

O poeta e seus frontispícios: o retrato e as transformações da *persona* poética em *Leaves of Grass*, de Walt Whitman

Prof. Doutorando Bruno Gambarotto (USP)

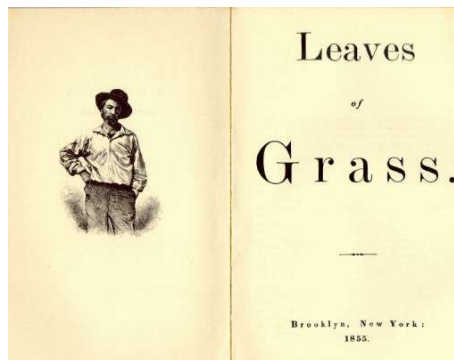
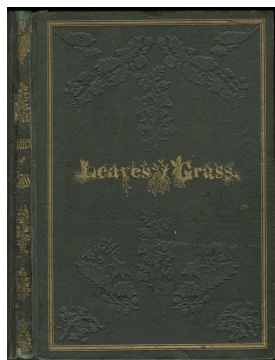
Resumo:

*Quando impresso no frontispício dos livros, o retrato, mais do que reforçar uma existência empírica, é meio tradicional de relacionar ao indivíduo os valores sociais e literários de um ambiente artístico. Mas, apesar de sua natureza protocolar, os frontispícios nos reservam algumas surpresas. Analisaremos aqui um uso particular dessa técnica de identificação: os frontispícios de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. Chegando a ponto de substituir o nome pelo retrato na identificação do autor, Whitman fez sentir muitas vezes pelo registro pictórico os diferentes momentos de sua poesia. Atravessando essas mudanças, veremos como o poeta — “rude” ou “professoral”, “dândi” ou “dádivoso” — compôs sua imagem de modo a conferir a suas experiências literárias uma autoridade social e poética adequada aos momentos de tensão política da segunda metade do século XIX norte-americano.*

Palavras-chave: 1) Walt Whitman (1819-1891); 2) Literatura norte-americana; 3) Poesia norte-americana

O assunto desta comunicação é o uso do retrato feito por Walt Whitman em *Leaves of Grass*. Falaremos principalmente da primeira edição, datada, não por acaso, de 4 de julho de 1855; aqui o retrato assume um papel decisivo para a composição do volume. Do pronunciamento que abre o livro ao último dos poemas da edição, o tom geral é de **intervenção política**, de interpelação de uma sociedade desagregada que a poesia despertaria e reuniria sob o signo da nação. Sabemos, pelo espólio do poeta, que foram necessários anos de rascunhos e anotações para que se encontrasse a linguagem apta à tamanha pretensão.

Não bastassem as inovações da linguagem, Whitman transformou a composição tipográfica e material do livro em questão formal, que encarnava igualmente seu empenho social. Além das proporções inusitadas para um volume de poemas (que pretendiam imitar os *table books* de conteúdo moral, dirigidos à leitura coletiva), e do material luxuoso empregado (a capa verde, com detalhes de vegetação em relevo e o título, com letras sugerindo raízes, gravado em dourado, apropriado a um lugar de destaque na sala de casa), o volume não trazia à mostra nenhuma indicação do nome de seu autor. Em lugar da identificação usual, nome e sobrenome, Whitman preferiu introduzir na primeira página do volume um retrato:¹



¹ As ilustrações deste artigo foram extraídas do *The Walt Whitman Archive*: www.whitmanarchive.org.

O retrato é desafiador; tomado em contraste com o capricho material do volume, leva-nos a pensar o livro como uma espécie de “cavalo de tróia”, a infiltrar seu exército de um só homem nas casas de família. Em lugar do nome, selo que orienta o leitor no mundo privado dos indivíduos a quem seriam atribuídas a fantasia e a perícia literárias, apresenta-se o que a época conhecia como um *tipo* popular e sem maior instrução, em roupas de trabalhador e chapéu de rua, de feições seguras e indolentes que afastam qualquer idéia da figura respeitosa e cultivada que a poesia pedia para a sua fruição. Note-se ainda que o efeito do retrato — ele, sim, responsável pela identidade do autor — torna arbitrária a associação entre o nome de autor e o registro de propriedade do volume (“Walter Whitman Jr.”), que aparece logo a seguir. O distanciamento entre o proprietário e aquele que, gravado no frontispício em traços rigorosamente realistas, “assina” em presença o volume, indicamos que o tipo em questão pretende-se não figura empírica, mas **ficção**.

Cabe-nos, então, perguntar se a palavra presente no volume é adequada ou não à representação do autor. A edição de 1855 de *Leaves of Grass* é composta de uma prosa prefacial e 12 poemas. As peças não possuem título, exceto pela indicação do nome do livro, que encabeça os seis primeiros poemas, sugerindo uma cisão interna, um ciclo maior acompanhado de peças avulsas. Já o que se entende por prefácio (Whitman batizará o texto, posteriormente, com o funcional “Prefácio à edição de 1855 de *Leaves of Grass*”) abre o livro em forma de pronunciamento:

*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 well shaped heir who approaches ... and that he shall be fittest for his days.*²

São palavras de renovação, apropriadas à escolha simbólica da data da publicação, um tradicional discurso de quatro de julho em que se afirma, mais do que a independência, o desligamento cultural, social e político de um Novo Mundo em relação ao Velho. A alegoria indica seus lugares: o jovem respeitoso observa o velho cadáver, “o mais adequado a seus dias”, ser retirado da “casa” (leia-se: mundo) para que o presente e sua nova ordem se cumpram. A seguir, seremos apresentados a esse jovem (o “bardo americano”, ou “o maior poeta”) e sua obra, os Estados Unidos da América,³ “país-poema” que encontra o seu melhor nas “pessoas comuns” e em suas “maneiras simples”⁴ — a liberdade, a moralidade, a sensibilidade frente a abusos, a igualdade entre seus cidadãos, a curiosidade diante de novidades, a fluência de suas palavras, o bom-humor — qualidades que são vazadas, diz o discurso, em uma “poesia sem rima”.⁵ Tudo o que se faz nessa prosa inicial é abrir caminho às palavras que brotam tanto da natureza copiosa do país quanto dos princípios morais de seus habitantes, pronunciadas por aquele que aguarda à margem do volume, o retratado, vestido das roupas e maneiras do povo, pronto para entrar em cena.

² “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 se aproxima . . . e que há de ser o mais adequado para seus dias.” WHITMAN, Walt. *Poetry and Prose*, 5.

³ “The United States themselves are essentially the greatest poem.” WHITMAN, Walt, *Op. cit.*, 5

⁴ [...] *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 newspapers or inventors ... but always most in the common people.* WHITMAN, Walt, *Op. Cit.*, 5-6.

⁵ WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 6

A apresentação de *Leaves of Grass* não interessa por qualquer teoria, mas por atribuir modos poéticos a uma figura **típica** e justificar inovações artísticas não como “desvios de conduta poética”, mas como “expressão adequada” (o termo-chave é *fit*) ao homem americano. O “atentado à alta poesia” é, ao que tudo indica, uma guerra vencida: vale somente a justa — e elevadíssima — medida do Novo Mundo, cuja verdade será **revelada** pela voz de um “americano médio”, a um só tempo representativo e universal, comum e profético. Curiosa, contudo, é a maneira como se constrói a novidade — pois a poesia *deriva* das formas de uma **personagem**, para qual se construirá, antes de tudo, uma **fala**. Finda a prosa inicial sob o auspício de um poeta que “seja absorvido por seu país como ele próprio o absorve”,⁶ sobe ao palco o retratado:

*I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*

*I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease . . . observing a spear of summer glass.⁷*

O que parecia sugerido ao longo da apresentação, o ar de discurso dirigido ao público, confirma-se nos primeiros três versos do primeiro poema — pois o “bardo americano” nada mais faz do que chamar à celebração e à responsabilidade o *outro* (“*you, whoever you are*”, como se lê na célebre fórmula de muitos poemas posteriores de *Leaves of Grass*), que se pode dizer a segunda personagem de *Leaves of Grass*. Temos, portanto, um poema conduzido dialogicamente, no qual o “falar consigo mesmo”, com o intuito de conquistar a consciência de si e do mundo, nunca perde de vista a *recepção pública*; esta, em contrapartida, confere a cada palavra enunciada, a cada episódio exposto, a cada reflexão e desabafo de si, uma dimensão maior do que a privada ou lírica. Aqui, falar de si é, necessariamente, falar **de muitos e para muitos**. O diálogo com o interlocutor oculto só vem a reforçar a importância da construção de personagem para a configuração do poema. Esse tem a **forma do espaço público e democrático**; seu protagonista, o **caráter exemplar** a ser seguido; sua expressão, o **ritmo oratório** do discurso político, que refaz a organização poética sob novas tensões formais, regulando o ritmo em longos encadeamentos panorâmicos e mudanças de tom que encontram lastro nos humores do próprio ator (aqui preferível a sujeito), substituindo estrofe, metro e rima pelo andamento prosódico da fala, que constitui os núcleos de sentido do poema. Isso fica claro quando o bardo, logo após se dizer “sem disfarces e nu” em meio à natureza inebriante, enuncia o convite que servirá de motivo para todo o 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 look through my eyes either, nor take things from me:
You shall listen to all sides, and filter them from yourself.⁸*

⁶ “The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it.” WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 26.

⁷ “Eu celebro a mim mesmo,/E o que eu assumir você tem de assumir,/Pois todo átomo que me pertença também pertence a você.//Descanso e convindo minha alma,/Me deito e descanso numa boa. . . observando uma haste da grama de verão.” WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 27.

A partir deste ponto, o público convocado ganha um lugar definido; e o percurso do bardo-personagem passa a se justificar somente em sua *exibição e demonstração* do correto e adequado — a si e a outrem. Acompanharemos, então, a jornada do bardo, ora sozinho, ora interpelado por terceiros; ora no campo, ora na cidade; ora refletindo sobre sua jornada, ora atingindo os cumes de Deus, observando à distância sua obra, ou, finalmente, dissipando-se em êxtase no chão da estrada que o interlocutor é convidado a pisar. É em meio às inquietudes que o conduzem, sempre movido pelo desejo de mostrar-nos a liberdade e a igualdade — ensinamentos da natureza simbolizados pela grama — e desvelar-nos a coesão da América, que, enfim, o bardo dá a conhecer seu nome e suas divisas:

*Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,
Disorderly fleshy and sensual. . . . eating drinking and breeding,
No sentimentalist. . . . no stander above men or women or apart from them
[. . . . no more modest than immodest.
[...]
I speak the pass-word primeval. . . . I give the sign of democracy;
By God! I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on
[the same terms.]*⁹

A essas alturas (passamos, mais exatamente, por 28 páginas da primeira edição até que surgisse seu nome) devemos nos perguntar em que medida este americano, que fala a voz da democracia, encontrou em seu público resposta à altura — ou ainda, se a imagem de seu público, que o acompanharia ao longo do poema para descobrir a origem dos poemas, condizia com a realidade e o pensamento de seus leitores. A despeito do interesse nulo entre os homens comuns, 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 de Whitman. 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!*”¹⁰), 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. A ele podemos referir a surpresa dos entusiastas, como o “*natural poet*” de Charles Dana,¹¹ que, relacionando a natureza romântica de “nosso bardo sem nome” ao *loaferism* (a “vadiagem”) dos populares nova-iorquinos, lia “audácia e violência” em sua “independência”, “despojamento e indecência em sua linguagem”, ou na resenha eruditíssima do *Washington Daily National Intelligencer*,¹² 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

⁸ “Fique comigo neste dia e nesta noite e você vai possuir a origem de todos os poemas./ Você vai possuir o bom do sol e da terra . . . há milhões de sóis restantes./ Você não vai mais ter as coisas de segunda ou terceira mão . . . não vai mais olhar com os olhos dos mortos . . . nem vai mais se alimentar de espectros nos livros./ Você também não vai olhar com os meus olhos, nem obter nada a partir de mim./Você tem de escutar todos os lados e filtrá-los por si mesmo.” WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 28

⁹ “Walt Whitman, um Americano, um dos arruaceiros, um kosmos,/Desordenadamente carnal e sensual . . . comendo bebendo e respirando,/Nunca um sentimental . . . nunca acima de homens e mulheres ou à margem deles . . . nunca mais modesto do que imodesto. [...] /Falo a senha primeva . . . dou o sinal da democracia;eu Deus! Não vou aceitar nada que não possa ter resposta nos mesmos termos.” WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 50.

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² 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.

dos ‘assassinos’”, que poderia figurar nos jornais ao lado de “muitos criminosos célebres”. O exercício de ilustração de Dana e do *Washington Daily* encontra o reverso da moeda em Rufus Griswold, que admitia com pesar a menção ao “poeta (?)” nas colunas literárias, “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”, ou no poeta James Russell Lowell, que não poderia levar a sério o livro de um “amigo de condutores de carruagem”.

Transitando entre a surpresa e o mal-estar, lemos a cuidadosa resenha de Charles Eliot Norton, editor da *Putnam’s Monthly Magazine*. 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 [...] 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”.¹³ Sublinhando “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” da poesia, Norton ainda menciona a questão do retrato, considerando “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, visto 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, onde se lê “Walt Whitman, um americano, um dos arruaceiros, um kosmos”, apresentação que só recebe crítica no que concerne ao último epíteto, que expandindo a representatividade desse sujeito às fronteiras da totalidade, é “informação para qual realmente não estávamos preparados”.

Percebemos por esses comentários que pelo menos parte do país não se interessava em “absorver o poeta”, nem mesmo levava a sério suas exortações. Para todos os efeitos, Walt Whitman — antes de tudo, o homem do retrato — poderia bem ser um representante das gangues criminosas de Five Points (*Washington Daily*), 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 a literatura cosmogônica de Whitman está presa à classe que veste seu bardo. A condenação, a surpresa ou o pouco caso dos resenhistas denunciam o abismo que se impõe entre intelectuais e populares; contudo, a tensão pontual das resenhas remonta, mais especificamente, à fragilidade das opiniões progressistas sobre a arte literária norte-americana, que costumavam acenar positivamente ao tipo de experiência promovida por Whitman.

Desde Emerson e seu “*The American Scholar*” (1838), a produção de uma literatura nacional passaria necessariamente pelo lugar social de um “literato americano”, um representante da sociedade que, em sua constituição (e a despeito dos preceitos românticos em voga), deveria abandonar

¹³ “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.

possíveis excentricidades ou parcialidades em nome do **comum**. A palestra de Emerson tem por ocasião o início do ano literário de uma congregação estudantil de Harvard. Entre iguais, Emerson mostra aos estudantes a relação entre o empenho do letrado e a situação social presente, o que faz a partir de uma pequena fábula:

*[...] that there is One Man — present to all particular men only partially, or through one faculty; and that you must take the whole society to find the whole man. Man is not a farmer, a professor, or an engineer, but he is all. Man is priest, and scholar, and statesman, and producer, and soldier. In the divided or social state, these functions are parceled out to individuals, each of whom aims to do his stint of the joint work, whilst each other performs his. The fable implies, that the individual, to possess himself, must sometimes return from his own labor to embrace all the others laborers. But, unfortunately, this original unit, this fountain of power, has been so minutely subdivided and peddled out, that it is spilled into drops, and cannot be gathered. The state of society is one in which the members have suffered amputation from the trunk, and strut about so many walking monsters, — a good finger, a neck, a stomach, an elbow, but never a man.*¹⁴

Mais do que desfazer preconceitos, Emerson nos apresenta uma situação ideal, em que o pensamento não pertence a uma classe especializada, mas a todos em suas mais variadas ocupações — fala-se em um agricultor que, originalmente, não se confunde com seu arado, mas é “o Homem na fazenda”; do mesmo modo, poder-se-ia sugerir “o Homem na condução de uma charrete”, o que não passa pela cabeça dos resenhistas mais simpáticos à causa de Whitman. Contudo, o que Emerson pretende expor aos estudantes de boa família de Harvard é menos o idealismo de uma sociedade bem organizada do que as formas de resposta contundente a uma situação social degenerada, proporcionada pela divisão do trabalho, que acossa o intelectual e o torna “mero pensador ou, pior, papagaio do pensamento de outros homens”. Na situação vivida, os homens nunca serão capazes de abandonar seus ofícios para se tornarem outros, de preferência **todos**; pelo contrário, serão um estômago, um pescoço, um bom dedo, mas jamais o homem inteiro.

Notemos que, sendo capaz de discernir uma situação de penúria espiritual advinda da divisão do trabalho e da mercantilização da vida, Emerson não identifica problemas e tensões entre segmentos sociais. O mundo do trabalho propicia a Emerson a visão de uma mecânica cega, na qual, em última instância, proprietário e proletário são meras partes de uma engrenagem — o que basta para que sejam julgadas igualmente, a despeito das relações que se estabelecem entre elas. As relações humanas, visto que “sociais”, não são dignas do “Homem” que o letrado almeja ser, bem como de sua comunidade ideal; nesse sentido, o letrado poderá contornar o mundo cruel (melhor dizendo, o do **trabalho**) em que sua atividade se degrada para concorrer ao bom caminho da universalidade, essa encontrada na contemplação da natureza, na leitura do passado e no agir do pensamento sobre o “mundo”, essa “matéria-prima a partir da qual o intelecto molda seus esplêndidos produtos”.¹⁵ Todo problema se baseia na tradicional hierarquia entre pensamento e ação, intelecto e trabalho: colocando o “agir” do intelectual como observação do mundo e dos acontecimentos, tudo que E-

¹⁴ “[...] que há o Homem — presente apenas parcialmente em todos os homens particulares, ou através de uma só faculdade; e que você, homem, precisa tomar toda a sociedade para encontrar o homem inteiro. O Homem não é um fazendeiro, um professor, ou um engenheiro, mas todos. O Homem é sacerdote, e acadêmico, e político, e trabalhador, e soldado. Na situação social ou de divisão, essas funções são fragmentadas entre indivíduos, tendo cada qual por objetivo realizar seu quinhão do trabalho conjunto, enquanto os outros realizam o que lhes cabe. A fábula implica que o indivíduo, para ter posse de si mesmo, precisa às vezes retornar de seu trabalho para abarcar todos os demais trabalhadores. Mas, infelizmente, essa unidade original, essa fonte de poder, tem sido tão minutamente subdividida e amesquinhada que se espalha em gotas e não há quem as reúna. A situação da sociedade é tal que só vemos membros amputados de seus troncos, e uma centena de monstros ambulantes pavoneando por aí — um bom dedo, um pescoço, um estômago, um cotovelo, mas nunca um homem.” EMERSON, Ralph Waldo. “The American Scholar”. Em *Essays and Lectures*, 58.

¹⁵ EMERSON, Ralph Waldo. “The American Scholar”. *Op. cit.*, 60.

merson pede a seus estudantes é que não percam de vista as situações presentes e não deixem de observar a sociedade, proprietária ou não, caso contrário, ficarão à mercê de eventos que, antes, devem dominar — afinal, perder de vista o mundo é aceitar a “perda de poder”.¹⁶ Nas passagens finais de *“The American Scholar”*, quando já foram ditos os deveres e a boa conduta do letrado, Emerson retoma algumas questões de interesse para a sociedade:

I read with joy some of the auspicious signs of the coming days, as they glimmer already through poetry and art, through philosophy and science, through church and state.

*One of these signs is the fact, that the same movement which effected the elevation of what was called the lowest class in the state, assumed in literature a very marked and as benign an aspect. Instead of the sublime and beautiful; the near, the low, the common, was explored and poetized. That, which had been negligently trodden under foot by those who were harnessing and provisioning themselves for long journeys into far countries, is suddenly found to be richer than all foreign parts. The literature of the poor, the feelings of the child, the philosophy of the street, the meaning of household life, are the topics of the time. It is a great stride. It is a sign, — is it not? of new vigor, when the extremities are made active, when currents of warm life run into the hands and the feet.*¹⁷

Fique bem entendido que, no contexto dos movimentos de reforma social aos quais se refere, uma coisa é “poetizar o pobre”; outra, **permitir que o pobre poetize** sem que fira, aqui seguindo Norton, a **propriedade** de (ou **da**) dicção. Que se verifique, à distância, um mundo singelo, até mesmo bonito, entre os pobres, ou que o intelectual abraça o baixo — e observe, enfim, como se pode ver a beleza entre os que, ao contrário dos “homens pensantes”, detêm apenas a força de trabalho. “Abraçar o que é baixo” representa descer sem mistura ou confusão. Vemos que, passados dezesete anos do pronunciamento, os ventos da mudança foram inócuos. Diante de um “homem do povo”, que se alça ao universal “gritando como um bárbaro sobre os telhados do mundo”,¹⁸ a sociedade humanitária perdia-se em suspeitas.

Apesar das críticas e do desprezo, “Walt Whitman” pode ser considerado, até segunda ordem, a construção mais radical desse tipo de “literatura do baixo” anunciada por Emerson — pois, em última instância, *Leaves of Grass* empreende a “poetização do baixo” não apenas pela construção fictícia de um “bardo que se mede por seu povo”,¹⁹ como **da própria poesia** que lhe possa, verosimilmente, ser atribuída. Outras experiências do gênero, anteriores a *Leaves of Grass*, colocavam o problema em diferentes perspectivas. Uma delas, que pode servir de contraponto a Whitman, está em *The Biglow Papers*, de James Russell Lowell, publicado em 1848. Além da força política do volume — sátira dos interesses expansionistas e escravagistas que fizeram os Estados Unidos declararem guerra contra o México em 1846 —, seu protagonista, Hosea Biglow (o “Grande baixo”),

¹⁶ “*The true scholar grudges every opportunity of action past by, as a loss of power*”. [O verdadeiro letrado lamenta toda oportunidade de agir que passa como uma perda de poder]. EMERSON, Ralph Waldo. *Op. cit.*, 60.

¹⁷ “Leio com prazer alguns dos sinais auspiciosos dos dias vindouros, que reluzem através da poesia e da arte, da filosofia e da ciência, da igreja e do Estado.

“Um desses sinais é o fato de que o mesmo movimento que causou a elevação do que era chamada a classe mais baixa assumiu em literatura o mesmo aspecto tão marcado e benigno. Em lugar do sublime e belo, o próximo, baixo e comum foi explorado e poetizado. Isso, que fora negligentemente pisado por aqueles que pastaram e trotaram em direção a países distantes, subitamente se encontra mais rico do que o estrangeiro. A literatura do pobre, os sentimentos da criança, a filosofia das ruas, o sentido da vida ordinária, são os tópicos do tempo. É um grande avanço. É um sinal — por que não? De novo vigor, quando as extremidades do corpo se fazem ativas, quando a correnteza de uma vida quente corre por mãos e pés.” EMERSON, Ralph Waldo. *Op. cit.*, 68.

¹⁸ “*I sound my barbaric yawp over the roofs of the world*”. WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 87.

¹⁹ “*The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bard is commensurate with a people*.” WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 7.

expressa o ufanismo risível do progresso material norte-americano em versos que buscam a imitação da linguagem popular:

*Thrash away, you 'll hev to rattle
On them kittle drums o' yourn,—
'Taint a knowin' kind o' cattle
Thet is ketched with mouldy corn;
Put in stiff, you fifer feller,
Let folks see how spry you be,—
Guess you 'll toot till you are yellor
'Fore you git ahold o' me!*

*Thet air flag 's a leetle rotten,
Hope it aint your Sunday's best;—
Fact! it takes a sight o' cotton
To stuff out a soger's chest:
Sence we farmers hev to pay fer 't,
Ef you must wear humps like these,
Sposin' you should try salt hay fer 't,
It would du ez slick ez grease.²⁰*

A questão para Whitman e Lowell (que, lembremos, não poderia levar a sério a poesia de um “amigo de condutores de charrete”) é a mesma: a marcação verossímil do baixo passa pela convenção lingüística, e ambos a buscam. No caso do autor de *The Biglow Papers*, explora-se a reconstrução fonética da fala popular (no caso, de um homem do campo) em versos tradicionais, suscitando a crítica e o riso. No entanto, o próprio resultado demonstra o sentido da reconstrução, pois é a poesia douda que desce ao “grande baixo” e determina seus modos. Em *Leaves of Grass*, o retrato e o ritmo poético servem ao mesmo propósito convencional. Contudo, sua solução para os problemas de forma poética pressupõe a crítica das pouco democráticas distinções entre alto e baixo: a construção da *persona* poética com base tanto no realismo do daguerreótipo e na oratória popular quanto na discussão elevada de seus contemporâneos unia em iguais condições as pontas que o poema de Lowell e a palestra de Emerson expunham desencontradas. A crítica ao “bardo sem nome” e a reação, de surpresa ou mal-estar, a seus modos poéticos podem ser localizadas justamente no questionamento radical da tradição literária que esse repertório desentranhado da cultura urbana de massa implica. Configurando esses materiais a partir da discussão filosófico-estética de seus contemporâneos, Whitman inventa uma poesia norte-americana instalada no centro das tensões sociais de sua época.

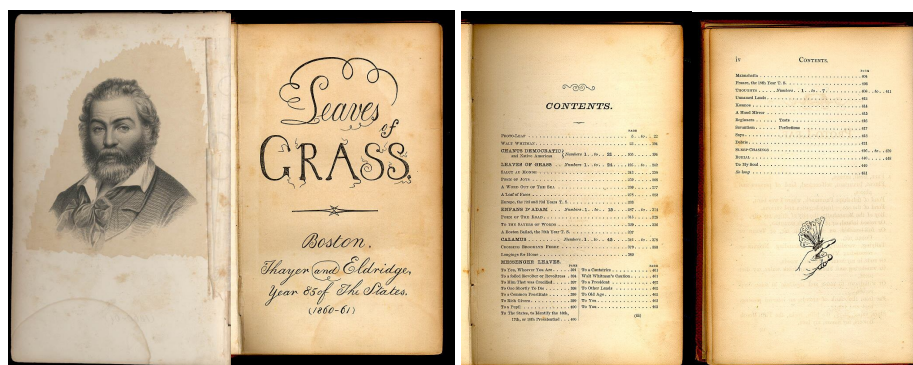
Apesar da consciência aguda sobre os meios de que dispunha para essa invenção, Whitman ocupou-se de *naturalizar* seus procedimentos. A naturalização não deixa de ser uma diretriz do que

²⁰ Uma tradução relativamente livre seria: “Saí fora, ‘cêis vão te qui batê/bem longe esses tambor d’ocêis —/ Aqui num tem nenhum porco/prá se pega cu’ mi’io bolorento./ S’indireita aí, ô da frauta./ De’xa os compadre vê com’ocê tem força —/Acho qui cê vai suprá até ficá verde/Antes di butá as mão em mim.//Aquela bandera no cér ‘tá um po’co rota:/Ispero qui num seja o meió du seu domingo. Assim vai precisá d’um bucadu di algodão/Pra impacotá o peito dus sordado:/Já qui nós fazendero tem di pagá por isso./Si’ocêis precisa vesti esses pano’,/’Magina cêis usan’o feno no lugá,/ia ficá ‘pertigado iguar”. LOWELL, James Russell. *The Biglow Papers*. Londres: Trübner & Co. 60, Paternoster Row. 1861.

lemos na construção fonética de Lowell: a elaboração de uma linguagem “natural” à voz vulgar resguarda da expressão do baixo os artifícios *próprios* de outros homens. No caso de *Leaves of Grass*, o apagamento do artifício — presente na concepção funcional do retrato e nos ritmos prosaicos — reforça a aproximação do bardo com seu interlocutor, eliminando a “barreira material”. Após encerrar o périplo do futuro “*Song of Myself*”, Walt Whitman reinicia seu monólogo lamentando seus meios: o livro nada mais é do que a “representação pobre” de um homem que pretende entrar em contato físico e espiritual com seus iguais.²¹ Anos depois, a mesma idéia dará ensejo à estrofe:

*Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man*²²

Em certa medida, a história das sucessivas publicações de *Leaves of Grass* se confunde com as inúmeras tentativas de naturalização dos meios poéticos à luz dos eventos sociais que pediam a intervenção poética e política de Whitman. A linha dessa intervenção seguirá escorada pelo frontispício ainda em 1856, quando o tom de pronunciamento dá lugar a uma atmosfera de conselho e sabedoria. O retrato permanecerá — mas já devidamente amparado pelo nome do autor (o poema de abertura de 1855 passa a se chamar “*Poem of Walt Whitman, an American*”) que se pretende gravar na esfera pública não mais como um nome fortuito de homem, mas com sua especificidade demarcada. A **representatividade**, trincheira whitmaniana, começa a perder sua força. Quando temporariamente abandonada, no início da década de 1860, em nome do retraimento lírico que lemos na peça de iniciação poética “*Out of the Cradle Endlessly Rocking*” e na série de poemas amorosos *Calamus*, que em tudo exprimia o desalento do poeta público às vésperas da Guerra de Secessão (1861-1865), a figura desafiadora dá lugar a um homem de modos refinados:



A delicadeza do indicador a receber o pouso da borboleta será uma das marcas registradas do poeta nos anos posteriores à guerra. Já o frontispício de *Leaves of Grass* jamais reencontrará a função que o fizera fundamental em 1855. Após a Guerra, iniciam-se os anos de normalização do que fora produzido em nome das estratégias de intervenção desencontradas: agora é na construção de uma **biografia** capaz de unificar o conjunto poético que o poeta empenha boa parte de seus dias. O centro dessa biografia não será mais o “arruaiceiro” retratado em 1855, nem o “conselheiro” dos poemas de 1856 ou o homem refinado de 1861; surge, então, a figura do *Good Gray Poet*, solícito diante dos feridos, amoroso diante dos convalescentes do conflito, do qual Whitman participa como enfermeiro. A passagem do retrato à biografia escrita ainda mantém **a poesia como efeito da construção do homem público**: os poemas que, antes, adequavam-se ao pronunciamento de um arruaiceiro não diferem dos que surgem, citando aqui o testamento literário de Whitman, como “exploração da Personalidade, identificada com local e data”.²³ Deixando a representatividade em nome do

²¹ “*I pass so poorly with paper and types . . . I must pass with the contact of bodies and souls*”. WHITMAN, Walt. *Op. cit.*, 89.

²² “*So Long*”, de “*Songs of Parting*”. Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass (the Death-Bed Edition)*”, *Op. cit.*, 609.

²³ “*A Backward Glance o’er Travel’d Roads*”. Em WHITMAN, Walt. “*Leaves of Grass (the Death-Bed Edition)*”, *Op. cit.*, 658.

personalismo, a última edição de *Leaves of Grass* (conhecida como “Edição do leito de morte”), traz novamente ao frontispício o homem desafiador de 1855 — como um retrato na parede, e nada mais.

Referências Bibliográficas

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. Nova York: Library of America, 1996

LOWELL, James Russell. *The Biglow Papers*. Londres: Trübner & Co. 60, Paternoster Row. 1861
(no website *The Project Gutenberg*, www.gutenberg.org.)

WHITMAN, Walt. *Poetry and Prose*. Nova York: Library of America, 1996

_____. *Walt Whitman's Leaves of Grass (150th Anniversary Edition, by David S. Reynolds)*. New York: Oxford University Press, 2005.

Site

FOLSON, Ed. e PRICE, Kenneth M (eds.). *The Walt Whitman Archive*: www.whitmanarchive.org

CORNELL UNIVERSITY LIBRARY. *Making of America*: cdl.library.cornell.edu/moa