

A imensidão do eu e do outro: cultura e identidade em Drummond e Whitman.

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP – São José do Rio Preto)¹

RESUMO: A proposição neste trabalho constituir-se-á na discussão sobre as relações e crenças em torno do papel da cultura e identidade na construção da imagem do poeta nos poemas *Também já fui brasileiro* de Carlos Drummond de Andrade e *Song of Myself* de Walt Whitman. A “pretensa verdade”, modelada por um *modus operandi* literário, encontra-se interligada à posição escolhida pelos poetas em culturas ou pela posição que a eles é permitida pelas culturas a que se expõem. Parte-se do pressuposto de que a identidade nessas poesias é uma tradução de memórias e revela-se somente em termos de contraponto a partir de um procedimento dialógico (e dialético), cuja compreensão nos remete à “incapacidade” do poeta em dar voz à busca por uma recuperação de supostas integralidades enumeradas ao longo do tempo.

PALAVRAS CHAVE: Identidade, Drummond, Whitman, Cultura.

INTRODUÇÃO

“A vida prejudica a expressão da vida. Se eu tivesse um grande amor nunca o poderia contar”.
Fernando Pessoa

Discutir as relações e crenças em torno do papel da cultura e identidade não é tarefa fácil quando pensamos na imensa quantidade de reflexões críticas sobre o assunto. Assim, o que aqui se propõe não é nada original, mas um recorte da busca da cultura e identidade na construção poética de Drummond e Walt Whitman.

Para tanto, partir-se-á da definição do espaço (dentro da poesia) que é cabido aos poetas supracitados e da representação deles nas poesias nacionais de que fazem parte, por meio de um projeto de modernidade tardia. A questão do reconhecimento do eu e do outro será realizada pela perspectiva da tradução de memórias, expressa nas poesias e representada na voz e nos papéis dos poetas, das releituras que fazem de si mesmos.

1. A modernidade

Hal Foster (1991) uma vez questionou a modernidade em um sentido mais amplo: se realmente estamos hoje além do moderno, porque os conceitos, práticas e formas não deixaram de ser um problema de estilo local e fase econômica? Com essa pergunta Foster cria uma discussão em torno da modernidade, pós-modernidade e políticas de interpretação. Discussão essa aqui

¹Cláudia M.C. NIGRO, Professora Doutora
UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”). Departamento de Letras Modernas. E-mail: cmcn@ibilce.unesp.br

continuada, visto que os poetas elencados no trabalho são denominados por críticos como poetas modernos.

No entanto, não podem ser caracterizados como aqueles que trabalhavam com mitos de progresso, pois seus projetos poéticos não mais seriam vistos como atuais, dado que o mito de progresso não encontra credibilidade nas políticas de interpretação da época presente. Há, então, uma necessidade de caracterização dos mesmos?

Drummond e Whitman, se caracterizados, poderiam fazer parte, concomitantemente, de dois momentos histórico-literários, a saber, a modernidade e a pós-modernidade. Faz-se aqui a opção de apenas apontar que tais poetas desenvolveram um projeto de modernidade profundamente engajado com o que Zigmunt Baumann (2005) denomina modernidade líquida, ou seja, uma modernidade ao mesmo tempo includente e excludente. Neste projeto de modernidade utiliza-se também a definição de “moderno como projeto incompleto” de Jürgen Habermas.

The word “modern” in its Latin form “modernus” was used for the first time in the late 5th century in order to distinguish the present, which had become officially Christian, from the Roman and pagan past. With varying content, the term “modern” again and again expresses the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new.² (HABERMAS, 1991, p.3)

Assim, o modernismo enquanto prática ainda faz parte de nossas reflexões. Neste contexto, utilizaremos a poesia de Carlos Drummond de Andrade e Walt Whitman para **ilustrar** o modernismo que, segundo Foster (1991), pelo menos enquanto tradição, foi vitorioso. Trata-se do modernismo referido como oposicional por origem (postura de defesa já amplamente absorvida), que desafiou a ordem cultural da burguesia e a ‘falsa normalidade’ (HABERMAS, 1991) da história.

No entanto, o que antes era desafiador da cultura hoje se tornou cultura oficial. Mesmo não vivendo a pós-modernidade Drummond e Whitman em seus projetos poéticos demonstraram que já sabiam disso, ou seja, que o modernismo era o mesmo, mas a dialética propiciada pelo diferente já não mais existia.

Por essa razão, ao considerar a produção dos poetas anteriormente citados pode-se afirmar que os mesmos foram poetas modernos se e somente se for mantida a visão (a) histórica de sua poesia, pois se tem, em seus textos, o efeito (não) sublime de Poe (1998) e/ou a forma aparentemente estruturada que não se mantém. O que permanece, por meio dessas desestruturas, é uma crítica da representação, segundo Hal (1991) reafirmada mais tarde no pós-modernismo.

Novamente, pode-se afirmar que os poetas em questão não podem ser definidos apenas no seu tempo e as relações estabelecidas nos projetos poéticos de ambos não devem ser superpostas em relação a uma forma específica de poesia.

Trata-se aqui de dois poetas que conseguiram manter em seus textos uma relação dialética com a cultura popular, mesmo tendo uma visão participativa da **burguesia** nacional (Brasil e Estados Unidos).

Portanto, não se concebe a poesia de ambos sem uma reflexão sobre a cultura. Cultura essa resultante de um processo de descobrimento de uma nação pessoal, por meio de indagações individuais. Descreve-se assim um Brasil de Drummond e um Estados Unidos de Whitman, países e culturas diretamente ligadas à exposição e reflexões dos poetas sobre suas vidas e formações sócio-econômicas e culturais.

² A palavra “moderno” na sua forma latina “modernus” foi usada pela primeira vez no final do século quinto para distinguir o presente, que tinha se tornado oficialmente cristão, do passado romano e pagão. Com conteúdos variados, o termo ‘moderno’ continua expressando a consciência de uma época que se relaciona com o passado da antiguidade, a fim de ver-se a si mesmo como o resultado de uma transição do velho para o novo.

Lê-se Drummond e Whitman não apenas como simbólicos, míticos e visionários acerca do papel de suas nações, mas como textos. Textos esses já escritos pela própria cultura a que pertencem, não imersos necessariamente na lógica espaço-temporal de seus países de origem, mas fugitivos da contingência, performativos, **destruindo** o modernismo para reescrevê-lo.

O desafio às formas é demonstrado em ambos pela maestria que os mesmos trabalham a forma poética. No entanto, a pluralidade da representação do eu por eles utilizada descreve-se como desafio e se sustenta nos discursos de si e principalmente dos outros em si.

A cultura local do modernismo com seus modelos únicos e específicos desaparecem nos projetos, deixando apenas os rastros ou as rasuras significativas (DERRIDA, 1999) para que também não ocorra um apagamento dessa cultura e as poesias representem afirmativamente o local a que pertencem. A poesia, aqui, afirma sua filiação ideológica, mantém o indivíduo (poeta) e reafirma a cultura. Os poetas que as representam não são elitistas, mas homens do povo, aqueles que há tempos atrás, por sua simplicidade, não **poderiam** escrever poesia, nem apenas usufruir dela.

Por sua linguagem simples/profunda constituem-se públicos, podendo sua poesia ser encontrada não apenas nas academias ou inatingível ao comum, mas apropriada (no total ou em partes) em conversas em bares, músicas populares, propagandas de produtos nunca imaginados, entre outras, livrando os poetas, assim, do elitismo do modernismo.

O modernismo de ambos pode ser caracterizado como o que Hal denomina pós-modernismo de resistência, ou seja, mantém o desejo de brincar e transformar o objeto no contexto social mesmo em que foi elaborado.

*A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to official culture of modernism but also to the “false normativity” of a reactionary postmodernism. In opposition (but not only in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop or pseudo-historical forms, with a critique of origins, not a return to them. In short, it seeks to question rather than conceal social and political affiliations.*³ (Hal, 1991; xii)

Neste trabalho a cultura é, portanto, assim representada na imensidão do eu (individualismo) e do outro (questionamento sobre si a partir de uma representação da imagem outra).

2. Carlos Drummond de Andrade: o sujeito ante as “invasões bárbaras”.

“Nunca amamos alguém. Amamos, tão-somente, a idéia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em suma, é a nós mesmos – que amamos”.

Fernando Pessoa

Como já dito em artigo publicado nos Anais do último Congresso da ABRALIC, “a tentativa de definição da brasilidade perpassa a produção literária nacional e constitui-se em problemática para alguns brasileiros que discutem sobre as “raízes do Brasil” (NIGRO, 2006, p. 2). Ao tentar decifrar a identidade mestiça ou totalmente fragmentada de brasileiros não conseguimos definir as fronteiras de nós mesmos.

³ O pós-modernismo de resistência, então, cresce como uma contrapartida não apenas à cultura oficial do modernismo, mas também contra uma “falsa normatividade” do pós-modernismo reacionário. Em oposição (mas não *somente* em oposição) um pós-modernismo de resistência preocupa-se com uma destruição da tradição de forma crítica, não como um pastiche instrumental das formas pop ou pseudo-históricas, com uma crítica das origens, não com um retorno a elas. Resumindo, procura explorar códigos culturais, explorar ao invés de dissimular afiliações sociais e políticas.

É desse lugar que Drummond escreve. E o texto aqui escolhido, o poema “Também já fui brasileiro”, como os demais de seu projeto poético sobre a brasilidade (“Fuga”, “Hino Nacional”, entre outros), é reflexo da maneira “intimista” com que esse mineiro simples discute esteticamente a vida na poesia.

Também já fui brasileiro

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.
Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.
Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

A idéia de identidade (brasileira?) aqui utilizada pode ser a descrita por Bauman como aquela que “nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela idéia – recriar a realidade à semelhança da idéia”. (BAUMAN, 2005, p. 26)

Se esse padrão de discussão foi fértil para a modernidade em sua busca por origem, o problema da identidade refletido por Drummond já não é mais o da vigência, segundo Bauman, “de um princípio de *cuius régio, eius natio*”, mais sim “os atuais ‘problemas de identidade’” que “se originam, pelo contrário, do abandono daquele princípio ou do pouco empenho na sua aplicação e da eficácia do seu fomento onde isso é tentado”, resultando em uma identificação que “se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a quem possam pedir acesso”. (BAUMAN, 2005. p.44)

O poeta, apesar de ter direito de manifestar as suas preferências, vê-se limitado pela posição que a ele é atribuída. Cria o ritmo na própria ausência dele, ironiza a imagem estereotipada do brasileiro, moreno, frequentador de bares e bom amante, pela sugestão de que perdeu a ironia que inscreve e escreve no poema.

O poema, assim, parte do livro **Alguma Poesia**, publicado em 1930 (DRUMMOND, 1984), apresenta uma forma não tradicional com ritmo próprio, versos livres e rima que se estabelece ao longo do texto (“bastava” / “pensava”), mas mais tradicionalmente no final, como o jogo que vem se mantendo desde o início pelas repetições.

Eu também já fui brasileiro

Eu também já fui poeta
Eu também já tive meu ritmo

E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam

Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

O jogo também se estabelece na forma dos versos nas **supostas** estrofes que se mantêm enquanto estrutura por orações coordenadas adversativas a cada 5, 4 e 6 versos, confirmando o ritmo e o tom irônico negado pelo poeta.

Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Mas eram tantas, o céu tamanho
minha poesia perturbou-se.

Mas acabei confundindo tudo.

Na tentativa de ilustrar o caos de não possuir uma herança cultural marcada, o poeta perturba-se e confunde-se. Na e pela linguagem, cria as virtudes nacionais e as nega, refletindo sobre o Brasil brilhantemente.

A construção da identidade de si enquanto pertencente a esse país ilustra a impossibilidade de criar uma imagem fixa do e para o brasileiro, pois nem mesmo o moreno se sustenta. Assim, o poeta usa o que supostamente representaria o brasileiro: moreno; cantor de viola; freqüentador de bar; nacionalista; poeta; sedutor; mulhengo; sambista e malandro. Estereótipos que espelham a visão do outro sobre o nacional.

Com todos os verbos no passado, o poema é construído como uma identidade fragmentada que, de certa maneira, sabe o que não é, mas ainda e talvez nunca saiba de que se constitui.

3. Walt Whitman: a melodia de si mesmo como prática identitária transformadora

"Introduziu uma nova subjectividade na concepção poética e fez da sua poesia um hino à vida. A técnica inovadora dos seus poemas, nos quais a ideia de totalidade se traduziu no verso livre, influenciou não apenas a literatura americana posterior, mas todo o lirismo moderno, incluindo o poeta e ensaísta português".

Fernando Pessoa

Nos Estados Unidos, devido à também experiência de colonização, a intensa nacionalidade do romantismo foi contestada por alguns escritores, como Walt Whitman, que, reafirma uma (re) apropriação da cultura local por meio do questionamento que faz de si, de sua história, **comparando** o local e o mundial, trazendo, assim, diferenças e singularidades: uma mediação crítica de formas.

Assim como Drummond, o poeta americano questiona a estrutura de suas representações e tem consciência dos aspectos **impostos** à sua cultura. Além disso, também é considerado um escritor modernista.

Drummond viveu de 1902 a 1987 e escreveu a poesia analisada na década de 20, Walt Whitman (1819 – 1892), por sua vez, escreveu alguns livros de poesia, mas ficou conhecido pelo livro de poemas *Leaves of Grass* (1855) no qual adicionou poemas, fotos, ilustrações e fez revisão em seu conteúdo a cada nova edição (1856, 1860, 1867, 1870-1871, 1876, 1880 e 1889), ou seja,

remodelou seu melhor livro durante toda a vida. A última edição contém 389 poemas, contra a primeira que possuía 12 poemas. No entanto, nada supera os primeiros poemas. Os poemas de Whitman, apesar de escritos durante o período do realismo norte-americano (1861-1865), revelam-se, em sua grande maioria, modernos (1866–1945). Há uma corrente crítica que defende o modernismo iniciado em 1860.

Whitman não foi compreendido em seu tempo nos Estados Unidos. Declarado como indecente, o poeta, filho da classe operária americana, mesmo assim celebra em seus poemas a nação por meio de canções de si mesmo. O desespero de Whitman com os políticos corruptos levou-o à criação do eu-americano. Eu esse também expresso na poesia *Song of Myself*, publicada já na primeira edição de 1855.

Os doze poemas da primeira edição tomam 85 páginas do livro, completado com um prefácio de 10 páginas. Os primeiros seis poemas são denominados *Leaves of Grass*, os outros seis sem título. Entre os sem título está o poema aqui escolhido. *Song of Myself* foi assim denominado somente na edição de 1889, publicada em 1891-1892.

O poema tem 1336 linhas e descreve o mundo do protagonista **Eu**, da alma que sente o outro no mesmo e o mesmo no outro. Escrito no passado, o poeta compara sua cultura com culturas outras em estrofes agrupadas por sentidos sem nenhuma ordem.

*Trippers and askers surround me,
People I meet, the effect upon me of my early life or the ward and
city I live in, or the nation,*⁴

O ritmo e a rima também são inusitados. Primeiro ele absorve os sons, cheiros e gostos do mundo e depois ele os “canta” em sua poesia. É um ato de comunicação entre o poeta e o leitor. *I celebrate myself and sing myself.*⁵

*Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them,
No more modest than immodest.*⁶

Entretanto, o *self* aparentemente singular inclui amigos, a nação e, até mesmo, a humanidade. Whitman escreve em versos livres, sem o tradicional metro e rima. Ainda assim, há ritmo no poema, que se constitui mais como música, cheio de versos longos, muita aliteração, assonância e repetição (palavras, expressões e estruturas).

*At home on the hills of Vermont or in the woods of Maine, or the
Texan ranch,
Comrade of Californians, comrade of free North-Westerners, (loving
their big proportions,)*⁷

⁴ Viajantes e pedintes estão à minha volta

Pessoas eu conheço, o efeito em mim da minha vida pregressa ou do quintal e cidade que moro, ou a nação,

⁵ Eu celebro a mim mesmo e canto a mim mesmo.

⁶ Walt Whitman, a cosmos, de Manhattan o filho,

Turbulento, carnal, sensual, comendo, bebendo e procriando,

Nenhum sentimental, nenhum espectador sobre homens e mulheres ou longe deles,

Não mais modesto que imodesto.

⁷ Em casa nas colinas de Vermont ou nas florestas do Maine, ou no rancho texano,

Companheiro dos Californianos, Companheiro dos habitantes do noroeste livre (amando suas grandes proporções,)

Há o contraste entre o tom do sonho e realidade ou do êxtase e do desespero. O poeta fala por meio de muitas vozes contrárias da união da carne e da alma trazendo para o leitor o terceiro elemento.

*I hear the sound I love, the sound of the human voice,
I hear all sounds running together, combined, fused, or following,
Sounds of the city, sounds of the day and night,⁸*

As muitas vozes no poema são denominadas dúvida, respeito, admiração, submissão, amor, preconceito racial, margens, *self*, além de vozes mudas. Há aqui o que Whitman denominou *Quiet desperation*, ou seja, construção de identidade fraturadas (BENJAMIM, 1993), onde todas as vozes representam o ver o mundo por você mesmo. A responsabilidade social é aqui respeitada: “*You shall listen to all sides and filter them from yourself*”.⁹

Quando mostra seu grito bárbaro, ele parece estar retratando seu desespero contido a procura de si mesmo, sua alma e seu lugar no mundo. Nessa jornada, o poeta torna-se criança de caras conhecidas, o enfermo que se levanta, a mãe condenada por ser bruxa, o desespero contido de ser humano.

*I sound my barbaric Yaws over roofs of the world
...
See myself in prison shaped like another man,
And fell the dull unintermitted pain.¹⁰*

Desespero esse também contido na filosofia do *Carpe Diem* por ele utilizada. Ante a constatação de que a vida é cheia de mal entendidos e as pessoas, devido ao nacionalismo intenso, crêem em uma cultura única e constroem um centro mínimo com variadas margens (e essas são logicamente excluídas), Whitman afirma que a única escolha seria a vida e o viver. Afirmação essa subliminar no poema em questão, mas claramente desenvolvida em outro poema de *Leaves of Grass*, *O Me! O Life!*:

*The question, O me! so sad, recurring--What good amid these, O me, O life?
Answer.
That you are here--that life exists, and identity;
That the powerful play goes on, and you will contribute a verse.¹¹*

Assim, o poeta colabora com a vida e a comunidade de que participa com o verso, não um verso qualquer, o verso de Whitman, essa exaltação do futuro ainda indefinido cultuado no presente não perfeito, cheio de escravos e mortos de guerra, mas ainda um presente cheio de possibilidades que merece ser exaltado.

⁸ Eu ouço o som que eu amo, o som da voz humana,
Eu ouço todos os sons correndo juntos, combinados, fundidos, ou seguidos,
Sons da cidade, sons do dia e noite.

⁹ Você deve ouvir todos os lados e filtrá-los de você mesmo.

¹⁰ Eu faço soar meu grito bárbaro sobre os muros do mundo.
Vejo a mim mesmo moldado como outro homem,
E sinto a dor tola ininterruptamente.

¹¹ A questão, Oh, mim! Tão triste – recorrente – O que é bom entre estes?

Resposta:

Que você está aqui – que a vida existe, e identidade;

Que o poderoso jogo continua e você contribuirá um verso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre a cultura do eu e do outro é bem interessante, mas discuti-la como indivíduo e fazê-la ecoar em todos os sentidos, imagens e cantos é trabalho para os poetas Drummond e Whitman, que recolocaram a memória do país no qual vivem nos extremos da história, relacionando o que conhecemos com a história de colonização que tivemos e ainda temos. O sentido do tempo, assim, faz-se multidimensional e não apenas cronológico. E o espaço em que está inserido torna-se, então, global e local no sentido que emprega Milton Santos quando fala sobre as redes e constituição atual do espaço:

Globais elas são, porque cobrem todo o ecúmeno e, na verdade, constituem o principal instrumento de unificação do planeta. Mas elas também são locais, já que cada lugar, através de sua estrutura técnica e de sua estrutura informacional, acolhe uma fração, maior ou menor, das redes globais (SANTOS, 2005, p. 161/162).

O Brasil e os Estados Unidos são descritos por seus habitantes mais ilustres (porque conseguem descrevê-los nas fraturas de suas buscas identitárias) com **a cor local** e todas os matizes utilizados para construir suas nuances.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] BAUMAN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- [2] BENJAMIM, W. Experiência e Pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas.V.1. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- [3] DRUMMOND, C. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- [4] _____. Disponível em <http://memoriaviva.digi.com.br/drummond/poema003.htm>. Acesso em 02/07/2007, às 16h32.
- [5] MARKI, I. Leaves of Grass: 1855 edition. In: **Walt Whitman: An Encyclopedia**. New York: Garland Publishing, 1998.
- [6] NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**: "Notas" de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução. Rio de Janeiro: EdUFF, 1999.
- [7] NIGRO, C.M.C. Identidade em poética: Drummond e a brasilidade contestada. In: **Anais do X Congresso ABRALIC - Lugares dos Discursos**. 2006. Rio de Janeiro, p.
- [8] PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
POE, E.A. The Philosophy of Composition. In: **The Northon Anthology of American Literature**. New York: W.W.Northon & Co., 1998. p.1572 –1580.
- [9] SANTOS, M. **Da totalidade ao Lugar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- [10] FOSTER, H. **The Anti-Aesthetic**: Essays on Postmodern Culture. Seattle: Bay Press, 1991.
- [11] WHITMAN, W. **Leaves of Grass**. New York: Bantan Classics, 1983.