



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



A NEW YORK DE SOUSÂNDRADE E WALT WHITMAN

Alessandra da Silva Carneiro
(Mestranda — USP/FFLCH — CAPES/PROEX)
Vagner Camilo
(Doutor — USP/FFLCH)

RESUMO

Considerando que Sousândrade e Walt Whitman foram poetas contemporâneos e que moraram em New York quase no mesmo período, o intuito deste artigo é analisar como ambos os escritores representaram em sua poesia o crescimento urbano e econômico dessa cidade estadunidense. Partindo de uma análise comparativa entre o *Inferno de Wall Street*, sousandradino, e de *Song of myself*, whitmaniano, observar-se-á que, embora os poetas apresentem muitos pontos de contato no que se refere ao tema e a recursos de composição, os matizes encontrados nos poemas são distintos.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura comparada, poesia, cidade, Sousândrade, Walt Whitman.

RIASSUNTO

Considerando che Sousândrade e Walt Whitman furono contemporanei ed abitarono a New York quasi nello stesso periodo, questo articolo mira ad analizzare come ambedue scrittori rappresentarono nella loro poesia la crescita urbana ed economica della città americana. Da una analisi comparativa tra *l'inferno di Wall Street*, di Sousândrade, ed *il canto di me stesso*, di Walt Whitman, deve essere osservato che, sebbene i poeti hanno molti punti di contatto, per quanto riguarda il soggetto e la composizione poetica, le sfumature delle poesie si trovano diverse.

PAROLE-CHIAVE

Letteratura comparata, poesia, città, Sousândrade, Walt Whitman.

A Bíblia da família á noite é lida;
Aos sons do piano os hymnos entoados,
E a paz e o chefe da nação querida
São na prosperidade abençoados.
— Mas no outro dia sedo, a praça, *o stock*,
Sempre accesas crateras do negocio,
O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,
Ao *smart* Yankee astuto, abre New-York
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 230).

Sinos de alarmes. . . . grito de fogo. . . . zumbido de rápidos motores e
carros com seu tilintar premonitório e suas luzes coloridas,
O apito a vapor. . . . o estrondo sólido dos vagões que chegam;
A marcha lenta tocada de noite na frente do cortejo,
Vão guardar um cadáver. . . . suas flâmulas drapejadas de musselina negra
(WHITMAN, 2008, p. 83).

Nos anos que morou em New York, o poeta brasileiro Joaquim de Sousa Andrade, conhecido como Sousândrade, dedicou-se a compor *O Guesa*, poema épico cuja primeira edição veio a público na referida cidade, em 1876. Nesse período, o poeta também trabalhou na redação d'*O Novo Mundo* (1870-1879), periódico ilustrado sobre variedades, fundado por José Carlos Rodrigues e que era publicado em português. Considerando que em 1870, quando Sousândrade mudou-se para os EUA, o *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, já estava em sua quinta edição, é de se supor que o maranhense tenha lido a obra do estadunidense muito antes da sua divulgação no Brasil e que foi influenciado por ela. Contudo, não há nenhuma referência explícita a Whitman nos escritos de Sousândrade, ao contrário de outros poetas dos quais o mesmo se declarava admirador como, por exemplo, Ralph Waldo Emerson, também um dos mestres de Whitman.

Para Maria Clara Bonetti Paro, especialista em Walt Whitman, talvez um dos motivos que levaram Sousândrade a não mencionar o nome do autor de *Leaves of Grass* em *O Guesa* pode ter sido a sua dúvida no valor da poesia dele, além do que, naquele contexto, era muito delicado confessar-se admirador de um poeta tão polêmico. Walt Whitman foi muito criticado por sua homossexualidade, entre outros fatores. Já para Luiza Lobo, especialista em

Sousândrade, o fato de Whitman utilizar uma forma mais livre de poesia pode ter deixado o poeta maranhense reticente, uma vez que, apesar de todas as transgressões, ele nunca abriu mão da versificação tradicional. Conquanto não se possa afirmar a ligação entre os poetas, é notório que eles apresentam muitos pontos em comum.

Os referidos autores aproximam-se na temática de sua poesia no que tange ao pensamento político-social e na representação da "cidade". Whitman era democrata e falava da situação da classe trabalhadora urbana que já sofria com os efeitos nocivos do capitalismo crescente. O autor de *O Inferno de Wall Street* também expressou em sua obra percepção arguta dos flagelos do capitalismo criticando as falhas do sistema político-econômico da sociedade norte-americana. Todavia, o interessante não é avaliar se um poeta é ou não é tributário do outro, mas sim perceber que ambos denotam uma "visão de mundo" semelhante, uma reação àquela sociedade destinada ao colapso, possível por uma espécie de *Zeitgeist*, "um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato" (ROSENFELD, 1985, p. 75).

Posto isso, o objetivo deste estudo é apreender como ocorre a representação da cidade na poesia desses modernos poetas do século XIX. Para tanto, selecionamos os poemas *Song of myself*, de Whitman, e o fragmento *Inferno de Wall Street*, de Sousândrade.

Song of myself

Antes de Walt Whitman, a literatura norte-americana ainda tinha como modelo a literatura europeia, especialmente a inglesa, posto isso, ele teria libertado a lírica de seu país do peso da cultura estrangeira e conferido a ela uma "feição mais americana". Para a tradição literária de origem inglesa a linguagem era o que definia a boa literatura e o tema não era importante. Segundo Terry Eagleton, na Inglaterra do século XVIII, a ordem social estava abalada pelos conflitos ocorridos no século anterior, porém, o capitalismo crescente exigia que a aristocracia governante e as classes médias cada vez

maiores se unificassem em prol do “lucro”. Assim, a literatura perdera seu “valor”, visto que este não era monetário, ao passo que o escritor voltava-se para dentro de si tornando as letras uma fuga da sociedade mecânica e racional do trabalho. Os símbolos teriam surgido nessa época como uma alternativa literária para unificar questões complexas que na sociedade eram díspares. Nesse ínterim, é conferido à poesia o *status* de forma elevada e apaziguadora, não sendo conveniente dissecar o seu funcionamento, mas simplesmente acatar aos seus efeitos de sentidos “arrebataadores”.

Por conseguinte, para os poetas contemporâneos de Whitman, herdeiros dessa tradição, a poesia era concebida como algo sublime, de acesso restrito e cujo cultivo era reservado para os poucos que dominavam sua forma clássica. Walt Whitman, mediante tal fato, transgrediu as normas literárias de seu tempo e inovou a concepção de poesia quando:

Nos anos de 1840 e 1850, trilhando seu próprio e silencioso caminho, distante dos círculos literários e academias, lutando para sobreviver na selva de Manhattan, Whitman elaborava uma poética nova e vigorosa, além de uma nova maneira de pensar o mundo (LOPES, 2008, p. 222).

Whitman se apresentava como o poeta-camarada, despojado e democrático — como sugere sua “foto-assinatura” estampada no frontispício da primeira edição de *Leaves of Grass* — e dirige o seu brado poético para o homem do povo. Sua biografia aponta que ele vivia na companhia das pessoas mais simples e que era com elas que ele se igualava e buscava captar na literatura. A cidade, com sua massa de trabalhadores, é representada pelo poeta por meio do seu movimento, barulho e atividades incessantes. Assim, é característico da poesia de Whitman: “o desejo de totalidade” e “descrever o homem com todos os seus atributos, captar as multidões, identificar-se com elas num sistema totalizante e planetário...” (SCHWARTZ, 1983, p. 7).

Para tanto, a linguagem utilizada fugia dos rebuscamentos comuns e buscava a clareza, a simplicidade. Whitman pregava que era preciso democratizar a linguagem, fazê-la mais aberta, mais “pessoal”, pois, quanto mais pessoal mais universal (as partes constituiriam o Todo). Tais concepções

acerca da linguagem são influências do Transcendentalismo, doutrina filosófica fundada por Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e da qual Whitman foi adepto fervoroso. Para essa doutrina, a individualidade de cada pessoa era um fragmento completo do "eu" universal, o indivíduo torna-se o centro espiritual do cosmo que depois da morte, a qual não deveria ser temida, voltaria para a "Superalma". Consoante a isso, "[...] Whitman provoca uma revolução nas formas poéticas tradicionais, criando uma estrutura isomorfa na qual sua ânsia de totalidade se expande no uso do verso livre..." (SCHWARTZ, 1985, p. 13). Contudo, embora o poeta de *Song of myself* tenha inovado a forma de realizar poesia, para críticos como Harold Bloom, sua modernidade estaria mais relacionada ao seu domínio da linguagem figurativa, pois "suas metáforas e argumentos, criando metro, abrem a nova estrada ainda mais efetiva que suas inovações na métrica" (BLOOM, 1995, p. 258).

As imagens criadas em *Song of myself* são autônomas e, mesmo sem possuírem qualquer relação lógica, são justapostas. Essa técnica cria "[...] uma multiplicidade de visões e um ritmo dinâmico, quase hipnótico, como se as palavras disparassem para os olhos do leitor toda a diversidade do Universo" (LOPES, 2008 p. 309). É o denominado "efeito do catálogo", que extrapola os limites da coesão e cria um outro espaço, no qual não existem "refreadores" e os referentes tornam-se amalgamados.

É o que possivelmente culminou, no romance do século XX, no fluxo de consciência, onde ocorre a distensão de tempo e espaço, a fusão entre presente, passado e futuro.

Tecnologia recente na época, a fotografia parece ter contribuído para essa característica catalográfica de *Song of myself*. "A fotografia fragmentava a realidade, revelava detalhes, permitia perceber um mesmo objeto ou pessoa por vários ângulos..." e Whitman parece colar esses recortes de realidade em seu poema com a enumeração de imagens que não possuem conexão aparente (Idem, p. 307). Como podemos ver no excerto abaixo quando numa única mirada o poeta apreende a presença de imagens do cotidiano de uma grande

cidade: a cidade do trabalho, da diversão, da constituição de família, da prostituição, em suma, onde se presencia as múltiplas facetas da vida:

A jovem ianque de cabelos limpos trabalha com sua máquina de costura, na fábrica
ou na fiação,
A grávida de nove meses está na sala de parto, sua fraqueza e dores aumentando,
O calceteiro se apoia em seu pilão — o lápis do repórter passa voando sobre o bloco
de notas — o cartazista usa vermelho e dourado em seu letreiro,
O menino-do-canal trota pelo caminho de sirga — o livreiro faz as contas em sua
mesa — o sapateiro encera a linha,
O regente marca o compasso da banda e é seguido por todos os músicos,
O bebê é batizado - o convertido faz sua primeira profissão de fé,
A regata se dispersa na baía. . . . como brilham as velas brancas!
O vaqueiro conduz a manada, grita chamando os animais perdidos,
O camelô sua com o peso que carrega nas costas — o comprador pechincha até o
último centavo,
A câmera e a chapa estão prontas, a dona deve sentar pra ser fotografada,
A noiva plissa as dobras do vestido, o ponteiro dos minutos custa a se mover,
O comedor de ópio se reclina de cabeça rígida e lábios entreabertos,
A prostituta arrasta seu xale, seu boné bambeia no pescoço cheio de perebas,
A multidão ri de seus palavrões, os homens zombam dela e piscam entre si,
(Desgraçados! Eu não rio de seus palavrões nem fico zombando de vocês,).
(WHITMAN, 2008, p. 63).

É na oposição de caracteres que Whitman alia o essencial do que seria o “povo” norte-americano. Do seu poema emanaria a ideologia da Democracia, em prol da unificação da América do Norte, como forma de resistência a conflitos que ameaçavam diluir o país. Assim, “[...] a poesia de 1855 não expressa apenas a transformação da Democracia em um ritual do consenso, como se transforma em sua maior defesa contra a corrupção moral e política do país...” (GAMBAROTTO, 2006, p. 124).

Uma vez que o “efeito catálogo” também ocorre em Sousândrade, há de se considerar também a possível influência do jornal nos poetas. Whitman e Sousândrade eram “jornalistas”, embora o último tenha tido uma atividade menos intensa que o primeiro, pode-se considerar que a noção de espaço físico do jornal, cuja folha pode comportar notícias diversas e sem ligação necessária, contribuiu para o trabalho deles.

No *Inferno de Wall Street* há uma miscelânea de referências histórico-sociais. O poeta assimila as notícias veiculadas na imprensa da época e

personagens que eram manchetes, geralmente associadas a escândalos, e as coloca lado a lado no "Hades" financeiro de New York. Podemos sentir o dito em:

(*Mob* violentada:)

— Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,
Adulterio, realeza, ladrão,
Em máscaras nós (rostos
Compostos)
Que dançam á eterna *Lynch Law*!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 232).

Na estrofe supracitada, logo no primeiro verso, aparecem nomes de três personagens (reais) as quais, devido a escândalos, foram manchetes nos jornais da época, são elas: "Mistress Tilton", acusada de adultério, "Sir Grant", presidente dos EUA envolvido em corrupções, e "Sir William Marcy Tweed", político e empresário do setor férreo acusado de desvio de verba pública. Na segunda estrofe são atribuídos a elas epítetos denegridores, que no caso do Presidente aponta para a ideologia política do poeta. Sousândrade era um republicano convicto, contudo, não deixou de assistir criticamente ao desenvolvimento dessa forma de governo nos Estados Unidos, desse modo, ao qualificar o Gen. Grant como "realeza" explicita sua crítica a este, uma vez que para ele Monarquia era sinônimo de um governo tirano e contra o povo. Esse parece ser também um ponto de contato entre os poetas ora estudados, pois, ressalvadas as diferenças, "em *Leaves of Grass* e *O Guesa*, os dois heróis são democráticos e condenam os privilégios e os déspotas" (PARO, 2004, p. 192). O tom de hipocrisia é dado pelos versos seguintes até que, na última estrofe, o poeta, pertencente à massa violentada, coloca as personagens num mesmo plano e as condena à "Lei do Linchamento", justiça sumária praticada nos EUA.

Há momentos em que a enumeração caótica, à maneira de Whitman, surge de forma plena, como nos versos:

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos,
Fenianos, Budas, Mormons, Communistas, Nihil-
istas, Farricocos, Railroad- Strikers, All-brokers,
All-jobbers, All-saints, All-devils, lanternas, música,

sensação; Reporters: passa em LONDON o 'assassino' da RAINHA e em PARIS 'Lot' o fugitivo de SODOMA:)

— No Espírito-Santo d'escravos
Há somente um Imperador;
No dos livres, verso
Reverso
É tudo coroado Senhor!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 248)

Cotejando com Whitman:

Esperando respostas dos oráculos. . . . honrando os deuses. . . . saudando o sol,
Fazendo um fetiche da primeira pedra ou do primeiro toco. . . . xamanizando com
gravetos no círculo dos Obis,
Ajudando o lama ou o brâmane a preparar as lâmpadas dos ídolos,
Dançando pelas ruas numa procissão fálica em transe e austero nos bosques, um
gimnosofista,
Bebendo hidromel numa taça de crânio. . . . fã de Shastas e dos Vedas. . . . decorando
o Alcorão,
Andando pelos teocales mexicanos, manchado de sangue da pedra e da faca —
batendo o tambor de pele de serpente;
Aceitando os evangelhos, aceitando o crucificado, tendo a certeza de que ele é divino,
Me ajoelhando na missa — me erguendo para a oração do puritano - sentando
paciente num banco de igreja,
Delirando e espumando em meus surtos de loucura — feito um morto esperando meu
espírito acordar; [...]
(WHITMAN, 2008, p.115)

Em ambos os fragmentos vemos a enumeração desordenada de diversas práticas religiosas numa verdadeira fusão de credos. Em Sousândrade, a terceira pessoa testemunha a "procissão internacional" de "todos-os-santos", "todos-os-demônios", concomitantemente, em Whitman, é a primeira pessoa quem incorpora todas as crenças numa espécie de ritual delirante de possessão que termina em surto de loucura. Para efeito de ilustração, ainda podemos tomar, respectivamente, os seguintes trechos de *Song of myself* e do canto X d'*O Guesa*:

Repleto do poder mais supremo vou avançando, um dos muitos nessa procissão
infinita,
Passamos pelas estradas de Ohio e Massachusetts e Virginia e Wisconsin e Nova
York e Nova Orleans e Texas e Montreal e São Francisco e Charleston e
Savannah e México,
Rumo ao interior, pelo litoral, até as linhas de fronteira cruzando todas as
fronteiras. (WHITMAN, 2008, p. 105).

Philadelphia.-Da liberdade o sino. . .
Os treze sons-apostolos vibrados
Oço. . . e nenhum traidor, d'este divino
Formoso grupo de astros dos Estados!
Massachusetts, Connecticut, Rhode-Island,
New-York, New-Jersey, New-Hampshir', Virginia,
Delawar', Pennsylvania, Maryland,
Georgia, a Sul e a Norte-Carolina —
Oçam, livres! sons magicos, vagidos
Do berço da Republica! ... Violentos
Trinta e septe vibraram no.ar balidos —
Balam Cordeiros nos eternos ventos!
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 218).

O que chama atenção em ambos os excertos é o uso de topônimos como recurso poético. No primeiro, por efeito do emprego cumulativo da partícula aditiva “e”, conforme o poeta enuncia cada nome de local parece contê-los em si sem anular um para dar lugar ao outro, pois o eu-lírico parece avançar e a ideia é menos de passagem que de transcendência do espaço. Diferentemente disso, no segundo, nos versos sousandrados de rimas interpoladas, é pelo elenco de locais que ocorre a celebração da união dos Estados norte-americanos.

Inferno de wall street

É no canto décimo d'*O Guesa* que se encontra o *Inferno de Wall Street* (seção batizada pelos irmãos Campos e que graças a eles ficou mais conhecida autonomamente) no qual ocorrem diversas referências à história e às personalidades contemporâneas ao poeta situadas no caos da cidade de New York. *O Guesa* é um poema em treze cantos inspirado numa lenda dos índios muíscas da Colômbia. Segundo essa lenda, o guesa era uma criança raptada assim que nascia e educada num templo sagrado até os 15 anos, quando era obrigada a peregrinar. Ao final da andança, ele era sacrificado em praça pública, seu coração arrancado e seu sangue recolhido em vasos sagrados em oferenda a Bochica, o deus Sol. Sousândrade identifica a sua biografia de poeta errante (ele viajou muito, sobretudo, pela continente americano), em conflito

com sua família e não reconhecido intelectualmente pelo seu país, com a do guesa e compõe o seu poema pela fusão dos eixos mítico e biográfico.

No que se refere à forma, o *Inferno de Wall Street* (e o *Tatuturama*) destoa de todo o restante do poema porque é construído por estrofes em forma de diálogos antecidas por sínteses em prosa chamadas por Sousândrade de “títulos”. Essas estrofes excêntricas são, geralmente, constituídas por cinco versos com rimas a-b-c-c-b, sendo o quarto sempre curto. De acordo com os irmãos Campos, a versificação deste episódio assemelha-se ao “limerick”, tipo de poema jocoso de origem inglesa. No plano temático dessa seção do poema o “guesa-personagem” chega à New York fugindo dos xeques muíscas que queriam sacrificá-lo; já na esfera biográfica, o “guesa-poeta” viaja aos Estados Unidos, tendo assistido a efervescência capitalista de Wall Street e as manifestações de seus problemas. Sousândrade, em vários momentos, vê New York por um prisma carregado de negatividade. Ilustremos com os versos que se seguem:

(TILTON gemendo e reclamando \$ 100, 000 por *damages*
à sua honra-MINERVA:)

— Todos teem miseria de todos
Stock'xchanges, Oranges, Ô! Ô!
Miséria teem todos:
São doudos,
Se amostram; sábios, *if do not.*
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 233).

Tendo como referência o glossário organizado pelos irmãos Campos para o *Inferno de Wall Street*: Tilton foi traído por sua esposa com o Reverendo Beecher, da igreja de Plymouth, e pediu uma indenização por danos morais. Assim, na estrofe citada o marido traído lamenta-se pelo seu estado lastimoso e conclui que todos sofrem, mas que sábios são aqueles que dissimulam seus infortúnios. É interessante notar que pelo sofrimento se requer compensação financeira e há inclusive referência a Bolsa de valores, isto é, a ênfase no lucro emerge de tudo naquele contexto.

(Pretty girls com a BIBLIA debaixo do braço:)

— Testamento Antigo tem tudo!
O novo quer sanctas de pau ...
Co'o *Book* jubilante
 Adelante,
City bell's, ao lager *anyhow!*
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 234).

Essa estrofe trata da degradação da moral religiosa, uma vez que as falsas beatas, "sanctas de pau" (oco), revelam-se lascivas e propensas ao álcool, como sugere o último verso.¹ Vejamos outros exemplos:

(LINNAEUS, SYSTEMA-NATURAE:)

— Animal reino é o reino egoísmo,
Amor, nutrição, religião;
 Só é liberal
 Vegetal
Mineral, ou o sem coração.
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 235).

(*Freeloves* meditando nas *free-burglars* belas artes:)

— Roma, começou pelo roubo;
New York, rouba a nunca acabar,
 O Rio, *anthropophago*;
 = *Ophiophago*
Newark ...tudo pernas p'ra o ar ...
(Idem, p. 243).

(Electricas *sweethearts* á `school-rod-system'preferindo o pára-raios de FRANLIN:)

— Poeta é cysne, oh! ...não porque canta,
Mas pela ideal lentidão
 Com que andas a amores,
 Horrores
De Lalas que prácticas são! ...
(Idem, p. 253).

Nestas passagens sentimos uma forte negatividade no que se refere às relações humanas na cidade. O eu-lírico chega a afirmar que ser humano é sinônimo de egoísmo e que em New York e Newark o caos e o roubo são

¹ De acordo com a tradução oferecida pelos irmãos Campos no Glossário do *Inferno de Wall Street*: "Belezas femininas da cidade,(à) cerveja, de qualquer modo" (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 423).

preponderantes. Além disso, sugere que a posição do poeta é de alienação em meio à industrialização e mercantilização social a qual abrange até as relações amorosas, como podemos inferir por "Elétricas sweethearts...Horrores de Lalas que práticas são", é necessário acrescentar que Lala(s) é uma prostituta mencionado pelo autor em outras passagens do poema.

Em Whitman sentimos outra dicção. Há certa leveza nos seus versos e o eu-lírico apresenta-se como um *flauner* deslumbrado com a existência em meio à multidão:

Além do empurra-empurra e do trânsito está o que eu sou,
Que se levanta feliz, complacente, compassivo, preguiçoso, unitário,
Que olha pra baixo, fica ereto, ou apoia o braço num indefinível impalpável descanso,
Que olha com a cabeça pensa pro lado curiosa pra saber o que vem por aí,
Dentro e fora do jogo ao mesmo tempo e observando e admirado com isso.
(WHITMAN, 2008, p. 49).

O poeta parece apenas observar e comentar o que vê, sem fazer julgamentos, criando imagens daquele movimento e barulho urbanos. Como nos versos abaixo:

O blablá das ruas. . . . rodas de carros e o baque das botas e papos dos pedestres,
O ônibus pesado, o cobrador de polegar interrogativo, o tinir das ferraduras dos
cavalos no chão de granito.
O carnaval de trenós, o retinir de piadas berradas e guerras de bolas de neve;
Os gritos de urra aos preferidos do povo. . . o tumulto da multidão furiosa,
O ruflar das cortinas da liteira - dentro um doente a caminho do hospital,
O confronto de inimigos, súbito insulto, socos e quedas,
A multidão excitada - o policial e sua estrela apressado forçando passagem até o
centro da multidão;
As pedras impassíveis levando e devolvendo tantos ecos,
As almas se movendo. . . . será que são invisíveis enquanto o mínimo átomo é visível?
Que gemidos de glutões ou famintos que esmorecem e desmaiam de insolação ou de
surtos,
Que gritos de grávidas pegadas de surpresa, correndo pra casa pra parir,
Que fala sepulta e viva vibra sempre aqui quantos uivos reprimidos pelo decoro,
Prisões de criminosos, truques, propostas indecentes, consentimentos, rejeições de
lábios convexos,
Estou atento a tudo e as suas ressonâncias. . . . estou sempre chegando.
(Idem, p. 55).

A seguir, a descrição do trabalho braçal assemelha-se a uma dança pelos seus movimentos disciplinados e harmônicos. O poeta demonstra nutrir admiração pelo povo ao observá-lo em sigilo e sentindo-se próximo dele:

O auxiliar de açougueiro tira seu avental de abate, ou afia a faca em sua barraca
no mercado,
Fico à espreita curtindo as tiradas, gingas e rasta-pés.

Ferreiros de peito pixaim e sujos de fuligem em volta da bigorna,
Cada um com seu malho. . . . todos exaustos. . . . um calor tremendo escapa do fogo.

Da soleira da porta cheia de cinzas sigo seus movimentos,
A leve flexão de suas ancas segue seus braços maciços,
Descem a marreta - descem bem lenta - descem e arrebetam,
Não têm pressa, cada homem bate na sua vez.
(Idem, p. 59).

Por fim, Walt Whitman assume-se porta-voz de toda a gente:

Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo,
Vozes das intermináveis gerações de escravos,
Vozes das prostitutas e pessoas deformadas,
Vozes dos doentes e desesperados e dos ladrões e anões,
[...]
Por mim passam vozes proibidas,
Vozes dos sexos e luxúrias. . . . vozes veladas, e eu removo o véu,
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim.
(Idem, p. 77).

O poeta não julga ninguém. Seja explorador ou explorado, ladrão ou vítima, sagrado ou profano ele somente observa, analisa e considera.

Considerações finais

Pelo exposto, concluímos que ambos os poetas trataram da temática da vida urbana com matizes diferentes. Sousândrade é mais crítico ao analisar, distanciadamente, o caos da metrópole e o seu sentimento é de asco, enquanto Whitman é complacente e democrático ao olhar para o mundo que o circunda com paixão.

N' *O inferno de Wall Street* as críticas ao capitalismo e aos vícios da cidade de New York são ácidas, transmitem a ideia de vidas agonizantes em meio ao caos. Já de *Song of myself* emana a comunhão de almas num ambiente em que tudo denota vitalidade, dinamismo, e mesmo os opostos conflitantes parecem exercer uma função, ligar-se a algo maior e Único. A representação da cidade em Whitman se dá de forma mais amena, pois o poeta

se detém a representá-la em todo o seu movimento e rumores. A classe trabalhadora é descrita no exercício de suas atividades e todos os vícios são abraçados pelo "camarada" que não renega ninguém, que se faz voz coletiva.

Como bem observou Jorge Schwartz, ao passo que Whitman, por meio da ruptura com os limites da estrutura clássica do poema, tenta descrever o mundo, Sousândrade, no *Inferno de Wall Street*, atomiza o referente recuperando-o sob uma forma sintético-fragmentária.

Referências bibliográficas

BLOOM, Harold. Walt Whitman como o centro do Cânone Americano. In:_____. *O Cânone Ocidental*. 3.ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 256-282.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3.ed. rev. ampl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GAMBAROTTO, Bruno. *E pluribus unum: os paradoxos da forma em 1855*. In:_____. *Walt Whitman e a formação da poesia norte americana (1855-1867)*. 2006, 279 folhas. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), FFLCH, USP. São Paulo, 2006.

LOBO, Luiza. Walt Whitman e Sousândrade. In:_____. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 147-158

PARO, Maria Clara. A América de Sousândrade e a América de Whitman: Marámnhan e Mannahatta. In: IZARRA, Laura P. Zuntini. *Literaturas estrangeiras e o Brasil: diálogos*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2004. p. 177-198.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75-97.

SCHWARTZ, Jorge. Whitman/Sousândrade/Baudelaire: uma tríade cosmopolita. In:_____. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 7-13.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. O Guesa. In: WILLIAMS, Frederik G. & MORAES, Jomar (Orgs.). *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Artigo recebido em 29/06/2009 e publicado em 13/04/2010.