

Elisa Maria Carrancho Sá Costa

**A América, a universalidade e a espiritualidade
na poesia da Reconstrução de Walt Whitman**

**Porto
2001**

Elisa Maria Carrancho Sá Costa

**A América, a universalidade e a espiritualidade
na poesia da Reconstrução de Walt Whitman**

Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-Americanos apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade do Porto

**Porto
2001**

Índice

Agradecimentos	2
Introdução: “One or two words indicative for the future”	5
Capítulo 1: A América: “ship of Democracy”	14
Capítulo 2: “Within me latitude widens, longitude lengthens”: A universalidade	42
Capítulo 3: “Passage to more than India”: A espiritualidade	63
Conclusão	86
Bibliografia	94

Agradecimentos

O meu reconhecimento dirige-se em primeiro lugar à Professora Doutora Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral que orientou esta dissertação e que desde o primeiro ano do Mestrado me fez sentir o seu empenho, disponibilidade, permanente encorajamento e compreensão. Agradeço-lhe ainda por partilhar com Walt Whitman a responsabilidade pela minha descoberta do prazer da poesia.

Estou grata aos restantes professores do curso de Mestrado: Professor Doutor Carlos Azevedo, Professora Doutora Maria Teresa Castilho e Professor Doutor Rui Carvalho Homem, pelos conhecimentos que me transmitiram e pela atenção e disponibilidade que sempre me dispensaram.

Agradeço também à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento pela bolsa que me atribuiu e me permitiu permanecer durante quase um mês nos Estados Unidos da América.

A minha gratidão dirige-se ainda ao Portuguese and Brazilian Studies Department da Universidade de Brown, em particular ao Professor Doutor Onésimo Teotónio de Almeida, pelo simpático convite para efectuar pesquisa bibliográfica durante um mês nas bibliotecas da Universidade de Brown.

Aproveito também para agradecer ao Professor Doutor Barton Levi St. Armand e ao Professor Doutor George Monteiro pelas sugestões dadas.

Aos meus pais dirijo a minha gratidão eterna.

Agradeço ainda à Clara pelo apoio em todos os momentos difíceis que vivi durante os três anos do Mestrado.

Estou grata ao Rui pela preciosa ajuda na composição gráfica deste trabalho e às minhas colegas do curso de Mestrado, Marinela Freitas e Luísa Coelho, pelo diálogo e partilha de conhecimentos.

*Em memória da
minha avó Amélia*

Of course, we shall have a national character, an identity. As it ought to be, and as soon as it ought to be, it will be.

Walt Whitman

[A] identidade é o resultado da nossa própria tentativa de nos darmos sentido.

Gayatri Chakravorty Spivak

Introdução: "One or two words indicative
for the future"

O grande sonho de todo o escritor – se o tiver – será o de nunca encontrar o leitor «ideal». Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí.

Vergílio Ferreira

I.

Início esta dissertação sobre Walt Whitman, poeta americano do século XIX, com a consciência de quão difícil e arriscado será problematizar em torno da obra de um poeta que, tendo tido uma recepção pouco calorosa em vida, se converteu, após a morte, na referência icónica da poesia americana.

A leitura atenta de uma bibliografia extensa e variada (ainda que ínfima na vastidão da crítica que ao longo de um século se tem ocupado da obra whitmaniana) veio, de algum modo, refrear o entusiasmo do contacto inicial com a poesia de Walt Whitman durante o primeiro ano do meu curso de mestrado. A maior dificuldade com que me deparei foi a selecção do argumento a abordar, parecendo-me inicialmente que todos os temas possíveis haviam já sido tratados. Tendo, no entanto, em mente as frases de Vergílio Ferreira citadas em epígrafe propus-me então encetar uma leitura diferente, porque minha, de um *corpus* limitado de poemas, escritos todos na época da Reconstrução.

A minha opção pelo estudo exclusivo de textos da fase do pós-guerra civil¹ deve-se ao facto de esta auferir menos atenção por parte da crítica que se dedica à reflexão em torno da poesia de Walt Whitman, crítica esta habitualmente mais interessada nos textos publicados nas edições de 1855, 1856 e 1860 de *Leaves of Grass*, considerados frequentemente os melhores que o poeta produziu. Parece-me que, como diz Luke Mancuso, “[t]he Reconstruction Whitman remains the Whitman who has yet to be fully scrutinized by Whitman scholars and readers alike” (Mancuso, 1998: 577). Ciente de que a obra levada a cabo pelo poeta aquando da época da Reconstrução me oferecia várias possibilidades, optei por trabalhar alguns dos poemas escritos neste período sob a égide de três temas: a América, a universalidade e a espiritualidade,

¹ Recorrerei variadas vezes a poemas de outras épocas, com o intuito de estabelecer quer diferenças quer continuidades, pois, apesar de a poesia da época da Reconstrução conter características próprias, não deixa de se integrar e harmonizar com os restantes textos de *Leaves of Grass*. Afinal, “[w]hat constitutes the work’s backbone did not change”, escreve Agnieszka Salska,

[i]t was conceived as a spiritual journey through America so that discovering the resources of the self was simultaneously and identical with discovering the resources of the country, of mankind, and of the whole universe. As Charles Fiedelson has observed, the poem itself became a road on which the traveler, the journey, and the surrounding reality could become one. (Salska, 1985: 27)

procedendo à sua articulação de acordo com a perspectiva apresentada por Emerson ao longo do seu ensaio “Circles”. O pensamento de Emerson constituirá, pois, a pedra angular sobre a qual esta dissertação tomará forma.

Assim, o meu trabalho distribuir-se-á por cinco partes: a **Introdução**, que se divide em duas secções, a presente, um prólogo que, como é habitual neste tipo de trabalho, define os caminhos que pretendo percorrer, e uma segunda que virá expor os pressupostos argumentativos da minha dissertação. Ao longo do primeiro capítulo, “**A América, ‘ship of Democracy’**”, tentarei encontrar nos poemas a analisar marcas do cenário ideológico-cultural da época da Reconstrução americana. Entendendo a literatura como acto cultural e produto da ideologia, procurarei rastrear nos textos poéticos seleccionados (e também em alguns extractos de textos em prosa escritos pelo poeta) as duas Américas – a América real e a América mítica –, que a meu ver, povoam de forma quase omnipresente a poesia de Walt Whitman, e a relação que o poeta estabelece com ambas. A América mítica assumirá um papel fulcral, dado que me interessa simultaneamente compreender como *Leaves of Grass* (em especial os poemas que selecionei) se insere no mito da América com as suas raízes puritanas, e ver como a obra whitmaniana, incrustando-se no mito, o expande, dando-lhe novas tonalidades e adaptando-o a uma época de crise e mudança social como o foi a Reconstrução Americana.

No segundo capítulo, que tem como título “**‘Within me latitude widens, longitude lengthens’: A universalidade**”, perscrutarei a ideia de universalidade contida nos poemas escolhidos que perpassa pela construção de uma irmandade humana, analisando as formas como Whitman articula as noções de americanidade/ universalidade, espacialidade/ a-espacialidade e temporalidade/ atemporalidade, de modo a que o carácter paradoxal expresso por estes pares dicotómicos convirja.

O terceiro capítulo, “**‘Passage to more than India’: A espiritualidade**”, visará, como o título indica, a análise da espiritualidade e da sua crescente importância na poesia whitmaniana do pós-guerra civil, a definição da noção de Deus e a sua comparação com a concepção emersoniana de “Over-soul”, e a articulação da espiritualidade com o tema da totalidade da missão poética. Pretendo ainda demonstrar como a palavra para o poeta se metamorfoseia em visão, símbolo de noções abstractas.

O papel do poeta e a sua relação com a língua serão analisados sempre ao longo dos três capítulos; todavia, a **Conclusão** encerrará a problematização com a síntese das evidências de que o Whitman do pós-guerra civil se converte mais plenamente, como afirma Betsy Erkkila (Erkkila, 1989: 273), no “Poeta” anunciado por Emerson.

Resta-me finalmente acrescentar que, ao longo deste trabalho, não me prenderei de modo restrito a nenhum movimento teórico-crítico, admitindo porém que, considerando a literatura um produto da ideologia e um acto sócio-cultural, não será certamente difícil reconhecer que as linhas mestras dos Estudos Culturais despontarão como pano de fundo da minha dissertação. Move-me, também, o gosto (nostálgico) pela exploração dos sentidos das palavras e pelas suas combinações, o que me levará frequentemente ao “close reading” que, reconheço, resulta por vezes na abordagem quase exaustiva dos poemas.

II.

Em “Starting from Paumanok” Walt Whitman escreve:

I will make the poems of materials for they are to be the most
spiritual poems,
And I will make the poems of my body and of mortality,
For I think I shall then supply myself with the poems of my soul
and of mortality.(vv. 71-73)²

Nestes versos é esboçada a intenção que preside a toda a criação poética whitmaniana: escrever sobre a materialidade e a espiritualidade. A articulação destas duas características na poesia de Whitman será objecto de análise ao longo da presente dissertação, que assentará, como já referi, na reflexão em torno de algumas composições poéticas do pós-guerra civil.

As duas orações causais contidas nos versos de “Starting from Paumanok” levam-nos a inferir que o espírito se espelha na matéria: os poemas serão materiais, porque se pretendem espirituais; cantarão o corpo e a mortalidade, porque intentam representar a alma e a imortalidade. Essa representação da realidade abstracta numa

² Todas as referências aos poemas de Whitman reportar-se-ão à seguinte edição: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, Eds. Scully Bradley e Harold W. Blodgett (New York: Norton, 1972). Para que a localização dos versos citados seja mais fácil, integrarei, entre parênteses, e no próprio texto, o número dos versos.

realidade sensorial patenteia-se no breve poema que Emerson apresenta como mote ao seu ensaio "Circles":

Nature centres into balls,
And her *proud ephemerals*,
Fast to surface and outside,
Scan the prophile of the sphere;
Knew what they signified,
A *new genesis* were here. (Emerson, 1982: 225)³

De facto, Emerson deixa explícito nesta composição poética que a natureza – entendida aqui como material e portanto efémera – simboliza uma realidade maior, sagrada,⁴ que se esconde por trás da aparência, não sendo perceptível a um olhar descuidado. Whitman evendencia na sua poesia essa mesma visão dual iniciando alguns vocábulos alternadamente com letra maiúscula (quando lhes pretende imprimir um carácter sagrado), ou com letra minúscula (traduzindo uma realidade material). São numerosas as palavras que, como mais adiante veremos, adquirem este duplo sentido ao longo de *Leaves of Grass*; "Rondure" / "rondure" é o exemplo mencionado por James S. Leonard no seu ensaio sobre "Passage to India" (Leonard, 1980: 134). Leonard considera, a meu ver correctamente, que a palavra "rondure" corresponderá à união física do mundo possibilitada pelo desenvolvimento da ciência que permite uma comunicação mais rápida e eficaz devido ao encurtamento de distâncias, mas herdeira de um passado que levou ao nascimento de novos mundos:

In the Old World the east the Suez canal,
The New by it's mighty railroad spann'd,
(...)
Again Vasco de Gama sails forth,
Again the knowledge gain'd, the mariner's compass,
Lands found and nations born, thou born America,
For purpose vast, man's long probation fill'd,
Thou *rondure* of the world at last accomplished. (vv. 4-5 e 76-80),

enquanto "Rondure" simbolizará a união espiritual:

O vast *Rondure*, swimming in space,
(...)
Alternate light and the *teeming spiritual darkness*,
(...)

³ Itálico meu.

⁴ É de notar que a índole divina dessa realidade maior é expressa por Emerson através da recorrência a vocabulário bíblico: "a new genesis". Sendo o Génesis o primeiro dos livros do Velho Testamento, aquele que narra as origens do mundo, da humanidade e do povo de Deus e que aborda as temáticas do bem, do mal e da fraternidade, "um novo génesis" significaria certamente um testamento novo (diferente do Novo Testamento bíblico), uma nova explicação das origens e das relações universais.

Below, the manifold grass and waters, animals, mountains, trees,
With inscrutable purpose, some *hidden prophetic intention*,⁵ (vv.
81, 83 e 85-6)

O neo-platonismo de Whitman parece-me aqui evidente. A recorrência alternada a letra maiúscula/ letra minúscula para o mesmo vocábulo ecoa a Alegoria da Caverna de Platão: “rondure” de Whitman não passará de uma “sombra” perceptível aos sentidos, constituindo apenas uma representação de “Rondure”, uma realidade espiritual superior.

A articulação desta dualidade materialidade/ espiritualidade na poesia whitmaniana socorre-se, como pretendo mostrar ao longo da presente dissertação, da teoria avançada por Emerson no início de “Circles”:

The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere and its circumference nowhere. We are all our lifetime reading the copious sense of this first of forms. (Emerson, 1982: 225)

Na poesia de Whitman vislumbra-se também uma sucessão de círculos, surgindo o “olho” como o primeiro desses círculos, a América contemporânea do poeta emergindo como o círculo mais imediato, correspondendo a universalidade a um outro círculo mais alargado; finalmente, a espiritualidade encontra-se também representada neste esquema constituindo o último dos círculos. Com efeito, Whitman associa à espiritualidade uma ideia de infinitude, de incomensurabilidade, recorrendo reiteradamente ao vocábulo “measureless” ao longo de várias das suas composições poéticas que mais directamente se relacionam com o tema.

“A Noiseless Patient Spider” é, na minha óptica, o poema em que mais acentuadamente transparece a intersecção das duas dimensões do real que preenchem a cosmovisão whitmaniana: o mundo material representativo e o mundo espiritual. De facto, se Whitman assume ao longo da sua poesia a função de mediador, esta composição poética constitui, como refere Salska, o melhor exemplo desse seu estatuto: “He mediates between consciousness and reality, mind and matter, spirit and body, past and future” (Salska, 1985: 76). As ideias de mediação e ligação subjazem a todo o

⁵ Itálico meu. Deveremos ter em conta que Whitman, tal como Emerson, alia à ideia de uma verdade maior oculta vocabulário que se associa ao campo semântico de religião: “teeming spiritual darkness” e “hidden prophetic intention”.

poema: na primeira estrofe surge a aranha, incansável tecedeira de teias que lhe permitam o contacto com o mundo circundante, e conseqüentemente a sobrevivência; esta aranha metaforiza a alma que figura explicitamente na segunda estrofe. A identificação de ambas intensifica-se ao longo do poema, iniciando-se com um eficaz jogo aliterativo e assonântico que se repete nas duas estrofes, em que sons fricativos e nasais se mesclam⁶, traduzindo o trabalho árduo e a infatigabilidade da busca de ligação em que a aranha/alma desempenha o papel de mediadora⁷. A identificação da aranha como mera metáfora da alma cristaliza-se no final do poema através da escolha de vocabulário associado ao campo semântico de aranha para ilustrar uma acção levada a cabo pela alma, simbolizando assim a união dos dois mundos: “Till the *gossamer thread* you fling catch somewhere, O my soul” (v. 10)⁸. O sujeito lírico deste poema encontra-se bipartido em Eu e alma,⁹ fazendo convergir o domínio sensorial com o domínio

⁶ Para que se possa analisar de forma mais eficaz a combinação de sons, optei por sublinhar a aliteração e colocar em itálico a assonância: Assim, na primeira estrofe, Whitman refere o movimento da aranha: “It *launch*’d forth *filament*, *filament*, *filament*, out of itself, / *Eyer unreeling* them, *eyer tirelessly speeding* them”; na segunda estrofe descreve a actividade da alma: “*Ceaselessly musing*, *venturing*, *throwing*, *seeking* (...)”.

⁷ É de notar que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a aranha simboliza por vezes a alma, e o seu fio, na tradição indo-europeia, emblematiza o meio, o sustentáculo da realização espiritual (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 80). Por outro lado, é ainda curioso notar que Emily Dickinson usa também a aranha como símbolo, comparando-a ao artista, aquele que expressa estados de alma através da sua criação de objectos ou que, como o poeta, materializa realidades espirituais em linguagem:

The spider as an artist
Has never been employed
Though his surpassing merit
Is freely certified

By every broom and Bridget
Throughout a Christian land.
Neglected son of genius,

I take thee by the hand. (Dickinson, 1975: 557)

Dickinson faz aqui uma crítica velada à sociedade que impede os artistas de criar livremente, aqueles que, como ela própria (é Dickinson quem se identifica com a aranha ao estender-lhe a mão), idealizam, nas palavras de Emerson, “novos géneses”.

⁸ Itálico meu.

⁹ O “eu” whitmaniano divide-se em três *personae* diferentes, que, segundo Harold Bloom, constituem para Whitman a “cartografia psíquica de cada um de nós: alma/ Eu/ e Eu verdadeiro ou Eu, Eu mesmo.” Bloom acrescenta ainda: “A distinção inicial de Whitman é entre alma e Eu, segundo a qual a alma, tal como o corpo, faz parte da natureza, de uma natureza um tanto separada. Por alma, Whitman entende o carácter ou o *ethos* por oposição ao Eu, sendo este último entendido como a personalidade ou o *pathos*” (Bloom, 1997: 248). Gay Wilson Allen define, a meu ver, mais claramente a noção whitmaniana de alma:

The poet’s concept of ‘soul’ is not easy to define; but it seems to include: the faculty of thought; the psyche or the unconscious, from which rises the poet’s conscious imagery; and a belief in the survival or immortality of some sort of mental faculty – though the last may be only a poetic

espiritual. De facto, o Eu surge nas duas estrofes, na primeira como observador do mundo concreto, na segunda dialogando com a alma e interpretando a sua missão: “seeking the spheres to connect [measureless oceans of space]” (v. 8). Whitman refere-se aqui às esferas da teoria do universo de Ptolomeu, assumindo para a alma o compromisso de se converter em “epiciclo” estabilizador dos “planetas”/ “mundos” que constituem o seu próprio sistema, que, tal como o sistema ptolomeico, se desenvolve em círculos concêntricos.

O Eu que observa a aranha parece metamorfosear-se no olho transparente descrito por Emerson no ensaio “Nature”:

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. (...) – all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God (Emerson, 1982: 38-39),

o poema inicia-se com a observação levada a cabo pelo Eu e termina com uma das *personae* do sujeito poético, a alma, a efectuar um exercício de mediação de carácter divino. Com efeito, a alma pretende construir pontes, fixar âncoras flexíveis¹⁰ entre os três círculos que, para além do olho, figuram, como atrás já referi, na cosmologia whitmaniana: a América, a universalidade e a espiritualidade.

O presente trabalho tem como objectivo fazer uma análise de como três dos círculos acima referidos – a América, a universalidade e a espiritualidade – se complementam de forma a modelar uma filosofia própria, que faz de Whitman figura

personification of the infinite character of mind as compared to the finite character of matter. (Allen, 1955: 428)

O próprio Whitman define com clareza a alma em “Starting from Paumanok”:

Was somebody asking to see the soul?
See your own shape and countenance, persons, substances,
beasts, the trees, the running rivers, the rocks and sands.

All hold spiritual joys and afterwards loosen them;
How can the real body ever die and be buried? (vv. 177-180)

No poema “A Noiseless Patient Spider” surgem apenas o Eu e a alma. Como veremos mais adiante, na poesia da época da Reconstrução, Whitman privilegia apenas estas duas *personae*. O Eu verdadeiro, distinto na poesia do período que antecede a guerra civil, particularmente em “Song of Myself”, parece, a meu ver, identificar-se com a alma nos poemas que abordarei.

¹⁰ Aproprio-me aqui de metáforas usadas por Whitman em um dos versos de “A Noiseless Patient Spider”, “Till the bridge you will need be form’d, till the ductile anchor be hold,” (v.9).

central do cânone americano (Bloom, 1997: 242).

Capítulo 1:

A América: "ship of Democracy"

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa, "Ulisses"

Most monuments commemorate an event, are built to glorify a famous person. The Statue of Liberty celebrates a vague symbol, an eternal idea; it tells us that there exists in the world a land where liberty exists.

Paul Auster

Um dos principais símbolos da América é a Estátua da Liberdade. O facto de um monumento simbolizar um país não é estranho; na verdade, ao pensarmos em França, lembramo-nos da Torre Eiffel, enquanto em Portugal tendemos a eleger a Torre de Belém. Contudo, quer o monumento francês quer o português celebram momentos importantes das respectivas Histórias: a Torre Eiffel foi criada para a Exposição Universal de 1889, enquanto a construção da Torre de Belém se deve a motivos práticos: trata-se de um forte destinado à defesa, cuja arquitectura, estilo e localização levaram à sua eleição como monumento maior da época dos Descobrimentos, um dos momentos significativos da História de Portugal. Todavia, a Estátua da Liberdade representa, como refere Paul Auster no extracto em epígrafe, a materialização de uma ideia abstracta. A noção imaterial de liberdade materializa-se na estátua; ao fazer do monumento símbolo da nação, a América apropria-se dos próprios conceitos de liberdade e democracia, tal como se havia já apropriado do nome América.¹¹ O facto de a estátua ter sido criada por um cidadão francês e oferecida pela França, reflecte o olhar europeu sobre a nova nação americana, que se esboça no imaginário europeu como lugar de infinita possibilidade de concretização de utopias imaginadas que a Europa não soube consubstanciar.

Na verdade, a ideia de um lugar em que a perfeição fosse tangível delineava-se no pensamento dos europeus desde a antiguidade clássica; a Atlântida de Platão ou a Arcádia de Virgílio constituíam rudimentos da pluralidade de utopias que viria a aflorar a literatura europeia a partir do Renascimento. Com efeito, o reviver do gosto clássico greco-latino, a possibilidade de contacto com novas terras e culturas em simultâneo com o descontentamento social, devido à corrupção alojada nas sociedades da Europa ocidental, foram factores que ajudaram a produzir nos séculos XVI, XVII e XVIII, um vasto leque de obras em que o tema da utopia era tratado (Kumar, 1991: 32-33).¹²

¹¹ Sacvan Bercovitch considera, em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, que a escolha da denominação América para os Estados Unidos constitui um acto de apropriação simbólica (Bercovitch, 1993: 8).

¹² Kumar aclama a utopia como produto exclusivamente ocidental. Kumar rejeita a ideia de que Platão tenha sido o criador da utopia, mas aceita a *República* como uma das suas mais fortes raízes, a par do milenialismo cristão:

Plato is undoubtedly important, but not necessarily as the inventor or creator of the utopian form. Similarly Christianity is important in utopia even though in most essential respects utopia is a distinctively secular type of social thought. Finally, although ideas such as the

A possibilidade de identificação da utopia com a América e de transfiguração da utopia (não-lugar) em *eutopia* (lugar de felicidade), desponta com as primeiras descrições conhecidas do novo continente. Cristovão Colombo, Américo Vespucci e mesmo Pêro Vaz de Caminha, na sua *Carta do Achamento do Brasil*, retratam a nova terra com tonalidades edênicas: uma natureza luxuriante, um lugar profundamente rico e um povo inocente, bom e nú, semelhante a Adão antes do pecado original. Porém, a verdadeira visão utópica da América nasce em torno da colonização da Nova Inglaterra. A ficcionalização da América como lugar de felicidade e liberdade, destinado à realização da plenitude quiliástica, foi levada a cabo pelo europeu, principalmente o inglês, protestante e branco, que ao conceber a *sua própria América* como Nova Inglaterra, expulsa figurativamente do lugar de realização plena os povos nativos. Ao falar dos Puritanos, Bercovitch afirma: “The [American] wilderness belonged to their errand before their errand belonged to them [Puritans]” (Bercovitch, 1993: 32), evidenciando como a mentalidade protestante concebia a América como um livro em branco que aguardava que nele se escrevesse a palavra de Deus. O preenchimento dessas páginas vazias viria a constituir – se aceitarmos adaptar a metáfora do corpo humano que Emerson usa em “The American Scholar” (Emerson, 1982: 84) – o tronco articulador da futura sociedade americana composta por órgãos tão diversos como aqueles que são parte do corpo humano. Deste modo, a América assume-se, como menciona Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, como um “enorme artefacto”, uma “construção artificial”, em que as noções de arte e natureza se confundem: “Não dizia Whitman, sobrepondo geografia, poesia e democracia, que os Estados Unidos são essencialmente o maior dos poemas?”, (Santos, 1992: 264) pergunta Maria Irene Ramalho, e eu acrescento: e que

Golden Age, Paradise, the Land of Cockaygne and the Millenium are to be found in many cultures, only in the West do we find utopia and a utopian tradition.

(...)

When Thomas More coined the word utopia in 1516 he invented more than a new word, he invented a new form. His *Utopia* is different from anything that had appeared before in the classical or Christian world. It is also different from anything we find in the non-Western world. (Kumar, 1991: 32-33)

As obras utópicas têm, segundo Kumar, surgido em todos os séculos, desde o século XVI (Kumar, 1991: 46). Todavia é de notar a especial ocorrência deste tipo de literatura nos séculos XVI, XVII e XVIII: *Utopia* de Thomas More (1516), *I Mondi* de Anton Francesco Doni (1553), *Christianopolis* de Valentin Andreae (1619), *City of the Sun* de Tommaso Campanella (1623), *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1621-1638), *New Atlantis* de Francis Bacon (1627), já no século XVIII, Jonathan Swift em *Gulliver's Travels* apresenta uma feroz crítica à sociedade inglesa.

Leaves of Grass, o seu grande poema americano, era ele próprio?¹³ Deste modo, o poeta incute na América, em *Leaves of Grass* e na *persona* poética Walt Whitman, uma só identidade.

A compleição de uma identidade única processa-se da forma que descrevi na segunda parte da introdução deste trabalho: Whitman, qual olho transparente emersoniano penetra na “natureza”¹⁴ que o circunda, ou seja, dilui-se no círculo imediato ao seu próprio olho – a América. Por outras palavras, o poeta sofre um processo de exteriorizações e interiorizações, num sentido *singular* ⇒ *círculo* ⇒ *singular* (*súmula*) ⇒ *universal*. Esta sequência inaugura-se com a dissolução de Whitman como transparência que absorve todos os fluidos do círculo, procedendo então à sua filtração e síntese, cristalizando-os, para, seguidamente, percorrendo caminhos de direcção externa, refractar esse fluidos que envergam já trajes imbuídos de novos tons. Assim, torna-se de fulcral importância rastrear a América em que o poeta viveu, uma vez que a dissolvência transcendental whitmaniana se dá em todo o espaço americano, oscilando por vezes entre a natureza¹⁵ e a cidade, mas impondo Whitman sobretudo como um transcendentalista urbano¹⁶.

Em “A Backward Glance O’er Travel’d Roads”, Walt Whitman fala do período contemporâneo à escrita do seu livro da seguinte forma: “My Book and I – what a period we have presumed to span! those thirty years from 1850 to ’80 – and America in them!” (Whitman, 1975: 565). Ainda no mesmo ensaio, um pouco mais adiante, o poeta dá-nos a conhecer a dependência da sua obra em relação à nação americana: “I know that my *Leaves* could not possibly have emerged or been fashion’d or completed, from any other land than democratic America, and from absolute triumph of the National Union arms”(Whitman, 1973: 566).

¹³ No poema: “So Long!”, Whitman escreve: “Who touches this book, touches a man”, entendendo-se aqui a palavra “homem” na acepção que é usada em “Song of Myself”: “Every atom belonging to me, as sure belongs to you”. Assim, quem toca em *Leaves of Grass*, toca em Walt Whitman, ou em qualquer outro ser humano, preferencialmente americano (refiro-me, neste caso, à *persona* Walt Whitman, ou *Myself*, de que falei já na introdução. Cf. n. 9).

¹⁴ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, no artigo citado, afirma que “onde no título se lê *Nature* [de Emerson], não seria precipitado ler *America*” (Santos, 1992: 268, n.27). Uso aqui o vocábulo “natureza” da mesma forma, no sentido de “nação traduzida em natureza.”, *id. ibid.*

¹⁵ Utilizo aqui a palavra “natureza” no seu sentido etimológico, não no sentido emersoniano interpretado por Maria Irene Santos.

¹⁶ Aproprio-me aqui da expressão “transcendentalista urbano”, que é usada por Stephen L. Tanner, no seu ensaio “Whitman as Urban Transcendentalist” (Tanner, 1976: 6).

Da América com que o autor de *Leaves of Grass* se funde nascem simultaneamente os refractados cidade whitmaniana (a Mannahatta, nomeada num poema com o mesmo nome em 1860) e “novo jardim da criação”¹⁷ – descrito no poema tardio “The Prairie States” (1880).

No prefácio de 1872 “As a Strong Bird on Pinions Free”, o poeta reconhece a época que lhe é contemporânea como um quartel de transição de primordial importância para a consubstanciação do lugar altaneiro que adivinhava vir a ser o do seu país no quadro internacional:

The mighty present age! to absorb, and express in poetry, anything of it – of its world – America – cities and States – the years, the events of our Nineteenth Century – the rapidity of movement – the violent contrasts, fluctuations of light and shade, of hope and fear – the entire revolution made by science in the poetic method – these great new underlying facts and new ideas rushing and spreading everywhere; – Truly a mighty age! (...) To me, the United States are important because, in this colossal drama, they are unquestionably designated for the leading parts, for many a century to come. (Whitman, 1973: 742)

Os contrastes aqui descritos – “light and shade”, “hope and fear” – revelam essencialmente as contradições com que o poeta se depara. São precisamente estas oposições (que se centram em torno da guerra civil) que cabe ao poeta – qual aranha silenciosa¹⁸ – mediar.

A guerra viria a constituir, na relação do poeta com a América, um contrato indissolúvel de *casamento*,¹⁹ que legitimaria e inovaria a sua já intensa relação com a

¹⁷ Opto por adaptar a expressão “A newer garden of creation” do poema “The Prairie States”. Este poema projecta para o oeste americano a realização da América ideal.

¹⁸ Recordo o poema “A Noiseless Patient Spider” já mencionado na Introdução do meu trabalho.

¹⁹ A metáfora do casamento é usada por Jerome Loving na página 2 de *Walt Whitman: The Song of Himself*, a mais recente biografia de Whitman. Loving inicia o seu livro, como ele próprio afirma, *in medias res* (Loving, 1999: 22), partindo das informações que se possuem sobre a vida de Whitman durante a guerra civil. O biógrafo justifica este intróito pela importância que estes anos tiveram na vida do poeta e na sua consequente relação com a América e com a poesia:

Although Whitman was slow to engage emotionally in the war effort, these kind of experiences made it impossible for him ever to retreat from it again. For the poet the Civil War became a marriage ceremony of sorts – between him and his country – and his wartime poems in *Drum-Taps* (1865) a betrothal and a spiritual renewal. Earlier – in ‘Song of Myself’ – Whitman had portrayed himself as a bachelor before the American democracy, ‘of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding.’ This prewar self was representative of the American people, in the best tradition of Ralph Waldo Emerson (where the artist descends into the minds of everyone when he thinks for himself), but it also represented

nação. Whitman soube (re)conhecer/ (re)conceber a guerra como um momento maior e um novo passo para a consolidação da ideologia americana. Deste modo, após o final da guerra civil, *Leaves of Grass* sofreria uma contínua e obsessiva metamorfose que visava essencialmente instituir a guerra como a sua pedra angular, mitificando-a.

Em “Death of Abraham Lincoln”²⁰, Whitman contribui para a mitificação da própria guerra, alterando a sua nomenclatura de guerra de secessão, como deveras foi, para guerra da união: “The Secession war? Nay, let me call it the Union war.” (Whitman, 1995: 309). Logo de seguida, estabelece a guerra como semente de novos tempos:

Though whatever call'd, it is even yet too near us – too vast and too closely overshadowing – its branches unform'd yet, (but certain,) shooting too far into the future – and the most indicative and mightiest of them yet ungrown. A great literature will yet arise out of the era of those four years, those scenes – era compressing centuries of native passion, first-class pictures, tempests of life and death – an inexhaustible mine for the histories, drama, romance, and even philosophy, of peoples to come – indeed the verteber of poetry and art, (of personal character too,) for all future America – far more grand, in my opinion to the hands capable of it, than Homer's siege of Troy, or the French wars to Shakspeare. (Whitman, 1995: 309-10)

Deste modo, o vocábulo “civil” em detrimento da expressão “de secessão” incorpora a guerra no mito utópico americano como um novo passo na peregrinação²¹, estabelecendo o conflito como momento maior da renovação/ consolidação da ideologia. Whitman revela-nos, pois, que havia já compreendido há muito a importância do mito para o reforço da identidade da nação, e o seu papel fulcral para fazer reunir forças em torno de um objectivo comum. Mais tarde, Fernando Pessoa viria a descrever o mito da seguinte forma:

Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação – a construção ou renovação e difusão consequente e multimoda de um grande mito nacional. De instinto, a humanidade odeia a verdade, ou que a verdade é inatingível. O mundo conduz-se por mentiras; quem quiser despertá-lo ou conduzi-lo terá que mentir-lhe delirantemente, e fá-lo-á com tanto mais êxito quanto mais mentir a si mesmo e se compenetrar da verdade da mentira que criou. (Pessoa, 1978: 254-55)

the egotist (...) with the war the self-styled ‘caresser of life’ became more of a democrat and less of a ‘kosmos’. (Loving, 1999: 2-3)

²⁰ Discurso apresentado em público três vezes em locais distintos (em Nova Iorque em 1870, em Filadélfia em 1880 e em Boston em 1881) cerca de uma década e meia após o assassinato do presidente Lincoln. (Whitman, 1995: 306-15).

²¹ O sentido da palavra “peregrinação” cerca-se de contornos milenialistas; isto é, “peregrinação” como roteiro de sofrimento, com destino à consolidação da felicidade eterna.

Se acrescentarmos a esta definição pessoal do mito aquela que é dada por Bercovich, compreenderemos o processo de mitificação que Whitman faz da guerra civil: “Myth may clothe history as fiction, but it persuades in proportion to its capacity to help men act in history. Ultimately, its effectiveness derives from its functional relationship to the facts” (Bercovitch, 1978: xi).

É claro que, como elucida Mircea Eliade, o mito é hoje lido como “‘história verdadeira’, e, sobretudo, altamente preciosa, porque sagrada, exemplar e significativa,” (Eliade, 1989: 9) perspectivando-se, conseqüentemente, de forma dissemelhante daquela que, no século XIX, o conotava com “fábula”, “invenção” ou “ficção”, noções que, como vemos, se encontravam inculcadas ainda em Fernando Pessoa e, em minha opinião, também em Whitman. É que a consciência da necessidade do mito e da sua adaptação ao seu livro – ou, talvez, do seu livro às condições sócio-históricas que forçavam a renovação do mito – alarga-se ao próprio Whitman, *persona* poética multifacetada, mas parte integrante da identidade una América – *Leaves of Grass* – Walt Whitman. Whitman auto-modela-se, a meu ver, num tipo ideal²², afinal como se ele próprio de um *constructo* se tratasse. O seu percurso metamórfico é tão cuidadoso como o empenho de Hester Prynne no artístico bordado do A, objecto que mais tarde a iria artefactar, convertendo-a em Americana e profetisa de tempos edénicos de realização plena.

A mutação sofrida por Whitman (a guerra civil torna-se o seu A, viola a sua vida, impondo-se omnipresente) leva-o a alterar a sua poética, transformando-a no que Erkkilä

²² Paul Ricoeur, em *Ideologia e Utopia*, afirma que, segundo Max Weber, “a ideologia tem sempre a função de preservar uma identidade” (Ricoeur, 1991: 325). Porém, Ricoeur acrescenta “que a ideologia ocorre no hiato entre a pretensão de legitimidade de um sistema de autoridade e a nossa resposta em termos de crença”, sendo sua função “preencher o hiato de credibilidade em todos os sistemas de autoridade” (Ricoeur, 1991: 326). Eu defendo que as condições socio-históricas que circundavam a guerra civil constituíam o hiato de que nos fala Ricoeur (entre a legitimidade do sistema de autoridade, que no caso dos Estados Unidos assenta no mito – projecção comum de América como utopia realizável – e a crença nesse mesmo mito). É no domínio da acção social, da forma que Weber a explica, que podemos entender que *Leaves of Grass* e a *persona* Walt Whitman visam preencher esse hiato. A *persona* Walt (re)constrói-se em função do “comportamento (...) presente ou futuro esperado dos outros” (Ricoeur, 1991: 328), dos seus compatriotas. Quando afirmo que Whitman se modela num tipo ideal, pretendo sugerir que ele é uma “construção metodológica”, “um indivíduo que se orienta para os outros indivíduos” (Ricoeur, 1991: 330) apelando sobretudo à tradição, neste caso à crença no mito fundador cujo esboço se ouvia já nas palavras de John Winthrop, ainda a bordo do Arbella em 1630: “... we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us” (Winthrop, 1995: 66).

apelida de “poética da reconstrução”²³ (Erkkilä, 1989: 260) e que o próprio Whitman, no seu prefácio de 1872 define, estabelecendo novas prioridades para a sua poesia:

Leaves of Grass, already published, is, in its intentions, the song of a great composite *Democratic Individual*, male or female. And following on and amplifying the same purpose, I suppose I have in my mind to run through the chants of this Volume, (if ever completed) the thread-electric *Democratic Nationality*. (Whitman, 1973: 745-46)

Para entendermos esta evolução de uma forma mais capaz, basta-nos estabelecer uma comparação entre os versos da secção 38 de “*Song of Myself*” em que Whitman assistia à sua própria transfiguração em Cristo e parte da secção 9 de “*Passage to India*”, em que o poeta se assume como verdadeiro filho de Deus. Em “*Song of Myself*”, o sujeito poético é submetido à crucificação e usa a coroa de espinhos que Jesus usou. Porém, confessa o erro que quase cometeu: deixar cair no esquecimento a sua própria crucificação, ou seja, ver o seu próprio sofrimento como um episódio separado e sem consequências. Os instrumentos de tortura levaram Cristo (e igualmente o cristo-Whitman desta secção 38) à morte, mas, também, à sua ressurreição. A cruz e o crucifixo, que à partida parecem sinais de derrota, são, na verdade, e de forma contrária, árvore da vida:

I discover myself on the verge of a usual mistake.

That I could forget the mockers and insults!

That I could forget the trickling tears and the blows of the budgeons
and hammers!

That I could look with a separate look on my own crucifixion and
bloody crowning. (vv. 962-65)

Esta ideia de recomeço é mais claramente confirmada na estrofe seguinte. Mencionando “*overstaid fraction*”, Whitman refere-se, como afirma Edward H. Bodie, Jr., (Bodie, Jr., 1995: 149) à partilha eucarística do pão em que Cristo encarna (sendo, neste caso, o poeta quem se transforma em “pão da vida”). A ressurreição do cristo-Whitman figura também nos versos seguintes, em que o sujeito poético sente as suas feridas curarem-se e as ligaduras a cair. Tal como havia acontecido com Cristo, o poeta ressuscita, ressuscitando consigo também todos os mortos e aliviando todos os que sofrem:

²³ Esta poética da reconstrução de que Erkkilä fala, corresponde simultaneamente à reconstrução do país

I remember now,
I resume the overstaid fraction,
The grave of rock multiplies what has been confided to it, or
to any graves,
Corpses rise, gashes heal, fastenings roll from me. (vv. 966-69)

Os tropos da comunhão e da ressurreição (“to any graves / Corpses rise”) revelam que o sujeito lírico partilha com todos os seres humanos o carácter divino, isto é, mostra como toda a humanidade é sagrada e se redime através do sofrimento. Na verdade, Whitman transforma-se em Cristo, tal como se transmuta numa pluralidade de deuses de religiões várias, da mesma forma que qualquer ser humano se pode transfigurar, porque, assim como o poeta, toda a humanidade tem um carácter divino. Nesta passagem de “Song of Myself”, o Whitman que nos fala é, em minha opinião, o emersoniano “homem representativo” americano que tão bem se dá a conhecer no início do poema: “I celebrate myself, and sing myself,/ And what I assume you shall assume,/ For every atom belonging to me as good belongs to you.”²⁴ (vv. 1-3)

Em “Passage to India” o “verdadeiro filho Deus” que Whitman nos apresenta imbuí-se de um carácter diferente. Esse filho de Deus é o verdadeiro poeta, e a sua missão é actuar como mediador entre a humanidade e a natureza:

Ah who shall soothe these feverish children?
Who justify these restless explorations?
Who speak the secret of impassive earth?
Who bind it to us? what is this separate Nature so unnatural?
What is this earth to our affections? (unloving earth, without a
throb to answer ours,
Cold earth, the place of graves.)

(...)
Finally shall come the poet worthy of that name,
The true son of God shall come singing his songs.

(...)
Trinitas divine shall be gloriously accomplish'd and compacted by
the true son of God, the poet,

(...)
Nature and Man shall be disjoine'd and diffused no more,
The true son of God shall absolutely fuse them. (vv. 93-98, 104-05,
111 e 114-15)

Este filho de Deus que aqui é anunciado tem como incumbência indicar à humanidade o caminho, ou, usando a expressão de Whitman, o “segredo da terra”, para

e à obsessiva remodelação da poesia levada a cabo após o término da guerra civil.

que a harmonia do ser humano com a natureza²⁵ se concretize finalmente. Embora usando um tom eminentemente profético, este filho de Deus é aquele que se predispõe a levar a cabo a transmutação da água em vinho, dando-lhe cor e paladar para que os convidados – todos os americanos – adquiram vontade de o conhecer e saborear; é aquele que em “Poets to Come” assevera “I myself just write one or two indicative words for the future, I but advance a moment only to wheel and hurry back in the darkness” (vv. 4-5). Este filho de Deus é sagrado, mas não é o Jesus americano que permanece, como Bloom afirma poder-se interpretar nos seis últimos versos de “Song of Myself”, em perpétua vagueação nos eternamente adiados quarenta dias que medeiam a Ressurreição e a Ascensão (Bloom, 1997: 259). É antes um *tradutor* da palavra de Deus escrita na natureza, é o Jesus-profeta, entendendo-se “profeta” como o fazia Matthiessen, na verdadeira acepção hebraica do vocábulo:

The Hebrew word which translated *prophecy* meant to bubble up and pour forth as a fountain. The enthusiast bubbles up from the Spirit of God within him, and it pours forth from him like a fountain. The word prophecy is misunderstood. Many suppose that it is limited to mere prediction; that is but the lesser portion of prophecy. The great work is to reveal God. Every true religious enthusiast is a prophet. (Matthiessen, 1941: 520)

Esta diferença entre o Jesus americano de “Song of Myself”, que compartilha o seu carácter divino com todos os seres humanos, e que se auto-afirma, enquanto poeta, mas também enquanto americano e membro do povo, como salvação, difere, como vimos, do profeta do pós-guerra que aponta o percurso a percorrer para alcançar as margens da salvação. A esperança do poeta residia, nos anos que precederam a guerra civil, no povo americano. No discurso “Death of Abraham Lincoln”, a que uma vez mais recorro, Whitman descreve os anos de germinação do conflito da seguinte forma:

The hot passions of the South – the strange mixture at the North of inertia, incredulity, and conscious power – the incendiarism of the abolitionists – the rascality and *grip* of the politicians, unparallel’d in any land, any age. To these I must not omit adding the honesty of the essential bulk of the people everywhere – yet with all the seething fury and contradiction of their natures more arous’d than the Atlantic’s waves in wildest equinox. (Whitman, 1995: 307)

²⁴ Itálico meu.

²⁵ É de notar que uso aqui o vocábulo “natureza” atribuindo-lhe o sentido que lhe é dado por Whitman: o conceito emersoniano de “Nature”, que, como já foi mencionado em momentos anteriores desta dissertação, se poderá ler como América, conforme sugestão de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos.

O carácter do povo aqui descrito é genuinamente bom. Os americanos encontram-se em conflito, só a eles compete, nesta altura, seguindo “o homem representativo”, a salvação da América. Como Peter Balakian afirma “[Whitman’s] idealism stemmed, more than anything else, a sacred notion of the common man: a new breed of human being cut from the trunks of the virgin forest, unhampered by class structure” (Balakian, 1994: 70). No pós-guerra civil a situação é diferente. Whitman presencia a corrupção não só dos políticos, mas também do povo que facilmente se deixa deslumbrar pelo materialismo da *gilded age*. Em “Democratic Vistas”, Whitman descrevia assim a situação vivida pela América:

With such advantages at present fully, or almost fully, possess’d – the Union just issued, victorious, from the struggle with the only foes it need ever fear, (namely, those within itself, the interior ones,) and with unprecedented materialistic advancement – society in these States, is canker’d, crude, superstitious, and rotten. Political, or law made society is, and private, or voluntary society, is also. In any vigor, the element of the moral conscience, the most important, the verteber to State or man, seems to me either entirely lacking, or seriously enfeebled or ungrown.

(...) Never was there, perhaps, more hollowness at heart than at present, and here in the United States. Genuine belief seems to have left us. The underlying principles of the States are not honestly believ’d in, (for all this hectic glow, and these melo-dramatic screamings,) not is humanity itself believ’d in. What penetrating eye does not everywhere see through the mask? The spectacle is appalling. We live in an atmosphere of hypocrisy throughout. (Whitman, 1995: 209-10)

O retrato da sociedade americana que Whitman esboça neste extracto dá-nos conta da plena consciência que o poeta possuía dos tempos que atravessava. A corrupção, quer privada, quer política, fazia Whitman recuar um pouco e voltar a sua esperança para o território. As entidades políticas não só não solucionavam os problemas sociais, como os agravavam ainda, envolvendo-se em sucessivos escândalos: o presidente Andrew Johnson foi impugnado sob a acusação de ter cometido crimes graves; o presidente que lhe sucedeu, Ulysses Grant, em quem Walt Whitman, em 1868, depositava as suas mais vivas esperanças, governou durante dois mandatos que foram marcados sobretudo pela negligência e pela corrupção (Kaplan, 1980: 314). Estes factores, para além de um claro sentimento de desilusão, reacenderam a nostalgia em

relação a Abraham Lincoln²⁶, que, para Whitman, havia sido um verdadeiro *Nehemias Americanus*²⁷:

O Captain! my Captain! *our fearful trip is done,*
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,
The port is near, the bells I hear, the people exulting,
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring;
But O heart! heart! heart!
O the bleeding drops of red,
Where on the deck my Captain lies,
Fallen cold and dead.²⁸ (vv. 1-8)

Lincoln e a América são aqui representados alegoricamente. Lincoln é o capitão de um navio – a União – que, devido ao seu líder, conseguiu atravessar todas as tempestades: “... *our fearful trip is done,/ The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won*”. Este navio está quase a conseguir aportar “*The port is near...*”, isto é, a guerra está ganha, falta agora reconstruir para consolidar a União; o Capitão é absolutamente imprescindível para que esse passo final seja dado; no entanto, o Capitão está morto e o navio prossegue anarquicamente sem ele.

²⁶ É de notar que, como atrás referi, o discurso “Death of Abraham Lincoln” foi lido três vezes em locais diferentes nos Estados Unidos, na década de oitenta, cerca de quinze anos após o assassinato do Presidente.

²⁷ A expressão “Nehemias Americanus” é usada por Cotton Mather na sua *Magnalia Christi Americana*. Bercovitch considera que não poderia haver epíteto mais apropriado para Winthrop, dado que Neemias foi aquele que conduziu os Israelitas à Terra Prometida, fazendo-os abandonar o sofrimento na Babilónia (Bercovitch, 1975: 1). Foi o primeiro governador da teocracia israelita restaurada, e inspirou os seus seguidores a retomarem a aliança com Deus. Lincoln, ou Washington e Franklin, podem contudo, a meu ver, ser considerados também *Nehemias Americani*, se, como Maria Teresa Lobo Castilho, entendermos a revolução e a guerra civil americanas como novos episódios do estado nascente original americano encetado pelos puritanos (Castilho, 1996: 109-10). É importante ter em conta que Maria Teresa Castilho entende o estado nascente da forma como Francesco Alberoni o explica em *Génese*: “Uma experiência, uma maneira de ver o mundo e de se relacionar com os outros” (Alberoni, 1990: 10), “uma nova perspectiva da realidade. Uma perspectiva partilhada, exaltante, que se enriquece e se modifica em relação aos problemas específicos do momento e da actividade comum. Até se tornar doutrina, ideologia, quando primeiramente, no início, era apenas uma impressão (...) de que o mundo poderia ser modificado, que a felicidade para si próprio e para os outros era possível de alcançar. A história do movimento é a história dessa evolução, da edificação de estruturas sociais de forma a alcançar uma nova forma de viver, uma nova solidariedade” (Alberoni, 1990: 12). Segundo Alberoni existem “dois pólos extremos: o estado nascente e o quotidiano. (...) O estado nascente emerge despedaçando a vida quotidiana, como acontecimento revolucionário. Gera, através do movimento, a *instituição*, que conserva no seu íntimo algo de estado nascente, dele é herdeiro e custódia. Depois mesmo esta energia diminui e fica a pura repetição, o hábito, a forma privada de significado” (Alberoni, 1990: 12). O estado nascente americano nasceu com a colonização da América, não se tendo contudo quotidianizado devido à constante manutenção do mito original puritano. Os momentos de crise da nação são, segundo Maria Teresa Castilho, episódios do estado nascente que originou a ideia de América. É neste contexto que eu considero Lincoln, ou Washington e Franklin antes dele, *Nehemias Americani*, governadores primeiros de novas fases de reabilitação do mito e sacerdotes da aliança.

²⁸ Itálico meu.

A imagética do navio não foi, a meu ver, usada ao acaso. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*,

[o] navio evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil. (...) A nave é como um astro girando em torno de um centro, a terra, e dirigida pelo homem. É a imagem da vida, cujo centro o homem deve escolher e cuja direcção deve assegurar. (...)

O simbolismo do navio pode também ser comparado com o do vaso, como receptáculo. Participa, então, do sentido do útero, portador de vida.

É o sentido que adquire também como vaso sanguíneo ou linfático, canal por onde circulam o sangue e o alimento, símbolos de vida. (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 468-69)

A alegoria da América como navio é recuperada na quarta secção do poema “Thou Mother with Thy Equal Brood”. Todavia, desta vez, é o poeta que ordena/ apela à América – dirigindo-se à nação como “barco da Democracia” – que navegue a todo o vapor, apesar de, desta feita, a margem não ser (talvez porque já não tão perto) nomeada: “Sail, sail thy best, ship of Democracy” (v. 47). O mais importante nesta embarcação é a sua carga, composta pelo Presente, mas também pelo Passado, contendo o precioso legado do mundo antigo: “Earth’s *résumé* entre floats on thy keel O ship, is steadied by thy spars,/ With thee Time voyages in trust, the antecedent nations sink or swim with thee”(vv. 51-52). O navio surge, pois, como provisório lugar de salvação, navegando num mar impregnado de conotações negativas,²⁹ adquirindo, portanto, o sentido de receptáculo, de útero portador de vida. Como se da arca de Noé se tratasse, o

²⁹ O mar, segundo o *Dicionário de Símbolos*, materializa significações várias. Por um lado é “[s]ímbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 439). (Como mais adiante veremos, Whitman usa também o mar neste sentido). Por outro lado,

[s]egundo as cosmologias babilónicas, Tiamat (o Mar), depois de ter contribuído para dar nascimento aos deuses, foi vencido e submetido por um deles. Atribuía-se a Javé essa vitória, anterior à organização do caos; assim, devia manter como sujeição o Mar e os Monstros, seus hóspedes (*Job*, 7, 12). É por isso que o mar é muitas vezes na Bíblia o símbolo da **hostilidade de Deus**: Ezequiel profetiza contra Tiro e anuncia-lhe a subida do abismo e das águas profundas (*Ezequiel*, 26, 19). (...)

É também essa a razão que leva os antigos escritores judeus a precisar claramente que o mar é uma criação de Deus (*Génesis*, 1, 10), que deve ser submetido (*Jeremias*, 31, 35), que Ele pode secar para fazer com que Israel o atravesse (*Êxodo*, 14, 15 s.) (...). (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 440)

O mar, alternativa única ao navio-América, procede a sua viagem de sobrevivência, e adota aqui o sentido de caos, de abismo e de morte.

navio-América navega a caminho da salvação, e as nações que não tomarem o rumo do navio, perecerão. A corroborar este sentido, logo no início da secção seguinte assomam, após a dismorfosia da carga do navio em mundo, vocábulos do campo semântico de nascimento:

Beautiful world of new superber *birth* that rises to my eyes,
Like a limitless golden cloud filling the western sky,
Emblem of general *maternity* lifted above all,
Sacred shape of the *bearer of daughters and sons*,
Out of thy *teeming womb* thy *giant babes* in ceaseless
 procession issuing,
Acceding from such *gestation*, taking and giving continual
 strength and life,
World of the real – world of the twain in one,
World of the soul, *born* by the world of the real alone, led to
 identify, body, by it alone,
(...)
(The true New World, the world of orbic science, morals,
 literatures to come,) (vv. 58-65, 68)³⁰

O poeta protagoniza o papel de macho fertilizador desta América, emblematizada na imagem de mãe parideira que sucessivamente dá à luz: “I *merely* thee *ejaculate!*”. É de notar, todavia, que o vocábulo eleito pelo sujeito poético é “ejacular”, e não “fecundar”; com esta escolha, reforçada pelo advérbio de modo “*merely*”, Whitman parece desviar de si próprio qualquer papel activo, deixando o protagonismo para a fêmea-América. Todavia parece-me que a secundarização do papel do poeta é irónica. Reconhecendo à América a capacidade de gerar seres humanos mais perfeitos (“a new superber *birth*”, “*giant babes*”), o poeta coloca-se no centro, identificando-se como pai, aquele que dá origem a um trabalho a ser levado a cabo pela mãe-América.³¹ O seu objectivo final é, como anuncia na secção 1 de “Thou Mother with Thy Equal Brood”, a indicação de caminhos: “The *paths* to the *house* I seek to make,/ But leave to those to come the *house* itself” (vv. 8-9).³²

A ideia da fundação de um percurso é reforçada logo no início da segunda secção: “As a strong bird on pinions free,/ Joyous, the amplest spaces *heavenward*

³⁰ Itálicos meus.

³¹ A minha interpretação deste trecho do poema difere da de Erkkilä em *Whitman the Political Poet*. Erkkilä vê nesta passagem uma auto-representação do poeta como um homem-mãe, um ser procriador completo e hermafrodita: “Whitman authors an imaginary script of the future nation: ‘I but thee name – thee prophecy – as now! I merely thee ejaculate!’ Fusing male and female metaphors of reproduction, Whitman imagines the poet as a man mother, simultaneously ejaculating and giving birth to the democratic future by naming its possibility” (Erkkilä, 1989: 279).

³² Itálicos meus.

cleaving;”. É de notar que a introdução da palavra “heavenward” imprime um cunho sagrado ao trajecto indicado ou encetado pelo poeta. Se na primeira secção a metáfora do destino a alcançar é a casa, a comparação do vôo da ave em direcção ao céu com a rota a percorrer, poderá, à primeira vista, parecer uma gradação *profano – sagrado*; arrisco, todavia, a hipótese de, vislumbrando a casa à luz do culto da domesticidade (tão popular na época vitoriana, como lugar acolhedor de bem-estar e – principalmente no caso feminino – como local de realização pessoal e de **moralidade**), entender os dois primeiros versos da secção 2 apenas como uma complementaridade. Penso que estamos antes perante a ideia de apropriação do sagrado pelo profano (corroborada pelo mito americano que efectua uma fusão de ambos) que – mesmo no sentido doméstico – é já antiga.³³ No século XIX, a importância do lar é reforçada. Segundo Karen Halttunen, durante as primeiras décadas do século XIX considerava-se que o mundo/ espaço se dividia em duas esferas: a esfera dos lugares públicos e a esfera do lar. A primeira esfera, plena de corrupção, numa época em que o capitalismo caminhava com passos mais decididos, era o lugar de movimentação do homem. A esfera doméstica era do domínio da mulher. Esta esfera era considerada a esfera da moralidade. À mulher, ente superior no domínio moral, cabia a preservação do pudor, para que o homem pudesse, ao chegar a casa ao fim do dia, encontrar a moralidade ausente no mundo público (Halttunen, 1982: 56-60).

A casa figura também como lugar de importância primeira em “Song of the Exposition”³⁴, poema em que a Musa é convidada pelo poeta a abandonar o velho mundo e deslocar-se para a América:

2

Come Muse migrate from Greece and Ionia,
Cross out please those immensely overpaid accounts,
That matter of Troy and Achilles' wrath, and Aeneas', Odysseus'
wanderings,
Placard “Removed” and “To Let” on the rocks of your snowy
Parnassus,
(...)

³³ O hábito de criar um espaço de culto dentro de casa – quer se trate de um pequeno altar doméstico, quer de uma adornada capela (no caso dos palacetes e palácios europeus) – é antigo, remontando ao paganismo e à antiguidade clássica. A ideia da casa como espaço sagrado e protector transparecia já através da palavra “lar”, usada pelos romanos simultaneamente para definir o local de habitação e os espíritos protectores dos antepassados aos quais o povo romano dedicava dentro de casa um espaço de culto.

³⁴ “Song of the Exposition” foi escrito em 1871, um ano antes de “Thou Mother with Thy Equal Brood”.

3

Responsive to our summons,
Or rather to her long-nurs'd inclination,
Join'd with an irresistible, natural gravitation,
She comes! I hear the rustling of her gown,
I scent the odor of her breath's delicious fragrance,
I mark her step divine, her curious eyes a-turning, rolling,
Upon this very scene.

(...)

I say I see, my friends, if you do not, the illustrious emigré,
(having it is true in her day, although the same, changed,
journey'd considerable,)
Making directly for this rendezvous, vigorously clearing a path for
herself, striding through the confusion,
By thud of machinery and shrill steam-whistle undismay'd,
Bluff'd not a bit by drain-pipe, gasometers, artificial fertilizers,
Smiling and pleas'd with palpable intent to stay,
She's here, install'd amid the kitchen ware! (vv. 15-18, 22-28 e 54-59)

A musa vai, de facto, para a América, não viaja apenas, *emigra* – como sugerem os vocábulos “migrate” e “emigré” –, acto que promove a sua subsecutiva identificação com a população americana. A musa está na América, mas mudada, caminha decididamente por entre a confusão da maquinaria da sociedade industrial: “...thud of machinery and shrill steam-whistle undismay'd,/ Bluff'd not a bit by drain-pipe, gasometers, artificial fertilizers,”³⁵ O poeta recorre à aliteração e à assonância. Há quatro sons fricativos [ʃ], [s], [z], [f], e, no que diz respeito às vogais, temos a predominância do som [i]. Todos estes sons exprimem uma ideia de confusão, de movimento e de barulho de máquinas. A Musa aprecia tudo isto, “[s]miling and pleas'd with palpable intent to stay, / ... install'd among the kitchen ware!”

Nos versos acima citados, o sujeito lírico caracteriza indirectamente o Novo Mundo – temos aqui a forte presença da indústria evidenciada pelos sons e pelos vocábulos “machinery” e “steam-whistle”, das novas invenções que tornam a vida mais fácil (“drain-pipe”, “gasometers”), da agricultura moderna e mais produtiva (“artificial fertilizers”) e uma referência doméstica (“amid the kitchen ware”). Atrevo-me a supor que Whitman estabelece neste verso a harmonia entre as duas esferas: a esfera pública,

³⁵ Sublinhado e itálico meus. O sublinhado corresponde à aliteração, enquanto o itálico corresponde à assonância.

do trabalho e da produção, e a esfera doméstica. A Musa, entidade feminina, passa por entre uma confusão de máquinas, abrindo caminho, sem deixar que estas a perturbem, para se instalar numa casa, rodeada pelos utensílios de cozinha. A própria escolha do vocábulo “kitchenware” concilia o mundo da produção com o mundo doméstico, o desenvolvimento industrial contribui para um maior conforto e prazer que poderia ser vivido no ambiente do lar. Nessa mesma secção, um pouco antes, Whitman intensifica a tentativa de esbatimento destes dois mundos, glorificando as várias profissões e actividades:

For every man to see to it that he really do something, for
every woman too;
To use the hammer and the saw, (rip, or cross-cut,)
To cultivate a turn for carpentering, plastering, painting,
To work as tailor, tailoress, nurse, hostler, porter,
*To invent a little, something ingenious, to aid the washing,
cooking, cleaning,*
And hold it no disgrace to take a hand at them themselves.

I say I bring thee Muse to-day and here,
All occupations, duties broad and close,
Toil, healthy toil and sweat, endless, without cessation,
The old, old practical burdens, interests, joys,
The family, parentage, childhood, husband and wife,
*The house-comforts, the house itself and all its belongings,
Food and its preservation, chemistry applied to it,*
Whatever forms the average, strong, complete, sweet-blooded
man or woman, the perfect longeve personality,
*And helps its present life to health and happiness, and
shapes its soul,*
For eternal real life to come. (vv. 144-159)³⁶

O trabalho público mescla-se com as actividades domésticas, procedendo-se, pois, nestes versos, a uma mediação das esferas sociais que à partida se mostravam contraditórias, articulando-as como se de rodas dentadas se tratassem, e obtendo-se assim um encadeamento perfeito de mundos *a priori* inarmónicos. Esta harmonia perpetrava-se através da transcendentalização que partia da uma realidade física e se projectava na realidade espiritual. Os primeiros versos de “Song of the Exposition” constituem um passo-chave para a interpretação da visão que Whitman tinha do trabalho como actividade redentora: “(Ah little recks the laborer, / How near his work is holding him to God, / The loving Laborer through space and time.)” (vv. 1-3). O poeta diviniza a labuta

³⁶ Itálicos meus.

recorrendo à repetição da palavra “laborer”, iniciada uma vez com letra minúscula (com referência ao ser humano – aquele que trabalha), e outra com letra maiúscula (quando o poeta se reporta a Deus). Pouco preocupa, pois, o trabalhador, que leva a cabo uma tarefa divina que o aproxima de Deus. O trabalho é, assim, visto como salvação.

Esta ideia desenvolve-se mais adiante, na secção 7 do poema, quando Whitman recusa os temas da guerra, afastando-os de si e da América, e misturando-os na parte final da estrofe com vocábulos ligados ao trabalho e à indústria, procedendo assim ao esvaziamento do seu sentido militar, e conotando-os antes com a interminável luta pelo trabalho, actividade mais própria para o ser humano, que o distingue dos animais selvagens descritos no terceiro verso do seguinte trecho:

Away with themes of war! Away with war itself!
Hence from my shuddering sight to never more return that
show of blacken'd mutilated corpses!
That hell unpent and raid of blood, fit for wild tigers or for
loptonged wolves, not reasoning men,
And in its stead speed industry's campaigns,
With thy *undaunted* armies, engineering,
Thy pennants labor, loosen'd to the breeze,
Thy *bugles* sounding loud and clear.³⁷ (vv. 124-130)

O trabalho e a indústria situam-se sempre na América (é de notar a constante presença do pronome possessivo “thy” nos três últimos versos em que o tema da guerra é derrotado), que é incessantemente vista como identidade feminina de moralidade superior – o sujeito poético dirige-se à nação apelidando-a de “Columbia”(v. 61), “Matron” (v. 118), “Mother” (vv. 209 e 234) e “Protecteress absolute” (v. 210).³⁸

Na secção seguinte Whitman apresenta, em catálogo, à Musa e à América, os temas da sua poesia, assuntos que ele considera verdadeiramente americanos, autóctones, mas também seus: “I here *personify* and call *my* themes to make them pass before ye” (v. 176).³⁹ Como se de uma procissão se tratasse⁴⁰, Whitman faz desfilar os seus temas, aqueles que considera realmente grandiosos: “fields and farms”, “far-off

³⁷ Itálico e sublinhado meus. Em itálico foram colocadas as palavras pertencentes a um campo semântico de guerra, enquanto os termos relacionados com trabalho e indústria se encontram sublinhados.

³⁸ A palavra “Matron” é usada na sua forma plural, uma vez que o sujeito poético se dirige simultaneamente à América e à Musa. O poeta dirige-se à América como mãe repetidamente também ao longo de outras composições poéticas. Um exemplo é o poema “Tou *Mother* with Thy Equal Brood” (Itálico meu).

³⁹ Itálico meu.

⁴⁰ É o poeta quem, no verso 108, usa o termo “procissão”. É de notar que este vocábulo tem uma conotação religiosa.

woods and mountains”, “the sea itself”, “the steamers”, “thy cheerful axemen”, “thy pilots at their wheels”, “thy oarsmen”, “thy sturdy blacksmiths”, “[t]hy continual workshops, foundries”, “thy interminable farms”, “thy wealthy daughter-states”,⁴¹ “[t]he varied products of Ohio, Pennsylvania, Missouri, Georgia, Texas and the rest”, “[t]hy limitless crops, grass, wheat, sugar...”, “[t]hy barns all fill’d”, “[t]he grapes that ripen on thy vines, the apples in thy orchards,/ Thy incalculable lumber, beef, pork, potatoes, thy coal, thy gold and silver, the inexhaustible iron in thy mines.”. Encontramo-nos diante de uma versão industrializada do ideal pastoril. Se notarmos a repetição constante do vocábulo “thy”, reparamos que ele transmite uma ideia de posse que culmina em “All thine O sacred Union!”. Assistimos, pois, à sublimação e divinização da União, quer através da palavra “sacred”, quer da comparação com Deus “(generous as God)”. É a União que mantém tudo isto seguro. É, no entanto, de notar que a União, a América que aqui existe, é um *constructo* artefactado pelo próprio poeta. Como Whitman afirma, os temas que aqui apresenta são os seus temas. Por outras palavras, a América que surge em *Leaves of Grass* é um lugar que, concebido por Whitman, se cria através da língua e tão somente existe nela.

A preocupação de Whitman com a criação de uma língua e de uma gramática americanas foram, ao longo da sua vida, uma constante. Em *The Primer Words*, Whitman revelava o desejo de distanciar a sua poética da poética inglesa, contribuindo para a criação de uma língua anglo-americana. Essa língua existia no povo americano e o poeta expressa-a em *Leaves of Grass*, espelhando-a. O sujeito poético procede então à mistura de termos, uns mais elaborados, outros de uso mais comum, como acontece na segunda parte de “Song of the Exposition”, em que a Musa abandona a Europa e emigra para a América. Whitman surpreende o leitor no quarto verso [“Placard ‘Removed’ and ‘To Let’ on the rocks of your snowy Parnassus” (v.18)] devido à linguagem que utiliza. “In language as in life”, escreve Edward Dowden, “there is, so to speak, an aristocracy and a commonalty; words with an heritage of dignity, words which have been ennobled, and a rabble of words which are excluded from positions of honour and of trust” (Dowden, 1983: 101). O sujeito poético mistura aqui exactamente esses dois tipos de palavras, aquelas que são canonicamente nobres e as correntes, de uso diário. A este propósito Matthiessen afirma:

⁴¹ Também os Estados da União são aqui vistos como entidades femininas, o que vem corroborar o

He understood that language was not an “abstract construction” made by the learned, but that it had arisen out of the work and needs, the joys and struggles and desires of long generations of humanity, and that it had “its bases broad and low, close to the ground”. Words were not arbitrary inventions, but the product of human events and customs, the progeny of folkways. Consequently he believed that the fresh opportunities for the English tongue in America were immense, offering themselves in the whole range of American facts. His poems, by cleaving to these facts, could thereby release ‘new potentialities’ of expression for our native character. (Matthiessen, 1941: 517)

São, pois, o povo americano e a América do seu tempo que Whitman refracta no lugar-América criado em *Leaves of Grass*: os verbos “Remove” e “To Let” mostram, por um lado, marcas da vida prática do século XIX, por outro deixam transparecer informações indirectas acerca de uma sociedade materialista. Quem se lembraria de colocar uma placa em que se lesse “aluga-se” no clássico Párnaso deixado vago pela Musa?⁴² É, indubitavelmente, a América contemporânea do poeta que aqui refulge com a sua mentalidade imbuída de prosaísmo. Este verso, por si só, ajuda a responder a uma questão colocada por Leo Marx acerca da poesia whitmaniana: “The (...) question relates the poem to time and place: what distinctive characteristics of American experience, if any, does Whitman embody?” (Marx, 1960: vi)

É na língua que se opera a americanização de objectos há muito existentes e usados por outras culturas de que o machado é exemplo. Utensílio usado na guerra, quer na Europa feudal quer pelos povos nativo-americanos, o machado é, em “Song of the Broad-Axe” (poema de 1856), alvo de americanização, refundido-se em agente de paz e esperança, que dá simultaneamente a morte e a vida. M. Wynn Thomas fala do machado em “Song of the Broad-Axe” e “Song of the Redwood-Tree” da seguinte forma:

Under the repeated impact of the woodman’s ax the “mighty dying tree” is imagined by Whitman as speaking not an elegy but a benediction and a prophecy. It recognizes that its own noble qualities are reflected, in enhanced form, in the “superber race” by whom it is now being superceded: “For them we abdicate, in then ourselves ye forest kings! / ... These huge precipitous cliffs, this amplitude, these vallies, far Yosemite, / To be in them absorb’d, assimilated”. (...)

At this point Whitman is virtually the bland spokesman for that commonplace progressivist philosophy of his time, which

sentido de moralidade doméstica que atrás mencionei.

⁴² Cf. v. 18 de “Song of the Exposition”.

Rosenthal has discussed under the broad heading of the “city of nature.” (...) In Rosenthal’s opinion (...) “(...) [l]ike the almost ubiquitous wooden fences that surrounded American homes, the transformed trees symbolized the impulse to turn the wilderness into an artifact of civilization.” (Thomas, 1987: 139-40)

Em “Song of the Redwood-Tree”, o machado é usado para dar a morte à árvore, que compreende o seu sacrifício como necessário. Da morte nasce, como vemos através do monólogo das árvores, a América do futuro:

Our time, our term has come.

*Nor yield we mournfully majestic brothers
We who have grandly fill'd our time;
With Nature's calm content, with tacit huge delight,
We welcome what we wrought for through the past,
And leave the field for them.*

*For them predicted long,
For a superber race, they too to grandly fill their time,
For them we abdicate, in them ourselves ye forest kings!
In them this skies and airs, these mountain peaks, Shasta,
Nevadas,
These huge precipitous cliffs, this amplitude, these valleys,
far Yosemite,
To be in them absorb'd, assimilated. (vv. 32-43)*

As árvores aceitam a morte porque têm consciência de que farão parte de um futuro prometido pelo qual muito haviam ansiado. Dão voluntariamente lugar a uma nova ordem trazida para o oeste americano por uma raça superior de homens, abdicam voluntariamente do seu longo reinado, mas incluem-se nessa nova ordem, sendo por ela absorvidas (na construção de casas e sebes – como mencionava Rosenthal citado por Thomas – ou por outros objectos de desenvolvimento: caminhos de ferro, ou o próprio machado, completando assim um círculo produtivo de vida e de morte). Por outro lado, Whitman reproduz aqui a ideologia americana que, segundo Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “chega a fingir que é natureza, a natureza que deveras é” (Santos, 1992: 264). Estas árvores são do mesmo tipo daquelas que, embora pertencendo a espécies diferentes, surgem implicitamente nas cenas que o poeta traz à América em “Thou Mother with Thy Equal Brood” e que ocorrem um pouco por todo o país:

*The conceits of the poems of other lands I'd bring thee not,
Nor the compliments that have served their term so long,
Nor rhyme, nor the classics, nor perfume of foreign court or*

indoor library;
But an odor I'd bring as from forests of pine in Maine, or
breath of an Illinois prairie,
With open airs of Virginia or Georgia or Tennessee, or from
Texas uplands, or Florida's glades,
Or the Saguenay's black stream, or the wide blue spread of
Huron,
With presentment of Yellowstone's scenes, or Yosemite,
And murmuring under, pervading all, I'd bring the rustling
sea-sound,
That endlessly sounds from the two Great Seas of the
world. (vv. 18-26)

A variada natureza da nação sofre toda ela um só destino: ser transformada em “natureza americana”.⁴³ O que há em comum por todo o lado é “open air”, fulcro de vida dessa América que se concebe (na língua americana criada pelo poeta) com formas humanas femininas, dotada de um corpo e de uma alma. O “ar livre” é, pois, em “Thou Mother with Thy Equal Brood” o elemento que proporciona a identidade una da União, cujos Estados tantas dissemelhanças apresentam [“Thou varied chain of different States, yet one identity only” (v. 2)] e que são refractadas metonimicamente em muitos dos catálogos integrados em grande parte dos poemas de Whitman. A América, qual todo que não diverge, contrasta antes com realidades europeias, externas à nação/ Novo Mundo: “perfume of foreign court or indoor library”. O acto elementar da respiração altera-se na Europa feita de cortes que Whitman concebia como feudais. A contraposição de sentido dos vocábulos “odor”, para classificar o cheiro americano, e “perfume”, para a fragância europeia, é explícita. O Velho Mundo, constituído por perfumes é, como todo o ambiente cortesão, doce, mas paralelamente irreal, inebriante e pouco saudável, como o poeta deixa antever em “Song of the Exposition”:

Away with old romance!
Away with novels, plots and plays of foreign courts,
Away with love-verses sugar'd in rhyme, the intrigues, amours
of idlers,
Fitted for only banquets of the night where dancers to late music
slide,
The unhealthy pleasures, extravagant dissipations of the few,
With perfumes, heat and wine, beneath the dazzling
chandeliers. (vv. 131-136)

⁴³ Uso o termo “natureza” no sentido emersoniano apontado por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (cf. n. 14 deste trabalho).

A escolha do substantivo “chandeliers” é significativa. O poeta poderia ter usado a palavra “light” e tê-la classificado da mesma forma com o adjetivo “dazzling” (inebriante). Contudo, apesar de um “candelabro” ser um candeeiro, tem uma conotação com ornamento, luxo e uma luz irreal. É de notar que na secção 3 do mesmo texto Whitman havia já usado o termo “dazzling” para se referir ao mundo europeu: “Embroyder’d, *dazzling*, foreign world, with all its gorgeous legends, myths” (v. 49).⁴⁴ Curiosamente, predominam neste verso vocábulos associados a beleza, o que nos incute a ideia de que o sujeito poético não despreza o Velho Mundo, como *a priori* poderia parecer. No verso anterior ao citado, o Velho Mundo surgia como um espectro: “Pass’d! pass’d! for us, forever pass’d, that once so mighty world, now void inanimate *phantom* world!” (v. 48).⁴⁵

A terceira secção de “Thou Mother with Thy Equal Brood” corrobora a ideia de que o fantasma do Velho Mundo “assombra” sempre o Novo Mundo, que se assuma como herdeiro do passado:

And yet thou living present brain, heir of the dead, the Old
World brain,
Thou that lay folded like an unborn babe within its folds so long,
Thou carefully prepared by it so long – haply thou but
unfoldest it, only maturest it,
It to eventuate in thee – the essence of the by-gone time
contain’d in thee,
It’s poems, churches, arts, unwitting to themselves, destined with
reference to thee;
Thou but the apples, long, long, long a-growing
The fruit of all the Old ripening to-day in thee. (vv. 40-46)

O poeta incita a Musa mudar-se para a América e a abandonar assuntos que foram pertinentes e tiveram a sua grandeza em tempos idos, mas sem lugar no presente e no futuro: “Blazon’d with *Shakpere’s purple* page,/ And *dirged* by Tennyson’s sweet sad rhyme”(vv. 52-53).⁴⁶ O primeiro verbo utilizado “blazon’d” (que significa brazonado, proclamado ou embelezado) aplica-se a Shakespeare, poeta dramaturgo de uma áurea época passada; a sua poesia é ainda classificada com o adjetivo “purple,” cor que

⁴⁴ Itálico meu.

⁴⁵ Itálico meu.

⁴⁶ Itálico meu. O tratamento que o poeta dá ao passado nos poemas até agora mencionados evoca dois versos de *Os Lusíadas*: “Cesse tudo o que a Musa Antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta” (Camões, s.d.: 71). Parece-me ser exactamente essa a ideia que Whitman deixa transparecer: o Novo Mundo é agora um “valor mais alto” que justifica que a Musa de “Song of the Exposition” se desloque para lá.

expressa a ideia de algo muito vivo. Por sua vez, a segunda forma verbal “dirged” (“dirge” significa entoar um canto fúnebre) é atribuída a “Tennyson’s sweet sad rhyme”, apesar de Tennyson ser contemporâneo de Whitman.⁴⁷

É também neste Novo Mundo que amadurece a maçã, fruto mencionado no extracto citado de “Thou Mother with Thy Equal Brood”. Esse amadurecimento na América encontra causas específicas. A maçã conota, segundo Chevalier e Gheerbrant, sentidos muito diferentes, todavia, trata-se, em todos os casos, de uma forma de conhecimento que poderá ser unificador, conferindo a imortalidade, ou um conhecimento separador que promove a queda. É também o fruto da eterna juventude e símbolo de perpétua renovação (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 426). A simbologia de uma mocidade *ad eternum* e da imortalidade percebe-se se ouvirmos com atenção a sonoridade do verso em que Whitman menciona a maçã: “Thou but the apples, long, long, long a-growing”. O sentido semântico do advérbio “long” intensifica-se pela sua tripla repetição e pelo uso do tempo verbal participípio presente de “grow”, que confere ao verso uma musicalidade emanada pela nasalização permanente do seu final. Estes recursos, reforçados pelo “a-“ que precede a forma verbal e contribui para aumentar a extensão do verso, incutem no leitor a sensação de ter passado um extenso período de tempo até que a maçã amadurecesse no Novo Mundo. A imagem da gestação num verso anterior confirma o verso nasalado como simulacro de um dilatado período temporal: “Thou that lay folded like an unborn babe within its folds so long!”

⁴⁷ Tennyson aborda temas que Whitman identifica com o passado, como o tema arturiano ou como os tributos prestados ao seu falecido amigo Arthur Allan em *In Memoriam*. Contudo, Tennyson também aborda temas actuais, de alguma forma relacionados com a emancipação das mulheres. Na sua obra *The Princess* descreve uma universidade feminina presidida pela emancipada princesa Ida, o que se trata de uma reflexão directa da nova preocupação com uma educação mais elevada das mulheres. Apesar de contemporâneo deste poeta, Walt Whitman distancia-se dele, atribuindo-lhe a finalização, o anúncio da morte de temas que considera pertencerem a tempos anteriores. É curioso, todavia, que Floyd Stovall, em *The Foreground of Leaves of Grass*, afirme o seguinte:

I have said that Tennyson was the only major British poet of the nineteenth century who made a lasting impression on Whitman. It came late, however, and had no appreciable influence on his poetry or his literary opinions before 1870, and but little after that time. His early interest was in Tennyson as a successful contemporary poet whose success he might hope to emulate. (...) Whitman sent his poems to Tennyson by Cyril Flower, (...) in December 1870. (...) Apparently Tennyson never wrote to Whitman except to acknowledge receipt of one of Whitman’s books (...) The enthusiasm was all on Whitman’s side. (Stovall, 1974: 278)

Em “Song of the Exposition”, no entanto, Whitman é bem explícito, ao identificar a poesia de Tennyson com a poesia do passado, apesar de esta lhe ser coeva.

O passado como herança e fruto, conteúdo precioso do navio-América a amadurecer em Novo Mundo, surge também logo no início de “Song of the Exposition”:

After all not to create only, or found only,
But to bring perhaps from afar what is already founded,
To give it our own identity, average, limitless, free,
To fill the gross the torpid bulk with vital religious fire,
Not to repel or destroy so much as accept, fuse, rehabilitate,
To obey as well as command, to follow more than to lead,
These also are the lessons of our New World,
While how little the New after all, how much the Old, Old World!

Long and long has the grass been growing,
Long and long has the rain been falling,
Long has the globe been rolling round. (vv.4-14)

A última estrofe citada, em que a palavra “long” novamente se repete (agora cinco vezes), e em que o poeta recorre novamente ao uso do tempo verbal participio presente, evoca as canções de embalar ou as rimas nasaladas das *nursery rhymes* americanas. Estes recursos corroboram uma vez mais a ideia da criança (Novo Mundo) que se “desdobra”⁴⁸ e amadurece, herdeira do Velho Mundo. A língua surge assim como uma adaptação mimética das experiências linguísticas infantis,⁴⁹ em que os sons se mesclam, aventurando-se numa busca incessante de sentidos, conforme se denota em alguns versos da secção 5 de “Song of the Exposition”: “The cotton shall be pick’d almost in the very field,/ Shall be *dried, clean’d, ginn’d, baled, spun* into *thread and cloth* before you,/ (...) / The *photograph, model, watch, pin, nail*, shall be created before you”⁵⁰ (vv. 99-100, 105). O sujeito lírico parece brincar com as palavras e com os sons como se isso lhe desse prazer, como se estes fossem pronunciados pela primeira vez, incutindo-lhes uma nova identidade e recusando paralelamente limites para a sua combinação. Somos informados da intenção do poeta de infundir uma identidade inédita à herança do Velho Mundo na estrofe citada (que antecede o terceto que lembra a canção de embalar) que se inicia com uma negação: “...not to create only, or found only...”; logo de seguida, é reiterado o uso do infinitivo, desta vez na sua forma afirmativa “...to bring from afar.../ To give it our own identity”. Estabelece-se, pois, uma complementaridade – há que

⁴⁸ Reporto-me aqui ao uso que o poeta faz do termo “fold” (dobrar).

⁴⁹ A combinação de palavras e de sons aqui levada a cabo por Whitman recorda o título do capítulo que Matthiessen dedica a Whitman em *American Renaissance*: “Only a Language Experiment”, cujas palavras foram extraídas de um diálogo do poeta com Traubel: “I sometimes think the *Leaves* is only a language experiment” (Matthiessen, *apud*, 1941: 517).

⁵⁰ Itálico meu.

do mundo através da evolução animal: o dinossauro, a sua extinção, o mamute, os répteis e, simbolizando a morte, o mítico “ghoul” (um espírito vampiro que surge nos contos orientais). Finalmente, o sujeito lírico alude ao cabo Hatteras, cabo marítimo da costa ocidental dos Estados Unidos, na Carolina do Norte. Este cabo tem a particularidade de se situar numa zona de sedimentação, sendo, porquanto, um local exposto à mudança, no qual a “América” ainda se forma. As reticências em que o verso culmina expressam também a concepção de algo inacabado, ou ainda em progresso. A herança do Velho Mundo, de todo o mundo e de todas as épocas sedimenta-se na América. O mar é veículo de transporte de tudo o que na América se integra.

A distância entre o início de “Cape Hatteras” e a terceira secção de “Thou Mother with Thy Equal Brood” esbate-se, uma vez que Crane recorre aos mesmos símbolos que haviam servido a Whitman: a casa como América e a maçã, fruto-emblema do legado do Velho Mundo. A ideia de liberdade expressa-se no poema de Crane através do verso “The songs that gypsies dealt us at Marseille”, em que o sujeito poético se reporta a um povo oprimido, o povo cigano, e a Marselha, cidade conotada com liberdade por ter emprestado o seu nome ao hino nacional da república francesa. A ligação entre a luta dos ciganos oprimidos e a liberdade obtida pelos franceses através da república estabelece-se a partir do vocábulo “songs”. Por sua vez, a liberdade mescla-se com uma religiosidade providenciada pela espiritualidade oriental, “Or how the priests walked – slowly through Bombay –”. A maçã é, pois, também vista por Crane como alimento da eternidade (que poderá ser de redenção ou queda – afinal aqueles que comem a maçã têm, pelo menos até ao momento em que acontece o poema, contornado os cabos, não se integrando neles). A poesia de Whitman, que é lida também à lareira, (e recordemos que o fogo tem uma simbologia purificadora) enquanto se come a maçã, não deixa esquecer a americanidade, lembrada aqui pelo tom de pele de Pocahontas, índia célebre pelo seu casamento com um colono inglês, pintada, no retrato que dela se conhece, com roupagens europeias, mas mantendo características físicas autóctones. Pocahontas representa, a meu ver, em “Cape Hatteras” a fusão em que a ideia de América se materializa, realidade histórico-mítica, e por isso “clay” (barro), terra que facilmente permite a moldagem artesanal e a penetração sedimentar não só de ossos de dinossauros e mamutes, que, extintos, deram lugar ao Adão ausente de “Cape Hatteras”, mas também da liberdade e da espiritualidade abstractas que haviam emigrado das costas

européias e asiáticas para se materializarem na América que o Cabo Hateras concretiza juntando as areias. A América permanece, assim, como um Novo Mundo, permanentemente renovado, em que o mundo inteiro se sedimenta e encontra lugar de realização.

Capítulo 2:

"Within me latitude widens, longitude
lengthens": A Universalidade

*De aqui de Portugal, todas as épocas do meu cérebro,
Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo.*

Álvaro de Campos, "Saudação a Walt Witman"

O futuro é a aurora do passado.

Teixeira de Pascoais, "Verbo Escuro"

Álvaro de Campos, herdeiro pessoano do “duro Walt”,⁵¹ estabelece, em “Saudação a Walt Whitman”, um intenso diálogo catártico com o poeta americano. A relação entre ambos, que, neste poema, é asseverada por Campos, inaugura-se, nos versos em epígrafe, por meio de dois conceitos fundamentais do sistema gnoseológico whitmaniano: o Tempo – “de todas as épocas do meu cérebro” – e o Espaço – “meu irmão em Universo”.⁵²

A importância destes dois vocábulos, Tempo e Espaço, agudiza-se na poesia de Whitman porquanto ambos transportam uma conotação universalizante que ultrapassa todas as barreiras espacio-temporais; de facto, Espaço e Tempo⁵³ definem-se especificamente por abolirem limites e se relacionarem sinodoicamente com as noções de espaço e de tempo. No capítulo anterior, aquando da minha leitura dos poemas “Song of the Exposition” e “Thou Mother with Thy Equal Brood”, ficou dito que o próprio Whitman reconhecia *Leaves of Grass* como produto da sua época e do seu país, frutos, portanto, de um determinado tempo e de um determinado espaço (microcósmicos); constituindo todavia um projecto macrocósmico intemporal e teleológico adaptável à escala mundial. Isto é, parte-se de um tempo e de um espaço precisos – a América da segunda metade do século XIX –, mas visa-se o alcance de um Tempo e de um Espaço infinitos.

Mutlu Konuk Blasing em *American Poetry: The Rhetoric of its Forms*, rejeitando a ideia de Emerson como pai fundador de uma poesia verdadeiramente autóctone, defende que a poesia americana se divide estruturando-se em quatro tropos centrais: a metáfora (que usa a alegoria como estratégia poética), a metonímia (que usa a analogia), a sinédoque (que aplica a anagogia) e a ironia (que utiliza o literalismo). A retórica de

⁵¹ Refiro-me aqui à cartografia psíquica de Whitman da autoria de Harold Bloom, que considera Álvaro de Campos um desenvolvimento do “duro Walt” ou “Eu” whitmaniano (Bloom, 1994: 436). Cf. n. 9 deste trabalho.

⁵² Este poema está, todo ele, impregnado de ironia que dimana da impossibilidade de Campo se movimentar, como Whitman, em um tempo e um espaço ilimitados, e surgindo como um anti-Whitman devido à sua incapacidade de manter o sentir harmonioso da fusão whitmaniana. (Brown, 1992: 168 e 177) O heterónimo de Pessoa sente-se assim inapto para efectuar o processo de exteriorizações e interiorizações descrito no capítulo anterior. Vale a pena, todavia, citar estes versos como epígrafe, porque Campos focaliza dois dos conceitos fulcrais da poesia whitmaniana.

⁵³ Uso aqui as palavras Tempo e Espaço com letra maiúscula, tal como faz Whitman. Como veremos mais adiante, a noção de Espaço difere da noção de espaço, e a de Tempo da de tempo.

Whitman é, segundo Blasing, anagógica, havendo uma coincidência das experiências textual e existencial, das linguagens literal e figurativa e das formas poética e natural. A sinédoque, como diz Blasing (que aqui traduzo), é “um tropo sincrónico e sincronizador que propõe duas vias, equivalências duplas. A ficção particular [de Whitman] identifica o tempo diacrónico e o tempo sincrónico, de forma a que antes e depois, teor e veículo, coincidam. A ‘tradição’ da poesia anagógica, que é ecológica e não hierárquica, não é delimitada pela história ou pelas fronteiras históricas ou nacionais e aspira a ser primeva, global e ‘projectiva’” (Blasing, 1987: 14), isto é, visa exteriorizar as imagens mentais. Assim, tal como se reflecte na teoria desenvolvida por Blasing, a poética whitmaniana materializa paralelamente realidades externas e mentais, reivindicando-se como hieróglifo de factos e da consciência psicológica do poeta. O tempo e o espaço sincrónicos e factuais não se limitam a co-habitar com o Tempo e o Espaço diacrónicos e mentais, chegando mesmo a convergir no domínio do espaço poético whitmaniano. Esta convergência permite a simultaneidade de um nacionalismo e de um internacionalismo em *Leaves of Grass*. Walter Grünzweig no seu ensaio “‘For America – For All the Earth’: Walt Whitman as an International(ist) Poet” questiona-se acerca da articulação destes dois aspectos em Whitman, dado que se trata de características que à partida se afiguram antagónicas:

How could this truly radical internationalism be compatible with Whitman’s often acclaimed Americanness? The solution to this seeming paradox lies in Whitman’s interpretation of America and American culture: even Whitman’s American nationalism can be interpreted *internationally*. (Grünzweig, 1996: 239)

Na introdução deste trabalho referi que a poesia de Whitman se desenvolvia em círculos concêntricos, sendo que o círculo da universalidade se seguia, a meu ver, ao círculo da América. Assim sendo, seguindo o já descrito processo de interiorizações e exteriorizações sofrido pelo poeta, no sentido *singular* ⇒ *círculo* ⇒ *singular (súmula)* ⇒ *universal*⁵⁴, os círculos da América e da universalidade influenciam-se mutuamente no processo de súmula, o que faz com que nos deparemos na poesia whitmaniana conjuntamente com uma América universalizada e com um universo americanizado.

Algumas notas dispersas de Walt Whitman acerca das sua intenções de trabalho ajudam o leitor a interpretar este facto: “[Second, Lectures, or Reasoning,

⁵⁴ Cf. página 17 da presente dissertação.

Reminiscences, Comparison, Politics the Intellectual, The Esthetic, the desire for knowledge,] the sense of richness, refinement and beauty in the mind, as an act, a sensation – from an American point of view”⁵⁵ (Hollis, *apud*, 1983: 14). O ponto de vista americano que Whitman menciona no extracto citado condiciona a mundividência do poeta, e perpassa por alguns dos seus poemas, como “Italian Music in Dakota”. De facto, nesta composição poética, a dispersão da música italiana na natureza americana transforma a música:

Through the soft evening air enwinding all,
Rocks, woods, fort, cannon, pacing sentries, endless wilds,
(...)
(Yet strangely fitting even here, *meanings unknown before,*
Subtler than ever, more harmony, as if born here related here,
Not to the city's fresco'd rooms, not to the audience of the
opera house,
Sounds, echoes, wandering strains, as really here at home, (vv.
1-2 e 6-8)⁵⁶

Deste poema importa salientar que a música parece ter sido criada para ser tocada ali, como se a natureza americana e a arte se fundissem e se refractassem em novos sentidos plenos de uma beleza até então desconhecida. A música italiana parece ser submetida a uma americanização que a imbui de acepções inéditas.

Por outro lado, noutros poemas assistimos também ao processo inverso da capacidade americana de metamorfose universal que se patenteia em alguns extractos de “Song of Myself”. Naquele que é frequentemente considerado o seu poema maior, o poeta auto-descreve-se como “Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son” (v. 497). A capacidade de ser paralelamente americano (“of Manhattan de son”) e “kosmos” (aquele que inclui a diversidade e a Natureza, o passado, o presente e o futuro),⁵⁷

⁵⁵ Este extracto foi retirado de “Notice – Random intentions – Two Branches” e parece, segundo C. Carroll Hollis, ter sido um anúncio público. “Notice – Random intentions – Two Branches” dá-nos conta de duas intenções de escrita: aquela mencionada no extracto apresentado acima e que Hollis associa à poesia programática de “Chants Democratic” e outro relacionado com uma fase poética mais lírica de Whitman: “FIRST POEMS, *Leaves of Grass*, as of INTUITIONS, the Soul, the Body (male or female), descending below laws, social routine, creeds, literature, to celebrate the inherent, the red blood” (Hollis, *apud*, 1983: 14).

⁵⁶ Itálico meu.

⁵⁷ Para que melhor se possa compreender a noção whitmaniana de “kosmos” é importante que se atente em parte do poema com o mesmo nome:

Who includes diversity and is Nature,
Who is the amplitude of the earth, and the coarseness and
sexuality of the earth, and the great charity of the earth, and the
equilibrium also,
(...)

permite a Whitman a sua transmutação em outros seres, – “All these I feel or I am.” (v. 837) – como Cristo, a velha mãe condenada por bruxaria, ou o escravo.⁵⁸ Esta característica de transmutação que Whitman aqui apresenta sobrevem da sua capacidade de, como poeta, percorrer o processo de transcendentalização que o transfigura num olho transparente emersoniano, simultaneamente “ciclópico e musculoso” (Campos: 1997, 108). Esta aptidão, de algum modo anagógica, perpetrou-se na retórica americana, firmando a poesia whitmaniana como acto cultural; podemos afinal identificar esta predisposição para uma metamorfose de identificação sinedóquica nas palavras de Kennedy cerca de um século mais tarde, ao dizer em Berlim Ocidental no auge da Guerra Fria “Today in the world of freedom, the proudest boast is ‘Ich bin ein Berliner’”. Esta

Who out of the theory of the earth and of his or her body
understands by subtle analogies all other theories,
The theory of a city, a poem, and of the large politics of these
States;
Who believes not only in our globe with its sun and moon, but
in other globes with their suns and moons,
Who constructing the house for himself or herself, not for a
day but for all time, sees races, eras, dates, generations,
The past, the future, dwelling there, like space, inseparable
together.

O “kosmos” parece ser para Whitman a possibilidade individual de absorver a diversidade do mundo externo e a equacionar com a tríade das *personae* que constituem o indivíduo [“Eu”, “Eu, Eu mesmo” e “Alma” (Cf. nota 9 da presente dissertação)]. M. Wynn Thomas em *The Lunar Light of Whitman's Poetry* explica mais alargadamente a noção de “Kosmos”. Thomas analisa o sentido do vocábulo de um ponto de vista sociológico:

(...) the mode of his kosmos is simultaneity, where everyone is conceived of as acting together in a single moment of time which therefore takes on the attributes of space. Only in this space, perhaps, could the various conflicting interests within Whitman's society, and the many contradictory impulses within Whitman himself, be happily accommodated through juxtaposition, and thereby apparently be reconciled. “Kosmos” allows these opposing elements to appear, as they do in Whitman's famous catalogs, and as they do within the magic “space” of his poems, “inseparable together”:

(...)

The socially significant differences of race, sex, class, and religion are very much part of the point of this spacial composition, the effect of which is to impute to American society the unity in diversity Whitman believed characterized the life of the natural order.

(Thomas, 1987: 83-84)

A justaposição de contrários ou de realidades adversas aqui mencionadas por Thomas convivem, como ele próprio afirma, num momento de tempo ou nos atributos do espaço. Eu penso que esses tempo e espaço, em que a divergência coabita e se unifica, de que o autor de *The Lunar Light of Whitman's Poetry* aqui nos fala, são antes o Tempo e o Espaço, que Whitman sacraliza iniciando com letra maiúscula.

⁵⁸ Cf. versos 833, 834 e 965 de “Song of Myself”

declaração de Kennedy parece enraizar-se nas palavras do ensaio “Montaigne” de Emerson: “Let us go abroad; let us mix in affairs; let us learn and get and have and climb. ‘Men are a sort of moving plants, and, like trees, receive a great part of their nourishment from the air. If they keep too much at home, they pine’” (Emerson, 1982: 319). O espaço transforma-se assim em Espaço, não só na poesia whitmaniana, mas também na retórica americana, tal como o tempo se transfigura em Tempo. Por outro lado, o discurso do presidente Kennedy, em que é erguida a insígnia da liberdade, ecoa o sermão de John Winthrop ainda a bordo do *Arbella*, em 1630, e a sua retórica puritana, em que a missão da Nova Inglaterra seria a de guia e de exemplo para o mundo: “...we shall be as a city upon a hill, the eyes of all people are upon us...” (Winthrop, 1995: 65).

A articulação da América e do universo, isto é, da América como exemplo e do seu papel de liderança universal, denota-se particularmente em parte da secção 5 de “Song of the Exposition” em que a bandeira da liberdade é também hasteada. Nestas estrofes o poeta evidencia um simulacro do universo por si imaginado:

Prouder than Milan’s statued, spired cathedral,
More picturesque than Rhenish castle-keeps,
We plan even now to raise, beyond them all,
Thy great cathedral sacred industry, no tomb,
A keep for life for practical invention.

As in a waking vision,
E’en while I chant I see it rise, I scan and prophesy outside and
in,
Its manifold ensemble.

Around a palace, loftier, fairer, ampler than any yet,
Earth’s modern wonder, history’s seven outstripping,
High rising tier on tier with glass and iron façades,
Gladdening the sun and sky, enhued in cheerfulest hues,
Bronze, lilac, robin’s-egg, marine and crimson,
Over whose golden roof shall flaunt, beneath thy banner
Freedom,
The banners of the States and flags of every land,
A brood of lofty, fair, but lesser palaces shall cluster.

Somewhere within their walls shall all that forwards perfect
human life be started,
Tried, taught, advanced, visibly exhibited. (vv. 75-92)

Nestes versos a América não é directamente citada (há apenas uma alusão às bandeiras dos Estados que compõem a nação americana). As referências temporais passado/presente são constantes, dando-se, todavia, primazia ao presente em que se constroem as bases para que um futuro teleológico se possa vir a consolidar. Whitman profetiza, nos versos citados, a construção de uma “catedral sagrada” da indústria. Esta catedral, maravilhosa obra-prima imaginária, ultrapassa as sete maravilhas do mundo antigo, e deixa transparecer a descrição do Crystal Palace de Londres, construído para a Exposição Universal de 1851 e o American Crystal Palace inaugurado em 1853 para a World’s Fair.⁵⁹ Sobre este palácio estará exposta a bandeira da Liberdade e, sob esta, colorindo o céu, as bandeiras de todos os estados da União e de todos os países do mundo. A matéria e as tonalidades do palácio – “Bronze, lilac, robin’s egg, marine and crimson” – merecem um olhar atento dado que se revestem de sentidos importantes devido à sua ampla carga simbólica.

O bronze, material usado na construção do palácio, é composto por uma liga de diferentes metais que simboliza a união de contrários (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 130) que aqui se patenteiam pelas cores: o lilás é uma cor associada à morte, enquanto o ovo do “robin” (usado aqui também como cor) emblematiza o nascimento, o início de vida. Interessa ainda sublinhar que a ideia de americanização da catedral se infere, a meu ver, pelo facto de uma das suas tonalidades ser a cor do ovo de uma ave autóctone (o “robin” é uma variedade de tordo americano). O uso do “robin” como símbolo não se restringe a Whitman; Emily Dickinson usa reiteradamente a ave na sua poesia, inculcando-lhe uma pluralidade de significações das quais importa aqui salientar a comparação do “robin” ao anjo Gabriel. Se nos socorrermos dos dois extractos dos seguintes poemas de Dickinson compreenderemos, a meu ver mais facilmente, a importância da recorrência de Whitman ao “robin” como símbolo:

1570

Forever honored be the Tree
Whose Apple Winterworn
Enticed to Breakfast from the Sky
Two Gabriels Yestermorn.

(...) (Dickinson, 1975: 652)

⁵⁹ Esta informação é dada por Sculley Bradley e Harold W. Blodgett, os editores da edição de *Leaves of Grass* que utilizo. Cf. p. 199.

1483

The Robin is a Gabriel
In humble circumstances —
His dress denotes him socially,
Of Transport's Working Classes —
He has the punctuality
Of the New England Farmer —
The same oblique integrity,
A Vista vastly warmer —

(...) (Dickinson, 1975: 626)

O “robin” surge, em ambas as composições poéticas, como anjo Gabriel, o anunciador da boa nova a Maria, porta-voz da chegada do Redentor (*Luc.*, 1, 26-38). No texto 1570, os “robins” materializam anjos (ambos Gabriel), que, para além de assumirem um papel de mensageiros, abençoam o lugar em que pousam. O lugar não é, neste caso, arbitrário, os anjos, metamorfoseados em “robins”, são atraídos pela maçã, fruto símbolo da eterna juventude, (que talvez aqui embleme a própria América) que se imbuí de uma conotação divina e medra após o Inverno (estação de desolação).⁶⁰ Paralelamente, no poema 1483, as roupagens do “robin” identificam-no com as classes trabalhadoras americanas: “Transport's Working Classes” e “New England Farmer”. O trabalho parece, assim, assumir para Dickinson as características divinas que se fazem notar em alguns poemas de Whitman.⁶¹ Os “robins” vestidos com as roupagens dos trabalhadores anunciam a boa-nova da salvação.

Outra das cores mencionadas no verso de Whitman é o azul (“marine”). Esta tonalidade é, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, aquela em que “o olhar penetra sem encontrar obstáculo e [se] perde no infinito (...) é a mais imaterial das cores”. O “azul não é deste mundo; sugere a ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana ou inumana” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 105). O azul promove assim, neste poema, uma ideia de espiritualidade. Ao azul segue-se a cor vermelha (carmesim), que, por sua vez, exprime uma imagem de princípio de vida, de força; na Grécia Antiga, os

⁶⁰ A maçã, como referi na p. 37 da presente dissertação, é um fruto que simboliza a eterna juventude e a perpétua renovação, conferindo paralelamente a imortalidade.

⁶¹ Lembro que logo no início de “Song of the Exposition” Whitman se refere ao trabalhador como “laborer”, apelidando Deus também com o mesmo substantivo: “Laborer” Cf. p. 30 deste trabalho.

oceanos purpúreos e o mar Vermelho simbolizavam “um ventre onde morte e vida se transmut[avam] uma na outra” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 686). Importa sublinhar, pois, que, através desta simbólica combinação de cores, Whitman enuncia uma ideia de interpenetração do mundo físico e do mundo espiritual, em que, seguindo uma concepção transmigratória, morte e vida, características universais, se mesclam, movimentando-se nos domínios do Tempo e do Espaço, reforçando uma concepção contínua e metempsicótica da existência. Esta ideia explicita-se em “Song of Myself” através da diversidade da significação do símbolo da erva: “I guess it must be the flag of my disposition” (v. 101), “Or I guess it is the handkerchief of the Lord, / A scented gift and remembrancer designedly dropt,” (vv. 102-3), “Or I guess the grass is itself a child” (v. 105), “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,” (vv. 1106-108), “And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves.” (v. 110), “This is the grass that grows wherever the land is and the water is,” (v. 359). A erva é, como vemos, algo que cresce indiscriminadamente por todo o lado, símbolo do eterno ciclo da vida e da morte e de todos os momentos individuais que fazem parte desse ciclo. O próprio título da obra de Whitman, *Leaves of Grass*, exprime uma diversidade e uma unidade paralelas que se relacionam anagógicamente; as folhas, poderão, a meu ver, ser interpretadas como momentos sincrónicos ou localizações precisas que integram partes do todo que constitui a erva. Trata-se de um todo contínuo e universal em que se mescla um passado e um presente sincrónicos, de modo a que, diacronicamente – e parafraseio o verso de Teixeira de Pascoais citado em epígrafe –, o futuro se torne uma perpétua aurora do passado. As árvores de “Song of the Redwood Tree” são, como nos diz Steve Kagle em “Time as Dimension in Whitman”, um exemplo dessa fusão de tempo e matéria:

“Murmuring out of its myriad leaves... Out of its stalwart trunk and limbs, out of its foot-thick bark, / That chant of the seasons and time, chant not of the past only but the future”. Larger and older than other living things, the redwood “filled... time” and recorded it spacially in its rings and size; and as it may be molded into man’s artifacts, so future Americans may be spiritually molded by nature to the scale of the redwood. (Kagle, 1971: 57)

Kagle lembra ainda o prefácio de 1855 em que Whitman declara “Past, present and future are not disjoined but joined” e o poema “Kosmos”, em que o poeta reforça essa ideia de junção: “The past, the future, dwelling there like space, inseparable

together” (Kagle, 1971: 56). Se nos reportarmos novamente ao já citado verso de “Song of Myself” em que o poeta se identifica como “Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son” (v. 497), e nos recordarmos do início do poema “I celebrate myself, and sing myself,/ For what I assume you shall assume,/ For every atom belonging to me as good belongs to you” (vv. 1-3), somos levados a compreender que, como tão reiteradamente tem sido afirmado pela crítica whitmaniana, o poeta não se canta a si próprio, canta antes a individualidade [“These are really the thoughts of all men in all ages and lands, they are not original with me,”(v. 355)], como se corrobora no primeiro poema de *Leaves of Grass*: “One’s-Self I sing, a simple separate person”(v. 1). Evoco, a este propósito, as palavras de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos:

Logo a partir do início do Prefácio, a primeira edição de *Leaves of Grass* realiza de tal modo a identificação entre o poeta, o poema, a nação e a vocação da nação para se transformar no mundo inteiro, que no momento exacto em que diz “Eu me canto” o poeta está já a dar voz à sua visão da América como uma totalidade (...) (Santos, 1990: 127)

É neste contexto que as diferenças temporais e locais entre o “I” que é o poeta e o “You” que é o leitor do presente e do futuro se esbatem, há uma identificação com o poema, que constitui uma ponte ou um corpo – recordo uma vez mais os versos de “So Long!”, “Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man” – em que o espaço e o tempo sincrónicos se diluem. Ambos, “I” e “You” são “kosmos” e parte do eterno ciclo do Tempo. Robert Olsen, partindo deste verso de “So Long!” explica a relação entre presente e futuro e entre poeta e leitor:

The text, both ‘offspring’ and ‘man’, constructs a link between what is and what will be. It is the poem that, in continuing itself as a discursive form, becomes the model for the continuous generation of its community of readers, who transform themselves into poets, the subsequent regenerators of the poem. The circle places Whitman at the centre of its rotation, as the continuance of *Leaves* is equated with the continuation of the discursive activity of America, a discursive continuum which Whitman transcribes into a poetic text. (Olsen, 1995: 311)

É através desta relação entre autor e leitor, estabelecida a partir do que afinal seria uma teia infinita de permanentes e exaustivas relações intertextuais e firmada no domínio atemporal da poesia, que Whitman se coloca, a meu ver, não só no centro do círculo, como afirma Olsen, mas no centro de uma sucessão de círculos concêntricos (que, na minha opinião, constituem para o poeta, usando as palavras de Emerson, “a cifra do

mundo”) para o qual tudo aflui como o sujeito poético afirma em “Song of Myself”: “To me the converging objects of the universe perpetually flow,/ All are written to me, and I must get what the writing means” (vv. 404-405). Esta atitude – definida por Álvaro de Campos como feminina [“(…) perante o Universo a tua atitude era de mulher,/ E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo” (Campos, 1997: 108)] –, de receptor incessantemente a totalidade através de cada ser, permite ao poeta uma relação com o mundo que lhe faculta a utilização de uma linguagem simultaneamente nova e primeva: “I speak the password primeval, I give the sign of democracy,”⁶² (v. 506). Esta “password primeval” abre a passagem para um mundo adâmico. Como refere R.W.B. Lewis em *The American Adam* “[Whitman] did go back, all the way back, to a primitive Adamic condition, to the beginning of time” (Lewis, 1955: 42), Whitman, enquanto um dos porta-vozes maiores do mito americano, concebia, assim, o Novo Mundo, em que a seu tempo todo o universo se transformaria, como um lugar de possibilidade de um novo começo, auto-identificando-se com Adão antes do pecado original: “European readers”, diz-nos Lewis, “were not slow to recognize in Whitman an authentic rendering of their own fondest hopes; (...) Whitman was announcing that time had only just begun. (...) a world was, in some literal way, being created before his eyes” (Lewis, 1955: 45).

É neste estado adâmico que o “eu” se investe de uma “consciência cósmica” e se movimenta no domínio do Tempo e do Espaço que surge em “Song of Myself”:

Space and Time! now I see it is true, what I guess'd at,
What I guess'd when I loaf'd on the grass,
What I guess'd while I lay alone in my bed,
And again as I walk'd the beach under the paling stars of the
morning.

My ties and ballasts leave me, my elbows rest in sea-gaps,
I skirt sierras, my palms cover continents,
I am afoot with my vision. (vv. 710-6)

⁶² A noção de democracia, tal como a ideia de liberdade, surgem para Whitman como princípios de harmonia que encetam uma nova relação do Novo Mundo com a Natureza, permitindo assim a criação de um novo processo histórico, de um recomeço universal, como se patenteia no seguinte extracto de “Democratic Vistas”:

We have frequently printed the word Democracy. Yet I cannot too often repeat that it is a word the real gist of which still sleeps, quite unawak'd, (...) It is a great word, whose history, I suppose, remains unwritten, because that history has yet to be enacted. It is, in some sort, younger brother of another great and often – used word, Nature, whose history also waits unwritten. (Whitman, 1995: 229)

A estes versos segue-se um longo catálogo de localizações precisas em que elementos do quotidiano banal são recuperados para o discurso poético de forma a que o poeta lhes proporcione simultaneidade e paridade, incorporando através da sinédoque todos os objectos e lugares numa globalidade eterna e universal. No final de “Song of the Universal”, Tempo e Espaço voltam a ser nomeados, todavia, enquanto em “Song of Myself” o sujeito poético se movimentava no tempo presente no âmbito do Tempo e do Espaço, em “Song of the Universal” estes dois domínios são perspectivas para o futuro, Tempo e Espaço são apenas uma profecia:

Give me O God to think that thought,
Give me, give him or her I love this quenchless faith,
In Thy ensemble, whatever else withheld withhold not from us,
Belief in plan of Thee enclosed in Time and Space,
Health, peace, salvation universal. (vv. 57-61)

O final do poema que aqui cito é uma invocação do poeta a Deus para que lhe conceda fé, num tempo presente, para acreditar num plano macrocósmico universal e intemporal, a concretizar-se no futuro. Esta fé torna-se premente para que o sujeito poético possa, por sua vez, corresponder à invocação da Musa, que, no início de “Song of the Universal”, lhe roga que se torne o bardo da universalidade: “Come said the Muse,/ Sing me a song no poet has chanted,/ Sing me the Universal” (vv. 1-3).

A fé de Whitman está presente ao longo do poema, porém vai-se reforçando à medida que o poema flui. A segunda estrofe, que se segue ao pedido da Musa, compreende polos divergentes da realidade associados aos campos semânticos do mal – “Measureless grossness and the slag” – e do bem – “perfection”. Todavia, o mal ou tudo o que a ele se associa, começa por sobressair na secção 1. A perfeição, oculta ainda, é apenas uma semente: “Enclosed and safe within its *central heart*/ Nestles the seed perfection”⁶³. Apesar de oculta, a perfeição (bem) não ocupa um lugar periférico, a sua centralidade é simultaneamente sentida pelo uso do substantivo “heart” e pelo adjetivo que o precede “central”. O estado latente do bem confirma-se através do paradoxo contido no verso “None born but it is born, conceal’d or unconceal’d the seed is waiting.” A terceira secção prolonga a constante dualidade do bem e do mal: “disease and sorrow”/ “[p]urer happier air”; “murkiest cloud”/ “ray of perfect light”; “mad-Babel dim”/ “lull” e finalmente “deafening orgies”/ “[c]horus” (vv. 29-37). A derrota do mal

⁶³ Itálico meu.

pelo bem, ainda que este último seja de momento incipiente, confirma-se no pequeno poema “Roaming in Thought”: “Roaming in thought over the Universe, I saw the little that is Good steadily hastening towards immortality,/ And the vast all that is call’d Evil I saw hastening to merge itself and become lost and dead” (vv. 1-2).

A época contemporânea do poeta e toda a história até então surgem, em “Song of the Universal”, como uma preparação dos tempos vindouros de harmonia. O contacto com o presente é efectuado na secção 2 através da personificação da ciência: “Lo! Keen-eyed towering science,/ As from tall peaks the modern overlooking,/ Successive absolute fiats issuing” (vv. 10-2). A ciência tem, como vemos, poder para exercer deliberações constantes, todavia, a alma é superior. É a alma que domina a ciência, a história e o universo enquanto espaço: “For it has history gather’d like husks around the globe,/ For it the entire star-myriads roll through the sky” (vv. 14-15). A fragilidade e o carácter exterior (de mero invólucro, comparável ao “perfil da esfera” mencionado por Emerson no poema-epígrafe de “Circles”⁶⁴) da história expõe-se através de uma comparação – “like husks” (películas exteriores) – e os caminhos frequentemente sinuosos que ela percorre conduzem impreterivelmente para o ideal – a perfeição:

In spiral routes by long detours
(As a much tacking ship upon the sea,)
For it the partial to the permanent flowing,
For it the real to the ideal tends. (vv. 16-19)

As dificuldades patentes pela descrição do real reflectem a desarmonia da nação americana e as desigualdades do mundo em geral.

No final desta segunda secção, é interessante notar a selecção de adjectivos para classificar o domínio dos valores positivos: “electric” e “antiseptic”. Trata-se, em ambos os casos, de vocábulos que na segunda metade do século XIX seriam de uso recente e certamente se associavam ao progresso científico. O uso destes vocábulos no âmbito da perfeição aproxima o desenvolvimento científico – e, portanto, material – e a época em que o poeta viveu do ideal. A ideia veiculada é a de que estamos, recorrendo a palavras usadas por Sacvan Bercovitch, perante uma “utopia em processo” (Bercovitch, 1993: 356), em que se caminha para o ideal a um ritmo acelerado.

⁶⁴ Cf. página 9 desta dissertação.

A secção 4, que conclui o poema, vem, de forma explícita, descrever o papel fundamental a desempenhar pela América para que o culminar do ideal universal se concretize: “And thou America,/ For the scheme’s culmination, its thought and its reality,/ For these (not for thyself) thou hast arrived” (vv. 42-44). A ideia de eleição de herança puritana, em que a América surge como “city upon a hill”, transparece nestes versos. A América mostra-se aqui como englobadora e civilizadora. Abre caminhos para o ideal, para que os outros os sigam também: “Thou too surroundest all,/ Embracing carrying welcoming all, thou too by pathways broad and new,/ To the ideal tendest” (vv. 45-7). Assistimos nestes versos à fórmula espiritual que se materializa através do real representado materialmente em “Song of the Redwood Tree”: “Clearing the ground for broad humanity, the true America, heir so grand,/ To build a grander future.” (vv. 103-4)

A estrofe seguinte de “Song of the Universal” descreve-nos o futuro com imagens edénicas:

All, all for immortality,
Love like the light silently wrapping all,
Nature’s amelioration blessing all,
The blossoms fruits of ages, orchards divine and certain,
Forms, onjects, growths, humanities, to spiritual images
ripening. (vv. 52-6)

Este retrato celestial exprime uma ideia de total fusão harmoniosa de elementos naturais e humanos, tal como se exprime em “Proud Music of the Storm” através da metáfora da música. Com efeito, a primeira secção de “Proud Music of the Storm” mostra-nos uma perfeita combinação melódica de sons naturais e humanos. Os primeiros versos ostentam efeitos sonoros notáveis, que começam por evocar sobretudo fenómenos naturais:

Proud music of the storm
Blast that career so free, whistling across the prairies
Strong hum of the forest tree-tops-wind of the
mountain,
Personified dim shade — you hidden orchestras,
You serenades of phantoms with instruments alert,
Blending with Nature’s rhythmus all the tongues of the
nations (vv. 1-6)⁶⁵

⁶⁵ Negrito, sublinhado e itálico meus. As palavras em negrito correspondem aos sons que me parecem reproduzir o som do trovão, o sublinhado corresponde à aliteração e o itálico corresponde à assonância.

Nestes versos os sons que escutamos assemelham-se a uma mistura de trovões, zunidos do vento e uma chuva contínua. Cada um dos três primeiros versos parece ser desencadeado por um trovão simulado pelo som dos primeiros vocábulos. A escolha de palavras assentou sempre numa combinação de um som oclusivo com um vibrante ou fricativo (ou ambos, no caso do vocábulo “Strong”); a aliteração do sons fricativos [s], [z] e [f] e as assonâncias [i] e [i:] imitam os sons sibilantes do vento, ao mesmo tempo que a aliteração do som [t] imita o som da chuva a bater nos vidros da janela. Por outro lado, nos versos seguintes predominam as referências aos sons humanos: “choruses”, “religious dances”, “distant guns with galloping cavalry”, “bugle-calls” (vv. 7-11). A tempestade e os sons provocados pelo ser humano encontram-se, explicitamente, no verso “Blending with Nature’s rhythmus all tongues of the nations”, todavia culminam também através do duplo sentido do vocábulo “blast”, usado no segundo verso, que significa simultaneamente rajada de vento e som de instrumento de sopro.

No final da secção percebemos que esta explosão de sonoridade multimoda acontece durante um estado de sonolência, de semi-consciência do poeta: “Entering my lonesome slumber-chamber, why have you seiz’d me?”. Neste poema não há uma viagem por parte de Walt Whitman pela simbólica “open road” acerca da qual o poeta dizia em “Song of Myself”: “I tramp a perpetual journey”. É como se, em “Proud Music of the Storm”, houvesse um crescente abandono do corpo e a música da natureza e dos seres humanos de todo o mundo entrasse apenas no domínio espiritual, colonizando o sujeito lírico.⁶⁶ Apropriadamente, o poeta inicia a secção 2 dirigindo-se à alma, compreendendo que é a ela que a música se destina. De seguida, assistimos à música de uma cerimónia de casamento “a marriage-march”(v. 19). Os noivos, o casamento e o amor, referidos nesta segunda estrofe da segunda secção, são um novo símbolo de união de seres diferentes, cuja diversidade se prolonga aos convidados que, para além de serem homens e mulheres, são novos e velhos: “the cortege swarming full of friendly faces young and old” (v. 21).

Nas duas estrofes seguintes os sons ouvidos são de guerra e de sofrimento:

Now loud approaching drums,
Victoria! see’st thou in powder-smoke the banners torn but

⁶⁶ A alma, vista como igual na fase poética de Whitman que antecedeu a guerra civil, predomina nos poemas do pós-guerra, em que, como reiteradamente notam os críticos whitmanianos, talvez devido ao seu enfraquecimento, o corpo deixa de desempenhar um papel tão importante, deixando à alma um maior protagonismo.

flying? the rout of the baffled?
Hearest those shouts of a conquering army?

(Ah soul, the sobs of women, the wounded groaning in agony,
The hiss and crackle of flames, the blacken'd ruins, the embers
of cities,
The dirge and desolation of mankind.) (vv. 23-8)

Sculley Bradley e Harold Blodgett interpretam a exortação a “Victoria!” como sendo à rainha de Inglaterra e a guerra de que aqui se fala como sendo a guerra da Crimeia, que então decorria (Whitman, 1973: 404). Parece-me, contudo, que o termo é ambivalente, a possibilidade de Whitman estar apenas a usar a palavra “Victory!” em castelhano, como tantas vezes faz com outros vocábulos, é, a meu ver, viável. A guerra a que o poeta aqui se refere poderá, na minha opinião, ser qualquer guerra, ainda que talvez ecoe o conflito a que ele assistiu: a guerra civil. Esta interpretação permite também uma leitura do sofrimento como símbolo de união, uma vez que é comum àqueles que ganham a guerra (descritos na primeira estrofe citada) e aos derrotados. Os sons produzidos por ambos – ribombar de tambores por parte dos vencedores e hinos fúnebres e choro por parte dos vencidos – são ambos ouvidos pelo poeta.

A viagem que se segue é um retroceder no tempo. O poeta sente-se a ser invadido por sons da Idade Média, a cronologia esbate-se e seguem-se outros sons:

Now airs antique and mediaeval fill me,
I see and hear old harpers with their harps at Welsh festivals,
I hear the minnesingers singing their lays of love,
I hear the minstrels, gleemen, troubadours, of the middle ages.

Now the great organ sounds,
Tremulous, while underneath, (as the hid footholds of the earth,
On which arising rest, and leaping forth depend,
All shapes of beauty, grace and strength, all hues we know,
Green blades of grass and warbling birds, children that gambol
and play, the clouds of heaven above,)
The strong base stands, and its pulsations intermits not,
Bathing, supporting, merging all the rest, maternity of all
the rest, (vv. 29-39)

A variedade dos sons do órgão é uma metáfora da universalidade, alguns dos sons são tremidos, inconstantes, porém os baixos servem de suporte à melodia. São comparados ao ponto de apoio da terra, constituem uma matriz comum. Tal como os sons dos acordes produzidos pelo órgão, todos os matizes do universo se harmonizam. A importância dos baixos sofre uma gradação no último verso; estes sons começam por

“banhar” ou inundar e intensificam-se através do vocábulo “merging” (fazer unir de modo a que se perca o carácter próprio), acabando por adquirir características matriciais. Associados a esta ideia de união expressa pela palavra “merging” surgem, na estrofe seguinte, as palavras “measureless” e “solvent”:

And with it every instrument in multitudes,
The players playing, all the world’s musicians,
(...)
The *measureless* sweet vocalists of ages,
And for their *solvent* setting earth’s own diapason
Of winds and woods and mighty ocean waves,
A new composite orchestra, binder of years and climes,
 ten-fold renewer,
As of the far-back days the poets tell, the Paradiso,⁶⁷ (vv. 40-48)

Estes adjetivos classificam substantivos associados às ideias de tempo e de espaço: “measureless sweet vocalists of ages” e “solvent setting”, ambos atenuam a ideia de diferença, reforçando a noção de uma fusão de sons diversos, a ideia de harmonia que culmina no vocábulo “binder” (encadernador) – de tempo e de espaço –, que qualifica a orquestra que produz estes novos sons, reveladores da nova génese de que nos falava Emerson.⁶⁸ Esta ideia expressa-se também em alguns versos de “Song of the Rolling Earth” em que o tempo, em unidades sempre iguais, (vinte e quatro horas ou trezentos e sessenta e cinco dias, isto é, permanentes movimentos de rotação e de translação) adopta semblantes novos, todos eles abarcados pelas perpétuas unidades de tempo:

Seen at hand or seen at a distance,
Duly the twenty-four appear in public every day
Duly approach and pass with their companions or a companion,
Looking from no countenances of their own, but from the
 countenances of those who are with them,
From the countenances of children or women or the manly
 countenance,
From the open countenances of animals or from inanimate
 things,
From the landscape or waters or from the exquisite apparition of
 the sky,
From our countenances, mine and yours, faithfully returning
 them,
Everyday in public appearing without fail, but never twice with
 the same companions.

Embracing man, embracing all, proceed the three hundred and
 sixty-five resistlessly round the sun;

⁶⁷ Itálico meu.

⁶⁸ Cf. p. 9 da presente dissertação.

Embracing all, soothing, supporting, follow close three hundred
and five offsets of the first, sure and necessary as they. (vv.
54-64)

Em “Proud Music of the Storm”, o poeta continua a ouvir a música de todo o mundo (produzida pela natureza e pelos seres humanos) que prossegue em dois catálogos que se estendem pelas secções 3 e 4. Na secção 5 o sujeito poético estabelece um elo de fraternidade com todos os músicos do mundo e anuncia-se como um novo bardo ocidental, herdeiro da música universal que ouviu: “And you, sweet singers of old lands, soprani, tenori, bassi!/ To you a new bard caroling the West,/ Obeisant sends his love” (vv. 129-131). O vocábulo francês “obeisant” reflecte uma atitude de submissão, o sujeito poético, novo bardo após tudo o que ouviu, metamorfoseia-se, ele próprio, tal como em “The Mystic Trumpeter”, num instrumento tocado – “O trumpeter, methinks I am myself the instrument thou playest” (v. 50) – e num tradutor da música ouvida, interpretando-a de forma a que esta possa ser entendida pela humanidade em geral: “Gives out to no one’s ears but mine, but freely gives to mine,/ That I can translate” (vv. 11-2).

Na secção 6 compreende-se de forma definitiva que tudo foi um sonho, acontecido no domínio do inconsciente, e que a informação dada pelas orquestras da natureza e das pessoas do mundo se destinou apenas à alma. Ao acordar, o poeta percebe que a música emanou de um círculo espiritual que se tornará a força por trás de uma nova visão poética que anuncia o carácter transmigratório da existência, em que a ponte da vida para a morte se concretiza:

I said to my silent curious soul out of the bed of the slumber-
chamber,
Come for I have found the clew I sought so long,
(...)

And I said, moreover,
Haply what thou hast heard O soul was not the sound of winds,
Nor dream of raging storm, nor sea-hawk’s flapping wings nor
harsh scream,
(...)
But to a new rhythmus fitted for thee,
Poems bridging the way from Life to Death, vaguely wafted in
night air, uncaught, unwritten,
Which let us go forth in the bold day and write. (vv. 149-164)

No último verso do poema, o sujeito lírico fala de si próprio, novo bardo do ocidente, na primeira pessoa do plural. Durante o sono a alma abdicou do “Eu” – como

havia sido dito na secção 2: “Come forward O my soul, and let the rest retire,” (v. 14) – e regressa agora para escrever, estabelecendo uma ponte entre um mundo místico e espiritual e um mundo corpóreo. Esta nova junção diurna de Eu e alma permite a Whitman o anunciar ou reanunciar da promessa de – como dizia em “Song of the Exposition” dirigindo-se a um mundo pleno de diversidade (e também de adversidade): “Thou also thou, a World,/ With all thy wide geographies, manifold, different, distant” (vv. 171-172) – “One Common indivisible destiny for All” (v. 174), iniciando “one common orbic language” (v. 173) que em “Proud Music of the Storm” e em “The Mystic Trumpeter” é metaforizada pela música. Este destino comum universal confirma-se em “Who Learns My Lesson Complete?” dado que, evidenciando um novo esbatimento entre “I” e “You”, na “open road” do universo, os caminhos de todos nós, cidadãos do mundo, se entrecruzam e nos fazem influenciar uns aos outros, ainda que desconhecidos, pois fazemos parte de uma totalidade: “And that my soul embraces you this hour, and we affect each other without ever seeing each other, and never perhaps to see each other, is every bit as wonderful” (v. 22).⁶⁹

Todavia, se atentarmos nos últimos versos de “Song of the Exposition” citados, verificamos que, ao dirigir-se ao mundo, o poeta utiliza a palavra “also”, secundarizando-o assim em relação à América, a quem se dirige em primeiro lugar e a quem diz “above all towering” (v.167). A nação americana havia sido criada para proporcionar “o culminar do esquema”, como o poeta refere em “Song of the Universal”.⁷⁰ A “linguagem orbica” que Whitman menciona em “Song of the Exposition” é sobretudo ocidental, podendo mesmo ser imposta pela força das armas, transportando uma visão imperialista, que transparece, segundo Walter Grunzweig, no poema “Years of the Modern”:

“His daring foot is on land and sea everywhere, he colonizes the
Pacific, the archipelagoes,
With the steamship, the electric telegraph, the newspaper, the
wholesale engines of war,
With these and the world-spreading factories he interlinks all
geography, all lands;
What whispers are these O lands, running ahead of you, passing
under the seas?
Are all nations communing? is there going to be but one heart to

⁶⁹ Evoco, a este propósito, Steven Kagle que afirma: “Contradictions, individuals, and moments are for Whitman the building blocks rather than the products of unity, universality, and immortality” (Kagle, 1971: 59).

⁷⁰ Cf. p. 55 da presente dissertação, versos 42-44 de “Song of the Universal”.

the globe?"

As imperialist as this passage may sound, it retains a characteristic ambiguity. The "daring foot" is that of the "average man". This 1865 poem, with its promise to break "frontiers and boundaries of the old aristocracy", thus also continues the rhetoric of the 1848 revolutions (and, of course, the radicalism of the French revolution).

Whitman's globalist poetry is at times also fairly eurocentric. (Grünzweig, 1996: 246-47)

Este imperialismo detectado por Grünzweig no extracto citado associa-se ao conceito de "atlantismo", referido por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que "contempla (...) a criação de uma comunidade atlântica para preservar a supremacia da Europa branca" (Santos, 1990: 117). A América condensa a ideia de atlantismo, como se torna evidente através da metáfora da ponte de Brooklyn no poema "To Brooklyn Bridge" de Hart Crane. A ponte respira o ar do Atlântico Norte, que banha simultaneamente a Europa e os Estados Unidos, – "Thy cables breathe the North Atlantic still" (Crane, 1986: 43). A oposição das culturas ocidental e oriental era patenteada já por Whitman em "Democratic Vistas", em que o conceito ocidental de Liberdade, que a América emblematiza, concebendo-se como Novo Mundo, se destaca:

As the great lessons of Nature through the universe are perhaps the lessons of variety and freedom, the same present the great lessons also in New World politics and progress. If a man were ask'd, for instance, the distinctive points contrasting modern European and American political and other life with the old Asiatic cultus, as lingering bequeath'd yet in China and Turkey, he might find the amount of them in John Stuart Mill's profound essay on Liberty in the future, where he demands two main constituents, or sub-strata, for a truly grand nationality – 1st, a large variety of character – and 2d, full play for human nature to expand itself in numberless and even conflicting directions – (seems to be for general humanity much like the influences that make up, in their limitless field, that perennial health-action of the air we call weather – an infinite number of currents and forces, and contributions, and temperatures, and cross purposes, whose ceaseless play of counterpart upon counterpart brings constant restoration and vitality.) (Whitman, 1995: 203)

Whitman reclama assim, na sua poesia, a América como Novo Mundo, um lugar pleno de sentido, em que, tal como em *Leaves of Grass*, com a Liberdade e a Democracia como princípios, a História encontra a possibilidade de se (re)escrever. Afinal, como

dizia Klaus Mann almejando a nacionalidade americana durante o seu exílio nos Estados Unidos enquanto decorria a segunda guerra mundial: “It is my ambition to become a Citizen of the World, of American nationality...” (Grünzweig, *apud*, 1996: 245).

Capítulo 3:

“Passage to more than India”: A
espiritualidade

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*

Fernando Pessoa, “Mar Português”

*O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esp'rança e da vontade,
Buscar na linha do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
Os beijos merecidos da Verdade.*

Fernando Pessoa, “Horizonte”

Após a conclusão da guerra civil, Whitman tendeu a valorizar mais intensamente a espiritualidade, em prejuízo do corpo. De facto, na década de setenta, longe iam já os ecos do absoluto equilíbrio entre corpo e alma expresso em “Song of Myself”: “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” (vv. 82-83) e “I have said that the soul is not more than the body,/ And I have said that the body is not more than the soul” (vv. 1269-70).⁷¹ O sofrimento físico e a morte dos soldados a que o poeta assistiu enquanto enfermeiro nos hospitais de campanha durante a guerra civil, a desilusão com o materialismo da “Gilded Age” e, como muito justamente sublinhou David S. Reynolds, a proximidade da morte e a prolongada doença de Walt Whitman terão certamente contribuído para uma supremacia do aspecto espiritual, e para a primazia do elemento alma⁷² (Reynolds, 1996: 485) que, como vimos já no capítulo anterior, prevalece quase exclusivamente em “Proud Music of the Storm”, perseverando também em “Eidólons” e “Passage to India”, textos que serão objecto de análise ao longo deste capítulo.

Recordo que na segunda parte da introdução deste trabalho argumentei que a poesia de Whitman se desenvolvia tematicamente numa sucessão de círculos concêntricos, que partem do indivíduo (o centro), e se irradiam em círculos sucessivos: o olho (ou o alcance do olhar), a América, a universalidade e a espiritualidade. O último círculo que aqui refiro e de que o presente capítulo se ocupará tem, a meu ver, a particularidade de, sendo o círculo mais inclusivo, servir de elemento de ligação entre todos os outros que abrangem as entidades sensíveis que Fernando Pessoa – talvez por influência whitmaniana – considerava as “três realidades sociais – o indivíduo, a Nação [e] a Humanidade” (Pessoa, s.d.: 174).

De facto, como podemos perceber através do extracto do poema “Mar Português” citado em epígrafe, Pessoa expressa também na sua poesia a concepção platónica de existência de um mundo supra-sensível (metaforizado, nesta composição poética, pelo céu) que se reflecte num mundo sensível (representado simbolicamente pelo

⁷¹ Erkkilä, ao analisar a poesia de Whitman do período da Reconstrução, defende também que o poeta havia, no pós-guerra, perdido o equilíbrio entre corpo e alma que se notava na sua poesia do ciclo que antecedeu a guerra civil: “the soul ‘yields’ to God; and the body is lost in a bath of spirit. Whitman has lost the balance of his early poems” (Erkkilä, 1989: 269-70).

⁷² Refiro-me uma vez mais à cartografia psíquica whitmaniana descrita por Bloom. Cf. n. 9 da presente dissertação.

mar), ideia que Whitman esboça claramente em “I Sing the Body Electric”, um dos seus primeiros poemas: “(...) I see soul reflected in Nature” (v. 72). O tropo da viagem – a que Pessoa recorre nos poemas citados em epígrafe e Whitman em “Passage to India” – coadjuva a percepção da totalidade do universo (englobadora da materialidade e da espiritualidade), toda ela objecto, também, de um movimento contínuo, como o poeta americano destaca em “I Sing the Body Electric”: “(All is a procession,/ The universe is a procession with measured and perfect motion) (vv. 89-90).

As ideias de movimento e viagem (passagem) são metáforas que, pela sua onnipresença, favorecem a ligação temática e a unidade de “Passage to India”.⁷³ Se analisarmos o primeiro verso de cada secção notaremos que todos eles (com excepção da secção 1) exprimem uma conotação de movimento ou passagem: “Passage O soul to India!” (secção 2), “Passage to India!” (secção 3), novamente “Passage to India!” (secção 4), “O vast Rondure, swimming in space” (secção 5), “Year at whose wide-flung door I sing!” (secção 6), “Passage indeed to primal thought” (secção 7), “O we can wait no longer” (secção 8), e finalmente “Passage to more than India” (secção 9). Importa reter, da citação destes versos, que a noção de viagem (expressa continuamente pela palavra “passage” que implica paralelamente as concepções de transgressão e de metamorfose⁷⁴) está presente nos primeiros versos das secções 2, 3, 4, 6, 7 e 9, enquanto o primeiro verso da secção 5 traduz movimento e o da secção 8 expressa uma recusa de imobilidade.

Existem, todavia, outros recursos de ligação do poema. A secção 5 que ocupa estruturalmente um lugar central nesta composição poética que totaliza nove secções, comporta, segundo Leonard, o elemento unificador do poema: a ideia de “Rondure” que exerce a conexão entre mundo material e espiritual, desempenhos científicos e

⁷³ “Passage to India” foi elaborado a partir de várias composições poéticas, pelo que alguns críticos que problematizam em torno deste poema consideram que este carece de unidade e de um fio condutor. Arthur Golden em “Passage to Less than India: Structure and Meaning in Whitman’s ‘Passage to India’” compara o poema a um aglomerado de retalhos: “Overall, Whitman had put ‘Passage to India’ together in patchwork fashion, and it shows” (Golden, 1973: 1101).

⁷⁴ A passagem culmina no símbolo da porta que o poeta menciona no primeiro verso da secção 6. A porta simboliza a “passagem entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido” (Chevalier, 1982: 537) entre os estados material e espiritual. Outro símbolo de passagem, o portão, é usado por Whitman em “The Sleepers” como ponto de contacto entre a materialidade e a espiritualidade: “(...) the new-born emerging from gates, and the dying emerging from gates” (v. 9). Também em “Eidólons” o verbo “passar” significa transpor a materialidade: “I met a seer,/ Passing the hues and objects of the world” (vv.1-2). Em “Passage to India”, a alusão à porta na secção 6 enceta o caminho para o momento final do poema em que a trajectória para “mais do que a Índia” tem lugar no poema.

possibilidade filosófica, exploração náutica e criação artística. O vocábulo “rondure” (iniciado com letra minúscula e usado na secção 4) exprime a ideia do círculo físico do globo, conseguido pelos exploradores, engenheiros e cientistas, enquanto “Rondure” (iniciado com letra maiúscula)⁷⁵ implica mediação e inclusão global; assim, “Rondure” constitui para Leonard “o grande emblema da cifra do mundo”⁷⁶ de que falava Emerson em “Circles” (Leonard, 1980: 134). Deste modo, será em torno da ideia de “Rondure” que se desenvolvem os temas abordados no poema: a unidade geográfica (tema disperso pelas secções 1 e 4), a unidade histórica (secções 2 e 6), a totalidade da missão poética (secção 5), a re-união do homem com a natureza (secções 7, 8 e 9) e a união da alma com Deus (secções 8 e 9). Este ensaio começou por apelar à minha atenção de forma particular por, tal como a minha dissertação, se basear na teoria desenvolvida por Emerson no ensaio “Circles”, ainda que Leonard leia à luz da doutrina emersoniana dos círculos apenas “Passage to India”, vendo os círculos como meio de união do poema, e de contestação das acusações de falta de articulação desta composição poética. Os cinco temas abordados (todos eles contendo os vocábulos “união”, “unidade”, “re-união” ou “totalidade”) constituem, no entender de Leonard, círculos concêntricos que se desenvolvem na ordem acima citada. O autor compara este sentido de irradiação para o exterior com a concepção do crescimento do indivíduo como movimento externo através de uma série de círculos concêntricos.

Não discordando da interpretação que Leonard efectua de “Passage to India” e da leitura de “Circles” de Emerson, distancio-me da problematização que faz em torno da relação entre o ensaio emersoniano e a estrutura e o desenvolvimento temático de “Passage to India”; do estudo de Leonard interessam-me apenas os temas por ele enumerados e desenvolvidos, que, em meu entender, são comuns ao poema “Eidólons” – ainda que neste a re-união do homem com a natureza, um dos temas fulcrais de “Passage to India”, seja apenas levemente abordado – e me servem, portanto, de ponto de partida para a análise de ambos os textos poéticos e para a sua articulação com o assunto da espiritualidade.

O tema principal em “Passage to India” e em “Eidólons” parece-me ser a totalidade da missão poética. Em “Passage to India” este tema centraliza-se na secção 5,

⁷⁵ Cf. as páginas 9 e 10 deste trabalho em que teço uma primeira consideração sobre a dualidade de sentidos da palavra “rondure” quando iniciada com letra maiúscula ou com letra minúscula.

⁷⁶ Tradução minha.

que, por sua vez, engloba todos os outros temas tratados. Segundo Allen esta secção, que julgo constituir o clímax deste texto poético, foi escrita antes de todas as outras (Allen, 1997: 205). Opto, portanto, por seguir a ordem de Whitman, encetando a problematização em torno de “Passage to India” pela secção central, que, para além de albergar o tema primacial do poema, contém rudimentos dos temas desenvolvidos nas secções restantes, sendo estes por mim abordados à medida que surgirem na secção 5.

Curiosamente, em “Eidólons” – texto que, como já afirmei, converge tematicamente com “Passage to India” – a posição do tema da totalidade da missão poética é inversa, sendo, no entanto, a sua importância equivalente. O tema emoldura o poema, constituindo o seu início e o seu fim, ou, por outras palavras, delimita todos os outros temas. Esta estrutura de moldura, que implica uma circularidade, inclui no centro os temas restantes que se expõem e se articulam como se de uma procissão se tratasse, evidenciando sempre dualidades múltiplas expressas através de pares dicotómicos de palavras, que estabelecem entre si relações antagónicas de sentido e que se espalham ao longo de todo o poema: “large”/ “small” (v. 27), “ancient”/ “modern” (vv. 30/31), “aggregate”/ “segregate” (v. 35), “far-born”/ “far-dying” (v. 43), “swelling”/ “collapsing” (v. 51), “unfix’d”/ “fix’d” (v. 65). A articulação destes aspectos, unidos sempre por justaposição, que representam a diversidade ou mesmo o antagonismo da realidade palpável, concretiza-se através do vocábulo “eidólons” que, usado repetidamente como refrão, serve de elemento unificador. “Eidolon”, palavra grega que significa fantasma, aparição ou imagem⁷⁷ (Harrison, 1971: 35), é um termo de que, como nota Phillipa P. Harrison, Whitman se apropria, adaptando-o através da colocação de um acento na sílaba central e da formação do plural segundo a regra anglófona; desta forma, após sofrer uma personalização, o termo investe-se de novos sentidos, que, ainda que associados aos sentidos originais em língua grega, se expandem, flexibilizando-se (Harrison, 1971: 35). Harrison refere: “The entire poem is itself the best definition of the word as [Whitman] uses it”⁷⁸ (Harrison, 1971: 35). “Eidolon” resulta assim num símbolo

⁷⁷ Acerca do significado da palavra “eidolon”, Richardson, no seu artigo “Eidólons (1876)” incluído em *Walt Whitman: An Encyclopedia*, escreve: “(...) in English [it] can be loosely translated as a specter, phantom, or unsubstantial image” (Richardson, 1998: 201). Sublinhado meu. A tradução da palavra veicula pouca exactidão, dada a dificuldade de encontrar vocábulos em língua inglesa que transmitam o seu verdadeiro sentido. A ausência de precisão na tradução de “eidolon” acentua a necessidade de proceder a uma descodificação cuidada do poema para compreender o significado do termo, e fomenta a eficiência da palavra como símbolo.

⁷⁸ A problematização em torno do sentido da palavra “eidólons” será desenvolvida mais adiante.

que, tal como “Rondure” em “Passage to India”, unifica temas e aparências diversas representadas pelos pares dicotómicos incluídos no poema “Eidólons”.

Na verdade, o carácter dual da aparência superficial está também presente logo no início da secção cinco de “Passage to India” aglutinando-se na divisão entre o dia e a noite, que se unem através da ideia englobadora de “Rondure” e do perpétuo movimento circular de rotação do planeta Terra, a que, como refere Gay Wilson Allen, o poeta parece assistir de um privilegiado ponto afastado do espaço, antecipando os astronautas do século XX⁷⁹ (Cf. Allen, 1997: 205):

O vast Rondure, swimming in space,
Cover'd all over with visible power and beauty,
Alternate light and day and the teeming spiritual darkness,
Unspeakable high processions of sun and moon and countless
stars above,
Below the manifold grass and waters, animals, mountains, trees,
With inscrutable purpose, some hidden prophetic intention,
Now first it seems my thought begins to span thee. (vv. 81-87)

A noite e o dia transportam aqui amplas cargas simbólicas: o dia parece-me conotar a vida enquanto a noite emblematiza a morte. De facto, a “noite é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente liberta-se. Como qualquer símbolo a noite apresenta um duplo aspecto: o das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, donde brotará a luz da vida” (Chevalier, 1982: 474). A simbologia da noite é confirmada pelo adjetivo “teeming”; “spiritual” classifica também a noite,⁸⁰ enquanto o dia se aproxima mais das realidades concretas, tornando-as visíveis. Ambos, no entanto, dia e noite, escondem uma outra verdade: “a hidden prophetic intention”. Não me parece inverosímil ponderar a possibilidade de uma relação intertextual com o pequeno poema epígrafe do ensaio “Circles”,⁸¹ em que Emerson anuncia a

⁷⁹ Este afastamento do poeta evoca também os versos de “A Noiseless Patient Spider”, em que alma permanece isolada no espaço, mesmo enquanto metaforicamente identificada com a aranha a alma posiciona-se num local altaneiro [“on a little promontory it stood isolated” (v. 2)] de forma a obter uma visão privilegiada.

⁸⁰ A ideia de ebulição do futuro durante a noite está patente em outros momentos de “Passage to India”: logo na secção 1, a noite (indirectamente) referida nos versos 10 e 11 do poema surge ligada ao Passado: “The Past - the dark unfathom'd retrospect! / The teeming gulf - the sleepers and the shadows!” (É de notar que o vocábulo “teeming” também é aqui usado com referência à noite). Este “Passado” (palavra sacralizada através do recurso à letra maiúscula que logo nos versos seguintes é iniciada com letra minúscula) investe-se de uma conotação mística que fez germinar o presente. No final da secção 6, há uma nova referência à noite: “Uprising in the night, [the seed] sprouts, and blooms, / And fills the earth with use and beauty” (vv. 163-64). A noite como tempo de revelação espiritual surge também, como foi visto já no capítulo anterior, em “Proud Music of the Storm”.

⁸¹ Cf. p. 9 da presente dissertação.

praticabilidade da leitura de um “novo génesis” na natureza. Esta relação intertextual parece, a meu ver, confirmar-se pela menção de Adão e Eva e da sua expulsão do Paraíso: “Down from the gardens of Asia descending radiating,/ Adam and Eve appear, then their myriad progeny after them” (v. 88-89). Adão e Eva representam aqui o único contacto humano com o Éden, identificado com “os jardins da Ásia” que, em *Specimen Days*, o poeta apelida “womb of history and song” (Whitman, 1995: 119); a Índia era, de facto, como refere Allen, vista pelos contemporâneos de Whitman como o berço da humanidade (Allen, 1997: 204).

O desterro de Adão e Eva e de todos os seus herdeiros deve-se, como Leonard muito justamente evidenciou, à desarmonia do ser humano com a natureza, à mera percepção da realidade sensorial: “The return to the ‘soothing cradle of man’ is more, however than a return to innocence; it is an attempt to repair the disunion of man and nature which Whitman presents as nothing less than the true original sin” (Leonard, 1980: 132). É dessa desunião que nasce a permanente insatisfação da humanidade:

Wandering, yearning, curious, with restless explorations,
With questionings, baffled, formless, feverish, with never happy
hearts,
With that sad incessant refrain, *Wherefore unsatisfied soul? and
Whither O moking life?*”⁸² (vv. 90-92)

As perguntas subsequentes denotam a ânsia humana⁸³ por um Messias que se exprime fundamentalmente através da repetição de frases interrogativas e da aliteração do pronome “who”:

⁸² Emerson, no seu ensaio “The Over-Soul”, dá voz a questões semelhantes (ainda que mais complexas) colocadas pela Humanidade insatisfeita: “We grant that human life is mean, but how did we find that it was mean? What is the universal sense of want and ignorance, but the fine innuendo by which the soul makes its enormous claim? Why do men feel that the natural history of man has never been written (...)?” (Emerson, 1982: 206)

⁸³ David Kuebrich, no seu artigo “The Soul”, menciona o facto de a ânsia humana, centrada na necessidade que a alma possui de se alargar a esferas superiores da existência, levar Whitman à frequente recorrência a vocabulário do campo semântico de anseio:

Accordingly, in order to describe this world, Whitman developed a poetic vocabulary which included what might be termed a “diction of the divine urge.” For instance, in “Song of Myself” he speaks of the “Urge and urge and urge,/ Always the procreant urge of the world” (section 3). And his lexicon is laced with such terms as “longing,” “yearning,” “pining,” “burning,” “strugling,” “pang,” “need,” “dissatisfaction,” and “want.” Placed within the context of Whitman’s theology, all of these words are used to describe the souls (of inanimate nature, plant, animal, and human life) that collectively make up the continuous progression of divine immanence toward reunion with its transcendent source. (Kuebrich, 1998: 669)

Ah who shall soothe these feverish children?
Who justify these restless explorations?
Who speak the secret of impassive earth?
Who bind it to us? what is this separate Nature so unnatural?
What is this earth to our affections? (unloving earth, without a
throb to answer ours,
Cold earth, the place of graves.) (vv. 93-98)

O Messias que a Humanidade almeja e que Whitman anuncia como “the true son of God” é o verdadeiro Poeta e um mediador⁸⁴ que perscruta a natureza – que se afigura à humanidade como fria e distante: “Cold earth, the place of graves.”(v. 98) – de modo a nela interpretar os sentidos menos visíveis. O verdadeiro Poeta reveste-se, como vimos, de predicados soteriológicos, emerge como novo Adão que representa a Vida, a Salvação, e o caminho para a imortalidade, substituindo o primeiro Adão que havia originado a expulsão do Paraíso. Aludindo a Cristo, cujas características Whitman aqui toma de empréstimo para o Poeta, a Bíblia refere: “And so it is written, the first man Adam was made a living soul; the last Adam *was made* a quickening spirit” (I Cor. 15, 45). Tal como Cristo, o Poeta, que como novo Adão é uma entidade vivificante, inaugura “uma nova gênese”, um evangelho e uma idade novos, posicionando-se fora do domínio da história, todavia com um profundo conhecimento desta, que lhe permite, instituindo-se como ponte para o verdadeiro estado edênico, facultar a unidade histórica e a re-união do homem com a natureza.⁸⁵

A alma desempenha neste processo um papel central, implícito pela alusão que lhe é feita num dístico que medeia as questões colocadas pelo ser humano e o anúncio da chegada do “verdadeiro Filho de Deus”: “Yet soul be sure the first intent remains, and shall be carried out,/ Perhaps even now the time has arrived” (vv. 99-100). A alma surge como companheira do “filho de Deus”, assegurando-se que as intenções primeiras de Deus – a concretização da ideia expressa por “Rondure”, isto é, a totalidade da união – se consubstanciam.

O Messias, “the true son of God”, é anunciado após a consolidação da unidade geográfica, levada a cabo por navegadores, engenheiros e cientistas:

After the great seas are all cross'd, (as they seem already
cross'd)

⁸⁴ Cf. pp. 21, 22 e 23 deste trabalho.

⁸⁵ A figura de Jesus como redentor moral enraiza-se na teologia unitária que os transcendentalistas convertem numa *persona* que atesta a divindade humana. Ao encarnar humanamente, Cristo reúne simultaneamente a humanidade e a divindade (Brumm, 1974: 199-201).

After the great captains and engineers have accomplish'd their
work,
After the noble inventors, after the scientists, the chemist, the
geologist, ethnologist,
Finally shall come the poet worthy that name,
The true son of God shall come singing his songs. (vv. 100-105)

De facto, a unidade geográfica, delineada nas secções 1, 3 e 4, é sintetizada pelo poeta que logo no início de “Passage to India” descreve as maravilhas do mundo moderno:

Singing my days,
(...)
Our modern wonders, (the antique ponderous Seven outvied,)
In the Old World the east the Suez Canal,
The New by its mighty railroad spann'd
The seas inlaid with gentle wires; (vv. 1, 4-7)

Os novos prodígios que o poeta se propõe cantar são as duas novas passagens que facultam uma maior rapidez e facilidade de comunicação entre os povos: “The races, neighbors, to marry and be given in marriage,/ The oceans to be cross'd, the distant brought near,” (vv. 33-34). A união geográfica dá assim origem à união de povos e culturas que transparece através do símbolo do casamento. Estas culturas são simultaneamente antigas e modernas – “Nor you alone ye facts of modern science,/ But myths and fables of eld, Asia's, Africa's fables,” (vv. 19-20) –, pelo que as novas passagens para a Índia abrem igualmente novas possibilidades de revivescência do mundo primevo. Na secção 1, a unidade histórica começa por se esboçar, uma vez que Whitman, indagando “For what is the present after all but a growth out of the past?” (v. 13), institui o presente como herdeiro do passado. Já na secção 2, futuro, presente e passado parecem também mesclar-se através da ideia de religião; de facto, o poeta clama “a worship new” mas denuncia-a como pertença comum dos antigos exploradores, dos modernos engenheiros e dele próprio que a anuncia:

A worship new I sing,
You captains, voyagers, explorers, *yours*,
You engineers, you architects, machinists, *yours*,
You, not for trade or transportation only,
But in God's name, and for thy sake O soul. (vv. 36-40)⁸⁵

Estas ideias de unidade geográfica e unidade histórica avolumam-se na secção 7 com a nova palavra-chave “circumnavigation” que as expande a âmbitos mais alargados.

⁸⁵ Itálico meu.

A circum-navegação espacial através de “lands and seas” (v. 168) alarga-se agora explicitamente ao domínio temporal:

Of man, the voyage of his mind's return,
To reason's early paradise,
Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,
Again with fair creation. (vv. 171-174)

e reclama-se paralelamente passagem para verdades religiosas renovadas:

Passage indeed O soul to primal thought,
Not lands and sea alone, thy own clear freshness,
The young maturity of brood and bloom,
To realms of budding bibles (vv. 166-168).

O sentido religioso manifesta-se através do vocábulo “bibles”, enquanto a noção de renovação se revela através de uma escolha lexical no âmbito do campo semântico de natureza que exprime ideias de florescimento, de nascimento e tenra idade, associadas todas elas a Primavera e ao início de um novo ciclo: “freshness”, “young”, “brood”, “bloom” e “budding”. A unidade histórica consolida-se com a passagem para o pensamento primevo que terá lugar no futuro, tendo na secção 6, que precede os versos acima citados, culminado numa quase total convergência entre presente e passado. De facto, a menção ao presente e ao passado que havia sido feita nas secções 1 e 2, investe-se na secção 6 de maior precisão; o presente é identificado com o ano de 1869, ano da inauguração do canal do Suez, e da conclusão da ligação da costa leste à costa oeste dos Estados Unidos da América por ferrovia:

Year at whose wide-flung door I sing!
Year of the purpose accomplish'd!
Year of the marriage of continents, climates and oceans! (vv. 116-118)

por seu lado, o passado, é revisitado de forma retrospectiva desde as origens míticas e bíblicas,⁸⁷ perpassando pela factualidade histórica mencionada cronologicamente, até culminar no ano de 1492, ano da descoberta da América, em cuja costa tem lugar a

⁸⁷ Há uma referência ao Cáucaso: “Cooling airs from Caucasus far, soothing cradle of man,/ The river Euphrates flowing, the past lit up again” (vv. 125-26) Sculley Bradley e Harold B. Blodgett referem que o vale do Eufrates é considerado tradicionalmente o berço da civilização ocidental, e que hipoteticamente terá estado ligado à inundação bíblica em que apenas se salvou Noé. (Whitman, 1973: 416, n. 26)

retrospecção: “(I my shores of America walking to-day behold, resuming all,)” (v. 130).⁸⁸ O mundo de 1492 surge ao poeta como uma aparição:

The mediaeval navigators rise before me,
The world of 1492, with it's awaken'd enterprise,
Something swelling in humanity now like the sap of the earth in
spring,
The sunset splendor of chivalry declining.

And who art thou sad shade?
Gigantic, visionary, thyself a visionary,
Spreading around with every look of thine a golden world,
Enhuing it with gorgeous hues. (vv. 143-151)

Os dois anos parecem culminar através da aparição dos espíritos dos navegadores que o poeta presencia: além de ambos conotarem a ideia de viagem, que Whitman apelidou “circumnavigation” (sendo, no entanto, de ter em conta que, contrariamente ao que seria de esperar, o sujeito poético nunca menciona Fernão de Magalhães, o navegante responsável pela viagem de circum-navegação, e que em vez disso os únicos navegadores europeus citados são Cristóvão Colombo e Vasco da Gama, aqueles que partiram da Europa rumo à Índia), os dois anos exprimem também passagens de épocas. Tal como os navegadores (ainda medievais) anunciam em 1492 uma nova era que deixava para trás as trevas da Idade Média – “The sunset splendor of chivalry declining.” – também o poeta anuncia a sua época, emblematizada aqui pelo ano de 1869, como a passagem – “Year at whose wide-flung door I sing” – para um mundo diferente, latente já no pensamento do próprio Colombo e descrito como “a golden world” (v. 150). Na descrição do presente é usada a metáfora do casamento, que, simbolizando a união dos povos, irrompe a passagem para “the soothing cradle of man”, ou seja, para o nascimento de uma nova humanidade unida pelo poeta à Natureza e a Deus, e que havia sido anunciada no final da secção 5: “Trinitas divine shall be gloriously accomplish'd and compacted by the true son of God, the poet,/ (...)/ Nature and Man shall be disjoin'd and diffused no more,” (vv. 110 e 114). Há, na verdade, uma ideia de gestação que se antevê através da estrutura do poema, dividido em nove secções que sugerem os nove meses da gestação humana. Esta imagética da gestação é usada também de forma

⁸⁸ A simbologia adoptada pela costa americana já foi analisada anteriormente neste trabalho aquando da abordagem do poema “Cape Hatteras” de Hart Crane. Cf. pp. 39 e 40. David Kuebrich afirma, no entanto, que a costa, lugar do contacto entre o mar e a terra, simboliza o encontro mítico dos dois mundos, um espiritual simbolizado pelo mar, outro concreto emblematizado pela terra. (Kuebrich, 1982: 623)

implícita quando o poeta, aludindo ao ano de 1492, promove a ideia de gravidez através da metáfora da entumescência – “Something swelling in humanity” –, metáfora esta que, aliada à ideia de força revivificante da natureza na primavera (“the sap of the earth in spring”), deixa transparecer a noção de que algo latente desabrocharia, e que o ano 1492 daria à luz uma época nova. A perfeita fusão histórica concretiza-se, contudo, com a identificação do poeta com Colombo, quando, segundo a perspectiva de Erkkila, cujas palavras vale a pena citar, o poeta se auto-impõe herdeiro espiritual do descobridor:

With his “pious beaming eyes,” Whitman’s Columbus is both an explorer and a religious prophet; as an emblem of America (Columbia) he is also the initiator of the democratic phase of history. Erasing the more sordid facts of commerce and conquest that impelled Columbus’s quest, Whitman mythologizes Columbus as the “chief histrion” of the phase of democratic history that culminated in the year 1869 with the realization of his dream of a passage to India.

(...) The phase of physical exploration that culminates in the realization of Columbus’s dream gives rise to a new phase of spiritual exploration in which the “chief histrion” is the poet. In the poem’s final movement, Whitman emerges as the spiritual heir of Columbus and a kind of poetic founder of America. (Erkkila, 1989: 270-71)

A empresa que se enceta em 1869 parte da evolução material mas visa a espiritualidade, esta comutação do domínio material para o espiritual expressa-se na secção 9 através do verso “Passage to more than India!”, que se repete duas vezes (vv. 224 e 233):

Passage to more than India!

(...)

Passage to you, your shores, you aged fierce enigmas!

Passage to you, to mastership of you, ye strangling problems!

(...)

Passage to more than India!

O secret of the earth and sky!

Of you O waters of the sea! O winding creeks and rivers!

Of you O woods and fields! of you strong mountains of my land!

Of you O prairies! of you gray rocks!

O morning red! O clouds! O rain and snows!

O day and night, passage to you!

O sun and moon and all you stars! Sirius and Jupiter!

Passage to you! (vv. 224, 230-31, 233-41)

A espiritualidade surge, deste modo, como um segredo que será desvendado pelo sujeito poético que reclama a companhia da alma para prosseguir viagem por domínios até então desconhecidos. Toda a natureza é, como se constata no extracto citado, portadora de um mesmo segredo, aquele a que em “Song of Myself” o poeta, sob uma clara influência platónica, se referia como invisível, dizendo: “the unseen is proved by the seen” (v. 53). A alma, que o poeta apelida “o seu Eu verdadeiro”, é parte integrante também desse mundo incorpóreo e surge, em “Passage to India”, como elemento fundamental para a descodificação do segredo da natureza, que sozinho o poeta não consegue concretizar:

Swiftly I shrivel at the thought of God,
At Nature and its wonders, Time and Space and Death,
But that I, turning, call to thee, O soul, thou actual Me,
And lo, thou gently *masterest* the orbs,
Thou *matest* Time, smilest content at Death,
And *fillest, swellest full* the vastness of Space (vv. 206-11)⁸⁹

Ambos, poeta e alma percorrem rotas até então desconhecidas: “For we are bound where mariner has not yet dared to go,/ And we will risk the ship, ourselves and all.”(vv. 250-251), a felicidade é permanente durante o percurso: “Joyous we launch out on trackless seas,/ Fearless for unknown shores on waves of ecstasy to sail,” (vv. 177-178)⁹⁰ É nesta viagem “pelas ondas do “êxtase” que poeta e alma unidos – “(thou pressing me to thee. I thee to me, O soul)” (v. 179) – visualizam as verdadeiras maravilhas da Natureza identificadas no extracto acima citado como Tempo, Espaço e Morte. Esta última é apresentada neste excerto como órbita de satisfação para a alma pois simboliza a vida eterna e verdadeira que, como Whitman deixava transparecer em “Starting from Paumanok”, se imbuí de uma beleza suprema: “(...) I will show that nothing can happen more beautiful than death,” (v. 169). A alma estabelece uma relação de igualdade com estas três maravilhas da Natureza enunciada pelas expressões: “*masterest*” (interpretada no sentido de “conhecer a fundo” e não de “domínio”), “*matest*” (“acasalar”) e “*fillest, swellest full*” (“preencher”, ou seja, “ocupar o mesmo espaço”). A ideia de união é clara, veiculando-se essencialmente através do tropo sexual (“*matest*”) e intensificando-se até a união da alma directamente com Deus ser plena:

Reckoning ahead O soul, when thou, the time achiev’d,
The seas all cross’d, weather’d the capes, the voyage done,

⁸⁹ Itálico meu.

⁹⁰ O mar adopta aqui conotações positivas, simboliza uma condição transitiva no âmbito do domínio espiritual. O poeta identifica o mar como pertença de Deus “are they not all the seas of God?” (v. 254). Cf. o tratamento do mar na página 26, especialmente a nota 29 deste trabalho.

Surrounded, copest, frontest God, yieldst, the aim attain'd,
As fill'd with friendship, love complete, the elder Brother found,
The Younger melts in fondness in his arms. (vv. 219-223)

Deus e a alma tornam-se assim um só, implicando Deus o final da viagem, conotado com um lugar de permanência que Álvaro de Campos tão bem soube expressar na sua “Saudação a Walt Whitman”: “Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)” (Campos, 1997: 108) e que parece, na minha óptica, englobar também a ideia de Paraíso no sentido cristão do termo e aproximar-se, como observa Erkkilä, do conceito mais tradicional de Deus:

The God of “Passage to India” is a more orthodox figure than the pantheistic god of Whitman’s earlier verse, and “Passage to India” is a more orthodox poem. Whereas God is evoked at the outset as a dynamic, spiraling energy in the world, by the end of the poem, the movement becomes linear rather than circular, as the poet mounts toward a God who exists as a terminus beyond, rather than a power within, the world. (Erkkilä, 1989: 272)

Para que se compreendam, no entanto, as acepções do conceito de Deus para Whitman nesta época (que, como afirma Erkkilä, difere significativamente da concepção expressa em “Song of Myself”), é necessário que se analise o pequeno poema “Gods” publicado também em *Passage to India* nas edições de 1871 e 1876, e só mais tarde, em 1881, incluído em “By the Roadside”. O título do poema, constituído apenas pela palavra “Gods” (plural), contrasta, por si só, com o conceito de Deus único de “Passage to India”. Os “Deuses” do poema “Gods” são simultaneamente: “Lover divine and perfect Comrade” (v.1), “the Ideal Man” (v.4), “Death” (v.8), “soul” (v.12), “All great ideas, the race’s aspirations,/ All heroisms, deep of rapt enthusiasts,” (vv. 14-15), “Time and Space” (v. 17), “shape of the Earth” (v. 18), “some fair shape” (v. 19) e “lustrous orb of sun or star by night” (v. 20). Todos estes elementos que aqui emergem como uma hipotética – o poeta apenas lhes pede que sejam os seus Deuses — pluralidade de “Deuses” surgiam já em “Passage to India” ao longo da metafórica viagem do poeta e da alma até Deus. Através dos vocábulos “God” ou “Gods”, usados no poema “Gods”, o sujeito poético procura, a meu ver, exprimir a ideia da existência de um carácter divino subjacente a todas as realidades enumeradas. A ideia de fragmentação da divindade, ou de um possível paganismo esbate-se através da estrutura de refrão do poema. Estes “Deuses”, ou antes, realidades que compartilham um carácter divino aproximam o “Deus” de “Passage to India” do conceito de “Over-soul” esboçado por Emerson:

We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE. And this deep power in which we exist and whose beatitude is all accessible to us, is not only self-sufficing and perfect in every hour, but the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one. We see the world piece by piece, as the sun, the moon, the animal, the tree; but the whole, of which these are the shining parts, is the soul. (Emerson, 1982: 207)

Os “Deuses” de “Gods” parecem assim representar fragmentos da totalidade plena expressa pelo “Deus” de “Passage to India” que coincide, a meu ver, com a “oversoul” de Emerson. Ao acederem ao pedido do sujeito poético para se converterem nos seus Deuses, as entidades citadas, concretizada uma fé que o poeta deseja sentir mas não sente ainda, unir-se-iam a ele espiritualmente e, conseqüentemente, irmanar-se-iam a toda a restante existência através da sua índole espiritual, alcançando assim a união com Deus.⁹⁰ A palavra “God(s)” é usada, deste modo, pelo sujeito poético como um símbolo da espiritualidade que confere divindade e serve de elemento unificador, reforçado pela utilização da estratégia de refrão que foi usada também no poema “Eidólons”⁹¹ a que atrás aludi⁹² e que também muito deve, na minha óptica, ao ensaio “The Oversoul”.

O regresso à problematização em torno de “Eidólons” impõe que se retorne ao ponto em que esta foi abandonada: os possíveis significados da palavra “eidólons” após a personalização sofrida pelo termo. Lois A. Cuddy, no seu ensaio “Exploration of Whitman’s ‘Eidólons’”, depois do que parece ter sido um cuidadoso escrutínio de cada uma das estrofes do poema encontrou os seguintes significados metamórficos para o vocábulo: visões da verdade e da realidade (primeira estrofe); poemas que vão ensinar a totalidade da verdade (segunda estrofe); almas que flutuam (terceira estrofe); avisos (quarta estrofe); mitos (quinta estrofe); uma imagem individual do sentido da vida (sexta estrofe); a essência de cada vida humana (sétima estrofe); o objectivo fútil do conhecimento científico (oitava estrofe); as personalidades potenciais libertadas pelo místico “One and All” (nona estrofe); memórias (décima estrofe); voltam a ser almas que flutuam na décima-nona estrofe, e, nas duas últimas a imagem do verdadeiro “Eu, eu

⁹⁰ Uso aqui o vocábulo “Deus” no sentido em que este é aplicado pelo poeta em “Passage to India”.

⁹¹ O poema “Gods” é anterior a “Eidólons”. A primeira composição poética foi, como já mencionei na página 76, publicada em 1871, enquanto a publicação da segunda data de 1876.

⁹² Cf. p. 67 deste trabalho.

mesmo” e a “A round full-orb’d eidólón”, que a autora do ensaio cognomina “Passagem da Alma” (Cuddy, 1973: 155).

Não discordando desta interpretação da autora (ainda que lhe possa acrescentar alguns aspectos e alterar outros, como mais adiante farei), opto por fruir de algum do trabalho por ela realizado – o mencionado levantamento dos possíveis significados de “eidólons” – para, respeitando a estrutura de moldura deste poema, proceder à sua análise, encetando-a pelas duas primeiras e quatro últimas estrofes.

O início e o final desta composição poética obedecem, como anteriormente referi, à temática da totalidade da missão poética que engloba todos os outros temas que o poema aborda e que estão estruturalmente colocados no centro. O poeta (identificado com o pronome pessoal “I”) encontra-se uma vez mais em viagem (lembrando o poema “Gods” e a sua inclusão em “By the Roadside”). É durante essa viagem de transição do mundo concreto para o espiritual que o encontro do poeta com um vidente tem lugar:

I met a seer,
Passing the hues and objects of the world,
The fields of art and learning, pleasure, sense,
To glean eidólons. (vv.1-4)

À primeira vista, poeta e vidente parecem ser duas personagens. De facto, as análises destes primeiros versos variam na interpretação que é dada ao vidente. Enquanto Harrison considera o vidente e o poeta em “Eidólons” como duas entidades diferentes, duas *personae* (Harrison, 1971: 37), Cuddy entende-os como sendo apenas um; para justificar a sua interpretação Cuddy recorre ao prefácio da edição de 1855 de *Leaves of Grass* em que poeta e vidente se identificam (Cuddy, 1973: 153-54). Apesar de numa primeira abordagem a minha inclinação ter sido para a concordância com Harrison, a interpretação de Cuddy parece-me agora mais válida, se lida à luz da fragmentação do próprio eu poético, que se esbate no final do poema quando poeta e vidente se unem em torno do desempenho da mesma missão: “(...) mediate to the Modern, to Democracy, interpret yet to them, / God and eidólons” (vv. 70-71). A razão que poderá ter levado Whitman a apartar a totalidade da missão poética bipartindo-a em duas entidades com diferentes funções poderá ter sido meramente de ordem estética, actuando o vidente como a Musa de “Song of the Universal” que convidava o poeta a cantar a universalidade. Parece-me porém, que se a inspiração da Musa é habitual e se enraíza na poesia clássica, esta possível fragmentação do “eu” poético em vidente e poeta deixa

transparecer a ideia emersoniana esboçada no ensaio “The Over-Soul” da existência de uma origem desconhecida e aparentemente inexplicável para as atitudes dos seres humanos, neste caso para o procedimento do sujeito poético de “reunir eidólons”: “I am constrained every moment to acknowledge a higher origin for events than the will I call mine” (Emerson, 1982: 206). Assim, é necessário ao poeta tornar-se também vidente para reunir os vários bocados fragmentados de forma a arquitectar uma plenitude que após a visão é dada a conhecer pelo poeta por meio de palavras. Esta missão dupla do poeta sugere assim os dois primeiros possíveis significados do vocábulo “eidólons” mencionados por Cuddy, visões da verdade e poemas que nos ensinam a totalidade da verdade:

Put in thy chants said he,
No more the puzzing hour nor day, nor segments, parts, put in,
Put first before the rest as light for all and entrance-song of all,
That of eidólons. (vv.5-8)

É, de facto, a visão que permite ao poeta adquirir a percepção de que a sua poesia tem de estabelecer a ponte entre o mundo material e o mundo espiritual, espelhando a totalidade.

O tema da missão poética é retomado nas últimas quatro estrofes do poema. Na décima-oitava estrofe o leitor toma conhecimento de que o poeta e o bardo permanecem no círculo da espiritualidade – “The prophet and the bard,/ Shall yet maintain themselves, in *higher stages yet*”⁹³ (vv. 69-70) –, levando ambos a cabo o papel de mediadores executado em “Passage to India” apenas pelo poeta verdadeiro: “Shall mediate to the Modern, to Democracy, interpret yet to them,/ God and eidólons” (vv. 71-72). “Modern” e “Democracy” são dois conceitos que o sujeito poético estabelece como direcção ou sentido, e que vale a pena, portanto, explorar. Em “Democratic Vistas”, Whitman define assim democracia:

Democracy too is law, (...) But, briefly, it is the superior law, not alone that of physical force, the body, which, adding to, it supersedes with that of the spirit. Law is the unshakable order of the universe forever; and the law over all, and law of laws, is the law of successions; that of the superior law, in time, gradually supplanting and overwhelming the inferior one.(...)

And, topping democracy, this most alluring record, that it alone can bind, and ever seeks to bind, all nations, all men, of however various and distant lands, into a brotherhood, a family. It is the old, yet ever modern dream of earth, out of her eldest

⁹³ Itálico meu.

and her youngest, her fond philosophers and poets. (...) [Individualism and adhesiveness or love] 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. Nor may scheme step forth, clothed in resplendent beauty and command, till these, bearing the best, the latest fruit, the spiritual, shall fully appear. (Whitman, 1995: 219-20)⁹⁵

Esta longa definição revela a larga abrangência do termo democracia que não se limita a exprimir o habitual conceito de igualdade de direitos, oportunidade de o povo eleger os seus representantes e a consagração da liberdade.⁹⁶ Democracia significa, pois, a construção de uma irmandade humana universal em que o individualismo se articule com as relações humanas respeitando a ordem religiosa do universo, e deixando transparecer a harmonia da espiritualidade. Em suma, neste conceito whitmaniano de democracia englobam-se, a meu ver, a re-união do homem com a natureza, e as uniões histórica e geográfica (representadas aqui pela inclusão de todos os povos e religiões passados e presentes). A interpretação do termo “Modern”, por seu lado, torna-se acessível com o auxílio da última estrofe do poema “One’s-Self I Sing”:

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form’d under the laws divine,
The Modern Man I sing. (vv. 6-8)

A expressão “Modern Man”, contida no último verso, conglobera a ideia de uma humanidade renovada e harmoniosa, livre das questões perturbantes que havíamos visto na secção 5 de “Passage to India” e no ensaio “The Over-Soul” de Emerson.⁹⁷ É para esta humanidade que o profeta e o bardo interpretam Deus e “eidólons”, proporcionando a ponte necessária entre a realidade espiritual e a realidade física.

A estrofe seguinte (décima-nona) relaciona-se com a anterior através da conjunção copulativa “and” – “And thee my soul,” (v. 73). Estabelecendo uma continuidade com o verso anterior – “God and eidólons” –, esta ligação por justaposição deixa transparecer uma situação de equidade entre os três elementos: Deus, “eidólons”

⁹⁵ Cf. n. 62 deste trabalho, em que a noção de democracia é também abordada.

⁹⁶ A este conceito de democracia Whitman apelida “democracia política” (Whitman, 1995: 223).

⁹⁷ Cf. p. 77 da presente dissertação.

e alma. Os versos subsequentes de “Eidólons” evocam a alegre viagem da alma até Deus descrita em “Passage to India”⁹⁸:

Joys, ceaseless exercises, exaltations,
Thy yearnings amply fed at last, prepared to meet,
Thy mates, eidólons. (vv. 74-76)

todavia o destino final desta viagem são “eidólons”, os companheiros da alma.

Na estrofe seguinte a alma é reconhecida como “corpo permanente” o verdadeiro “Eu, eu mesmo” do poeta. O texto culmina com “A round full-orb’d eidólón” (v. 84), que traduz a ideia de uma forma esférica, que parece, tal como a configuração de “Rondure” em “Passage to India”, lembrar o mundo em relação ao qual, como escrevia Gay Wilson Allen, o poeta se posiciona num ponto de apoio exterior.⁹⁹ Esta forma esférica exprime a ideia da totalidade, cuja efigie é oferecida a todos:

Thy very songs not in thy songs,
No special strains to sing, none for itself,
But from the whole resulting, rising at last and floating,
A round full-orb’d eidólón. (vv. 81-84)

O vocábulo “eidólón” constitui assim uma imagem mental de percepção que se institui como símbolo do domínio do espírito e se alarga a todo o poema. Nesta última estrofe percebe-se a dificuldade de Whitman de descrever a realidade espiritual. O sujeito poético tenta esclarecer a concepção de espírito usando os mesmos vocábulos que são dirigidos aos conceitos concretos, antecedendo-os, porém, quando atribuídos à realidade visível, com uma negação, como se pode notar no verso 81 acima citado e na décima-quinta estrofe: “Not this the world,/ Nor these the universes, they the universes,” (vv. 57-58). Os pronomes demonstrativos “this” e “these” conferem às entidades nomeadas a noção de proximidade, de que resulta a sua identificação com realidades visíveis que a negação vem mostrar serem apenas formas (ou sombras, se se quiser usar a metáfora de Platão). Esta dificuldade de exprimir a realidade espiritual deve-se à dimensão abstracta que a caracteriza, e parece também ter sido sentida por Emerson, que, em “The Over-Soul”, recorre à mesma estratégia de negação para caracterizar a alma:

All goes to show that the soul in man is *not* an organ, but animates and exercises all the organs; is *not* a function, like the power of memory, of calculation, of comparison, but uses these as hands and feet; is *not* a faculty, but a light; is not the intellect or the will, but the master of the intellect or the will; is the

⁹⁸ Cf. p. 75 deste trabalho.

⁹⁹ Cf. p. 68 deste trabalho.

background of our being in which they lie (Emerson, 1982: 297-98)⁹⁹

A dificuldade reside na incapacidade da língua de revelar o espírito: “Language cannot paint [this pure nature every man is] with his colors. It is too subtle” (Emerson, 1982: 208). Reconhecendo esta inaptidão da língua, Whitman usa palavras como “eidólons”, “Rondure” ou “circumnavigation” como hieróglifos,¹⁰⁰ que se identificam com a noção emersoniana de “palavra”, como foi apresentada em “Nature”:

1. Words are signs of natural facts.
2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.
3. Nature is the symbol of spirit. (Emerson, 1982: 48)

As palavra-símbolos tornam-se visão da natureza, isto é, emblemas que exteriorizam a imagem mental de percepção da espiritualidade.

O uso da palavra como símbolo no poema “Eidólons” contribui, em meu entender, para a unificação dos papéis de vidente e bardo, dado que cabe ao poeta “Ver”, isto é, decodificar o segredo da natureza que simboliza o espírito e codificá-lo por meio de palavras. Ao leitor, que, como refere Harrison, parece estar afastado desta composição poética, cabe a acção de decifrar os símbolos de Whitman, de modo a, no âmbito de um espaço dialógico implícito, construir um novo texto a partir da decifração, e levar a cabo a edificação das suas próprias imagens mentais de percepção e o acesso ao círculo da espiritualidade. Afinal, era o próprio Whitman quem escrevia “Language expresses originally objects only, and leaves the understanding to supply the connecting form — afterwards facilitating and improving the connections and relations by degrees” (Salska, *apud*, 1989: 169).

Esta estratégia de ancorar a escrita no domínio do concreto, tornando visível, através da grafia da palavra, a realidade incorpórea, toma formas precisas em “Eidólons” através da estrutura central de procissão que é facultada pela forma regular do poema

⁹⁹ Itálico meu.

¹⁰⁰ O gosto de Whitman pela egiptologia é referido por Allen (Allen, 1955: 121-23) e por Tapscott. Sendo um interesse da época em que Whitman viveu, os estudos sobre o Egipto levaram à descoberta de que os hieróglifos eram ideogramas compostos por grupos de imagens concretas para expressar ideias abstractas. Esta revelação parece, segundo Tapscott, ter tido, junto com outros aspectos da egiptologia, influência sobre a escrita de “Song of Myself” (Tapscott, 1978). Dada a comprovação do contacto de Whitman com eminentes egiptólogos não me parece precipitado concluir que Whitman usava como hieróglifos não só as palavras, mas também versos completos. No caso do poema “Eidólons” cada uma das estrofes parece instituir-se como um hieróglifo, um aglomerado de palavras que transcrevem noções concretas de modo a projectar uma ideia abstracta que culmina no vocábulo “eidólón”.

(mais regular do que “Gods” e pouco habitual em Whitman), em que todas as estrofes são quadras compostas por dois versos curtos (o primeiro e o último) e dois versos longos centrais. O primeiro verso sugere sempre a temática a tratar na estrofe, enquanto o último se assemelha a um refrão e constitui a síntese dos anteriores. Os dois versos longos incluem por vezes pequenos catálogos ou expandem a temática tratada em cada uma das quadras.

A terceira estrofe, que inaugura a procissão temática dos possíveis significados de “eidólons”, sintetiza a filosofia whitmaniana da ordem cósmica em que o permanente ciclo de nascimento [“the dim beginning” (v. 9)], vida [“the growth”, “the summit” (vv.10 e 11)], morte [“the merge at last” (v.11)] e novo nascimento [“(to surely start again)” (v. 11)] se perpetua. Este permanente ciclo é, como nota Harrison, o mesmo de “Song of Myself”, para onde a morte conduz sempre “forward to life, and does not wait at the end to arrest it” (v. 127) e de que a erva é também símbolo.¹⁰² Parece-me que esta estrofe constitui também a chave para a interpretação da estrutura regular do poema que simboliza este contínuo ciclo em que o começo se inaugura com o primeiro verso curto, o auge, contido nos dois versos centrais, e o final que emblematiza a morte com a repetida constatação de que tudo o que foi enumerado na estrofe são “eidólons” e espiritualidade, constituindo “the rounding of the circle” (v.10), que se (re)inicia com cada nova estrofe.

A estrofe seguinte identifica “eidólons” com o contínuo progresso material e com a evolução, enquanto a quinta, a sexta e a sétima estrofes descrevem a relação de cada indivíduo com “eidólons”. A relação entre poeta e leitor “I or you” (v. 17) é uma relação de igualdade. A conjunção “or” é usada com frequência nestas duas estrofes representando paralelamente alteridade e não-diferenciação. Qualquer indivíduo produz ou constrói os seus próprios “eidólons”, fragmentos que, como havia sido evidenciado na primeira estrofe, o vidente recolhe, de forma a que o poeta exteriorize a totalidade: “The whole or large or small, summ’d, added up,/ In its eidólon” (vv. 27-28).

As quatro estrofes que se seguem (da oitava à décima) expressam as unidades temporais e históricas: passado e presente obedecem ao velho impulso “The old, old urge” (v. 29) que une culturas diferentes: a cultura do presente que é, como em tantos outros poemas, representada pela América e pela complexa realidade americana

¹⁰² Cf. p. 50 da presente dissertação.

[“America’s busy, teeming, intricate whirl,” (v. 35)], e que “liberta” os “eidólons” do presente [“Today’s eidólons.” (v. 36)] tal como outras épocas e outras terras haviam sido os “eidólons” do passado. As unidades histórica e geográfica alargam-se à natureza desde a décima primeira à décima quarta estrofe, em que os elementos referidos (cada um tem o seu próprio “eidólón”) em forma de breves catálogos representam metonimicamente a totalidade da natureza: “Strata of mountains, soils, rocks, giant, trees,” (v. 42), “(The stars, the terrible perturbations of the suns,” (v. 50), “The noiseless myriads,/ The infinite oceans where the rivers empty” (vv. 53-54). Tudo o que é visível obedece à tendência cósmica que infinitamente molda as realidades concretas: “The visible but their womb of birth,/ Of orbic tendencies to shape and shape and shape,/ The mighty earth-eidólón.” (vv. 46-48). A décima sexta estrofe aborda o tema da ciência como sinal de desenvolvimento, o progresso científico reflecte apenas o avanço espiritual em direcção à perfeição que se percebe pela aliteração do vocábulo “beyond”. “Eidólons” são “The entities of entities” (v. 64), “The true realities” (v. 56).

Assim, procedendo a uma síntese como aquela que foi elaborada por Cuddy, concluo que, quando o poeta escreve “eidólons” se pode ler: visão da totalidade fragmentada como um todo (primeira estrofe); poemas que expressam a totalidade (segunda estrofe); a ordem cósmica (terceira estrofe); a imaterialidade simbolizada pelos objectos materiais (quarta estrofe); a individualidade (quinta estrofe); as acções individuais (sexta estrofe); a súpula de todas as características e acções individuais (sétima estrofe); o inexorável aperfeiçoamento progressivo visível nas acções e nas culturas do passado e do presente (oitava, nona, décima, décima sexta e décima sétima estrofes); a verdadeira Natureza, a essência espiritual que se manifesta através da natureza e do universo (da décima primeira à décima quinta estrofe); a divindade (décima oitava estrofe); almas que flutuam em constante aperfeiçoamento (décima nona estrofe); a verdadeira identidade individual (vigésima estrofe); e finalmente a totalidade expressa nos verdadeiros poemas (vigésima primeira estrofe).

A palavra é, como vimos já nos capítulos anteriores, o fruto da exteriorização da dissolução do “eu” do poeta nos círculos que o rodeiam. Whitman tenta refractar a sua dissolvência no círculo da espiritualidade transmutando a palavra escrita em símbolo das

suas próprias imagens mentais de percepção, indicando ao leitor o caminho entre a realidade concreta e a sua própria alma.¹⁰³

A convicção de Whitman da existência de uma realidade espiritual descrita como “higher stages” (v. 70) em “Eidólons”, revela, uma vez mais, o profundo enraizamento do poeta na sua época: por um lado, espelha a teoria darwiniana da permanente evolução que tanta repercussão encontrou nos anos em que Whitman viveu, por outro, a adaptação do evolucionismo à espiritualidade e a uma religiosidade moldada por si próprio surge como reação à desilusão sentida pelo poeta no pós-guerra civil e como justificação do crescente materialismo sentido na sociedade americana e no mundo ocidental em geral. As novas obras da engenharia e as descobertas da ciência são justificadas por uma força espiritual que as move. Essa energia é a mesma que havia inspirado Colombo (cuja descrição em “Passage to India” tende a esbater os princípios meramente materiais da sua viagem e dos descobrimentos em geral) a descobrir a América. A espiritualidade, como é percebida por Whitman, enraíza-se assim, também no mito da América, peça fulcral para o “culminar do esquema”,¹⁰⁴ contribuindo paralelamente para a expansão do mito e para a sua adaptação à nova realidade social americana.

¹⁰³ É Whitman quem escreve no Prefácio da edição de 1855 : “... but folks expect 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” (Whitman, 1973: 716).

¹⁰⁴ “Song of the Universal” (v. 43). Tradução minha.

Conclusão

*Desejo ser um criador de mitos, que
é o mistério mais alto que pode obrar
alguém da humanidade.*

Fernando Pessoa

*Um poeta é um mundo encerrado
num homem.*

Victor Hugo

Ao longo desta dissertação procurei reflectir sobre a poesia escrita por Walt Whitman no período da Reconstrução americana. Importa agora, pois, proceder a uma breve síntese do que foi dito, de forma a ir de encontro ao objectivo delineado na introdução deste trabalho: rastrear o sistema gnoseológico esboçado por Whitman,¹⁰⁵ tendo como base a teoria de Emerson definida em “Circles”, que constitui, a meu ver, “a cifra do mundo” whitmaniano.

Partindo do pressuposto que o discurso e a escrita são actos sociais, torna-se necessário aludir às condições sócio-históricas e ideológicas coevas de *Leaves of Grass*. No hiato temporal entre o nascimento de Whitman e o início da escrita da sua “nova Bíblia”, os Estados Unidos duplicaram a sua área territorial. A dificuldade de entendimento dos Estados da União causada não propriamente pela questão da escravatura e do seu alargamento aos novos Estados, mas antes pela disputa da extensão aos Estados recentemente incorporados de dois modos diferentes de entender a ideia de América, levou, no período em que *Leaves of Grass* tomou forma, a permanentes oscilações de ordem política: procurou evitar-se uma guerra de secessão, fez-se a apologia da guerra, teve lugar a própria guerra, encetou-se a Reconstrução, arriscou-se reconstruir dando a hegemonia política aos brancos e dando-a posteriormente aos negros, fez-se crescer a economia a um ritmo até então inigualável e assistiu-se a depressões económicas. *Leaves of Grass* reflecte todos estes acontecimentos; tal como a América se expandiu, o livro sofreu consequentes ampliações e mutações que reflectem os paradoxos de uma época de transição e se sintetizam em três versos de “Song of Myself” que a crítica whitmaniana tão frequentemente cita: “Do I contradict myself?/ Very well then I contradict myself./ (I am large, I contain multitudes)” (vv. 1324-26). O “Eu” do poeta contido nestes versos poderia ser substituído por América ou por *Leaves of Grass*.

O processo de identificação descrito advém do facto de Whitman usar, como notou Mutlu Konuk Blasing, a sinédoque como tropo central. A sinédoque implica a anagogia como estratégia poética: teor e veículo coincidem, ou seja, “A is B, the text is

¹⁰⁵ Cf. p. 17 desta dissertação.

the world” (Blasing, 1987: 6). Assim, como já anteriormente assinala¹⁰⁶ a poesia whitmaniana concretiza na palavra, na linguagem, simultaneamente realidades externas e mentais. As realidades externas são apreendidas através da deambulação do poeta pelos círculos. É uma deambulação de demanda, uma viagem ao longo da “open road” dos círculos em busca de sentido e de imagens mentais de percepção.

O poema com que iniciei a exposição do argumento deste trabalho, “A Noiseless Patient Spider” serve-me agora para proceder à conclusão. O “eu” na referida composição poética parece, como mencionei anteriormente, metamorfosear-se no olho transparente a que Emerson alude em “Nature”. Quando o “eu” se transforma numa transparência a identificação entre aquele que vê e a entidade vista é plena, ambos se unem, fundem-se; no caso de “A Noiseless Patient Spider” o “eu” torna-se a aranha. Essa união possibilita “o conhecimento e é por isso um *sine qua non* da criatividade. Tal como a visão actualiza a divindade dentro do ‘eu’, toda a vida e os outros homens, as criaturas e as mais singelas plantas, submergem sob o mesmo princípio divino. O ‘eu’ retorna ao físico e ao natural com uma nova consciência”¹⁰⁷ (Salska, 1985: 39).

A união e a visão espelham-se na língua, através do uso (como havia já sido mencionado na introdução) de vocabulário do campo semântico de aranha para qualificar uma acção da alma: “Till the *gossamer thread* you fling catch, somewhere, O my soul” (v.10). Assim, o mundo concreto descrito na primeira estrofe, passa para o domínio do espiritual, para se concretizar novamente através da linguagem.

A parte final deste processo é, na minha opinião, mais perceptível no poema “Sparkles from the Wheel” que, tal como “A Noiseless Patient Spider”, é frequentemente considerado um dos melhores poemas de Whitman do pós-guerra civil. A sequência inicial parece coincidir com aquela que é delineada em “A Noiseless Patient Spider”. O “Eu” mencionado na primeira estrofe parece ser um “eu” físico que se detém na estrada para ver, junto com as crianças o afiador de facas:

Where the city’s ceaseless crowd moves on the livelong day,
Widrawn I join a group of children watching, I pause aside with
them.

By the curb toward the edge of the flagging,
A knife-grinder works at his wheel sharpening a great knife,
Bending over he carefully holds it to the stone, by foot and knee,
With measur’d tread he turns rapidly, as he presses with light

¹⁰⁶ Cf. p. 44 deste trabalho.

¹⁰⁷ Tradução minha.

but firm hand,
Forth issue then in copious golden jets,
Sparkles from the wheel. (vv.1-8)

A observação dos movimentos do afiador de facas e da emissão de centelhas resultante do contacto com a roda transportam o poeta para o domínio espiritual: na segunda estrofe ele surge como um “fantasma” retido naquele local pela roda e pela sua permanente moção circular:

Myself effusing and fluid, a phantom curiously floating, now
here absorb'd and arrested,
(...)
The low hoarse purr of the whirling stone, the light-press'd
blade,
Diffusing, dropping, sideways-darting, in tiny showers of gold,
Sparkles from the wheel. (vv. 11, 14-16)

Estou em consonância com Bradley e Blodgett que mencionam que o poeta presente em “Sparkles from the Wheel” é um “fantasma preso” que se expõe como observador e talvez como, ele próprio, um fazedor de centelhas (Whitman, 1973: 390). Estas “faúlhas”, que parecem ser emanadas pelo sujeito poético, parecem, a meu ver, espelhar o processo de exteriorização do poeta e conotar os próprios poemas.

Assim, se “A Noiseless Patient Spider” expressa a ideia de visão e sugere que o poeta é um mediador, lembrando o papel do vidente presente no poema “Eidólons”, “Sparkles from the Wheel” retrata a função do bardo de “Eidólons”: originar “centelhas”, pôr nos seus cantos “No more the puzzling hour nor day, nor segments, part, put in,/ Put first before the rest as light for all and entrance-song of all,/ That of eidólons” (vv. 6-8). Os dois poemas em conjunto complementam-se, indo, desta forma, ao encontro do argumento que aqui desenvolvi e que penso explicar o processo poético de Whitman vivido no sentido *singular* ⇒ *círculo* ⇒ *singular (súmula)* ⇒ *universal*.

Dada a fusão do poeta com as entidades que o rodeiam importa rastrear agora o mundo envolvente do poeta, de forma a compreendermos como ele se espelha no texto. Para além das referências históricas com que iniciei esta conclusão, os acontecimentos do período da Reconstrução são aqueles que, no âmbito deste trabalho, interessa destacar. Durante os anos da Reconstrução, a nação americana assistiu à morte de Lincoln, à elevação a presidente de Andrew Johnson – um democrata sulista cujas políticas de sucessiva restituição de poder aos ideólogos da guerra de secessão desagradavam aos cidadãos dos Estados do Norte –, à profunda discriminação racial e ao advento do Ku

Klux Klan, à cisão entre o presidente e o congresso e à tentativa de impugnação. Nos anos setenta em particular (década em que foram publicados pela primeira vez todos os poemas que analisei ao longo deste trabalho) a desilusão com a política do presidente Grant, herói do exército unionista, que Whitman havia veementemente apoiado, deveu-se à corrupção do seu governo – sobretudo ao escândalo do *Credit Mobilier*, numa época em que o crescimento económico sem precedentes se fazia a par da deflação do dólar – e ao pânico económico de 1873.

A ideologia sobreleva-se, todavia, em relação à história. A poesia de Whitman interage com essas duas realidades, a realidade histórica e a realidade ideológica em que o mito desempenha, um papel central, convertendo-se em *mimésis ideológica*. Por vezes, a representação das realidades sociais é oposta, como por exemplo em “Song of the Exposition”, outras vezes projecta-se para o devir, como em “Passage to India”, mas é sempre, usando as palavras de Bercovitch, “fundamentalmente recíproca às forma do mundo de que emerg[e]”¹⁰⁸ (Bercovitch, 1993: 15).

A ideia de *mimésis ideológica* percebe-se e adapta-se ainda melhor a Whitman se entendermos a sua poesia como *muthos* (fábula) aristotélico da forma que Paul Ricoeur o explica: “[o] **muthos** (...) é a **mimêsis**. Eis um assaz estranho mimo, o que constrói aquilo mesmo que imita!” (Ricoeur, s.d.: 65). É, a meu ver, esta a missão que Whitman leva a cabo, instituindo-se, apoiado nas teorias desenvolvidas por Emerson, como “um criador de mitos”.¹⁰⁹

Se fizermos uso dos dois conceitos de mito já abordados no primeiro capítulo¹¹⁰, a noção (ultrapassada) de Pessoa de mito como mentira (que, na minha opinião, era também partilhada por Whitman) e a noção actual de Eliade em que o mito é tido como verdade, compreenderemos mais adequadamente a poesia da época da Reconstrução e dos anos setenta em particular. Ao longo deste período, Whitman, desiludido com o rumo da nação e com o desenvolvimento de um materialismo crescente, soube aproveitar “o grande mito nacional”, para “mentir (...) delirantemente, (...) menti[ndo] a si mesmo e (...) compenetra[ndo-se] da verdade da mentira que criou.”¹¹¹ O poema “Gods” deixa transparecer pistas que facilitam a reconstituição do processo usado na

¹⁰⁸ Tradução minha.

¹⁰⁹ Faço uso das palavras de Fernando Pessoa usadas em epígrafe.

¹¹⁰ Cf. pp. 19 e 20 da presente dissertação.

¹¹¹ Texto de Pessoa citado na p. 19 deste trabalho.

poesia whitmaniana escrita durante esta época. Ao pedir insistentemente às entidades que o rodeiam que sejam os seus deuses, o poeta revela uma consciência daquilo que por vezes quer ser e quer sentir, mas não sente. Em geral, os textos deste período convertem-se no *lugar América* idealizado por Whitman.

Assim, parece-me que a influência de Whitman e o seu lugar central no cânone americano advém exactamente da auto-mitificação do poeta como, na formulação de D.H. Lawrence, “primeiro aborígene branco” (Shapiro, *apud*, 1973: 941) que caminha pelos lugares poéticos de Paumanok, Mannahata e “jardins do Oeste”, os quais se desenham na topografia de *Leaves of Grass*. Estas são as suas representações do mundo apreendido aquando da sua dissolução nos círculos da América, da universalidade e da espiritualidade. É que o mito não é mentira, como escrevia Pessoa, é, antes, como afirma Eliade, uma história verdadeira com repercussões profundas na sociedade de que parte e à qual se dirige. Parece-me que é com o Whitman criador de mitos, e Homem Representativo que “senti[u] tudo” (Campos, 1997: 108), que muitos poetas americanos estabelecem relações intertextuais mais ou menos intensas.

O Whitman do pós-guerra é acusado frequentemente de ser mais artificial, de moldar a sua poesia e a sua própria vida em função daquilo que pretende ser: o poeta verdadeiro anunciado em “Passage to India”. Este poeta aproxima-se mais do “poeta” do ensaio “The Poet” de Emerson. A metamorfose de Whitman neste poeta parece-me mais consciente. Erkkilä explica este facto do seguinte modo:

In his later period, more than in his early work Whitman characteristically stood on the shore, questioning and doubting, in his later work, as he pushed away from the land, he lost touch with the stubborn particularity of the physical world that had been a source of resistance and tension, paradox and wit, elegiac pathos and lyric exuberance in his early poems. As in the light-show ending of “Passage to India,” Whitman tends in his later poems to affirm rather than question, declare rather than suggest, exclaim rather than explain. (Erkkilä, 1989: 273)

Na verdade, parece-me que o Whitman de Mickle Street toma perante a vida uma atitude de reacção, de implícita negação das circunstâncias denunciadas em *Democratic Vistas* que poderiam tê-lo transmutado num Whitman velho e tristonho, semelhante àquele que Allen Ginsberg descreve em “A Supermarket in California”:

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber,
pokking among the meats in the refrigerator and eyeing the
grocery boys.

I heard you asking questions of each: Who killed the
pork chops? What price bananas? Are you my Angel? (Ginsberg,
1998: 213)

É através da promessa de uma América adiada que Whitman, expandindo através da língua o mundo que encerra dentro de si próprio, visando reconstruir a sua própria América sobre os alicerces do mito, uma América plena de sentido, pela qual em “Facing West from California’s Shores”, poema publicado pela primeira vez em 1860, parecia ansiar ressoando os ecos da jeremiada: “(But where is what I started for so long ago?/ And why is it yet unfound?)” (vv. 10-11).

Este trabalho procurou, essencialmente, mostrar uma leitura o mais possível pessoal de alguns poemas de Whitman e evidenciar uma possibilidade de reconstituição do seu processo poético.

Assim, tendo agora chegado ao final, concluo que, contrariamente ao que pensei e expus inicialmente na primeira secção da introdução deste trabalho, permanecem ainda muitos caminhos na poesia de Whitman que poderão ser percorridos, mesmo se nos limitarmos apenas, como eu aqui me limitei, à poesia do período da Reconstrução. No âmbito deste trabalho, outros círculos poderiam ser acrescentados (ocorre-me de momento um eventual círculo relativo ao Ocidente). Poder-se-á percorrer a poesia das várias edições de *Leaves of Grass* e proceder a um estudo de como a poesia de Whitman foi “reconstruída”; ou ainda, proceder a um trabalho, no âmbito da literatura comparada entre a poesia da Reconstrução de Whitman e *Mensagem* de Pessoa junto com as notas reunidas em *Sobre Portugal*. Esta possibilidade delineou-se pela frequência com que recorri à poesia e à prosa de Fernando Pessoa, quer citando-as como epígrafe, quer tomando por empréstimo algumas palavras ou expressões de um poeta que, referindo-se a Whitman, soube expressar-se infinitamente melhor do que eu, quer verificando algumas afinidades entre ambos e a suas relações com os seus países com realidades completamente divergentes.

Resta-me finalmente acrescentar que este trabalho mais não foi do que uma pequena contribuição, uma sugestão de leitura de um limitado *corpus* de poemas em

interacção com outras leituras de uma obra cujas possibilidades de exploração permanecem inesgotáveis.

Bibliografia:

Bibliografia primária:

Whitman, Walt. Leaves of Grass. Ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett. New York: Norton, 1973.

---. Specimen Days & Collect. 1882. New York: Dover, 1995.

Bibliografia secundária:

Alberoni, Francesco. Génesis. Trad. Maria da Graça Moraes Sarmiento. Venda Nova: Bertrand, 1990.

Allen, Gay Wilson. A Reader's Guide to Walt Whitman. Syracuse: Syracuse UP, 1997.

---. The Solitary Singer: a Critical Biography of Walt Whitman. New York: Grove, 1955.

Balakian, Peter. "Whitman as a Jeremiah." Walt Whitman of Mickle Street. Ed. Geoffrey Sill. Knoxville: U of Tennessee P, 1994. 70-79.

Bercovitch, Sacvan. The American Jeremiad. Madison and London: U of Wisconsin P, 1978.

---. The Puritan Origins of the American Self. New Haven and London: Yale UP, 1975.

---. The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America. New York and London: Routledge, 1993.

The Bible: Authorized King James Version with Apocrytha. Ed. Robert Carroll and Stephen Prickett. Oxford: Oxford UP, 1998.

- Blasing, Mutlu Konuk. American Poetry: The Rhetoric of its Forms. New Haven and London: Yale UP, 1987.
- Bloom, Harold. O Cânone Ocidental. Trad. Manuel Frias Martins. s.l.: Temas e Debates, 1997.
- Bodie, Edward H., Jr. "Whitman's 'Song of Myself', Section 38." Explicator 53.3 (1995): 149.
- Brown, Susan Margaret. "Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe." The Continuing Presence of Walt Whitman. Ed. Robert K. Martin Iowa City: U Iowa P, 1992. 167-81.
- Brumm, Ursula. "Christ and Adam as 'figures' in American Literature." The American Puritan Imagination: Essays in Revaluation. Ed. Sacvan Bercovitch. London and New York: Cambridge UP, 1974. 196-212.
- Camões, Luís de. Os Lusíadas. [Porto]: Porto Editora, s.d.
- Campos, Álvaro de. Poesias. Mem Martins: Europa-América, 1997.
- Castilho, Maria Teresa Lobo. "Visões do Sul na "ficção longa" de Eudora Welty: "outra (?) terra (?)", "outra (?) literatura (?)". Diss. Faculdade de Letras da U Porto, 1996.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. Dicionário de Símbolos. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.
- Crane, Hart. The Complete Poems of Hart Crane. Ed. Marc Simon. New York and London: Liveright, 1986.

Cuddy, Lois A. "Exploring Whitman's 'Eidólons'." Walt Whitman Review Dec. 1973: 153-57.

Dickinson, Emily. The Complete Poems of Emily Dickinson. Ed. Thomas H. Johnson. London: Faber, 1975

Dowden, Edward. "The Poet of Democracy: Walt Whitman." Critical Essays on Whitman. Ed. James Woodress. Boston: Hall, 1983. 99-108.

Eliade, Mircea. Aspectos do Mito. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

Emerson, Ralph Waldo. Selected Essays. Ed. Larzer Ziff. New York: Penguin, 1982.

Erkkila, Betsy. Whitman the Political Poet. New York: Oxford UP, 1989.

Ginsberg, Allen. "A Supermarket in California." Walt Whitman: The Measure of His Song. Ed. Jim Perlman, Ed Folsom and Dan Campion. Duluth, Minnesota: Holy Cow!, 1998. 213-14.

Golden, Arthur. "Passage to Less than India: Structure and Meaning in Whitman's 'Passage to India'." PMLA 88 (1973): 1095-103.

Grünzweig, Walter. "'For America – For All the Earth': Walt Whitman as an International(ist) Poet." Whitman and American Cultural Studies. Ed. Betsy Erkillla and Jay Grossman. New York: Oxford UP, 1996. 238-49.

Halttunen, Karen. Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870. New Haven and London: Yale UP, 1982.

Harrison, Phillipa P. "'Eidólons': An Entrance Song." Walt Whitman Review June 1971: 35-45.

- Hollis, C. Carroll. Language and Style in Leaves of Grass. Baton Rouge and London: Louisiana State UP, 1983.
- Kagle, Steven. "Time as a Dimension in Whitman." American Transcendental Quarterly 12.1 (1971): 55-60.
- Kaplan, Justin. Walt Whitman: A Life. New York: Simon and Shuster, 1980.
- Kuebrich, David. "The Sea". Walt Whitman: An Encyclopedia. Ed. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings. New York and London: Garland, 1998. 621-23.
- . "The Soul". Walt Whitman: An Encyclopedia. Ed. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings. New York and London: Garland, 1998. 669-70.
- Kumar, Krishan. Utopianism. Buckingham: Open UP, 1991.
- Leonard, James S. "The Achievemnet of Rondure in 'Passage to India'." Walt Whitman Review Dec. 1980: 129-38.
- Lewis, R.W.B. The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago: U of Chicago P, 1955.
- Loving, Jerome. Walt Whitman: The Song of Himself. Berkeley: U of California P, 1999.
- Mancuso, Luke. "Reconstruction". Walt Whitman: An Encyclopedia. Ed. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings. New York and London: Garland, 1998. 576-77.
- Marx, Leo. Introduction. The Americanness of Walt Whitman. By Marx. Ed. Leo Marx. Boston: D. C. Heath, 1960. v-vi.
- Matthiessen, F. O. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. New York: Oxford UP, 1941.

Olsen, Robert. "Whitman's Leaves of Grass: Poetry and the Founding of a 'New World' Culture." University of Toronto Quarterly 64 (1995): 305-23.

Pessoa, Fernando. Mensagem e outros poemas afins. Ed. António Quadros. Mem Martins: Europa-América: s.d.

---. Sobre Portugal: Introdução ao problema nacional. int. e org. Joel Serrão. recolha de textos. Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Lisboa: Ática, 1978.

Reynolds, David S. Walt Whitman's America: A Cultural Biography. New York: Knoff, 1996.

Richardson, D. Neil. "'Eidólons' (1876)." Walt Whitman: An Encyclopedia. Ed. J.R. LeMaster and Donald D. Kummings. New York and London: Garland, 1998. 201.

Ricoeur, Paul. A Metáfora Viva. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, s.d.

---. Ideologia e Utopia. Trad. Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.

Salska, Agnieszka. Walt Whitman and Emily Dickinson: Poetry of Central Consciousness. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1985.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. "A Utopia Igualitária na 'Naturalização' da América." Utopia, Mitos e Formas. Lisboa: Gulbenkian, 1992. 263-72.

---. "Poetas do Atlântico: as Descobertas como Metáfora e Ideologia em Whitman, Crane e Pessoa." Revista Crítica de Ciências Sociais Junho 1990: 113-35.

- Shapiro, Karl. "The First White Aboriginal." Leaves of Grass. By Walt Whitman. Ed. Sculley Bradley and Harold W. Blodgett. New York: Norton, 1973. 941-53.
- Stovall, Floyd. The Foreground to Leaves of Grass. Charlottesville: UP Virginia, 1974.
- Tanner, Stephen L. "Whitman as Urban Transcendentalist." South Dakota Review 14.2 (1976). 6-18.
- Tapscott, Stephen J. "Leaves of Myself: Whitman's Egypt in 'Song of Myself'." American Literature Mar. 1978: 49-71.
- Thomas, M. Wynn. The Lunar Light of Whitman's Poetry. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1987.
- Winthrop, John. "We Shall Be as a City Upon a Hill." The Penguin Book of Historic Speeches. Ed. Brian MacArthur. London: Penguin, 1995. 65-67.