

LEAVES OF GRASS: EPOPÉIA DO EU, ELEGIA DO NÓS

Saulo Cunha de Serpa Brandão*
José Wanderson Lima Torres**

Resumo: Discutimos neste texto algumas leituras críticas feitas da poesia de Walt Whitman com base em uma das tradições genéricas. As visões oscilam entre identificá-las como poesia lírica, por um lado, ou como epopéica, por outro. Indicamos teorias e características da obra poética que nos levam a apontar para ela como uma poesia híbrida, forte o suficiente para forjar o gênero com uma nova face.

Palavras-chave: Walt Whitman; épico; lírico; gênero; forma híbrida.

I will report all heroism from an American
point view.
(Walt Whitman, “*Start from Paumanok*”)

1. Introdução: a problemática dos gêneros

Machado de Assis, na avaliação de uma das obras máximas de José de Alencar, *Iracema*, encerra seu estudo com as seguintes palavras: “Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima” (1997, p. 90).

Poema em prosa, lenda, romance – eis denominações que Machado alterna para tentar abarcar o caráter inovador da prosa de alta tensão poética do texto alencariano –, mas, enfim, afirmando implicitamente que a questão do “rótulo” é secundária, declara simplesmente que o futuro irá chamá-la obra-prima. Seria assim mesmo? Chamar uma obra romance ou poema em prosa em nada altera sua forma de recepção? Nos dias atuais, quando a esfera estética

* Doutor em Teoria da Literatura, professor do Mestrado em Letras e do Curso de Letras da UFPI.

** Mestrando em Letras da UFPI e professor da rede pública municipal de ensino de Teresina.

é tão constantemente requestada como autônoma (embora dialogue com outras esferas) e o texto literário, o poema especialmente, se justifica como arranjo verbal, que interesse teria enquadrá-la em gêneros, subgêneros, tipos? Maurice Blanchot (apud TODOROV, 1975, p. 12), nesse caso, é peremptório: “Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais ele se recusa a se alinhar e aos quais nega o poder de lhe fixar o lugar e determinar a forma”.

Quase tão extremada quanto a posição de Blanchot, e bem anterior a ela, é a de Croce, tão bem conhecida e divulgada, porém impossível de não ser aludida. Para o esteta italiano, o enrijecimento dos gêneros literários propiciou uma vigilância inibidora do gênio criativo dos artistas; com o tempo, os autores de poéticas passaram a aferir o valor de uma obra segundo a fidelidade ou não às regras constituintes dos gêneros, o que acabou por beneficiar os autores medíocres, que com isso buscam compensar a falta de gênio:

Os poemas homéricos, o poema de Dante, os dramas de Shakespeare, foram assinalados com uma maior ou menor reprovação por terem pecado contra as regras ou por ignorá-las. De outro lado, foram aprovadas e elogiadas as séries de rimas dos petrarquistas e os poemas épicos bem regrados dos Braccioli, dos Graziani, dos Caraccio, e outros que tais. Os leitores se apaixonaram e se emocionaram com as obras irregulares, ignorando ou bocejando ante as obras regulares; mas a crítica, aferrada ao critério dos gêneros, estava surda ao canto das fascinantes sereias e se dedicava, de forma inexorável, às suas altas funções de executora da justiça em obediência à razão, parodiando inconscientemente Platão que pesaroso porém inflexível, excluiu os poetas da sua república, porque a isto o obrigava o “logos” (CROCE, 1967, p. 212-213).

Mas o enrijecimento dos gêneros, assevera Croce, não é só inibidor do gênio, muleta dos espíritos medíocres e paradigma axiológico de uma crítica equivocada e autoritária: ele ameaça a unidade da obra: “Um pedaço de Dante, Ariosto, Tasso ou Alfieri, era incluído na história do gênero lírico, outro na da sátira, outro na da comédia, e o seu conjunto em lugar nenhum” (1967, p. 213). No limite

da deformação, a história da poesia se centraria não no texto poético, mas nos gêneros.

Apesar de sua crítica acerba, Croce, ao contrário de Blanchot, não nega por completo a possibilidade e mesmo a utilidade do uso da doutrina dos gêneros em situações excepcionais, como, para citar um só exemplo, na “concepção do drama burguês em oposição à tragédia de corte, que constituiu um dos aspectos da transformação ocorrida no século XVIII” (1967, p. 217). Bem entendido, o que Croce condena mesmo não é o uso – parcimonioso, diga-se – da teoria dos gêneros, mas o fato de muitos a transformarem em categorias estéticas e daí fazer uso dela para julgar o valor da obra de arte literária.

No extremo oposto à posição de Croce, encontramos Todorov. Para este, toda descrição de um texto, pelo próprio fato de fazer-se com o auxílio de palavras, não pode deixar de ser uma descrição de gênero, já que o natural da linguagem é “mover-se na abstração e no ‘genérico’” (1975, p. 11). Rejeitar a noção de gênero – diz Todorov se contrapondo a Croce – “implica a renúncia à linguagem e não poderia, por definição, ser formulada” (idem, p. 12). Além do mais, como inserir uma obra numa série literária, descartando-se a teoria dos gêneros?

De uma maneira geral, não reconhecer a existência dos gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura. (idem, *ibidem*)

Muito embora não tenhamos aqui como foco central a discussão eminentemente teórica da problemática dos gêneros, vê-se que encarar esse imbróglcio não é dispensável porque, como quer Jauss (apud COSTA LIMA, 2002, p. 285), não podemos imaginar “uma obra literária que se colocasse em uma espécie de vazio de informação”; dizer que uma obra pertence a um gênero é, pois, simplesmente admitir que ela supõe “um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa”. Dessa forma, numa leitura de *Iracema* faz diferença se tomamos esta obra como romance, lenda, poema em prosa ou forma híbrida, pois cada uma dessas classificações pressupõe sua inserção numa determinada tradição do discurso

literário. As investidas de Croce e Blanchot contra os gêneros só são válidas, pois, na medida em que questionam a “arbitrariedade autoritária resultante da visão transistórica dos gêneros” (COSTA LIMA, 2002, p. 283), conceito no qual o analista, transfigurado em censor, procura sujeitar obras empíricas a uma classificação preconcebida.

Pelo que discutimos acima, parece justificável, pois, que uma abordagem sobre *Leaves of grass* reconvoque a problemática dos gêneros. Mais radicalmente que em *Iracema*, escolhida aleatoriamente para dimensionar o problema nesta introdução, a obra de Whitman se desenvolve numa linha tênue entre gêneros, reunindo forças da tradição lírica e da épica. O itinerário deste estudo tentará investigar até que ponto a poesia whitmaniana se coaduna com o epíteto épico de *cantor da América e da democracia* e com a designação de fundo lírico, alcunhada até onde sabemos por Harold Bloom, de *elegista do eu*. O primeiro problema que tentaremos resolver é o seguinte: há um conceito de épico que abarque, sem amolgar, a experiência poética whitmaniana? Se não o há, existiria um conceito de lírica capaz dessa proeza?

2. Cantor da América ou elegista do eu?

Num ensaio dedicado a Whitman, Octavio Paz (1982) afirma que a singularidade da poesia whitmaniana só pode ser explicada em função de uma singularidade maior, a do continente americano. Nele, “coincidem plenamente o sonho poético e o histórico” (p. 364). Cantor de uma jovem nação que pedia seu aedo, Whitman, com o seu *Leaves of grass*, revisto e acrescido até a morte, assumiu a importância de *founding father*, de fomentador do *American dream* no mesmo patamar de um Lincoln, ou de um Thoreau, ou de um Emerson, seu guia espiritual.

Reportando a aventura poética whitmaniana à problemática dos gêneros, nosso primeiro impulso seria ductilizar o conceito de épico e atribuí-lo à experiência de Whitman, dando a questão por encerrada. Assim age, por exemplo, Mário Faustino (2004, p. 57), coerente com o seu método didático-pragmático de inspiração poundiana, em sua breve incursão crítica à poesia whitmaniana: “Seu livro [...] não apresenta várias das características do clássico poema épico, porém o *epos* lá está, numa escala desconhecida talvez desde as

rapsódias gregas”. Nesse caso, porém, abriríamos mão de uma série de peculiaridades do poeta que nem mesmo o mais alargado conceito de épica talvez não suportasse. Não temos outra saída, portanto, senão continuar nos adensando no complexo universo dos gêneros literários.

Que o *epos* esteja presente na poesia de Whitman não há dúvida. Nenhum outro poema moderno assumiu com tanta confiança e otimismo o encargo de porta-voz de um *ethos*: seu monólogo, disse Paz (1982, p. 364), é um imenso coro. Mas Paz, em sua lúcida leitura, parece ter-se precipitado ao asseverar, sem mais questionamentos, que “não há ruptura entre suas crenças e a realidade social” (idem, *ibidem*);¹ se assim fosse, ele seria um típico poeta épico, no entanto há mais idiosincrasias nesse poeta do que julga a miopia de boa parte da crítica. Uma das singularidades da poesia whitmaniana é a convivência, às vezes num mesmo poema, do rapsodo e do elegista, de celebração e angústia, de autocelebração e auto-angústia.² Whitman é bem mais que o poeta da democracia, anunciador do novo homem. Sob essa máscara, como observa Harold Bloom (1995; 2001; 2003), esconde-se um poeta hermético, hesitante, que promete abrir-se ao mundo para se esconder melhor. Para Bloom, Whitman não é rapsodo do novo mundo, mas o *elegista do eu*, cujo grande papel de inovador está menos no fato de ser ele o cantor da democracia e inventor de uma forma originalíssima de *vers libre* do que em sua singular inventividade mitológica, em sua perspectiva visionária e em sua complexa cartografia psíquica, aspectos que encontrarão ressonância em grandes e distintos poetas como García Lorca, Pablo Neruda e Fernando Pessoa.

Mas tanto como é fácil *ductilizar* – aqui posto como eufemismo – o conceito de épico e impingi-lo à poesia whitmaniana, fazer o caminho contrário e taxá-lo de lírico também é um exercício cômodo. Alguns críticos, de forma um tanto ingênua, tentaram esse caminho. Não percebem esses senhores que o “eu” de Whitman não busca a representação de um subjetivismo endêmico. Pecam eles por não perceberem que Whitman se filia a uma tradição kantiana e canta

¹ Esse ponto polêmico será discutindo de forma mais pormenorizada mais adiante.

² Cf. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*, p. 277.

a partir de um “eu transcendental” que é ao mesmo tempo lugar e razão de todo conhecimento, razão e lugar de todas as coisas. Ele canta a América a partir de um “eu” pluralíssimo, que tudo contém e tudo representa. Às vezes, os críticos ficam miopes à intrínseca relação do poeta com Ralph Emerson, pelo menos durante a publicação das primeiras edições de *Leaves of grass*, e em que tradição o pensador se inscreve. Mas esse “eu” não postula a nenhuma transubstanciação santico, pois na busca por esse coletivo ele incorpora, também, fluidos de interesses infaustos, senão observemos o que nos ensina Joseph Lease (2003, p. 389): “...the power of Whitman’s lyric ‘I’ to sustain the collective (the culture imagined as an organic unity) embodies capitalism and individualism in poetic form”. Assim, a poderosa poesia de Whitman acaba por vangloriar, também, valores que passam longe dos interesses dos trabalhadores e do homem ordinário que ele fazia incluir em seu “eu”. Whitman é, pois, fugidio, contraditório. Poucas vezes um epíteto foi tão passível de questionamentos como o de *poeta da democracia* a Whitman:

Embora se autoproclame poeta da democracia, Whitman, no que tem de melhor e mais típico, é poeta difícil, hermético, elitista. É indubitável que sinta amor por seus leitores imaginários, mas o auto-retrato apresentado, no mais das vezes, é de uma persona, uma máscara através da qual canta o poeta. Não existe um *único* verdadeiro Walt Whitman; a persona (ao contrário do autor) é, freqüentemente, mais auto-erótica do que homoerótica, muito mais ‘o cantador solitário’ do que o poeta que celebra os aviltados e carentes (embora ele expresse, também, preocupação com estes últimos). Não estou insinuando que Whitman seja um enganador, mas o que ele oferece com uma das mãos, i.e., as suas visões democráticas, muitas vezes, toma com a outra, como se a sua arte fosse uma eterna viagem de dia e volta. (BLOOM, H., 2001, p. 84)

Jorge Luís Borges, em certo sentido outro devedor de Whitman, observou bem a complexidade com que este se esconde sob a máscara de poeta da democracia, acentuando o caráter de ficcionalidade que ele impõe à sua própria figura. Para Borges, há de se distinguir o sr. Walter Whitman, autor de *Leaves of grass*, do Walt

Whitman, protagonista dessa obra, engendrado por ampliação dos *habitus* do sr. Walter. Daí que sua obra não possa ser lida sob a chave do relato autobiográfico, como muitos o fazem. Essa forma de leitura é incapaz de diferenciar Whitman da imensa massa de líricos românticos que se regozijavam em contemplar o próprio umbigo e impede o reconhecimento do grau de complexidade e de ambigüidade de *Leaves of grass*.

Sua obra não deve ser lida como as confissões de um homem do século 19, mas antes como um épico sobre uma figura imaginária, uma figura utópica, que é em certa medida uma ampliação e projeção tanto do escritor quanto do leitor. [...] A personagem que Whitman criou é uma das mais adoráveis e memoráveis em toda a literatura. É uma personagem como Dom Quixote ou Hamlet, mas alguém não menos complexo e possivelmente mais adorável que qualquer um deles. (BORGES, J. L. apud BLOOM, H., 1994, p. 455)

Vê-se, de pronto, que diante de uma poesia como a de Whitman ou desistimos de aludi-la em relação à teoria dos gêneros, aceitando a doxa oriunda do romantismo e reforçada por Croce de que cada obra é única e irreduzível,³ ou ductilizamos a fronteira entre os gêneros e admitimos, como quer Haroldo de Campos (1979, p. 284-285), que o hibridismo de gêneros é uma realidade inegável e até benquista. Para Campos, acentuadamente a partir da segunda metade do século XIX, ocorreu um processo de “dissolução da pureza dos gêneros”, cujo fator lingüístico mais significativo “foi a incorporação, à poesia, de elementos da linguagem prosaica e conversacional, não apenas no campo do léxico [...] mas também no que respeita aos giros sintáticos” e que se insere no contexto da Revolução Industrial (Inglaterra, segunda metade do séc. XVIII), mas que atinge seu auge

³ Na primeira parte deste estudo, já vimos a inconveniência desse ponto de vista. Refletindo sobre os gêneros do discurso, e não exclusivamente, pois, sobre os gêneros literários, Mikhail Bakhtin (2000, p. 282) assevera: “Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida”.

com o nascimento da indústria na segunda metade do século XIX e “passa a se confundir também com o hibridismo dos *media*, e a se alimentar dele”.⁴ Seguimos essa via sugerida por Campos, senão na consideração, talvez exacerbada, da influência dos *mass media* no processo da dissolução dos gêneros, ao menos no reconhecimento da “mistura de gêneros” não só como algo inapelável mas também como uma “categoria metodicamente produtiva” (p. 282) . Exatamente o contrário do que preconizavam as teorias puristas e normativas dos gêneros literários.

Walt Whitman se inscreve, pois, na tradição do poema híbrido defendido por Campos,⁵ em primeiro lugar pela situação histórica em que ele está situado, quando o modernismo dava seus passos na América; então nada mais natural que ele dar continuidade ao movimento libertário iniciado pelos românticos. Senão por esse motivo, pela própria filiação iconoclasta do bardo que em suas próprias palavras

[...] the old usages of poets afford Walt Whitman no means sufficiently fit and free, and he rejects the old usages. The style of the bard that is waited for, is to be transcendent and new. It is to be indirect, and not direct or descriptive or epic. Its quality is to go through these to much more (WHITMAN, W. apud ABRAMS, S., 1993, p. 133)

Embora ele pareça rejeitar o épico nessa passagem, o leitor mais cuidadoso perceberá que na realidade ele o incorpora quando, na última parte da citação, ele não descarta o épico mas propõe que o estilo “perpasse” o épico, ou seja, que a nova poesia roce nas outras, e não que as abandone. E encerra dizendo que ela tem de ser muito mais, mas não diz que ela tem de ser outra. E, se Whitman não adota o

⁴ Corroborando essa sua afirmação, Haroldo de Campos observa, por exemplo, que na construção de “Un coup de dés,” Mallarmé “inspira-se nas técnicas de espacialização visual e titulação da imprensa cotidiana, assim como nas partituras musicais” (1979, p.285).

⁵ Haroldo de Campos analisa o poema épico híbrido a partir de *O guesa*, de Sousândrade.

estilo antigo, é por conta da estreiteza de liberdade que ele oferece, como está na primeira sentença da citação.

Whitman clamava e pregava a necessidade de uma poesia nova, mais vigorosa, mais distante dos pingentes e ornatos sonoros desvalorizados na ideologia utilitária que começava a se instalar na América, ideologia que ele captava no espírito do tempo. A crítica que fazia ao modo antigo de fazer poetas era mordaz:

Sure as the heavens envelop the earth, if the Americans want a race of bards worthy of 1855, and of the stern reality of this republic, they must cast around for men essentially different from the old poets, and from the modern successions of jinglers and snivellers and fops (Idem, p. 144-145).

Em parte Whitman culpava a tradição inglesa que era, ainda, muito forte e vai ao ponto de dizer que “in the verse of all those undoubtedly great writers, Shakespeare just as much as the rest, there is the air which to America is the air of death” (idem, *ibidem*). Portanto, apostar na violenta tentativa de Whitman fazer o gênero andar para outro patamar é inquestionável. Ele tinha isso como missão de vida; tanto é assim que diz na abertura de seu livro que ele, a América e sua poesia são um uno inseparável.

3. O substrato épico da poesia whitmaniana

O épico canônico encontrou sua formulação mais abrangente, sem dúvida, em Hegel. Longe de querermos explorar de forma ampla o imenso manancial que nos fornece, acerca do épico, neste monumento que é a *Estética*, procuraremos nele algumas reflexões a respeito da relação entre epopéia e espírito nacional que, quiçá, venha nos delimitar o substrato épico que perpassa *Leaves of grass*.

Reconhecendo que o poema épico é “a verdadeira base sobre a qual repousa a consciência de um povo” (p. 130), afirma Hegel (sd) que essa forma poética surge quando um povo, sentindo o seu espírito despertar, começa a “criar um mundo que lhe seja próprio e no qual se sente à vontade” (p. 131).

Em nenhum poeta moderno, tal observação de Hegel poderá ser tão aplicada quanto a Whitman. A ele coube redescobrir o gesto

adâmico e anunciar o novo evangelho – o evangelho de uma nação que trazia no seu bojo valores outros, e que queria estabelecer sua diferença em relação ao Velho Mundo. O gesto de rebeldia whitmaniano está longe do gesto cisionista, solipsista da maioria dos poetas modernos: a rebeldia do americano é um sonho coletivo; o mundo novo que ele fundava a partir de uma nova linguagem – a do verso livre de inspiração, não por acaso, bíblica – andava a par com novos valores que eram, em linhas gerais, aqueles ansiados por seus compatriotas.⁶

I am the credulous man of qualities, ages, races,
I advance from the people in their own spirit,
Here is what sings unrestricted faith.⁷

Mesmo sem desconsiderarmos as idiossincrasias de Walt Whitman, podemos afirmar, ainda no esteio de Hegel, que a epicidade em Whitman revela-se, também, na medida em que, em geral, o verso whitmaniano não fende ação e sentimento, isto é, os acontecimentos exteriores e os fins interiores encontram-se, aqui, amalgamados numa síntese surpreendente, ainda que problemática. Nesse sentido, o poeta foge tanto ao racionalismo e à despersonalização da lírica de Poe/Baudelaire como à tendência escapista da maior parte da lírica romântica. Ao cumprir, como convém ao poeta épico, o, digamos, dever civil de ser cantador de um *ethos*, Whitman – ou, como quer Borges, a “personagem” Walt Whitman – canta a si mesmo:

(...) I will put in my poems that with you is
heroism upon land and sea,
and I will report all heroism from an American point of
view.

.....
I will write the evangel-poem of comrades and of love,

⁶ Frise-se bem este “em linha gerais”, já que Whitman, com boa dose de iconoclastia, não reconhecia demarcações sexuais e, como o líder mórmon Joseph Smith, acreditava no aperfeiçoamento constante do homem a ponto de ele tornar-se um deus, i. e., também não reconhecia demarcações entre o humano e o divino. (Cf. BLOOM, 1995.)

⁷ In: *Folhas da relva / Leaves of grass*. Seleção e tradução de Ramsés Ramos, p. 38.

for who but I should understand love with all its sorrow
and joy?

And who but I should be the poet of comrades?⁸

Apesar da sutil leitura de Bloom e do panfletarismo explícito da crítica comprometida com parâmetros homoeróticos, a fala prometéica do Whitman civil é muito mais o *American dream* que as idiossincrasias do “Velho Walt”, os dois numa guerra silenciosa. Paradoxalmente, sendo ele o mais coletivo dos poetas modernos, é também um dos mais pessoais.

Certamente, o que constitui a causa ativa e eficaz [do poema épico], é o espírito de uma época, de uma nação, mas este espírito só dará origem a uma obra real quando for apreendido pelo gênio individual de um poeta que tome consciência deste espírito e do seu conteúdo como fazendo parte da sua própria intuição e os exterioriza numa obra (HEGEL, sd, p. 136).

Mas Whitman não foi o pintor passivo de um *ethos*.⁹ Ao lado de Emerson, foi ele quem melhor espelhou o *zeitgeist* americano e quem mais radicalmente procurou transcendê-lo. Talvez não haja, pois, exagero quando Bloom (1995) afirma que ele mudou o eu e a religião dos americanos.

4. Conclusão: Whitman, um fazedor

Perguntávamos, no título da segunda parte deste estudo, se Whitman seria um Cantor da América (poeta épico) ou um Elegista do Eu (poeta lírico). Cabe-nos, agora, arriscar uma resposta, aliás já esboçada nas linhas acima. Nesta última parte, procuraremos demonstrar a indissolubilidade, na poesia whitmaniana, entre o narrar (atitude do poeta épico) e o cantar (atitude do poeta lírico).

⁸ In: *Folhas da relva / Leaves of grass*. Seleção e tradução de Ramsés Ramos, p.36.

⁹ Hegel, como sabemos, entendia que o poeta épico devia apagar-se como indivíduo no momento da criação, partilhando plenamente do pensar e das crenças do seu tempo. Essa visão hegeliana só se aplica, naturalmente, ao épico canônico.

Em um texto de curta extensão mas rico em sugestões críticas, Jorge Luis Borges (2000), resgatando o sentido etimológico da palavra poeta, lamenta o fracionamento do termo em nossos dias, quando o *epos* parece ter sido esquecido:

É pena que a palavra “poeta” tenha sido fracionada. Pois hoje em dia, quando falamos de poeta, pensamos apenas em quem profere tais notas líricas, à maneira de pássaros, como “With ships the sea was sprinkled far and nigh, / Like stars in heaven” (Wordsworth), ou “Music to hear, why heart’st thou music sadly? / Sweets with sweets war not, joy delights in joy”. Ao passo que os antigos, quando falavam de um poeta – um “fazedor” –, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também como quem narra uma história. Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas – não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança. (p. 51).

Whitman é, na poesia moderna, um lídimo *fazedor*. Épico do eu ou elegista do nós, ele canta narrando ou narra cantando uma das mais belas aventuras humanas, embora também uma das mais frustrantes. Não seria todo esforço de estabelecer até que ponto ele é um *narrador-profeta*, que apostou num sonho coletivo que mais tarde viraria o pesadelo que impactara, por exemplo, a arte de um Melville ou um *elegista* que, desvencilhando-se dos preconceitos mais arraigados, desceu ao abismo do eu e engendrou uma das mais impressionantes cartografias psíquicas que conhecemos, muito mais densa, a nosso ver, que aquela de Freud, só encontrando paralelo à altura no processo de heteronímia do poeta português Fernando Pessoa.

A poesia de Whitman, como a de outros poetas modernos, a exemplo de Rimbaud, é, sob certo ângulo, um libelo contra os limites da expansão do homem. Enquadrar poetas dessa natureza em padronizações rígidas seria impor limites àqueles que se dedicaram à expansão destes. Chamá-lo exclusivamente de épico ou lírico seria violentar esses conceitos, levando-os a um alargamento tal que eles perdessem o sentido; ou diminuir a grandeza dessa poesia, para fazê-la caber numa fôrma.

A noção de *fazedor* resgata a integridade de uma poesia *sui generis* que denuncia, no plano do enunciado, que a pureza de gêneros é uma norma de censura incoadunável com os espíritos livres e inventivos e, no plano de enunciação, que as demarcações rígidas são um perigo, que o eu é uma multidão. Whitman – ou a personagem que ele criou em *Leaves of grass*, como quer Borges – acertou em cheio quando disse, em verso antológico, que continha em si multidões. Com Whitman, a poesia ganhou o seu Cristo – mas um Cristo tão irônico e tão ambíguo que nos faz lembrar um Lúcifer.

Referências

- ASSIS, Machado de. Iracema. In: *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: Estética da comunicação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BLOOM, Harold. *Gênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, H. de. Rupturas dos gêneros na América Latina. In: MORENO, C. F. (Coordenação e introdução). *América Latina em Sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COSTA LIMA, L. A questão dos gêneros. In: COSTA LIMA, L. (Org., sel. e introdução). *Teoria da literatura em suas fontes*. v.1. Rio de Janeiro: Civilização, 2002..
- CROCE, B. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- HEGEL. *Estética: poesia*. Vol. VII. Lisboa: Guimarães Editores, sd.
- LEASE, J. "Progressive lit.": Amiri Baraka, Bruce Andrews, and the Politics of the Lyric "I". *African American Review*, V. 37, N. 2-3. 2003, p. 389.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

TODOROV, T. Os gêneros literários. In: *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WHITMAN, W. *Folhas da relva / Leaves Of Grass*. Ed. Bilingüe. Sel. e trad. de Ramsés Ramos. Brasília: Plano Editora/ UNB, 2001.

WHITMAN, W. Walt Whitman and his poems. In: ABRAMS, Sam. *The Neglected Walt Whitman: Vital Texts*. New York: Four Walls Eight Windows, 1993.

WHITMAN, W. Whitman, An English and an American poet. In: Abrams, Sam. *The Neglected Walt Whitman: Vital Texts*. New York: Four Walls Eight Windows, 1993.