Monitor's Fight*”. Em *Battle-Pieces and Aspects of the War*, 61.

guerra que toma lugar entre “artesãos e mecânicos” e conhece “vitórias sem glória”; uma guerra travada sem paixão e que pode ser mais bem vista de modo “utilitário”, pela “mira” das armas, que matam e debilitam com a frieza dos “cálculos”, para os quais soldados se transformam em meros “operadores” de máquinas de matar. Em seus *Civil War Poems*, subtítulo que traz uma expressão nunca utilizada por Whitman nesses anos de guerra (como Lincoln e os Unionistas, Whitman preferiria dizer “Guerra da União”) Melville se ocupa indiscriminadamente dos dois lados da guerra, tratando criticamente ambas as posições (“*The South is the sinner!*” *Well, so let it be ; / But shall the north sin worse, and stand the Pharisee?*”, diz em “*A Meditation*”³²⁹, que fecha o volume) e retratando “uma guerra sem vencedores” (ainda em “*A Meditation*”: “*When Vicksburg fell, and the moody files marched out, / Silent the victors stood, scorning to raise a shout*”), algo que simplesmente não passaria pela cabeça de Whitman nesses primeiros anos do conflito, quando aproveitou o entusiasmo da guerra para exaltar mais uma vez sua antiga arte poética, abandonada em “*Calamus*”, e renovar seus votos de apoio incondicional à União, a despeito dos homens e dos interesses que a comandavam.

Diz o autor da introdução a *Battle-Pieces*, Lee Rust Brown, que fazendo uma breve comparação entre os autores para demonstrar a preocupação de Melville em elaborar uma poesia para a Guerra, não passa dessas linhas: “como poeta, contudo, Whitman já havia se definido tão amplamente em 1861 que suas experiência de guerra lhe serviram principalmente para afirmá-lo, mais do que para mudar suas diretrizes literárias”³³⁰. Alguém poderia objetar essas afirmações citando a aproximação de Whitman ao verso polido e aos ritmos tradicionais da poesia inglesa, ainda aliados ao relevo sempre irregular da matéria, que para não dizer que negam seus primeiros anos, serão, pelo menos, recorrentes nos anos do *postbellum*. Em *Drum-Taps*, no entanto, essa é uma questão secundária, pois nesses poemas de propaganda o verso polido consolida apenas a “elevação” da matéria (a União) em guerra, que impõe o tom marcial sem, contudo, chegar a estabelecer um nível propriamente épico, dada a distância do conflito. Esse só tomará

³²⁹ MELVILLE, Herman. “*A Meditation: Atributed to a Northerner after attending the last of two funerals from the same homestead – those of a National and a Confederate officer (brothers), his kinsmen, who had died from the effects received in the closing battles*”. Em *Op.Cit.*, 241-243.

³³⁰ BROWN, Lee Rust. “*Introduction*”. Em *Battle-Pieces and Aspects of the War*, X.

realmente o fôlego de Whitman após sua viagem em busca do irmão e a permanência em Washington como voluntário. Como veremos a seguir, a experiência efetiva do conflito nos hospitais não chegará a despertar no poeta o nível crítico de Melville; por outro lado, sua poesia, ainda corroborando a análise de Rust Brown, irá formular episódios que, indo de encontro àquela “guerra sem vencedores”, certamente escapam à pena de *Battle Pieces*.

Como vimos, a guerra acabou com as “dúvidas” de um homem que se sentia “satisfeito pela metade”. A verdade desse verso de “*Rise O Days*” ganha expressão fechada no que diz respeito aos “poemas da adesividade”, que não foram somente reabilitados pela urgência do conflito, como a antiga poesia da União, mas se desvencilharam do mundo de aparências e corrupção que os sitiava. De fato, Whitman não tomava novos rumos poéticos; eram, sim, as realizações de sua poesia anterior que tomavam nova roupagem e, no caso específico da “adesividade”, resolviam do modo possível arestas que, aos olhos do poeta, lhe eram incômodas. Essa possibilidade de solução é, realmente, interessante, dadas as possibilidades de análise que a poesia de “*Calamus*” nos proporcionava; pois aos *nossos* olhos, a lírica amorosa mediada pela assunção de um mundo desprovido de unidade ou sentido, esse somente possível mediante a solidão do sujeito com seu amante, ou seja, à margem do mundo visível ou oficial que deixava o “Eu real intocado”, era uma solução estética condizente com as formas desencontradas do mundo moderno, ao qual tentamos aproximar a “poesia da adesividade” para mostrar que, naquele momento em especial, o “edifício ritual” da América ruía e dava lugar a uma construção da universalidade propriamente estética – ou, pelo menos, condizente com a nossa. A partir de *Drum-Taps*, essa incompletude deverá ser tratada como um simples lapso, que a conjuntura da guerra trata de reformar, não da maneira tão pronta com que a União entrou nos desígnios unionistas. Assim, chegamos a “*Vigil Strange I Kept One Night in the Fields*”:

*VIGIL strange I kept on the field one night:
When you, my son and my comrade, dropt at my side that day,
One look I but gave, which your dear eyes return'd, with a look I shall never
forget;
One touch of your hand to mine, O boy, reach'd up as you lay on the ground;
Then onward I sped in the battle, the even-contested battle;
Till late in the night reliev'd, to the place at last again I made my way;
Found you in death so cold, dear comrade—found your body, son of responding*

*kisses, (never again on earth responding);*³³¹

(...)

De cara, a tensão entre vida e morte, presente em “*Calamus*”, se inverte; como vemos, não se fala mais da “morte-em-vida”, que impedia a consumação do amor (“vida-em-morte”) do sujeito lírico. A relação dos camaradas ganha materialidade; sua consumação poderia ocorrer no campo de batalha; moribundo, o rapaz (“meu filho, meu camarada”; “filhos de beijos correspondentes”) chega a “responder com afeto” ao olhar do sujeito; sua morte, desprovida da perspectiva simbólica que “dava o tom” à poesia que “reverberava através dos Estados”, ocorre diante daquele que fala e se torna o único empecilho a um amor que agora ganha vida sem a tensão que, antes, o restringia à esfera privada e segregava. O campo de batalha é também um espaço coletivo, que embora deserto, se mostra devidamente assimilado às condições em que o encontro devia ocorrer em “*Calamus*”: sublinhando a natureza do campo, o rosto do rapaz morto está “descoberto à luz das estrelas” e a “doce vigília” – também “vigília de silêncio, amor e morte”, recuperando quase que o mesmo encadeamento de “*Scented Herbage of My Breast*” – se dá em uma “noite silenciosa e perfumada”, em que o sujeito “passa horas imortais e místicas” entre gestos de carinho e declarações de amor, até que vem a aurora e o sujeito envolve o camarada em seu cobertor e o conduz até a cova, para ser enterrado no lugar em foi abatido.

Como se percebe, a violência da linguagem de propaganda não encontra lugar no campo de batalha freqüentado por esse sujeito, cuja lírica (caso de “*Vigil Strange*”) chega até a contestar o valor da batalha. Em seu lugar, nasce a compaixão e o amor, dedicados a mais duas cenas de encontro com camaradas mortos: em “*A Sight in Camp in the Daybreak Gray and Dim*”, ele sairá da tenda sem sono e caminhará pelo acampamento, para encontrar

³³¹ “Estranha vigília eu fiz no campo uma noite; / Quando aquele dia você meu filho e camarada caiu ao meu lado, / Bastou um único olhar, que seus olhos queridos devolveram com uma expressão que jamais esquecerei, / Um toque de sua mão na minha, garoto, que erguia enquanto você deitava no chão, / Então fui à frente na batalha, a até mesmo contestável batalha, / Até que tarde da noite, tranqüilo, retornei ao lugar onde estava, / Encontrei você em uma morte tão fria, camarada, encontrei seu corpo filho de beijos correspondentes (nunca mais na Terra respondendo) (...)”. “*Vigil Strange I Kept One Night in the Field*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Vigil Strange I Kept One Night in the Field*”. Em WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 438.

ao lado da tenda hospitalar três combatentes (“queridos camaradas”) mortos, um velho, um jovem (“quem é você minha criança querida? / Quem é você doce menino de rosto que ainda desabrochava?”) e um terceiro, “rosto nem de criança nem de velho, muito calmo, como de um belo mármore branco amarelado”, em quem o sujeito identifica o Cristo, “morto e divino e irmão de todos e aqui jaz mais uma vez”; já em “*As Toilsome I Wander’d Virginia’s Woods*”, o poeta reflete, “ao longo das estações e em multidões turbulentas”, sobre a interrupção abrupta da vida ao encontrar o jazigo de um soldado anônimo, enterrado durante a retirada de tropas, sob uma árvore, em que se lê a inscrição “Valente, cuidadoso, sincero, meu amado camarada”³³². Neste último caso, principalmente, note-se que o camarada *encontraria* lugar na cidade por onde caminha o poeta com sua memória, que assim confere novo estatuto a seus poemas de amor e morte: aqui a cidade, esfera pública recuperada pela guerra, não traria empecilhos à vida amorosa.

Embora, nesse sentido, a adesividade pague tributos à União purificada, fazendo a lírica passar de alternativa formal à dissolução do mundo a subgênero da unidade reconstituída, a violência e a destruição não escaparão a esse novo momento de *Drum-Taps*. O mesmo sujeito que vela seus camaradas também nos oferece a visão infernal do hospital de guerra, que por um momento atira o poeta em uma “estrada desconhecida” e sem futuro:

*’Tis a large old church at the crossing roads— ’tis now an impromptu hospital;
—Entering but for a minute, I see a sight beyond all the pictures and poems ever
made:
Shadows of deepest, deepest black, just lit by moving candles and lamps,
And by one great pitchy torch, stationary, with wild red flame, and clouds of
smoke;
By these, crowds, groups of forms, vaguely I see, on the floor, some in the pews
laid down;
At my feet more distinctly, a soldier, a mere lad, in danger of bleeding to death,
(he is shot in the abdomen;)*

³³² “*As Toilsome I Wander’d Virginia’s Woods*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*As Toilsome I Wander’d Virginia’s Woods*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 438.

*I staunch the blood temporarily, (the youngster's face is white as a lily;)
 Then before I depart I sweep my eyes o'er the scene, fain to absorb it all;
 Faces, varieties, postures beyond description, most in obscurity, some of them
 dead;
 Surgeons operating, attendants holding lights, the smell of ether, the odor of
 blood;
 The crowd, O the crowd of the bloody forms of soldiers—the yard outside also
 fill'd,³³³*

Se há uma descontinuidade formal entre os poemas de propaganda e a experiência dos campos de batalha, ela se configura na imagem da violência, que nos primeiros poemas da seção é comemorada com grande vitalidade e senso ritualístico da guerra. Em “*A March in the Ranks Hard Prest, and the Road Unknown*”, pelo contrário, o sujeito desvia o olhar das terríveis cenas de morte e dor – não há como *absorvê-las*. É notório o sentido metalingüístico do termo em *Leaves of Grass*: a *absorção* designa, como o toque, o poder que tem o “bardo” de assumir novas identidades; no fim do Prefácio à primeira edição (1855), “o povo deverá *absorver* o bardo tão afetosamente quanto ele o *absorveu*”, o que dá também o peso cultural do termo, à medida que uma das funções do poeta Americano seria a de reunir e dispor o mundo aos olhos de seu povo-público, tornando essa “visão” o verdadeiro caminho da matéria à alma, do qual o poeta é o “guia”. Em outras palavras, a “visão” dos feridos, que vai “além de todos os retratos e poemas feitos”, e a memória do

³³³ “É uma grande e velha igreja na encruzilhada das estradas, - é agora um hospital improvisado, / - Entrando apenas um minuto, eu vejo uma visão além de todos os retratos e poemas já feitos: / Sombras da mais profunda, da mais profunda escuridão, iluminados apenas pelas candeias e velas instáveis; / E por uma grande tocha de piche fixa, com uma selvagem chama vermelha e nuvens de fumaça; / Por esses, multidões, grupos de formas que vagamente vejo no chão, algumas deitadas nos bancos da igreja; / Aos meus pés mais distintamente um soldado, só um garoto, correndo o risco de sangrar até a morte (ele foi baleado no abdômen;)/ Eu estanco o sangue por um tempo, (o rosto do garoto está lívido como uma flor); / Então antes de sair eu passo os olhos pela cena tão horrível para ser absorvida plenamente; / Rostos, vários, posturas além da descrição, muitas no escuro, muitos mortos; / Cirurgiões operando, ajudantes segundo as luzes, o cheiro do éter, o cheiro do sangue; / A multidão, Ó a multidão de formas sangrentas – o pátio da igreja também cheio, (...)”. “*A March in the Ranks Hard Prest, and the Road Unknown*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*A March in the Ranks Hard Prest, and the Road Unknown*”. Em WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 440.

conflito, tal como se apresentam no “hospital improvisado em uma igreja”, são *impossíveis* e *inexprimíveis*, senão pela “escuridão” que encerra o poema:

*These I resume as I chant, I see again the forms, I smell the odor;
Then hear outside the orders given, Fall in, my men, fall in;
But first I bend to the dying lad, his eyes open, a half-smile gives he me,
Then the eyes close, calmly close, and I speed forth to the darkness,
Resuming, marching, ever in the darkness marching, on the ranks,
The unknown road still marching.*³³⁴

A “escuridão” expressa o último olhar lançado por um garoto moribundo, condenado com o poeta a marchar eternamente por uma estrada desconhecida, que não lhe trará alívio, nem descanso. Antes persuadidos a lutar em nome da União, esses soldados, figurados do modo mais pungente (muitas vezes serão garotos), se tornarão *vítimas* da guerra, nos deixando à sombra de um conflito que não conhece honra e cavalheirismo a não ser no momento da morte, sempre solitária e resignada, assistida somente pelo poeta, que proporciona em suas mortes um último instante de comunhão e sublimação dos horrores da guerra. A experiência do trauma, por sua vez, não escapa àquele que sobrevive e está condenado às visões do campo de batalha:

*WHILE my wife at my side lies slumbering, and the wars are over long,
And my head on the pillow rests at home, and the vacant midnight passes,
And through the stillness, through the dark, I hear, just hear, the breath of my
infant,
There in the room as I wake from sleep this vision presses upon me;*

³³⁴ “Estas coisas eu recupero enquanto canto, eu vejo mais uma vez as formas, eu sinto o cheiro; / Então ouço de fora as ordens dadas, *Formar fileiras meus homens, formar fileiras*; / Mas primeiro me debruço sobre o garoto moribundo, seus olhos abertos, um meio sorriso ele me dá, / Então, os olhos se fecham calmamente, eu corro a toda a velocidade para a escuridão, / Recuperando, marchando, sempre na escuridão marchando ou nas fileiras, / A estrada desconhecida ainda marchando”. “*A March in the Ranks Hard Prest, and the Road Unknown*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, *Kenneth M. The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*A March in the Ranks Hard Prest, and the Road Unknown*” Em WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 440.

Eis a “visão do Artilheiro”, sua “fantasia irreal”: os “batedores rastejando com cuidado à frente”, “os tiros espaçados”, “o som dos diferentes obuses, o curto *t-h-t! t-h-t!* das balas dos rifles”, “as granadas explodindo deixando pequenas nuvens brancas”, “as bombas assoviando enquanto passam”. Sem mais, nem menos, o veterano em vigília ao lado da mulher e dos filhos que dormem é acometido da memória tormentosa da batalha e a revive com riqueza sórdida de detalhes: ele respira a fumaça sufocante, escuta os gritos do regimento, vê o general bradando sua espada e o revide do exército adversário; em meio ao “caos mais alto do que nunca”, ele “não quer olhar” à queda e ao sangue dos mortos, enquanto as bombas explodem no ar e os projéteis enchem a noite de variadas cores. A propaganda dos primeiros poemas não encontraria resposta melhor: a única cena de batalha descrita em *Drum-Taps* está mediada pelo trauma incurável, que torna essas imagens partes de uma experiência que não se sedimenta e para a qual a narrativa não existe fora da “esquizofrenia”, que não tendo descrição ainda no XIX, só poderá ser atribuída à honestidade e à sensibilidade com que o poeta trata o assunto. Pela visão do artilheiro, Whitman chega à descrição mais viva da guerra e de seus efeitos devastadores, rivalizando com o “confronto sem paixão” e os “operadores” de Melville.

É diante dessas vítimas da guerra que Whitman sintetiza a imagem de seu poeta no conflito, o enfermeiro (“*wound dresser*”), que permite ao poeta o reencontro com uma de suas primeiras formulações da função do poeta Americano, o “cuidador da vida onde quer que ela se manifeste”:

*AN old man bending, I come, among new faces,
Years looking backward, resuming, in answer to children,
Come tell us, old man, as from young men and maidens that love me;
Years hence of these scenes, of these furious passions, these chances,
Of unsurpass'd heroes, (was one side so brave? the other was equally brave;)
Now be witness again—paint the mightiest armies of earth;
Of those armies so rapid, so wondrous, what saw you to tell us?
What stays with you latest and deepest? of curious panics,
Of hard-fought engagements, or sieges tremendous, what deepest remains?*³³⁵

³³⁵ “Um homem velho, curvado eu caminho entre rostos novos, / Olhando para os anos passados e recuperando-os em resposta às crianças, / Venha nos contar, velho, como viesse de jovens e meninas que me amam, / Anos depois dessas cenas, dessas de furiosas paixões, dessas oportunidades, de heróis inalcançáveis

Ao contrário do que se passa com o artilheiro, a memória do enfermeiro já supera posições políticas e patentes militares de ambos os lados. Perante as novas gerações, o enfermeiro compõe a *experiência transmitível* do conflito, que na versão de 1865 (a que lemos acima) ainda não traz a importante digressão que acompanha, em 1892, o chamado desses jovens admirados: “De pé e nervoso, eu pensava em acabar com o alarme e invocar a guerra tremenda, / Mas logo meus dedos quedam, meu rosto, e eu me resigno, / A sentar entre os feridos e dedicar-lhes meus cuidados, ou simplesmente observar os mortos”³³⁶. Lembrando aqui a passagem do prefácio de 1855, segundo a qual cabe ao poeta Americano a crônica da guerra e da paz, infundindo a ambas palavras adequadas, os jovens pedem a imagem viva (a “pintura”) “dos exércitos mais poderosos da Terra” e o que teria ficado de “mais urgente e profundo”, ou seja, a narrativa épica do conflito, à qual a intervenção de 1892 traz uma contribuição riquíssima, haja vista que o velho poeta se mostra ali *incapaz de invocar os confrontos*, como não houvesse Musa disposta ao canto dos feitos desses homens de guerra. Sendo a experiência da dor dos soldados, não suas batalhas, a mais profunda e urgente, o poeta encontra o sentido de sua arte na *cura*, que implica não só os cuidados e o amor dedicados aos camaradas feridos, como à ferida maior, que cindia o corpo da Nação. Somente pela cura, que lhe faz nascer no peito “uma chama ardente”, o poeta será capaz de trazer à tona, “em silêncio, em projeções de sonhos”, a imagem dos feridos que lotavam os hospitais improvisados; somente pela cura a *absorção* terá sentido e a estrada será iluminada; e é somente por essa atitude frente às feridas do país que o amor entre os camaradas se torna, finalmente, público e concreto:

Thus in silence in dreams' projections,

(só um lado era corajoso? O outro era igualmente corajoso;) / Seja agora e novamente a testemunha – pinte os exércitos mais poderosos da Terra, / O que você viu para nos dizer daqueles exércitos tão velozes e tão espetaculares? / O que ficou com você de mais profundo e último? Do pânico curioso, dos engajamentos duramente enfrentados ou daqueles que foram tremendamente cercados – o que de mais profundo ficou?” “*The Dresser*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*The Wound-Dresser, 1*”. WHITMAN, Walt. *Drum-Taps*. *Op.Cit.*, 442-443.

³³⁶ “*The Wound Dresser, 1*”. Em WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 442-443

*Returning, resuming, I thread my way through the hospitals,
The hurt and wounded I pacify with soothing hand,
I sit by restless all the dark night, some are so young,
Some suffer so much, I recall the experience sweet and sad,
(Many a soldier's loving arms about this neck have cross'd and
rested,
Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.)*³³⁷

A adesividade, mediada pela cura da ferida secessional, se torna, portanto, a verdadeira experiência da guerra; como profecia, ela ainda surgirá como voz por sobre a “carnificina” (síntese da épica proporcionada por essa poesia), clamando pela manutenção da esperança: “a afeição ainda vai resolver os problemas da liberdade, / Aqueles que amam uns aos outros hão de se tornar invencíveis, / Eles hão de fazer a Colúmbia vitoriosa”³³⁸. A Cidade dos Amigos, que antes, atacada por exércitos de toda a Terra, formava o símbolo maior da poesia de “*Calamus*”, empresta sua “invencibilidade” ao país que reencontrará unidade no amor: “O de Massachussets há de ser camarada do Missouriano, / O do Maine e o da quente Carolina e outro do Oregon hão de fazer um trio de amigos, / Mais preciosos uns aos outros do que todas as riquezas da Terra”; do mesmo modo, “Será costumeiro nas casas e nas ruas ver o amor masculino, / Os mais rudes e destemidos irão se tocar as faces com leveza, / A dependência da Liberdade hão de ser os amantes, / A continuidade da Igualdade hão de ser os camaradas”³³⁹. Voltando àquele comentário de Lee Rust Brown, de

³³⁷ “Assim, em silêncio em projeções de sonhos, / Retomando, recuperando, eu sigo meu caminho através dos hospitais, / O machucado e o ferido eu pacifico com mãos de cura, / Eu sento ao lado dos esgotados por toda a noite escura, alguns são tão jovens, / Alguns sofrem tanto, eu relembro a experiência doce e triste; / (Os muitos braços amorosos que se cruzaram sobre este pescoço e nele descansaram, / Os muitos beijos dos soldados que moram nesses lábios coberto de barba)”. “*The Wound Dresser, 4*”. Em WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 445.

³³⁸ “*Over the Carnage Rose Prophetic a Voice*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Over the Carnage Rose Prophetic a Voice*”. WHITMAN, Walt. *Drum-Taps. Op.Cit.*, 449. Importante dizer que este poema, com exceção do primeiro e dos últimos três versos, constava da seção *Calamus* (“*Calamus 5*”) de 1860.

³³⁹ “*Over the Carnage Rose Prophetic a Voice*”. *Leaves of Grass 1867*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Over the Carnage Rose Prophetic a Voice*”. WHITMAN, Walt. *Drum-Taps. Op.Cit.*, 449.

fato Whitman já havia definido suas diretrizes poéticas em 1861; no entanto, o que permanece à margem de seu comentário é a produtividade das formas dessa poesia, manejadas com extremo engenho e sensibilidade por Whitman, que ao fim nega o gênero épico, como Melville, muito embora os caminhos percorridos tenham sido outros.

Benjamin nota o significado dúbio das palavras vitória e derrota em se tratando de guerras:

O primeiro, o sentido manifesto, significa decerto o desfecho, mas o segundo, que dá ressonância especial a ambas as palavras, significa a guerra em sua totalidade, indica como o seu desfecho para nós altera seu modo de existência para nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la; o vencedor incorpora seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela. E não somente a guerra em geral, mas todas as suas peripécias, cada uma de suas jogadas de xadrez, inclusive as mais sutis, cada uma de suas escaramuças, mesmo as menos visíveis.³⁴⁰

Descontada a distância histórica, que no ensaio de Benjamin conduz à política estetizada e à guerra fascista, tomemos por fato a base do argumento do crítico: a guerra é dos vencedores; são eles que contam a história das guerras e esse se torna seu mais valioso espólio. Ainda não terminamos com essa passagem. Em primeiro lugar, devemos dizer que é diante desse argumento que as posições de Melville e Whitman se distanciam. Para o primeiro, a guerra é uma herança indesejada, a maior tragédia que se abateu sobre o povo norte-americano; em momento algum, segundo o autor de *Battle-Pieces*, foi possível dar completude aos eventos³⁴¹: fosse a escravidão confederada, fosse a ganância unionista, todas as batalhas formam a “tragédia dos tempos”, que ensina a posteridade, à maneira aristotélica, com “horror e piedade”³⁴². Já para Whitman, a derrota de ambos se torna vitória a partir do momento que Colúmbia, ou seja, o mito de Igualdade e Liberdade, volta a compor com o país relação de completude, como fossem corpo e alma ressurgidos da

³⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Teorias do fascismo alemão: sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger”. Em *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, 65.

³⁴¹ MELVILLE, Herman. “Supplement”. Em *Battle-Pieces and Aspects of the War*.

³⁴² MELVILLE, Herman. “Supplement”. Em *Battle-Pieces and Aspects of the War*, 272.

grande infecção que havia acometido o corpo da pátria³⁴³. O sofrimento, o trauma e a morte serão subsumidos pelo reino de amor que se instaura com o fim do conflito. No entanto, como notará o observador, essa aliança final não fala até o momento do negro; nós mesmos, não tivemos outra oportunidade senão a da contextualização do conflito. Whitman não dedicará, na primeira versão de *Drum-Taps*, uma linha sequer ao que a historiografia tradicional colocou como estopim da guerra, a escravidão. Essa esperaria ainda cinco anos para aparecer na seção temporária “*Bathed in War’s Perfume*”, da quinta edição (1871-1872) como “*Ethiopia Saluting the Colors*”, poema de 1870:

1

*WHO are you, dusky woman, so ancient, hardly human,
With your woolly-white and turban’d head, and bare bony feet?
Why, rising by the roadside here, do you the colors greet?*

2

*(’Tis while our army lines Carolina’s sand and pines,
Forth from thy hovel door, thou, Ethiopia, com’st to me,
As, under doughty Sherman, I march toward the sea.)*

3

*Me, master, years a hundred, since from my parents sunder’d,
A little child, they caught me as the savage beast is caught;
Then hither me, across the sea, the cruel slaver brought.*

4

*No further does she say, but lingering all the day,
Her high-borne turban’d head she wags, and rolls her darkling eye,
And curtseys to the regiments, the guidons moving by.*

5

³⁴³ Em ensaio do início da década de 1870, Whitman elenca de modo exaustivo e sombrio os agentes da “gripe” que assolava as “maravilhosas pessoas das massas, fazendeiros, artesãos e comerciantes”, concentrados “no Norte e no Oeste, principalmente na Filadélfia e em Nova York” – muito pior no Sul –, completando: “é estranho que uma tempestade tenha decorrido de tão mórbidos e venenosos estratos?”. A guerra para Whitman não coincide com o último círculo do Inferno, mas com o início da reação vigorosa de um corpo doente, febre que poderia destruir, mas anuncia a cura e a volta aos eixos, que em *Leaves of Grass* são a vocação pública e a representatividade, cujos maiores antagonistas se encontravam nos porões da subjetividade. “*Origins of the Attempted Secession*”. Em WHITMAN, Walt. *Op.Cit.*, 1020.

*What is it, fateful woman—so bleak, hardly human?
 Why wag your head, with turban bound—yellow, red and green?
 Are the things so strange and marvelous, you see or have seen?*³⁴⁴

No que diz a este trabalho, havíamos deixado o negro junto à celebração de um continente de trabalhadores canoros, que suprimindo o trabalho compulsório do negro em nome da liberdade laboriosa dos homens livres, referia a formação do país ao produto (*shapes*) dos ofícios. Pois bem – eis o negro de volta em um momento capital de *Leaves of Grass*, quando defini-lo envolve a definição da própria perspectiva que se toma em relação ao conflito. Como vimos num breviário da história, foi a defesa de um sórdido “direito à escravidão”, consentido na medida do possível e do desejável por parte considerável dos representantes norte-americanos, que criou a identidade regional sulina e gerou a tensão deflagradora da guerra. Neste contexto, “surge esta mulher escura, tão velha, com muito custo humana”, de “pés ossudos e descalços” e “cabeça de cabelos crespos e brancos” coberta com um turbante, o que no fim do poema traz as cores (“amarelo, vermelho e verde”) que a identificarão (Etiópia, cuja bandeira tem as cores desse turbante) na falta de um nome.

A posição da mulher na cena também é digna de nota. Ela está à *beira da estrada*, onde está seu curral, e dali suas cores saúdam a passagem das tropas de William Sherman, um dos principais generais da União, pela Carolina do Sul, referências que nos fazem crer

³⁴⁴ “Que é você, mulher escura tão antiga e com muito custo humana, / Com sua cabeça de branca lã, envolvida em turbante, e seus pés ossudos e descalços? / Por que você surge neste ponto à beira da estrada, você saúda as cores? // (É enquanto nosso exército cruza as areias e os pinheiros da Carolina / Que tu Etiópia, saída do curral, vens até mim, / E eu sob o valeroso Sherman marcho de encontro ao mar) // *O sinhô de mim faz cem anos que me apartou dos meus pais, / Criança pequena, elas me pegaram como se pega um bicho / E depois o escravizador me trouxe até aqui pelo mar* // Ela não disse mais nada, mas ficou ali parada o dia todo, / Balançando a cabeça coberta com o turbante e virando seus olhos pretinhos, / Cumprimentando os regimentos, as fileiras que partiam. // O que é isso, mulher destinada, de formas indecisas, humana com tanto custo? / Por que balança sua cabeça coberta com o turbante, amarelo, vermelho e verde? / Que coisas tão estranhas e maravilhosas você vê ou tem visto?”. “*Ethiopia Saluting the Colors (A Reminiscence of 1864)*”. *Leaves of Grass 1871-1872*. Em FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Ethiopia Saluting the Colors*”. WHITMAN, Walt. *Drum-Taps. Op.Cit.*, 452.

que se trata da fase final do conflito. Saindo do curral e vindo de encontro ao sujeito, que aparentemente participa da campanha, ela conta a velha narrativa de um escravo em inglês sofrível, denotando, junto à dor da separação de seus pais, “pega como se pega um bicho”, e à viagem para as novas terras, a falta de assimilação ao meio, contraste que se cria também pela linguagem formalíssima utilizada pelo poeta (a segunda pessoa pronominal) quando se dirige a ela, que depois da breve narrativa fica ali em silêncio, a saudar as tropas, “balançando a cabeça e virando os olhos pretinhos” que causam a admiração do sujeito.

Há um descompasso programado no poema, ao qual não poderia se atribuir descuido ou irreflexão da parte do poeta, dado o nível formal da peça: as estrofes de três versos e as rimas são índices claros das medidas desse encontro entre as tropas e a negra. Não que este poema sirva de parâmetro para separar o trabalho poético da frouxidão formal; o caso, aqui, é que Whitman está trabalhando com outras formas, uma construção poética diferente da que havíamos visto até aqui, mais tradicional (vejam as rimas - *a-b-b* – e a divisão estrófica regular) e, nesse sentido, bem significativa da poesia escrita no *postbellum*. De qualquer forma, o quadro não se presta a descuidos e, assim, a diferença que se quer acentuar pode ser vista por dois pontos: da diferença substancial entre a figuração das tropas e da mulher; e da polidez com que o sujeito se dirige a ela. Para o primeiro caso, a mulher não apenas uma anônima diante das tropas; ela é a personificação (alegoria) de um país (a Etiópia) que, por sua vez, designa o continente africano, que corresponde aos atributos de antigüidade (*so ancient*) imemorial com que a mulher é caracterizada; essa identificação se fortalece pelo cuidado com que o sujeito se dirige a ela, usando pronome de segunda pessoa, falando provavelmente em nome dessas tropas e também da terra, Estados Unidos. Compõe, dessa forma, o quadro que mostra a África saudando a América pela vitória da União, libertadora dos negros: liberdade é a “maravilha” que se saúda em silêncio.

Fica, então, o problema da estrada, a posição dessa mulher (não esqueçamos: *hardly human*) que está *à margem dos eventos*, como fosse *alheia* a tudo o que se passara naqueles cinco anos. É esse alheamento que nos interessa, pois ele se manifesta de outras maneiras: Sherman, as tropas, as florestas da Carolina, a estrada e o curral de onde sai a mulher falam por si, apenas denotam; está na “Etiópia” o descompasso da cena, como se naquele ponto específico do quadro o poeta simplesmente colasse a imagem que *fala pelo outro*, o negro.

Sua existência não é colocada em si; a ele não cabe a expressão em sua própria condição. Sua fala, ainda que presente, tem *a voz de outro*, voz africana, que rememora o momento de alijamento da pátria-mãe e o tratamento desumano da viagem, e não seu lugar na “Cidade dos Amigos”, nem a correspondência àquele “amor invencível” que fazia profecias por sobre a carnificina. É realmente difícil conciliar Etiópia com a liberdade e a representação de que gozava o negro em poemas do *antebellum*. A alegoria denuncia mais do que a impossibilidade dessa mulher, representante da raça, falar por si e por sua condição de mulher que, ex-escrava, é *norte-americana*. Enquanto o poeta de 1855 era o *wound dresser* do negro que fugia de seu cativeiro, ou ainda aquele que libertava do leilão as formas livres do preço e do jugo de senhores, grandiosa como grandiosos seriam os heróis que dele nasceriam pela verdade do corpo e da alma igualados, em “*Ethiopia Saluting the Colors*” veremos justamente o lugar do negro na poesia que se desenvolve junto ao elogio do trabalho livre, onde havíamos percebido aquela supressão sem, contudo, retirar maiores conclusões. A União dos trabalhadores livres e dos camaradas, a “raça dos veteranos”, “de tempestade e paixão”³⁴⁵, à qual caberá aquela “realidade real” e o simbolismo decorrente de um novo entendimento da poesia, que ultrapassará a representação política e a autoridade do Estado para alçar-se ao universal do amor mediado pela crise e pela morte anunciadas, *não pressupõe os negros, não os contempla e tampouco os integra*.

O que torna essa alegoria mais significativa vem na esteira da “vitória da Liberdade”, mensagem final de *Drum-Taps*, e nos faz retomar a citação de Benjamin. Diz Benjamin que a guerra, em seu sentido mais profundo e cada um de seus mínimos lances, fica em posse daqueles que a venceram. Este, definitivamente, não é o caso da Guerra de Secessão, cujos rituais de guerra, cujos símbolos e eventos capitais se tornaram patrimônio quase que exclusivo dos derrotados. A União venceu a guerra, mas a guerra imortalizou a Confederação – o que não se deu sem a extensão da guerra para o campo político, econômico e cultural ao longo de décadas. Sem nos determos em muitos particulares desse novo campo de batalha, tão copioso em momentos e lances quanto a guerra real, o que se

³⁴⁵ “*RACE of veterans! Race of victors! / Race of the soil, ready for conflict! race of the conquering march! / (No more credulity’s race, abiding-temper’d race;) / Race henceforth owning no law but the law of itself; / Race of passion and the storm*”. “*Race of Veterans*”. *Leaves of Grass 1867*. FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth

pode dizer do renascimento do Sul como parte integrante da União, destituído assim da pecha de traidor dos princípios nacionais sem a perda de sua identidade regional, pressupõe o lugar do negro no conflito. Pois enquanto abolicionistas como Frederic Douglass defenderam a Guerra da Secessão como “uma guerra entre a liberdade e a escravidão”³⁴⁶, em que se pesasse os papéis assumidos por Unionistas e Confederados na guerra, as negociações em nome da inclusão do Sul na reconstrução de uma União que não representasse apenas os vitoriosos no conflito tiveram na figura do negro um tema delicadíssimo, que acabou se arranjando não só em sua exclusão definitiva do quadro patriótico, como em sua responsabilização pelo conflito, cuja memória acabou se construindo como a guerra entre irmãos causada por um “elemento estranho”, que deslocado de seu “lugar de origem”, alimentou na primeira metade do XIX as tensões entre partes que deveriam, antes, viver em harmonia e liberdade. Eis o negro finalmente confinado à sua condição de *afro-americano*, à “margem da história” construída por aqueles a quem jamais foi negado, fossem Unionistas ou os agora admitidos Confederados, a honra de serem norte-americanos.

M. *The Walt Whitman Archive* (<http://www.whitmanarchive.org/works/>). Cf. “*Race of Veterans.*”. WHITMAN, Walt. “*Drum-Taps*”. *Op.Cit.*, 452.

³⁴⁶ O’LEARY, Cecilia Elizabeth. “Blood Brothehood: The Racialization of the Patriotism 1865-1898”. Em *Bonds of Affection*. 69.

CONCLUSÃO

A FORMAÇÃO COMO ELEGIA

A formação de uma literatura periférica não se dissocia do enfrentamento. Como diz o caso brasileiro, a importação de formas literárias estabelecidas na Europa implicava seu ajuste sofrido a uma realidade local, feita de tipos e circunstâncias que configuravam uma ordem refratária a quaisquer impulsos da razão formada em terras ultramarinas, ao mesmo tempo em que, por meio de seu imobilismo ideológico ou peculiaridade intransponível, essa mesma ordem vinha a completar o quadro da própria ciência desejada: um país escravagista, dividido em grandes propriedades senhoriais e fora dos esquadros esclarecidos; integrado, entretanto, no capitalismo internacional. A qualidade paradoxal da formação brasileira pode ser contraposta à noção a um só tempo *descritiva e normativa*³⁴⁷ que o conceito ganha ao longo dos inúmeros trabalhos de interpretação do país: descritiva, enquanto constrói o retrato de nossas anomalias bem assentadas no mundo esclarecido; normativa, à medida que pretende, pelo caminho da crítica, superar esse primeiro véu de contradições e alçar a sociedade ao centro decisório. Para lembrar Paulo Arantes, em seu ensaio sobre Antonio Candido, e Roberto Schwarz, em sua análise de Machado de Assis, a formação à brasileira tem seu quinhão de providência e planejamento, que pressupõem o distanciamento crítico e almejam o fim das contradições inerentes ao atraso do país.

Em relação à experiência brasileira, a formação da literatura norte-americana nos revela, de início, dois grandes problemas: o primeiro, o das formas literárias que trouxeram para si a configuração das tensões sociais; o segundo, sua relação com as forças transformadoras do capitalismo, que impuseram à velha ordem norte-americana problemas e contradições dignas de uma periferia, cultural e econômica. Quanto ao primeiro problema, nada mais estranho às periferias que a configuração das contradições de classe em forma *poética*. Machado de Assis parte das formas européias do romance (e de “sua maneira de tratar as ideologias”, como diz Schwarz) e das diversas contribuições locais (Alencar, Joaquim Antônio de Macedo) no sentido de dar formas à experiência social

³⁴⁷ ARANTES, Paulo Eduardo. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. Em ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*, 12.

brasileira mediante o gênero, para transformar aquelas formas e chegar a um romance propriamente local, em que a sociedade escravista brasileira impõe sua desfaçatez a estruturas antes formadas em uma sociedade de homens livres e conduzidas por outras contradições. De certa forma, esse era o percurso a ser providenciado por intelectuais de quaisquer sociedades formadas à margem do centro econômico e cultural, posto que o romance, nascido junto à burguesia para se tornar a forma literária consagrada do mundo pós-Revolução, tinha a única função – lembremos as polêmicas de sua transformação em uma *arte* – de dar corpo e voz aos diversos tipos e ações das sociedades avançadas.

A contribuição decisiva de Emerson à poesia de *Leaves of Grass* veio no sentido de dar alento a uma nova possibilidade de configuração desses problemas entregues ao romance. Pois está em Emerson, potencialmente, a *configuração social* da expressão poética: à medida que faz da beleza um “bem comum” e do poeta um “representante”, para dizer com “*The Poet*”, o filósofo abre caminho para que a poesia, gênero menor no esquadro burguês, articule e expresse, nos Estados Unidos, as tensões e a ideologia de sua sociedade política, ainda ligada às conquistas do XVIII, em que se constitui a República comercial norte-americana. A questão é que Emerson dá à poesia, cujas formas aprende no Romantismo, uma perspectiva pré-moderna, fazendo pesar o caráter reformista de reação às transformações sociais em curso no XIX norte-americano: a “república da Beleza” de Emerson se caracteriza por um representante (o letrado-poeta) a quem cabe a boa condução das almas representadas; sua perdição, que é *dever* do letrado-poeta evitar, entra no esquadro da passagem de uma sociedade “filtrada” pela representação para outra em que a representação está na lista de reivindicações de uma classe que não conhece “cavalheiros” e começa a erguer a causa trabalhista. No ponto de tensão entre a tradição representativa legada e a realidade conflituosa das classes, está Walt Whitman.

A contradição entre mundos, legado de Emerson, ganha em *Leaves of Grass* a força de uma corda prestes a se romper. Em 1855, sua poesia avança junto às conquistas do pensamento de Emerson, incorporando às necessidades de uma “expressão norte-americana”, livre, orgânica e nova, os diversos índices formais da sociedade em transição do XIX norte-americano: para dar voz e corpo à representatividade do “bardo democrático”, “um da massa”, comparece o *sermão*, gênero *coletivo* e *dialógico*, no qual o poeta encontra alternativas para os problemas formais da poesia tradicional (organização

estrófica, metro e rima) em sua empreitada junto ao povo turbulento e sua necessidade de autoreconhecimento; para dar sentido à *representatividade* emersoniana em chave democrática, concorre a *tipologia*, de raiz religiosa e secularizada, que regula a pluralidade com vistas à unidade e à celebração nacional; ambas, por sua vez, serão aliadas à imensa produção cultural de apelo popular, que segue da fotografia e das pseudociências (frenologia, fisionomia, mesmerismo) ao uso da gíria e de uma linguagem baseada na expressão cotidiana, presente na *penny press* e nos inúmeros veículos de informação dedicados às massas, aquelas que transformarão a “beleza republicana” de Emerson em uma experiência de linguagem própria da democracia norte-americana, ao mesmo tempo em que extremam a contradição inerente à postura conservadora do filósofo, o que nas formas do primeiro poema de 1855 se traduz por um *paradoxo*: a representatividade democrática, que conferindo “visibilidade” do teatro político a *tudo e todos* (o “Muitos em Um” da divisa republicana) nivela e distensionam todas as diferenças em nome da unidade mística e nacional (o “Um em Muitos” do Estado moderno). A democracia, reivindicação de igualdade em um mundo dividido em classes, não comporta as formas representativas nascidas de uma república comercial.

Neste ponto, vale dizer que a relação entre Emerson e Whitman não é somente uma relação entre mestre e discípulo, como por muito tempo foi convencionalizado. Muito embora Whitman tenha se servido das primeiras diretrizes poéticas emersonianas, sua relação se torna conflituosa enquanto falam a mundos distintos, o que se verifica a partir do momento em que Whitman assume incondicionalmente sua classe, identificando as formas místicas da América não mais no direito absoluto e irrestrito à representação, inerente a todo ser, mas *no trabalho livre*. A transição entre as formas sensuais do mundo (“*forms*”) às forjadas pelo trabalho livre (“*shapes*”) marca um momento problemático de *Leaves of Grass* em sua segunda edição (1856). Ao assumir as formas livres definidas pela esfera *econômica*, como lemos em “*Song of Broad-Axe*”, Whitman *estreita* sua visão da América: por um lado, toma partido definitivo da modernidade e pontua a desigualdade social própria à cidade industrial, que estende suas formas à representação tipológica da América; por outro, nega lugares a agentes sociais presos ao mundo pré-moderno, os negros escravos, que em 1855 não apenas eram contemplados pelo poeta como exigiam de sua figura heróica a luta pela *liberdade*, de todo necessária para a unificação da Nação. A incongruência desse momento

tem reflexos aterradores na forma poética: assumindo a liberdade do *trabalho* sem meios de superar sua contradição de classe (a *exploração* do trabalho), resolve-se o problema pela celebração de uma “unidade na desigualdade”, como vimos pelo encerramento de “*Song of Broad-Axe*”, e pela palavra de ordem, dogmática e reformatória, que se esclarece na necessidade de criação de uma “raça democrática” pela palavra programática em que o *sexo* é envolvido. De quebra, a *supressão do trabalho escravo na formação do país* traz o conflito político secessional entre Norte (industrial) e Sul (agrário e escravocrata) para a configuração das formas poéticas.

Nesse percurso, como vimos, as respostas de Whitman à necessidade de uma literatura nacional, legitimadas pelos antigos símbolos de luta (“a América contra o feudalismo”; “as formas democráticas contra a literatura aristocrática”; o embate político, não econômico, contra a escravidão) se transformam em anacronismo e desajuste diante da nova ordem anunciada. Sintomático, portanto, é que o acirramento das tensões sociais e o perigo da dissolução do Estado sejam vazados não pela poesia de diretrizes épicas dos primeiros anos de *Leaves of Grass* (1855-1856), mas por sua *negação*, que faz surgir dos escombros da vida política e da poesia pública um *sujeito lírico*.

O trajeto de formação desse sujeito lírico, que em *Calamus* (1860) retoma a ordem americana em chave amorosa (“o amor entre os camaradas”) é complexo, pois, em primeiro lugar, implica a superação de uma cultura consensual, de raiz religiosa, que não encontrava meias palavras para designar o sucesso e o fracasso da realidade local (“*American heaven or Universal hell*”, segundo Bercovitch³⁴⁸) e permanecia na base da primeira expressão do desconcerto, presente nos chamados “poemas do oceano”, sobretudo em “*Bardic Symbols*” (1859), onde a busca do poeta “por tipos” termina em morte e caos absolutos diante de uma natureza que nega todas as realizações de sua poesia anterior. Daí que a subjetividade lírica revela uma outra face daqueles desajustes: não seria possível a alternativa subjetiva, que vem a suprir o caos instaurado, sem a formação de um mundo que oferece, nos limites do privado (agora absolutamente refratário à esfera pública), a esperança da comunhão com a natureza e do concerto na relação com o Outro. Desfeita a indistinção entre o privado e o público (não o contrário) que caracterizava, até então, a tipologia do “bardo americano”, e

³⁴⁸ BERCOVITCH, Sacvan. “Ritual of Consensus”. Em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, 61.

apontando para a irreconciliação dessas esferas (à moda européia), Whitman chega ao indivíduo cindido da totalidade, que só encontrará em sua limitação constitutiva (sua *solidão*) a resistência e o universal perdido, seja na racionalidade corrupta da política e da sociedade, seja na irracionalidade da guerra. Diante dessa configuração, a retomada da ordem pública *já no interior da lírica*, como se vê em *Drum-Taps* (1867), só demonstra que a *necessidade* da formação norte-americana se dava não como negação de um Outro, que as periferias reconhecem em suas metrópoles coloniais, mas como *negação de si*. Não era a colonização que interrompia o país em sua busca do centro. O que a literatura de Whitman nos ensina é que a formação de sua sociedade, no sentido nacional próprio ao capitalismo moderno, ocorreu às expensas de sua própria tradição, *formação elegíaca* que, antes de abrir as portas do futuro, teria de enterrar seu próprio passado, não com o esquecimento, mas com seu *esvaziamento*. Aquele mesmo Sacvan Bercovitch fala em “produtividade” e “capacidade de renovação” inerentes à ideologia consensual norte-americana; no entanto, é se renovando e absorvendo elementos que lhe são externos que essa mesma ideologia deixa ao longo do caminho seus mortos, propriamente norte-americanos. Em outras palavras: não é possível dizer que o capitalismo chegou à América com o *Mayflower*; e as exigências produtivas e acumulativas eram maiores do que a república comercial fundada por 13 antigas colônias, que respondendo à luta contra a tirania, ficaram presas à antagonista aristocrática como um “cadáver”, que está “preso a uma vida que se desenvolve em novas formas”.

Essa inversão de papéis é claríssima na notícia que Whitman nos lega da Guerra de Secessão: “É certo para mim que os Estados Unidos, em virtude daquela guerra e de seus resultados, e apenas assim, estão agora prontos para entrar, e certamente vão entrar, em sua carreira única na história, enquanto não se desfaçam mais, nem se dividam na espinha de seus requisitos, *mas sejam uma grande Nação homogênea – todos os Estados livres – uma unidade política e moral na variedade*”³⁴⁹ (grifo meu). Ao término da guerra, o que era a principal contradição das formas poéticas em 1855, a indissociação entre o plural e a unidade no conceito de União, se resolve – e, do *E Pluribus Unum*, chegamos finalmente à celebração de seu oposto, *Ex Uno Plures*. Retomando a formação nacional sob o prisma de 1855, o que temos de fato não é a celebração da América como o jovem continente que vê

³⁴⁹ WHITMAN, Walt. “Origins of Attempted Secession”. Em “Collect”. *Poetry and Prose*, 1023.

o Velho Mundo sendo carregado de casa, pois o elemento que dá sentido – ou melhor, *vida* – àquela “existência meio satisfeita” do *antebellum* não é Americana. O *Estado-Nação*, unificado sob um poder indivisível e absoluto, foi a *solução européia* (portanto, produto de um “mundo em decadência”, diria Whitman) para que a política acompanhasse o desenvolvimento de um modo de produção e relações sociais que a República Americana, fundada sobre a crítica do poder absoluto e promessas da liberdade no comércio e da felicidade no bem comum, não foi capaz de promover.

É preciso neste ponto destacar a importância do esvaziamento (não do apagamento) das estruturas políticas tradicionais em relação dialética com a formação do capitalismo norte-americano. Embora a Guerra Civil norte-americana tenha marcado o embate final entre um país formado nas exigências políticas de um capitalismo comercial (capaz de manter em seu todo descentralizado, sem outras contradições que não as da esfera ética, a convivência do trabalho livre com a escravidão, defendida pela Confederação sulina como um *direito*) e outro, unionista, para o qual era preciso quebrar barreiras comerciais e sociais em nome da produção e do acúmulo ilimitado, a redenção de tradições arrasadas ao longo do processo foi fundamental para a acomodação ímpar do capitalismo em terras norte-americanas. Considerando-se um guardião da tradição revolucionária, Whitman fala junto a uma massa que recupera esse legado na esteira dos movimentos revolucionários de 1848, donde o nacionalismo popular que impulsiona a reivindicação da literatura nacional e sua conotação reformista peculiar, baseada na mesma Democracia e no mesmo princípio de nacionalidade que, entre os trabalhadores europeus ou nações submetidas à monarquia (que não conheciam sequer o sufrágio masculino norte-americano) significava revolução. O discurso reformista, presente em Emerson e outro discípulo seu, Thoreau, com a devida carga conservadora, definida pelo retorno ao XVIII comercial como meio de deter a degradação promovida pela massificação da sociedade, mostra a devida modulação que sofre em meio aos trabalhadores norte-americanos, que como Whitman, comemoram as Revoluções de 1848 (momento crucial da formação da classe proletariada) sem que suas reivindicações se confundam com as européias. A revolução para Whitman não era impossível somente em virtude da natureza da Constituição norte-americana, que ainda prevê o direito à rebelião diante de possíveis desmandos governamentais. A revolução era

impossível, pois, em comparação com os próprios movimentos europeus de 1848, *ela já havia acontecido*.

O golpe que essa associação entre revoluções (visível em poemas como “*Europe, 72th and 73th Years of These States*” e “*A Boston Ballad (1854)*”) desfere em favor da anulação da tradição política norte-americana é imenso: de um lado, traduz-se em desconhecimento da realidade europeia, que poderia fornecer a Whitman problemas próximos dos enfrentados por classes artesanais empobrecidas e desempregados de sua Manhattan, talvez tão carentes de direitos quanto os europeus; de outro (e esta é a questão mais aterradora), *remodela a luta pela independência norte-americana como um conflito de classe*, do qual a Democracia sairá vencedora contra o antagonista aristocrata e tirânico. Essa interpretação, implícita na própria formação da classe trabalhadora norte-americana (dirá Sean Wilentz que, em Nova York, as revoluções de 1848 inspiraram votos, não barricadas³⁵⁰) será determinante para a transição que Whitman perfaz, sem dificuldade, do movimento nacionalista, de cunho popular, à celebração da nação, questão que, a exemplo do que ocorreu na Europa, parte das classes dirigentes³⁵¹ e que participa da configuração poética de *Leaves of Grass* à medida que a valorização da cultura popular e de massa, em oposição aos modos da alta cultura, impulsiona a *construção*, que aquele continente viu atribuída às altas rodas da sociedade, de uma simbologia e de uma linguagem literária nacional.

³⁵⁰ WILENTZ, Sean. *Chants Democratic: New York City & the Rise of the American Working Class, 1788-1850*, 359.

³⁵¹ “Havia uma diferença fundamental entre o movimento para fundar Estados-nações e o nacionalismo. O primeiro era um programa para construir um artifício político que se dizia basear-se no segundo. Não há dúvidas de que muitos daqueles que se consideravam “alemães” por alguma razão achavam que isso não implicava necessariamente um Estado alemão único, um Estado alemão de algum tipo específico ou mesmo um Estado onde todos os alemães vivessem dentro de uma área determinada (...). Bismarck, por exemplo, teria negado que sua rejeição a esse programa da “grande Alemanha” significasse que ele não era menos alemão que um *junker* provinciano e funcionário do Estado. Ele era alemão, mas não um alemão nacionalista, provavelmente nem mesmo um nacionalista “pequeno-alemão” por convicção, embora tenha unificado o país (excluindo áreas do Império Austríaco que tivessem pertencido ao Sacro Império Romano, mas incluindo áreas tomadas pela Prússia aos poloneses, que nunca tinham feito parte do Império Romano)”. HOBBSBAWN, Eric J.. “A construção das nações”. Em *A Era do Capital*, 133-134.

Essa síntese do alto e do baixo em perspectiva nacional pode ser atribuída ao próprio processo de modernização norte-americana, que enquanto busca seu espaço na economia mundial, recebe o influxo de correntes de pensamento e reivindicação européias modernas em condições sociais e históricas únicas dentro do panorama periférico das Américas. Pensando diretamente na América Latina, suas literaturas tiveram de esperar pelas *Vanguardias* hispânicas ou pelo Modernismo brasileiro para estabelecer aquele nível de questionamento formal em âmbito nacional, já condicionado por uma leitura muitas vezes privilegiada da cultura popular, em relação à qual Whitman se revela precursor e inspirador de poetas como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges e Mário de Andrade³⁵², cujas sociedades dificilmente conheceram tal integração entre formas de expressão populares e construção nacional, que nos Estados Unidos pressupôs a eliminação de contradições pré-modernas, encontradas nos impasses políticos da República frente à expansão do capitalismo no mundo.

Hannah Arendt comenta que a libertação das colônias norte-americanas no XVIII e a constituição da federação, afastando a América do desenvolvimento do Estado-nação europeu, teria interrompido por mais de cem anos a unidade original do que ela chama de “civilização atlântica”, lançando a América de volta à “vastidão desconhecida do novo continente” e “desponjando-a da grandeza cultural da Europa”³⁵³. O percurso literário de

³⁵² Vale aqui lembrar a própria contribuição da literatura norte-americana, com destaque a Whitman, para a formação dos questionamentos que conduziram as literaturas européias à vanguarda: é na Europa que Whitman se tornará precursor do *vers libre* (segundo Edmund Wilson, procedimento técnico introduzido no verso francês por um escritor norte-americano radicado na França, Francis Vièle-Griffin) e de procedimentos imagéticos, disputado pelos Simbolistas franceses e depois pelas diversas correntes artísticas do início do século, sobretudo Futuristas e Espiritonovistas.

No Modernismo brasileiro, a recepção de Whitman já é filtrada por essas tendências de vanguarda. Sobre o assunto, vale a leitura dos ótimos trabalhos de PARO, Maria Clara Bonetti, *Leituras Brasileiras da Obra de Walt Whitman*. Tese apresentada junto à área de Teoria Literária e Literatura Comparada para a obtenção de título de Doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, orientada pela Prof. Dr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, 1995. _____. *Recepção Literária de Walt Whitman no Brasil: primeiro tempo modernista: 1917 - 1929*. Dissertação de Mestrado, defendida na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH - USP) em 1979, orientada pela Prof. Dr. Oneida Célia Pereira de Queiroz.

³⁵³ ARENDT, Hannah. *Da Revolução*, 156.

Whitman, que encontra seus anos decisivos em um momento muito próximo do vencimento do século que separou, segundo a filósofa, Novo e Velho continentes, não nos fala tanto sobre aquele desconhecido, que a leitura da cultura norte-americana pode ainda traduzir por seu isolamento ou sua especificidade quase intangível no mundo, mas sobre o rápido e intenso reconhecimento de terras que, à sombra das contradições insustentáveis identificadas por Arendt na perda da tradição revolucionária norte-americana, recorreram às tradições do Velho Mundo, assumindo e renovando não o que lhes era próprio graças à realização revolucionária, mas o gasto princípio de desigualdades e tirania que, a princípio, negavam. Melhor do que todos, Whitman traz em sua poesia a expressão desse processo formativo, a formação como elegia.

BIBLIOGRAFIA

A) EDIÇÕES DAS OBRAS DE WALT WHITMAN

FOLSON, Ed. PRICE, Kenneth M. (ed.) *The Walt Whitman Archive*.
(<http://www.whitmanarchive.org/works/>)

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass (a facsimile of the first edition, edited by Richard Bridgman)*. Berkley: University of California, 1968.

_____. *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition (Edited by Blodgett & Bradley)*. New York: New York University, 1965.

_____. *Leaves of Grass (Introduction by William Carlos Williams; Notes by Meir Rinde, Bradeis University)*. New York: The Modern Library. 2001.

_____. *Poetry and Prose*. New York: Library of America, 1996.

_____. *The Works of Walt Whitman (in two volumes, as prepared by him for the Death-Bed Edition. Edited by Malcolm Cowley)*. New York: Funk & Wagnalls, 1968.

_____. *Walt Whitman's Leaves of Grass (150th Anniversary Edition, by David S. Reynolds)*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. *Canção de Mim Mesmo (tradução de André Cardoso)*. São Paulo: Imago/Alumni, 2000.

_____. *Folhas de Erva (antologia: selecção e tradução de José Agostinho Baptista)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Folhas de Relva (tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes)*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Folhas de Relva (selecção e tradução de Geir Campos)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

B) OBRAS DE CONSULTA:

ABRAMS. Robert E. *Landscape and Ideology in American Renaissance Literature: Topographies of Skepticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (1st edition).

- ADORNO, Theodor W.. *Notas de Literatura I (tradução e seleção de Jorge M. B. de Almeida)*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ALLEN, Gay Wilson. *The New Walt Whitman Handbook*. 1975. New York: New York UP, 1986.
- ARANTES, Paulo Eduardo; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Da Revolução*. São Paulo - Brasília: Ática - Editora Universidade de Brasília, 1988.
- BAILYN, Bernard. *As Origens Ideológicas da Revolução Americana (Edição Ampliada. Tradução: Cleide Rapucci)*. Bauru, SP: EDUSC (Editora da Universidade Sagrado Coração), 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal (tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Mágia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura (tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin)*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo (tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista)*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas III).
- BERCOVITCH, Sacvan. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York – London: Routledge, 1993.
- BODE, Carl (ed.). *The Portable Thoreau*. New York: Penguin Books, 1982.
- BODNAR, John (ed.). *Bonds of Affection: Americans Define their Patriotism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (org.). *Introdução aos Estudos Americanos (tradução de: Élcio Cerqueira)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BROOKS, Van Wick. *O Florescimento da Nova Inglaterra (Tradução de Homero de Castro Jobim)*. Revista Branca Editora.
- BROOKS, Van Vyck. *The Times of Melville and Whitman*. E.P. Dutton & CO., Inc., 1942.

- BUELL, Lawrence. *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000 (sexta edição, II volumes).
- _____. *A Educação pela Pedra & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- CORBIN, Alan. *O Território do Vazio: a Praia e o Imaginário Ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- EMERSON, Ralph Waldo. *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson (edited by Brooks Atkinson)*. New York: The Modern Library, 1950.
- _____. *Ensaio (Seleção, tradução e nota liminar de José Paulo Paes)*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- _____. *Homens Representativos*. São Paulo: Ediouro, 1996.
- EKIRCH Jr., Arthur A.. *A Democracia Americana: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- ELIOT, T.S.. *Ensaio: tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ERKILLA, Betsy. *Whitman, the Political Poet*. New York - Oxford: Oxford University Press, 1989.
- FINCH, Anne. *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*. Michigan: The University of Michigan Press.
- FOLSOM, Ed. *Walt Whitman's Native Representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber (tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003 (15a. edição)
- GROSSMAN, Jay. *Reconstituting The American Renaissance: Emerson, Whitman, and the Politics of Representation*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- GINSBERG, Allen. *A Queda da América: Poemas destes estados 1965 - 1971 (Tradução de Paulo Henriques Brito)*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- HALL, Peter. *Cidades do Amanhã: Uma História Intelectual do Planejamento e do Projeto Urbanos no Século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- HOBBSAWN, Eric J.. *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, Mito, Realidade (tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *A Era do Capital 1848-1875 (Tradução de Luciano Costa Neto)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JEFFERSON, Thomas. *Escritos Políticos (Clássicos da Democracia, volume 22)*. São Paulo: IBRASA, 1964.
- _____. *Notes on the State of Virginia (1861)*. New York: Harper & Row Publishers Inc., 1964.
- JEFFERSON, Thomas; PAINE, Tom; JAY, John; HAMILTON, Alexander; MADISON, James; TOCQUEVILLE, Alexis de. *Federalistas (textos selecionados por Francisco C. Weffort)*. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1973 (Coleção *Os Pensadores*, XXIX).
- KLAMMER, Martin. *Whitman, Slavery, And The Emergence of Leaves of Grass*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996 (second printing).
- LARSON, Kerry C.. *Whitman's Drama of Consensus*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.
- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. Middlesex - New York: Penguin Books, 1975.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The Works of Henry Wadsworth Longfellow (The Wordsworth Poetry Library)*. New York: Wordsworth Editions, 1994.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance (Tradução de Alfredo Margarido)*. Lisboa, Editorial Presença.
- MATTHIESSEN, F. O. *American Reinassance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1949 (4th impression).
- MELVILLE, Herman. *Battle-Pieces and Aspects of the War: Civil War Poems (new introduction by Lee Rust Brown)*. New York: Da Capo Press, 1995.

- MILLER Jr., James E.. *Leaves of Grass: America's Liric-Epic of Self and Democracy (Twayne's Masterwork Studies)*. New York: Twayne Publishers - An Imprint of Macmillan Publishing Company, 1990.
- _____. *The American Quest for a Supreme Fiction: Whitman's Legacy in the Personal Epic*. Chicago - London: The University of Chicago Press, 1979.
- _____ (ed.). *Whitman's "Song of Myself" – Origin, Growth, Meaning*. New York, Toronto: Dood, Mead & Company, 1971.
- MORRIS, Jr., Roy. *The Better Angel: Walt Whitman in the Civil War*. Oxford - New York: Oxford University Press, 2000.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: Estética Antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OROZCO, José Luis. *Henry Adams y la Tragedia del Poder Norteamericano*. Mexico, DF.: Fondo de Cultura Económica, 1985 (primera reimpressão: 2001).
- ORVELL, Miles. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1989.
- PARRINGTON, Vernon Louis. *El Desarrollo de las ideas en los Estados Unidos: Interpretacion de la Literatura Norteamericana*. Buenos Aires: Editorial Bibliográfica Argentina, 1942 (3 volumes).
- PEARCE, Roy Harvey (org). *Whitman: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- _____. *The Continuity of American Poetry*. Princeton: Princeton University Press.
- PRICE, Kenneth M.. *Whitman and Tradition: The Poet in His Century*. New Haven - London: Yale University Press, 1990.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2000 (quinta edição).
- _____. *Que Horas São? (Ensaio)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2000 (quarta edição).

- REYNOLDS, David S. (Ed.). *A Historical Guide to Walt Whitman*. New York - Oxford: Oxford University Press, 2000.
- _____. *Beneath The American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge: Harvard University Press, 1999 (6th Edition).
- _____. *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*. New York: Vintage Books - A Division of Random House, Inc., 1996.
- RICKS, Christopher; VANCE, William L. (org) *The Faber Book of America*. London, Boston: Faber & Faber, 1998.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia (Trad. Rubens Figueiredo)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades – Editora 34, 2000.
- THOUREAU, Henry David. *Desobediência Civil (Resistência ao Governo Civil) – Walden (tradução de Desobediência Civil: David Jardim Júnior; tradução de Walden: E.C. Caldas; introdução de Brooks Atkinson)*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América (Livro I: Leis e Costumes)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A Democracia na América (Livro II: Sentimentos e Opiniões)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WILENTZ, Sean. *Chants Democratic: New York & the Rise of American Working Class, 1788-1850*. New York - Oxford: Oxford University Press, 1984.
- WILLIAMS, William Carlos. *In American Grain: essays by William Carlos Williams*. New York: New Directions Books, 1956.
- _____. *Paterson (Tradução de Maria de Lourdes Guimarães)*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZWEIG, Paul. *Walt Whitman. A Formação do Poeta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

C) TESES (PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA BRASILEIRA)

DINIZ JUNIOR, Ebal Martins. *O Cosmo Whitmaniano: três personae presentes em "Song of Myself"*. Tese de Mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Almiro Pisetta (Área de Língua e Literatura Inglesas), 1996.

MARMORATO, Lília Maria Soares. *O Lírico e o Místico em Walt Whitman*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais - Área: Teoria Literária e Literatura Comparada - da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, orientada pela Prof. Dr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, 1986.

PARO, Maria Clara Bonetti. *Leituras Brasileiras da Obra de Walt Whitman*. Tese apresentada junto à área de TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA para a obtenção de título de DOUTOR pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, orientada pela Prof. Dr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, 1995.

_____. *Recepção Literária de Walt Whitman no Brasil: primeiro tempo modernista: 1917 - 1929*. Dissertação de Mestrado, defendida na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH - USP) em 1979, orientada pela Prof. Dr. Oneida Célia Pereira de Queiroz.

D)ARTIGOS

BUELL, Lawrence. "Melville and the Question of American Decolonization". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 06.1992, Volume 64, nº 2.

COVIELLO, Peter. "Intimate Nationality: Anonymity and Attachment in Whitman". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 03.2001, Volume 73, nº 3.

DALLAL, Jenine Abboushi. "American Imperialism UnManifest: Emerson's "Inquest" and Cultural Regeneration". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 03.2001, Volume 73, nº 3.

DeLANCEY, Mark. "Texts, Interpretations, and Whitman's "Song of Myself"". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 10.1989, Volume 61, nº 3.

- FANUZZI, Robert. "Thoreau's Urban Imagination". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 06.1996, Volume 68, nº 2.
- FOLSOM, Ed. "Leaves of Grass, Junior: Whitman's Compromise with Discriminating Tastes". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 12.1991, Volume 62, nº 4 .
- GROSSMAN, Jay. "The Canon in the Closet: Matthiessen's Whitman, Whitman's Matthiessen". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 12.1998, Volume 70, nº 4.
- HURT, James. "All the Living and the Dead: Lincoln's Imagery". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 11.1980, Volume 52, nº 3.
- MACHOR, James L. "Pastoralism and the American Urban Ideal: Hawthorne, Whitman, and the Literary Pattern" In *American Literature*. New York: Duke University Press Volume, 10.1982, Volume 54, nº 3.
- MARKI, Ivan. The Last Eleven Poems in The 1855 Leaves of Grass. In *American Literature*. Duke University Press, 05.1982, Volume 54, nº 2.
- MARTIN, Terence. "The Negative Structures of *American Literature*". In *American Literature*. Duke University Press, 03.1985, Volume 57, nº 1.
- MILDER, Robert. "The Last of the Mohicans and the New World Fall". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 11.1980, Volume 52, nº 3.
- RENKER, Elizabeth. "Resistance and Change: The Rise of *American Literature* Studies". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 06.1992, Volume 64, nº 2.
- ROMERO, Lora. "Vanishing Americans: Gender, Empire, and New Historicism". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 09.1991, Volume 63, nº 3.
- TAPSCOTT, Stephen J.. "Leaves of Myself: Whitman's Egypt in "Song of Myself"". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 03.1978, Volume 50, nº 1.
- ZIFF, Larzer. "Conquest and Recovery in Early Writings from America". In *American Literature*. New York: Duke University Press, 09.1996, Volume 68, nº 3.

KARBIENER, Karen. *Walt Whitman and the Birth of Modern American Poetry*. Mais informações em <http://www.recordedbooks.com>

F) PESQUISA NO SÍTIO *MAKING OF AMERICA*, DA CORNELL UNIVERSITY³⁵⁴

A DISCIPLE. "Emerson's essays". In *The United States Democratic Review*. New York: J.&H.G. Langley, Volume 16, 06.1845.

ALDEN, Henry M.. "Pericles and President Lincoln". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 11, 03.1863.

ANÔNIMO. "Art At The Capitol". In *Scribners Monthly: an illustrated magazine for the people*. New York: Scribner & Son, Volume 5, 02.1873

ANÔNIMO. "Greenough, The Sculptor". In *Putnam's monthly magazine of American Literature, Science and Art*. New York: G.P Putnam & Co. 03.1853.

ANONIMO. "Imperialism in America". In *The Galaxy*. New York: Sheldon Company, Volume 8, 11.1869.

ANÔNIMO. "Walt Whitman and his poems". In *The United States Democratic Review*. New York: J.& H.G. Langley, Volume 36, 07.1855.

ANÔNIMO. "America for the Americans". In *Putnam's monthly magazine of American literature, science and art*. New York: G.P. Putnam & co., Volume 5, May 1855.

ANONIMO. "The Literary Inspiration of Imperialism". In *The Living Age*. New York: The Living Age Co. Inc., Volume 225, 30.06.1900.

APPLETON, T. G.. "The Flowering of a Nation". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 28, 07.1871

³⁵⁴ Trata-se de uma "biblioteca digital de fontes primárias da história social americana", formada pela Cornell University Library. O acervo é particularmente forte nas áreas de educação, psicologia, história americana, sociologia, religião, ciência e tecnologia, contendo 267 monografias e mais de 100000 artigos de jornal datados de um período que se estende de 1815 a 1926. A coleção pode ser acessada por *Corel Draw*, uma vez que todo o acervo está devidamente escaneado, e os textos citados nesta bibliografia são aqueles que já estão disponíveis em nosso computador, resultado de uma pesquisa que ainda está em seu início.

- BLACK, George D. "Walt Whitman". In *The New England Magazine*. Boston: New England magazine Co., Volume 12, 08.1892.
- BURROUGHS, John. "The poet and the modern". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 78, 10.1896
- BURROUGHS, John. "The Poet of Democracy". In *The North American Review*. Cedar Falls: University of Northern Iowa, Volume 154, 05.1892.
- BURROUGHS, John. "Recent Phases of Criticism". In *The North American Review*. Cedar Falls: University of Northern Iowa, Volume 168, 01.1899.
- CAHAN, Abraham. "Leaves of Grass". In *The North American Review*. Cedar Fields: University of Northern Iowa, vol. 82, issue 489, 06.1898
- CONANT, S.S. "Progress in Fine Arts". In *Harper's new monthly magazine*. New York: Harper and Bros., Volume 52, Issue 311, 04.1876.
- CRANOLI, C.P.. "Symbolism and Language". In *The Galaxy*. New York: Sheldon Company, Volume 16, 09.1873.
- EMERSON, Ralph Waldo. "Aspects of Culture". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 21, 01.1868.
- FROTHINGHAN. O. B.. "Democracy and Moral Progress". In *The North American Review*. Cedar Falls: University of Northern Iowa, Volume 137, 07.1883.
- GREENOUGH, Horatio. "Etchings with a Chisel". In *The United States Democratic Review*. New York: J&HG Langley, Volume 18, 1846.
- HARRIS, T. W.. "Ralph Waldo Emerson". In *The Atlantic Monthly*. Boston: The Atlantic Monthly Co., Volume 50, 08.1882.
- HARTE, Walter Blackburt. "Walt Whitman's Democracy". In *The New England Magazine*. Boston: The New England Magazine Co., vol. 14, issue 5, 07.1883.
- JAMES, Jr., Henry. "The Madonna of the Future". In *The Atlantic Monthly* (Volume 31, Issue 185). Boston: The Atlantic Monthly Co., March, 1873, pp. 276-297.
- KENNEDY, Walker. "Walt Whitman". In *The North American Review*. Cedar Falls: University of Northern Iowa, Volume 138, 06.1884.
- MERWIN, Henry Childs. "Millet and Whitman". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 79, 05.1897.

- SHAW, William B.. "A Forgotten Socialism". In *The New England Magazine*. Boston: J. T. and E. Buckingham, Volume 14, 08.1893.
- STEDMAN, Edmund Clarence. "Emerson". In *The Century; a popular quarterly*. New York: The Century Company, Volume 25, 04.1883.
- STEDMAN, Edmund Clarence Whitman". In *Scribners monthly, an illustrated magazine for the people*. New York: Scribner and son, Volume 21, 11.1880.
- TRAUBEL, Horatio. "Walt Whitman at Date". In *The New England Magazine*. Boston: New England Magazine Co., Volume 10, 05.1891
- WARNER, Charles Dudley. "What Is Your Culture To Me? (Delivered before the Alumni of Hamilton College, Clinton, N.Y., Wednesday, June 26)". Publicado na *Scribner's Monthly Magazine*. New York: Scribner and Son, August, 1872, pp. 470-478.
- WEST, Kenyon. "On a dictum of Matthew Arnold's". In *The Atlantic Monthly*. Boston: Atlantic Monthly Co., Volume 78, 10.1896.
- WHITMAN, Walt. "Have We A National Literature?". In *The North American Review*. Cedar Falls: University of Northern Iowa, Volume 152, 03.1891.