

## UM CORPO SEM FIM:

**A obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário**

## AN ENDLESS BODY:

**The work of Walt Whitman as an unlimited, expanding, fragmented body**

Otávio Guimarães TAVARES<sup>18</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a obra de Walt Whitman, considerando-a como instauradora da modernidade poética norte-americana, uma modernidade poética que caminha de forma diversa àquela instaurada na França por Charles Baudelaire. Para tal, lançamos mão de Gilles Deleuze (1997) que opõe a escrita fragmentária à escrita como totalidade; e também de Maurice Merleau-Ponty (1999), a fim de pensar a obra de Whitman como um poema-corpo, um corpo em expansão ilimitada que tenta abarcar e tornar parte do seu ser-no-mundo todos os fragmentos possíveis sem, no entanto, efetuar uma síntese totalizante, permanecendo assim uma obra sempre em ato de expansão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia norte-americana; Walt Whitman; Corpo; Fragmentado; Expansão.

*ABSTRACT: This article has the objective of analyzing the work of Walt Whitman as inaugurating North American poetical modernity, a poetical modernity which differs from that inaugurated in France by the work of Charles Baudelaire. For such, we make use of Gilles Deleuze (1997) who opposes a fragmentary writing from a totalizing one; and also Maurice Merleau-Ponty (1999), to propose Whitman's work as a body-poem, a body in unlimited expansion which attempts to encompass and take into his being-in-the-world all the fragments possible without, nonetheless, performing a totalizing synthesis, remaining thus a work in expansion.*

*KEYWORDS: North American poetry; Walt Whitman; Body; Fragmentary; Expansion*

*The Modern Man I sing.*

---

<sup>18</sup> Programa de Pós-Graduação em Literatura (Doutorando; bolsista CAPES). Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – CEP 88040-900 – Florianópolis – SC – Brasil – [nonadal@gmail.com](mailto:nonadal@gmail.com)

Walt Whitman (1982)

## OUTRA/MESMA MODERNIDADE

Walt Whitman foi um dos mais eloquentes cantores da modernidade norte-americana. Até a publicação da primeira edição de *Leaves of grass* (1855) toda literatura produzida até ali havia sido um vestígio da tradição inglesa, da qual os Estados Unidos havia buscado independência política, sem haver alcançado uma independência literária. Whitman efetua essa independência, instaurando a modernidade de maneira única em seu país.

Para entendermos a importância de Whitman para com a modernidade, ou como expressão da modernidade, somos levados a lembrar do já clássico livro de Hugo Friedrich (1978), *Estrutura da lírica moderna* (originalmente publicado em 1956), e a crítica que dele faz o italiano Alfonso Berardinelli (2007) no seu ensaio “As muitas vozes da poesia moderna” (originalmente publicado em 1983), entre outros ensaios contidos no seu livro *Da poesia à prosa*. Nesse ensaio, Berardinelli acusa, entre outras coisas, a Friedrich de excluir de seu livro uma série de autores que possibilitariam uma melhor compreensão da lírica moderna, entre os quais o mais marcante é Walt Whitman que, segundo Berardinelli, seria o anti-modelo daquele proposto por Friedrich:

Mas um poeta como Whitman está muito distante do esquema de Friedrich: nele não encontramos abstrações ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, programática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso. (BERARDINELLI, 2007, p.23).

As afirmações a respeito dos traços da poesia de Whitman não são descabidas. Que Whitman não se encaixa no modelo de Friedrich (1978) é algo óbvio, especialmente se pensarmos que, apesar da pretensão do autor, a análise empreendida se coloca diante de uma lírica – o termo já é problemático – europeia e, sobretudo, francesa, visando uma corrente – de grande importância, porém não única – de poesia

pura (nas linhas de Mallarmé), mas que não engloba toda obra poética produzida na modernidade. Porém, chamar Whitman de anti-modelo é colocá-lo num papel diametralmente oposto ao proposto pelo modelo de Friedrich, é submeter a obra de Whitman a uma análise reducionista (como qualquer modelo). Ao mesmo tempo em que Berardinelli (2007) critica o modelo de Friedrich, ele propõe Whitman como anti-modelo, ou seja, ainda o reducionismo do modelo que ele critica. Seria impensável taxar Whitman como um anti-Baudelaire ou anti-Rimbaud, ou vice-versa. A obra de um autor não pode ser tão simples ou delineável que possamos indicar outro como seu oposto. A análise de Berardinelli – que não se dá muito como análise, mas como um breve comentário a favor da sua visão de poesia objetiva – se apresenta superficial diante de um problema maior: o de como se dá a modernidade na obra de Whitman.

Se olharmos os autores estudados por Friedrich (1978) poderemos notar algumas similaridades entre eles e Walt Whitman: podemos ver um ímpeto de ação em Rimbaud, uma recusa da norma e da intelectualidade, e uma fluidez rítmica que nos lembram os versos livres de Whitman. De um modo ainda mais marcante, ambos, Whitman e Baudelaire, cantam a modernidade, ousando em relação às normas de sua época. Tanto em Baudelaire quanto em Whitman há um cantar dos pobres, das prostitutas e dos vadios, indo além de uma seleta de temas pretensamente áureos. Não queremos afirmar uma igualdade entre os poetas, mas que existem entre eles aspectos convergentes e divergentes. Basta olharmos o modo como cada um expõe a figura de uma prostituta.

Baudelaire (2006, p.327), no poema “O jogo”, fala delas como “cheias de tiques”, criaturas que são “rostos sem lábios”, ao mesmo tempo “lábios sem cor” e “mandíbulas sem dente”, suas mãos são “convulsas”, e por fim elas são as “velhas putas [...] todas a vender de si algo em leilão”. São estas criaturas postas ao lado de uma mesa de jogos numa imagem de noturno sonho em que o poeta se vê a invejá-las.

Modo distinto ao de Whitman, que no poema “*The city dead-house*” (1982, p.494), vê uma prostituta morta na entrada de uma casa mortuária e a chama de “mulher divina”<sup>19</sup>; seu corpo era “uma casa cheia de paixão e beleza”, ela é a “magnífica casa” agora em ruínas, ela é “*unclaim'd, avoided house*”<sup>20</sup> e também “*dead house of love* –

<sup>19</sup> Todas as traduções de Whitman nesse artigo são traduções livres do autor.

<sup>20</sup> “casa não reivindicada, casa evitada”

*house of madness and sin*”<sup>21</sup> e ao mesmo tempo “*house of life*”<sup>22</sup> que já estava morta enquanto viva, “uma casa com ecos”, à qual ele oferece um sopro de seus lábios e uma lágrima, terminando o poema com o eco “*but dead, dead, dead*”<sup>23</sup>.

Ambos os olhares lançados sobre a prostituta geram diferentes reações, um se assusta ao invejar a agonia, a ambiguidade da cena em que se mistura o Eu invejoso (a repulsa e o desejo), o jogo, os poetas, e as prostitutas que “trocaria/ A morte pela dor e o inferno pelo nada” (BAUDELAIRE, 2006, p.327) em uma cena digna do inferno; por sua vez, o outro se coloca num lugar entre as pessoas, dizendo “*Who am I that I should call you more obscene than myself?*” (WHITMAN, 1982, p. 511)<sup>24</sup>, em que a prostituta é tão corpo quanto ele presente no mundo.

Apesar de os dois poetas se posicionarem diferentemente diante das coisas, ainda manifestam, quase em momentos simultâneos – *Folhas da relva* sendo de 1855 e *Flores do mal* sendo de 1857 – uma ambiguidade de sua estadia no mundo através de suas folhas e flores, como um cantar que se fecha e se esvazia ou que se excede e se expande no modo de ser e estar presente no mundo, rompendo as normas de uma época, servindo de marco para modernidade.

Podemos entrever a divergência expressa no modo como as línguas francesa e inglesa designam o momento em que ambos autores escreviam: o francês *fin-de-siècle* e o inglês *turn of the century*. Um considera o momento como fim de um século, o término explícito de algo – uma totalidade que chega ao limite –, enquanto o outro o considera como virada, excluindo a ideia de final por uma de movimento – da mesma maneira que ao virar uma rua ainda nos encontramos no mesmo asfalto, porém de modo diferente, ainda nos encontrando num outro pedaço da mesma coisa – em que não há um limite.

---

<sup>21</sup> “casa de amor morta – casa de loucura e pecado”

<sup>22</sup> “casa da vida”

<sup>23</sup> “mas morta, morta, morta”

<sup>24</sup> “quem sou eu para te chamar de mais obscena do que eu”

Pensemos em Gilles Deleuze (1997), que no seu ensaio “Whitman”, no livro *Crítica e clínica*, opõe a escrita fragmentária, natural aos norte-americanos<sup>25</sup>, à escrita como totalidade, natural aos europeus. Para Deleuze o que seria natural a um deve ser adquirido pelo outro. Os Estados Unidos são uma coleção de fragmentos, constituídos por estados federados e habitados por uma variedade de imigrantes e minorias; vivê-lo é estar dentro dessa coleção. As experiências dos escritores desta, segundo Deleuze, são inseparáveis da experiência fragmentária norte-americana. A escrita que se faz aí é a expressão de coletividade, “O eu dos anglo-saxões, sempre despedaçado, fragmentário, relativo, opõe-se ao **Eu** substancial, total e solipsista dos europeus.” (DELEUZE, 1997, p.68).

Podemos pensar a escrita de Whitman como uma coleção de fragmentos que, constantemente tocando-se, movem-se rumo a uma totalidade nunca alcançada; pois como aponta Deleuze (1997), enquanto a fragmentação é natural, o todo é o que deve ser buscado, alcançado e trabalhado pelo poeta. Tentemos ler a obra de Whitman como o fluxo de pessoas, ações e movimentos – fragmentos que apontam para uma estranha união.<sup>26</sup>

## UMA OBRA-CORPO-MATÉRIA

Na obra de Walt Whitman vemos uma vontade do todo, de tornar tudo parte de si e ser parte de tudo. Fora do que possa sugerir uma visão intelectualista que se dirija a uma alma totalizante, Whitman aponta para uma corporeidade única e imediata em que o corpo do poeta é também seu texto, o que é visto no – e através do – texto, e que almeja ainda tornar parte de si o leitor do texto, porém sem nivelar os fragmentos que se tornam parte desse corpo. O que podemos pensar desse corpo que se quer em expansão?

---

<sup>25</sup> Apesar de Deleuze usar o termo “América”, optamos aqui, por América do Norte e norte-americanos por se tratar de uma leitura com relação a uma parte específica das Américas que não necessariamente se aplicaria a ela toda.

<sup>26</sup> Podemos ressaltar aqui a figura da bandeira Norte-Americana, em que os estados estão unidos como estrelas na parte azul, porém ainda são estrelas separadas. A própria relação dos vários imigrantes e minorias que Deleuze fala não se dão numa fusão (como no Brasil, por exemplo), mas como uma união em que os povos adquirem características norte-americanas, porém não se fundem com os outros povos.

Dessa modernidade que almeja englobar tudo? Para melhor entendermos este movimento em direção ao corpo devemos olhar a obra de Whitman em toda sua textualidade e no modo que esta se dá ao leitor e ao mundo. Pensamos aqui em alguns fatores que podem se apresentar à margem da obra *Leaves of grass*, porém que a marcam profundamente se os pensamos como parte da textualidade do corpo whitmaniano – dessa integração total da materialidade. Pois o que entendemos em Whitman é que seus poemas são um corpo que engloba as experiências do mundo, engloba as pessoas e suas experiências.

*Leaves of grass* foi o único livro de poemas que Walt Whitman publicou<sup>27</sup>, tendo sua primeira edição no ano de 1855 e sua última em 1892 com a sua morte aos 73 anos.<sup>28</sup> Por todo o tempo entre estas duas datas Whitman constantemente adicionou e alterou o seu livro, constituindo sua obra como um contínuo movimento, um livro processo em constante expansão, que só poderia ter fim com a morte do poeta.

Na primeira edição de *Leaves of grass* há um fato importante a ser ressaltado – fazendo parte do que chamamos de materialidade da obra –: a obra não vinha com o nome do autor (era uma obra anônima), mas com uma foto bem diferente dos elegantes bustos que normalmente adornavam o início dos livros. A foto mostra Whitman da cabeça aos joelhos, trajando roupas simples e um chapéu, em uma pose e um olhar irreverente.

---

<sup>27</sup> Na sua juventude ele publicou alguns poemas em jornais (ao modo da época) e um romance, um sobre a importância da moderação do consumo de álcool. Estes textos foram renegados pelo autor e hoje estão disponíveis em <<http://www.whitmanarchive.org>>.

<sup>28</sup> Fato que já pode nos chamar a atenção se pensarmos na idade de morte, geralmente prematura, de outros poetas desta época como Rimbaud; este que nasce em 1854 e morre em 1891, tendo um tempo de vida próximo ao da escrita do livro de Whitman.

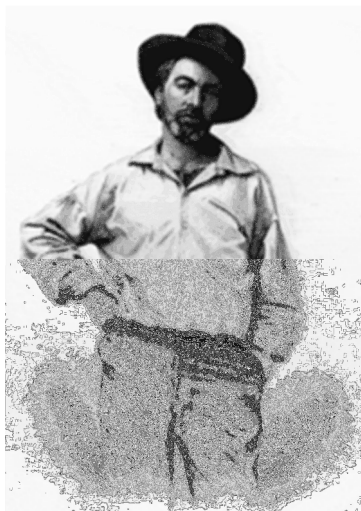


Imagem 01: Whitman aos 37 anos na primeira edição de *Leaves of grass*.

Há muito que podemos entender nessa primeira maneira de expor a obra por parte de Whitman, pois sabemos que ele, tendo trabalhado como impressor e editor de jornais, pagou e supervisionou pessoalmente a impressão de sua obra nos mínimos detalhes. Assim, devemos pensar também estes aspectos de impressão (ausência de nome e presença de foto) como parte da obra e um elemento da textualidade do corpo whitmaniano.

Podemos dizer que não há na ausência do nome do autor uma tentativa de se ocultar ou esconder-se de um escândalo – estes, que foram muitos em relação à dita obscenidade e vulgaridade da obra – como faria através de um pseudônimo. Não. O que há neste ocultar o nome e expor visualmente o corpo é o que podemos entender como um expor-se cru, propor a obra não apenas como um fruto da mente ou das ideias – expoente do busto, como mente e coração –, mas como ação e carne, como corpo sensível que vai e toca o mundo e que é tocado por ele – assim temos a inclusão do ventre, das pernas e dos braços na imagem. Sua obra se põe como um trabalho físico, como matéria, como coisa, ele aponta para uma vitalidade e uma virilidade acima da intelectualidade.

O que tentamos mostrar aqui de maneira alguma deve ser visto como um **fora da obra**, tal ideia seria absurda diante da proposta whitmaniana. O que queremos com a análise de fatores do objeto livro – as margens do texto e primeiro contato do leitor – é apontar que para Whitman tanto os poemas quanto o objeto físico livro estão

intrinsecamente ligados por uma materialidade mesma. E, como nos diz Whitman (1982) num dos poemas finais de *Leaves of grass*, “*So long*”<sup>29</sup>, tocar seu livro é tocar um corpo, é tocar um homem.

## O CORPO INCOMPLETO

A primeira palavra da edição de 1855 de *Leaves of grass* é “I” (Eu)<sup>30</sup>: “*I celebrate myself,/ And what I assume you shall assume,/ For every atom belonging to me as good as belongs to you.*” (WHITMAN, 1982, p.27)<sup>31</sup>. Estes são os primeiros versos do “*Song of myself*”, e ao contrário do que o título do poema<sup>32</sup> possa indicar, não se trata de um Eu solipsista que se quer fora do mundo das coisas, longe do Outro; nem se trata de uma confissão ao estilo emocional em que o poeta irá derramar seus sentimentos se prendendo a um egotismo. Estes primeiros versos apontam logo de início para uma tentativa de romper o limite do Eu, pois tudo que “Eu assumir você assumirá”, tudo que é do autor também pertence ao leitor (tratado na segunda pessoa). Há uma identificação entre o Eu e o Outro, e um chamar para união em que as distinções precisas se amenizam no poeta. E se olharmos as edições posteriores, que adicionam “*and sing myself*”<sup>33</sup> ao fim do primeiro verso, veremos que nesse nublar o limite e unir-se há também o ato da expressão, de trasbordar seu **Eu** plurivocal na forma de um canto<sup>34</sup>.

Logo nos versos que seguem, o poema aponta para as sensações do seu redor (do poeta), aos perfumes, à atmosfera que não é perfume, e confessa seu desejo de ir à *margem* do rio e se tornar indistinto e nu. Ele se confessa louco para que “*it*” – a atmosfera – esteja em contato com ele. Ele se coloca como uma vontade de ser indistinguível, de ser parte das coisas, e delas serem parte dele, como se seu corpo estivesse aberto, ainda sedento a ser escrito.

<sup>29</sup> “até mais”

<sup>30</sup> Nas posteriores edições este trecho primeiro é movido para o “*Song of myself*”.

<sup>31</sup> “Eu celebro a mim mesmo,/ E o que eu assumir você assumirá,/ Porque todo átomo que pertence a mim tanto quanto pertence a você.”

<sup>32</sup> Na primeira edição de *Leaves of grass* (1855) os poemas não portavam títulos, os títulos comumente dados aos poemas da primeira edição derivam dos títulos que Whitman deu a eles nas subsequentes edições.

<sup>33</sup> “e canto a mim mesmo”

<sup>34</sup> A edição da obra de Whitman (1982) contém tanto a primeira quanto a última edição da obra do autor.



Nesse sentido podemos lançar mão do que nos diz o filósofo Maurice Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da percepção* (1999) a respeito do **hábito**: ele nos ensina que é através do nosso corpo que se dá nossa comunicação com o mundo – ele (o corpo) é nosso estar-no-mundo – e por não estar completamente constituído – o nosso corpo nunca está completo, ele nunca é algo terminado – ele pode constantemente se expandir, permitindo que alcancemos o nosso horizonte, ampliemos nosso ser-no-mundo e tragamos até nós o que lá encontramos para anexar coisas ao nosso corpo. Um exemplo simples dado pelo filósofo francês é a do cego que utiliza uma bengala para ver, tornando-a parte de si. O cego não toca a bengala que daí toca o chão, a bengala é uma extensão do seu corpo, é **com** ela que ele toca, como anexo de seu corpo.

Podemos dizer que Whitman (1982, p.185) empreende esse “*sailing to other shores to annex the same*”<sup>35</sup>, mas não apenas no sentido de trazer **uma** prótese para seu corpo, mas de trazer todos os fragmentos ao seu corpo, ou ainda, trazer as outras margens para si.

Whitman deseja tocar e identificar a linguagem com o mundo, evidenciar uma ligação profunda entre o mundo vivido e o texto, para isso indo às coisas, lembrando-nos o que diz Agamben (1999, p.29) ao tratar da “[i]déia da matéria”, que “[a]quele que [...] toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo”. Podemos pensar assim o ir-às-coisas de Whitman como a única forma para dizê-las, em que, de maneira próxima porém diversa da poesia-coisa, ele deseja criar uma poesia-corpo, em que o caráter pulsante e vital do corpo é impresso sob as coisas que ele traz para si, como um vitalizar o mundo anônimo, outro ao eu.

Novamente podemos pensar em Deleuze (1997) e a questão do fragmento e totalidade; o **corpo** whitmaniano sendo algo incompleto e em movimento.

## A LINGUAGEM VULGAR

A tentativa de trazer o outro a si é algo que transparece nos versos de Whitman. Segundo Ezra Pound (1962), Walt Whitman é inegavelmente o pai da poesia norte-americana, ele é para sua terra pátria o que Dante é para Itália, e como Dante, ele foi o

---

<sup>35</sup> “velejando para outras margens para anexar o mesmo”

primeiro a escrever na língua vulgar, na linguagem de seu povo. Whitman quer ser entendido por todos, ele não direciona seus poemas para uma elite intelectual, ou para um movimento em particular, mas quer seus poemas como voz de seu país em todos os aspectos. Para isso ele recorre a uma linguagem simples, especialmente se comparada à complexidade e hermetismo de poetas como Mallarmé.

Ele também é consciente do seu próprio papel enquanto precursor de uma linguagem nova – uma língua **norte-americana** em oposição a uma língua **inglesa** –, de um novo poema – verso livre<sup>36</sup> –, para um país novo. Neste sentido ele sabe o quanto a sua vontade de assimilação de tudo é fadada ao fracasso, ou, melhor seria, a uma ausência de completude. Sua assimilação de tudo jamais estará completa, ele é fadado a eternamente persegui-la – constantemente acrescentar a seu livro – sem jamais alcançar uma completude, apenas uma vaga similitude desta na iminência da própria morte.<sup>37</sup> Porém, se lermos atentamente, perceberemos que a completude como fixação e término nunca foi almejada por Whitman: “*I do not talk of the beginning or the end*” (1982, p.28)<sup>38</sup>. Ele deseja a totalidade, porém não como algo acabado, mas como o infinito processo que o ato de englobar o todo representa: “*Allons! to that which is endless as it was beginningless*” (WHITMAN, 1982, p.305)<sup>39</sup>. E ao estar nesse constante processo, estar em movimento, caminhar por tudo – pois o universo é uma multiplicidade de estradas – ele está contentado. Ele nos diz no seu poema “*Poets to come*” que “*I myself write one or two indicative words for the future*”<sup>40</sup> e ainda “*I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a casual look upon you and then averts his face,/ Leaving it to you to prove and define it*” (WHITMAN, 1982, p.175)<sup>41</sup>. Seu papel não é terminar algo. Ele não quer uma obra finita, pois sua obra é o início de um processo e, ao mesmo tempo, é um perder-se no processo.

Outro modo de atrair os fragmentos seus, via linguagem, pode ser percebido pela maneira com que Whitman cria poemas em que somos chamados a perceber situações ou pessoas, e que de pouco em pouco estes eventos vão pintando imagens de vários

<sup>36</sup> Apesar de seu estilo de verso livre estar muito ligado à edição King James da Bíblia.

<sup>37</sup> Depois de “terminar” *Leaves of grass* Whitman continua adicionando anexos até o momento da sua morte.

<sup>38</sup> “Eu não falo do começo ou do fim”

<sup>39</sup> “Adiante! àquilo que é sem fim como foi sem começo”

<sup>40</sup> “Eu escrevo uma ou duas palavras de indicação para o futuro”

<sup>41</sup> “Eu sou um homem que, caminhando sem parar completamente, vira um olhar casual para você para depois desviá-lo,/ Deixando você provar e definir.”

fragmentos intercalados; ou quando estes relatos se unem em seus poemas a tal ponto que as várias situações, eventos, pessoas, se fundem a modo de criar uma percepção única da fragmentação dos eventos – experiência mais tarde retomada por Fernando Pessoa no seu **interseccionismo**, especialmente nos poemas de Álvaro de Campos –, basta olharmos este trecho do oitavo fragmento do “*Song of myself*”:

*The blab of the pave, tires of carts, sluff of boot-soles, talk of  
the promenaders,  
The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the  
clank of the shod horses on the granite floor,  
The snow-sleighs, clinking, shouted jokes, pelts of snow-balls,  
The hurrahs for popular favorites, the fury of rous'd mobs,  
The flap of the curtain'd litter, a sick man inside borne to the hospital,  
The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,  
The excited crowd, the policeman with his star quickly working his  
passage to the centre of the crowd,  
The impassive stones that receive and return so many echoes,  
What groans of over-fed or half-starv'd who fall sunstruck or in fits,  
What exclamations of women taken suddenly who hurry home and  
give birth to babes,  
What living and buried speech is always vibrating here, what howls  
restrain'd by decorum,  
Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances,  
rejections with convex lips,  
I mind them or the show or resonance of them--I come and I depart.  
(WHITMAN, 1982, p.195)<sup>42</sup>*

As vozes e coisas – os fragmentos enumerados – se mesclam diante do poeta. Todos se encontram em movimento (até mesmo o poeta que vem e parte), abolindo a ideia de estatismo por uma de fluxo e processo. Nesse turbilhão, os limites começam a se desfazer e pouco a pouco cada evento separado – o ônibus, a briga, a polícia etc. – se

---

<sup>42</sup> “A tagarelice da rua, pneus de carros, sujeira das botas, a fala dos passantes,/ ônibus pesado, o motorista com seu polegar interrogador, o som dos cascos metálicos no chão de granito,/ os trenós, tinindo, piadas gritadas, peles de neve,/ Os vivas pelos favoritos populares, a fúria das multidões,/ o bater das cortinas, um homem doente por dentro levado ao hospital,/ O encontro de inimigos, o insulto repentino, os golpes e queda,/ A multidão agitada, o policial com sua estrela rapidamente abrindo passagem em meio à multidão,/ As pedras impassivas que recebem e retornam tantos ecos,/ Que grunhidos dos sobrealimentados ou dos quase mortos de fome que caem insolados ou convulsivos,/ Que exclamações de mulheres levadas de repente que se apressam para casa e dão a luz a crianças,/ Que fala viva e enterrada é sempre vibrante aqui, que uivos restringem meu decoro,/ apreensão de criminosos, levianos, propostas adúlteras feitas, aceitas, rejeitadas com lábios convexos,/ Eu os noto ou o espetáculo ou a ressonância deles - eu venho e eu me vou.”

torna parte de um ruído indistinguível e quase amorfo, um show de ressonância, que o poeta percebe e depois se retira.

Whitman, como é apontado por Charles Feidelson no seu *Symbolism and american literature* (1953), ao se colocar como um movente diante das coisas do mundo – também emaranhadas em movimentos – muda o foco da descrição poética tradicional para uma em que não temos mais entidades estáticas sendo descritas por um observador também estático, temos um evento que descreve outros eventos, temos processos ao invés de coisas fixas. Porém esse olhar viajante não representa uma mente agindo e recordando o mundo de paisagens ao modo de William Wordsworth.<sup>43</sup> O seu processo de contato com o mundo é um em que ele afeta o mundo e é afetado, reversivelmente absorvendo e sendo absorvido.

Podemos pensar Whitman em oposição ao seu compatriota – um tanto expatriado – Ezra Pound, que também carrega nos seus *Cantos* (1972) uma vontade de abarcar tudo, porém de uma forma muito diferente da de Whitman. Em Pound podemos encontrar uma vontade de inscrever o fragmentário enquanto tal; ele traz para si uma multiplicidade de línguas (italiano, francês, espanhol, chinês etc.), porém todas em estado original (sem tradução). Ele cita amplamente os clássicos da literatura, eventos históricos, nomes, lugares, ao ponto em que estes se tornam mera sonoridade por causa de sua obscuridade para a maioria dos leitores e pela encadeação quase que direta destes nomes. Podemos falar de Pound como **um trazer para próximo de si**, mas que deixa o fragmento como tal, que o quer explícito como citação – como um evidenciar das partes dentro de seu todo, como algo ainda distante; e apesar de não usar aspas, apenas para marcar falas, podemos pensá-lo enquanto os usa, e lembrando Agamben (1999, p.102):

A invasão das aspas trai também o mal-estar do nosso tempo face à linguagem: elas representam os muros – finos, mas intransponíveis – da prisão que é para nós a palavra. No círculo que as aspas fecham à volta de um vocábulo ficou encerrado também o falante.

---

<sup>43</sup> Este poeta que é tão conhecido por seus poemas de suas viagens pela Europa.

Ora, isso não é o que nos mostra querer Whitman em sua obra. Diferente de Pound (1972), as coisas que ele toca – percebe – ao entrar em contato com o mundo tornam-se parte do seu corpo, tornam-se carne da sua carne, mesclando-se no todo, nublando seus limites e contornos. Como ele mesmo nos diz, “*I will not make poems with reference to parts,/ But I will make poems, songs, thoughts, with reference to ensemble*” (WHITMAN, 1982, p.183)<sup>44</sup>. Ele almeja a “supressão das aspas” (AGAMBEN, 1999, p.102) como a única forma de realmente trazer algo para si.

Basta olharmos os estrangeirismos empregados por Whitman em seus versos: palavras do espanhol mexicano ou francês novo orleanês, entre outras línguas que ele absorve (até mesmo palavras indígenas). As palavras emprestadas, como aponta Francis Otto Matthiessen no seu *American renaissance* (1941), acabam deformadas ou alteradas de maneira até mesmo estranha. Elas são utilizadas como que por alguém que não entende o uso da palavra no seu contexto original (seu uso na língua de origem), e absorveu-as na fala corriqueira de viagens pelo país ou com os imigrantes que tentavam esboçar o inglês; gerando coisas como *camerado* (de “camarada” espanhol). Mas se pensarmos novamente este ato de absorção ao lado do emprego poundiano de vários idiomas (sempre no seu modo correto de um erudito conhecedor de tudo que cita<sup>45</sup>), veremos que os estrangeirismos de Whitman condizem com seu modo de abordar a variedade presente em seu país. As línguas estrangeiras ao serem utilizadas por ele se tornam parte dele, sofrendo alterações necessárias para seu uso como parte do seu corpo, e não no uso “correto” do seu idioma original.

---

<sup>44</sup> “Eu não farei poemas com referências a partes,/ Mas eu farei poemas, canções, pensamentos, com referência ao conjunto”

<sup>45</sup> É importante lembrarmos que Pound se exilou na Europa, viajando e admirando amplamente as culturas e línguas lá encontradas, e optando por passar sua velhice na Itália (sem contar suas transmissões de rádio para Mussolini e contra as tropas norte-americanas).

## O CORPO SENSÍVEL

Já vimos que Whitman tenta trazer para si e se projetar sobre os fragmentos de uma nova nação. Porém, para não entendermos isso como uma ingenuidade, devemos abordar como é possível, dentro da poética de Whitman, uma união entre ele e tudo a sua volta, pois há uma complexidade nesse processo, nessa vontade de unir o Eu e outrem.

Torna-se claro através dos seus versos que Whitman renega, ora até militantemente, o intelectualismo em favor de uma **vulgaridade corpórea** – o sensível –, pois é esse sensível que liga cada ser no mundo, é através dele que Whitman tenta sua união corpórea. Deve-se ter em mente que essa recusa do intelectualismo não significa uma recusa ao ato de conhecer – esse que para Whitman é primordialmente sensível – e nem a certos processos científicos que Whitman, ligando-os ao progresso e ao movimento, irá favorecer nos seus cantos.

Mas há outra coisa que Whitman opõe ao corpo que não o intelectualismo, é a alma, que representa na obra de Whitman um lugar oscilante com relação ao seu posicionamento a ela e ela ao corpo. Ele se diz àquele que cantará tanto a alma quanto o corpo:

*I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,  
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,  
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate  
into new tongue.*  
(WHITMAN, 1982, p.207)<sup>46</sup>

Nos versos acima citados já podemos ver que há a utilização tanto para uma parte quanto para outra; o corpo servirá para aumentar a si próprio e a alma será traduzida em parte de seu canto. Se olharmos bem, será o corpo o sensível que Whitman utilizará para aumentar seu ser, é o sensível que servirá para o contato com as coisas do mundo. Seus versos apontam para a experiência sensível do mundo, esta, à medida que

---

<sup>46</sup> “Eu sou o poeta do Corpo e eu sou o poeta da Alma,/ Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo,/ O primeiro eu acoplo e o expando em mim, a outra eu traduzo em uma nova língua.”

o leitor aprenda com sua obra deverá dar-se sem mediação<sup>47</sup>. Ou seja, sua obra pretende liberar-nos para que possamos, após sua obra, ter uma apreensão limpa do mundo sensível:

*You shall no longer take things at second or third hand, nor look  
through  
the eyes of the dead, nor feed on the spectres in books,  
You shall not look through my eyes either, nor take things from me,  
You shall listen to all sides and filter them from your self.*  
(WHITMAN, 1982, p.28)<sup>48</sup>

O leitor deve aprender com ele para que possa olhar o mundo a cru. Assim, cheiros, visões, tatos de objetos, sensações térmicas, todas estas não são como relato descritivo de um Eu poético, mas como sensações que o leitor deve ler e, sobretudo, sentir, sendo até mesmo comandado a fazê-lo:

*See, in my poems, cities, solid, vast, inland, with paved streets,  
with iron and stone edifices, ceaseless vehicles, and commerce,  
See, the many-cylinder'd steam printing-press--see, the electric  
telegraph stretching across the continent,  
See, through Atlantica's depths pulses American Europe reaching,  
pulses of Europe duly return'd,  
See, the strong and quick locomotive as it departs, panting, blowing  
the steam-whistle,  
See, ploughmen ploughing farms--see, miners digging mines--see,  
the numberless factories,  
See, mechanics busy at their benches with tools--see from among them  
superior judges, philosophers, Presidents, emerge, drest in  
working dresses,  
See, lounging through the shops and fields of the States, me  
well-belov'd, close-held by day and night,  
Hear the loud echoes of my songs there--read the hints come at last.*  
(WHITMAN, 1982, p.187)<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Existe obviamente uma distância entre o que Whitman pretende e consegue, quando se fala de apreensão limpa das coisas.

<sup>48</sup> "Você não mais pegará as coisas de segunda ou terceira mão, nem olhará através dos olhos dos mortos, nem se alimentará dos espectros em livros,/ Você também não olhará através dos meus olhos, nem tomará coisas de mim./ Você escutará todos os lados e os filtrará por conta própria."

<sup>49</sup> "Vejam, em meus poemas, cidades, sólidas, vastas, em terra, com ruas pavimentadas, com edifícios de ferro e pedra, veículos incessantes, e comércio./ Vejam, a imprensa a vapor com seus vários cilindros - vejam, os telégrafos elétricos se esticando através do continente./ Vejam, através das profundezas do Atlântico pulsam pulsos americanos, Europa alcançando, pulsos da Europa prontamente retornados./ Vejam, a forte e veloz locomotiva ao partir, ofegando, assoprando seu apito./ Vejam, os lavradores lavrando fazendas - vejam, mineradores cavando minas - vejam, as inúmeras fábricas./ Vejam, mecânicos

Para isso Whitman utiliza-se de uma linguagem que, aos modos de Perniola (2006, p.29) “*no dice, ni esconde, sino que indica*”, no caso de Whitman, no seu próprio corpo. E que indica tão incessantemente e vivamente com suas longas listas e profusão de fragmentos, que o leitor torna-se preso a grande variedade de sensações que se colocam diante dele. A leitura dos versos se dá a maneira de um tocar o corpo do poeta tão cheio de fragmentos sensíveis.

A relação de corpo/alma acaba se tornando ainda mais enigmática com versos como estes: “*And I will not make a poem nor the least part of a poem but has reference to the soul,/ Because having look'd at the objects of the universe, I find there is no one nor any particle of one but has reference to the soul.*”(WHITMAN, 1982, p.183)<sup>50</sup> ou quando, ao penúltimo fragmento do “*Song of myself*”, Whitman admite ser contraditório, e por sinal não aparenta querer desfazer as contradições: “*Do I contradict myself?/ Very well then I contradict myself,/ (I am large, I contain multitudes.)*”(WHITMAN, 1982, p.246)<sup>51</sup>.

Esse conflito irresoluto abarca grande parte da obra de Whitman, podemos pensá-lo como uma característica fundamental de sua poética – a de que nenhum aspecto se submete a outro, mas que todas estão em uma constante reversibilidade. Muito mais do que possa sugerir uma visão que submeta a reversibilidade à democracia deste princípio (como se a reversibilidade fosse uma consequência de uma visão democrática), Whitman nos aponta uma ambiguidade mais profunda no modo de ser das coisas: “*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*” (WHITMAN, 1982, p. 244)<sup>52</sup>.

Podemos observar com isso a maneira de Whitman tratar a questão do Bem e do Mal: “*I make the poem of evil also, I commemorate that part also,/ I am myself just as much evil as good, and my nation is – and I say there is in fact no evil,/ (Or if there is I say it is just as important to you, to the land or to me, as any thing else.)*” (WHITMAN,

ocupados nos seus bancos com ferramentas - vejam surgir de dentre eles juízes superiores, filósofos, Presidentes, emergirem, vestindo vestes de trabalho,/ Vejam, rindo pelas lojas e campos dos Estados, eu bem amado, mantido junto pelo dia e noite,/ Escutem os altos ecos das minhas canções - leiam as dicas finalmente advindas.”

<sup>50</sup> "E eu não farei um poema nem parte de um poema que tenha referência à alma,/ Porque tendo olhado os objetos do universo, eu percebo que nenhum nem partícula alguma faz referência à alma"

<sup>51</sup> "Eu me contradigo?/ Muito bem então eu me contradigo,/ (eu sou grande, eu contenho multidões.)"

<sup>52</sup> "Eu tenho dito que a alma não é mais que o corpo,/ e eu tenho dito que o corpo não é mais que a alma"



1982, p.180)<sup>53</sup>. Há até uma certa irrelevância de tal princípio; ele não pondera demoradamente sua existência, mas aceita-a como algo necessário, e por esse motivo, algo “bom” que não podemos existir sem.

A ambiguidade se alastra até Deus, que vem deitar-se ao seu lado: “*As God comes a loving bedfellow and sleeps at my side all night and close on the peep of the day*” (WHITMAN, 1982, p.29)<sup>54</sup>. Ou ainda, “*the hand of God is the elderhand of my own*”, e que o espírito de Deus é “*the eldest brother of my own*” (WHITMAN, 1982, p.30-1)<sup>55</sup>. A posição de Deus e o humano tornam-se também ambíguas em uma relação que não se curva ao divino e nem o divino se submete ao mortal, mas em que ambos são parceiros de cama (apontando também para uma ambiguidade sexual por ambas as partes), imediatamente sensíveis um ao outro.<sup>56</sup>

Logo, podemos dizer que a ambiguidade de Whitman se dá de maneira a abarcar toda uma gama de eventos, políticos, naturais, ideológicos, teológicos e até sexuais – nas famosas controvérsias a respeito da sexualidade do poeta – que, se olharmos do ponto de vista da reversibilidade, será a maior das ambiguidades, ou pelo menos a de maior impacto, na obra de Whitman; onde seu modo de tratar a realidade lhe coloca de tal modo próximo e desejante de outrem que não podemos nem mesmo fixar sua escolha sexual. Óbvio que não falamos aqui das opções sexuais da pessoa Walt Whitman, mas sim da sexualidade apresentada nos seus versos, que ora canta o corpo feminino, ora o masculino, e ora ainda todos os corpos, como podemos ver no “*Spontaneous me*”, “*The body of my love, the body of the woman I love, the body of the man, the body of the earth*” (WHITMAN, 1982, p.261)<sup>57</sup>. Ele não faz uma distinção precisa entre os corpos outros, todos fazem parte de seu amor; todos os **outros** fragmentos vão entrelaçando com a sua corporeidade.

É justamente através da sexualidade corpórea que lemos uma supremacia do corpo diante a alma na obra de Whitman. Não como um renegar o valor da alma ou tentar desfazer a ambiguidade constante com ela, mas apontando o corpo como vínculo

---

<sup>53</sup> “Eu também faço o poema do mal, eu também comemoro essa parte,/ Eu sou tanto mal quanto bem, e minha nação é - e eu digo que de fato não há mal,/ (Ou se há, eu digo que ele é tão importante para você, para terra, ou para mim, quanto qualquer outra coisa.)”

<sup>54</sup> “Deus vem, um amoroso companheiro de cama e dorme ao meu lado a noite toda e perto ao raiar do dia”

<sup>55</sup> “a mão de Deus é a ajudante maior de minha própria”, “meu próprio irmão mais velho”

<sup>56</sup> Não há uma distância inalcançável entre Deus e o homem, como podemos encontrar em um Lautréamont.

<sup>57</sup> “O corpo de meu amor, o corpo da mulher que amo, o corpo do homem, o corpo da terra”

com as coisas. Ou como nos mostra Merleau-Ponty (1999, p.217), que: “A percepção erótica não é uma *cogitatio* que visa um *cogitatum*; através do corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência”. É na sexualidade enquanto característica do corpo que Whitman encontra uma ligação dos corpos sensíveis, que, porém, não se limita a uma objectualidade, mas ultrapassa este estado para apontar para uma união total entre coisas, que inevitavelmente gera por seu corpo um cantar – um ato de *poiesis*, ou criação. Podemos falar da força sexual como o desejo de unir um corpo a outro, o Eu e o Outrem (o sujeito e o objeto).

O poema-corpo de Whitman poderia ser entendido como o expressar dessa união de corpos, como no “*Song of the rolling earth*”, em que nem as representações gráficas, nem os sons são palavras, mas sim o corpo é palavra:

*Human bodies are words, myriads of words,  
(In the best poems re-appears the body, man's or woman's,  
well-shaped, natural, gay,  
Every part able, active, receptive, without shame or the need of  
shame.)*  
(WHITMAN, 1982, p.363)<sup>58</sup>

A ambiguidade também se dá entre o que é, o que é dito, quem o diz e a quem é dito (o leitor é colocado em um estado de entrelaçamento com o corpo whitmaniano). Todas as coisas e eventos se amontoam a uma confusão de limites entre as coisas. Segundo Feideson (1953), Whitman canta o mundo que ele vê e vê o mundo que ele canta, e faz isso se tornando a realidade de suas visões e de suas palavras. Diríamos que ele traz estas ao seu corpo, e torna-o o mundo a sua volta. Podemos até mesmo falar de uma dramatização do eu (lembrando o extremo ao que Fernando Pessoa leva este tipo de encenação com seus múltiplos heterônimos).

Podemos pensar a ambiguidade também no modo como Whitman se coloca diante – e no – mundo. Whitman opta por ser um congregador que não exclui, ele não quer criar uma coleção das coisas mais belas, ele não cai na arbitrariedade nem no dogmático, ele não assume o papel de um curador de museu como nos fala Perniola

---

<sup>58</sup> “Corpos humanos são palavras, miríades de palavras,/ (Nos melhores poemas reaparece o corpo, do homem ou da mulher,/ bem modelado, natural, feliz,/ toda parte hábil, ativa, receptiva, sem vergonha ou necessidade de vergonha.)”

(2006), ele quer todos os fragmentos de seu país. Ele deseja as folhas da relva, incontáveis que sejam. Como vimos acima, ele não submete ou dá mais valor ao bem ou ao mal, a Deus ou ao homem. Não há lugar para um julgamento de valores entre um e outro. Não há como submeter algo a outro, pois tudo se torna ambíguo dentro do seu corpo.

Mas não há uma anulação dos fragmentos. Apesar de eles estarem no corpo de Whitman, eles não se perdem, não há identificação – tal evento anularia a possibilidade da ambiguidade. Whitman, ao nublar e não anular os limites dos fragmentos, faz com que seu movimento manifeste-se no poema. Podemos pensar que o enxame do sensível que Whitman traz em seus versos – este enxame que leva Álvaro de Campos a dizer que “Nunca posso ler seus versos a fio... Há ali sentir demais...” e “a certa altura não sei se leio ou se vivo/ Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos” (PESSOA, 2003, p.337) – evidencia o que Merleau-Ponty (1999) chama de uma constante reversibilidade do corpo, este que é sujeito e objeto. Ao chamar o leitor por viés do sensível Whitman tenta evidenciar o lugar fundamental do corpo no mundo, força-nos a estarmos cientes de nosso corpo como ambiguidade constante – o **sensível sentiente**. Esta, que não pode ser jamais resolvida, que é nossa maneira de estar no mundo e que Álvaro de Campos nota tão bem em Whitman ao chamá-lo de “Tu, o que eras, tu o que vias, tu o que ouvias,/ O sujeito e o objeto, o ativo e o passivo,/ Aqui e ali, em toda parte tu” (PESSOA, 2003, p.340).

## FRAGMENTOS TODOS

A obra de Whitman é a expressão de uma coleção e união de fragmentos, ou se pensarmos melhor, ela é a vontade, o processo de linguagem, de uma união que permanece sempre incompleta, sempre no limiar do término, na ambiguidade de uma assimilação total, incapaz de se dar numa síntese. O todo em eterna expansão de Whitman, seu corpo, se comporta de maneira paradoxal, almeja trazer tudo para si, anular o limite dos corpos, porém não completa a união, mantém sua âncora no corpo, não se perde nos fragmentos, nem os fragmentos se perdem nele por completo, seus limites apenas se tornam nublados. Eles se tornam parte de sua carne, porém de uma

maneira ainda a serem outros dentro do corpo. Há em toda essa relação quase um combate heraclítico, um se fundir e manter identidade, ainda que precária ou alterada.

Podemos falar que os fragmentos permeiam o corpo whitmaniano e que ele permeia-os, porém a que extensão? Nas frases de Whitman, Deleuze (1997) vê uma forma de união como um romper com a sintaxe, criar uma língua convulsiva que constantemente se alonga e bifurca, lançando-se para tudo. Deleuze lê em Whitman que um todo deve ser construído depois da congregação dos fragmentos, e deixando-os intactos, não os totalizando. Deve-se inventar e instaurar as relações entre os fragmentos. Esse instaurar relação é um ato de dar sentido – no caso de Whitman, através da escrita, do cantar – de evidenciar a relação das coisas; no caso, Deleuze fala de evidenciar os contrastes e as complementaridades.

Deleuze (1997) lembra-nos que a Natureza se dá como uma união, um conclave de fragmentos, onde as relações devem ser constantemente instauradas e recriadas. São estas relações moventes que interligam cada fagulha, formando uma rede em que cada fragmento, cada corpo, interage e se cruza com todos os outros. O ato de unir não é um anular o limite das coisas e eventos por completo, mas um dar relações infindas aos fragmentos, nublando suas fronteiras dentro de uma trama formada por estes fragmentos, evidenciando uma ambiguidade entre os corpos através do processo eterno da linguagem e, sobretudo, da escrita.

Whitman, poeta da modernidade norte-americana, canta o *Modern Man*, sua obra é uma confluência ambígua e ilimitada entre todas as partes de sua América do Norte. E se e via Merleau-Ponty (1999), em que o corpo é nosso ancoradouro no mundo, dizemos que o que permite a Whitman não se perder no conclave de fragmentos que ele mesmo almeja englobar é seu ato de expressar o corpo, de tocar e ser tocado, de escrever os fragmentos e de instaurar suas relações, seus sentidos – dar vida à carne dos fragmentos, à carne que liga tudo que é na modernidade do corpo sem fim:

*Behold, the body includes and is the meaning, the main concern and  
includes and is the soul;  
Whoever you are, how superb and how divine is your body, or any  
part of it!"*  
(WHITMAN, 1982, p.184).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> "vejam, o corpo inclui e é o sentido, o principal interesse e inclui e é a alma;/ seja o que for que você seja, quão soberbo e quão divino é seu corpo, ou qualquer parte dele!"

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.
- FEIDELSON, C. **Symbolism and american literature**. Chicago: University of Chicago, 1953.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades. 1978.
- MATTHIESSEN, F. O. **American renaissance**. New York: Oxford University, 1941.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PERNIOLA, M. **Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte**. Murcia: Cendeac, 2006.
- PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- POUND, E. **The cantos**. London: Faber and Faber, 1972.
- \_\_\_\_\_. Whitman. In: PEARCE, R. H. (Org.). **Whitman: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1962. p.8-10.
- WHITMAN, W. **Poetry and prose**. New York: Library of America, 1982.

Artigo recebido em 30/03/2011

Aceito para publicação em 03/07/2011