‘LEAVES OF GRASS’ E O CÓDIGO SONORO-MUSICAL

“LEAVES OF GRASS” AND THE MUSICAL SONOROUS CODE.

Marly Gondim Cavalcanti Souza

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Doutora em Literatura Comparada pela Université D’Artois (França)
Professora do Curso de Letras Inglês e do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
Linhas de Pesquisa: Literatura e Música; Literatura de língua inglesa; Teoria da Literatura
marlygondim@ig.com.br

RESUMO

O presente trabalho destaca a presença marcante da música na obra lírica completa de Walt Whitman. A música, no seu caráter dinamogênico, surge como uma alternativa prática de estudo e de análise de obras literárias, fundada na relação interartística. Este trabalho se apóia na abordagem quantiqualitativa, através do programa computacional Stablex, adequado ao tratamento e processamento automático para a análise lexical e textual, possibilitando determinar de forma objetiva e científica a importância e o peso dos itens selecionados para a pesquisa. Trata-se de pesquisa do tipo bibliográfica, tendo como objeto de estudo a obra publicada de Walt Whitman, intitulada *Leaves of Grass*. Conclui-se constatando a estreita relação do poeta com a música, principalmente com aquela produzida pela voz humana – a música cantada – reforçando a proximidade de Whitman com o povo, com a democracia.

Palavras-chave: Walt Whitman. Poesia. Música.

ABSTRACT

This present work detach the important presence of music in the full lyric work by Walt Whitman. Music in its dynamogenic character appears as an alternative to study and to analyze the literary works made in the inter artistic relation. This work is based on a quantitative and qualitative approach, through a program Stablex, appropriated to the treatment and automatic process to a lexical and textual analyze, making possible to determine in a objective and scientific form the importance and weight about the selected items to the search. It refers to a bibliographic search, having as study the work by Walt Whitman, called Leaves of Grass. It is conclude that the narrow relation of the poet with music, mainly with that with human voice – the sung music – reinforcing the proximity of Whitman with the people and democracy.

Key-words: Walt Whitman. Poetry. Music.

1 INTRODUÇÃO

Olhamos primeiramente para o painel sócio-musical dos Estados Unidos do século XIX, tempo em que lá viveu Walt Whitman. Época dos progressistas. A sociedade se organizava em uniões de trabalhadores, associações de fazendeiros e de agricultores, casas de conjuntos (colônias), e assim também a música vai ser considerada elemento vital na construção e no bom encaminhamento das comunidades. A música progressista sobrepôs-se e provocou uma inter-relação entre a música local, com características dos povos moradores da América antes da colonização, os indígenas por excelência, e a música das instituições principalmente germânicas, os corais luteranos.

Assim, os Estados Unidos constituem uma fonte de diversidade cultural onde existem muitos outros tipos de música, considerando o tempo do século XIX. É o caso da música usada como ferramenta de movimentos políticos, como uma força na conquista de adeptos. Durante a Guerra Civil, aconteceu uma larga produção de música de conteúdo político, geralmente em tom moralista, semelhante aquele dos reformadores. Mesmo depois do rádio e da televisão aportarem nas terras americanas, a música continuou como uma forte arma para os movimentos dos Direitos Humanos e para combater a Guerra.

Existe ainda a chamada folk-music. Assim como os indígenas, os negros não puderam optar muito pelo espaço a ocupar na cultura norte-americana. Os indígenas foram excluídos ou exterminados mesmo e os negros, colocados na sociedade contra a sua vontade. Assim é que os afro-americanos criaram um tipo de música que aproveitava elementos das raízes de suas culturas e adaptaram também alguns da cultura dos europeus colonizadores que lhes eram impostos. Mas, em torno da Guerra Civil, essa música se torna mais voltada para a resistência mesmo contra a escravidão. Possuidores de uma visão extremamente utilitária, os negro-americanos tomavam os elementos que lhes eram colocados à frente, tanto aqueles trazidos por seus conterrâneos escravizados como aqueles provindos da imposição colonizadora européia, e os transformavam, adaptando-os aos seus objetivos. É o caso do banjo, instrumento trazido pelos escravizados que foi popularizado no meio negro, usado em suas baladas e, depois de cair no desuso, teve o ritmo que nele era usado, transposto para outros instrumentos que, com a introdução de modelos rítmicos também transformados, com o sentimentalismo das canções dos missionários, e com uma harmonia e formas musicais adaptadas aos seus padrões, vai originar o jazz.

Walt Whitman foi colocado em meio a toda essa pluralidade músico-cultural. Americano do século XIX (31/05/1819 – 26/03/1889) nasceu em Long Island, uma ilha onde se estabelecem dois bairros de New York: o Brooklyn e o Queens. A própria vida de Walt Whitman é marcada pela presença da música. Teve contato com a arte dos sons a partir de sua vivência como jornalista crítico de música, vinculado à imprensa de New York City, quando era encarregado de fazer crítica de performances musicais, em Castle Garden, na Palmo's Opera House e no Astor Palace Theatre. Freqüentou a ópera, os espetáculos de música popular e erudita (1840s e 50s) e, apesar de ter classificado a influência européia na música americana da época (WHITMAN, 1845) como ridícula, dizendo inclusive que essa influência contaminava o gosto jovem da República, foi exatamente em contato com a ópera européia que Walt Whitman começou a descobrir que a linguagem musical é essencial e possui uma abrangência universal. A verdade é que, a partir da década de 1840 em diante o pensamento do poeta sobre esta questão vai se modificando até atingir uma paixão especial pela ópera e pelo canto.

Alguns exemplos da identificação de Walt Whitman com a função de um cantor podem ser citados: em "The centenarian's story" (WHITMAN, 1996, p. 320-325)1: "I myself as connecter, as chansonnier of a great future, am now speaking."2 (p. 324); em "One's-self I sing" (p. 37), primeiro poema de Leaves of grass, o eu-poemático afirma logo no primeiro verso da composição, numa semelhança com Virgílio, que começa sua obra Eneida com "Of arms and a man I sing.3": "One's-self I sing, a simple separate person,4 (...) (p. 37)". Observa-se então que estes seus poemas se confundem com canções.Isso tudo sem esquecer que, dentre os estilos de música européia que penetraram o íntimo do americano, está a música religiosa, trazida ao seio de sua família pelo senso de humanidade cultivado por sua mãe.

Realmente, a música universal pode ser escutada na obra de Whitman e é exatamente por causa deste fator que ele tem sido a base de muitos e muitos trabalhos musicais, percorrendo os lugares mais distantes, expressos através dos mais variados estilos musicais, da canção à ópera, a ponto de se constituir um marco para o modernismo musical, motivo para o livro publicado por Lawrence Kramer (2000) – Walt Whitman and Musical Modernism, que já se estabelece como obra básica para estudiosos do modernismo pela ótica da arte musical.

Depois de tratarmos da música como elemento integrante da vida do poeta, partimos para o objeto de estudo e a metodologia aplicada.

A obra de Walt Whitman é possuidora da característica peculiar de se constituir em apenas um livro que evoluiu, enquanto o autor tinha vida, em nove edições5, estando atualmente composto 427 poemas, distribuídos em doze partes: Inscriptions, Children of Adam, Calamus, Birds of Passage, Sea-Drift, By the Roadside, Drum-Taps, Memories of President Lincoln, Autumn Rivulets, Whispers Of Heavenly Death, From Noon To Starry Night, e Songs Of Parting (constituindo o Leaves of Grass, propriamente dito). Além das doze partes do Leaves of Grass (LG), o livro inclui dois anexos: Sands at Seventy e Good-Bye My Fancy, inseridos na nona edição, chamada 'death-bed' edition, sendo o texto final autorizado pelo próprio Walt Whitman, mais cinco apêndices (dos quais trabalharemos dois: Old Age Echoes, poemas póstumos, e Early Poems6). A edição da Penguin Books, de 1996, do The Complete Poems, foi a escolhida para ser explorada nesta pesquisa.

Em seguida, é necessário saber como está trabalhada a música dentro dos textos. Analisamos o vocabulário e a temática de Walt Whitman, partindo do ensaio de poética comparada: Musique et Littérature (1994), de Jean-Louis Backès, de onde surgiu a proposta de abordar o emprego na literatura de termos emprestados do vocabulário especificamente sonoro-musical (Idem, p. 6). São itens lexicais da musicologia que servem de instrumentos para a análise literária. Portanto, tomando o código musical como parâmetro fundante e socioculturalmente dimensionado, a metodologia por nós adotada é a analítica. A unidade maior (a obra como um todo) dividimos em unidades menores (textos e vocabulários) para explorarmos o vocabulário sonoro-musical, inicialmente, selecionado a partir de três critérios:

Em primeiro lugar, as formas musicais – conceituadas, de maneira geral, sejam elas musicais ou poéticas, como uma maneira de organizar a obra de arte. O contexto da época em que predominou aquela forma musical evocada no texto é ativado tanto histórica como esteticamente, na memória do leitor (cf. ARROYAS, 2001, p. 206).

Em segundo lugar, as menções às imagens sonoro-musicais – conceituadas como referências, lembranças. É o caso do uso de palavras e expressões que nos falam de elementos relacionados à música, porque fazem parte do vocabulário específico dessa arte, como instrumentos musicais, elementos da teoria, da harmonia, da orquestração, da história da música, nome de compositores, ou ainda porque se referem a elementos da natureza que produzem sons característicos e distintos (a música da natureza).

Por último, a intertextualidade - o vocabulário ou a temática da obra podem transportar-nos para uma composição musical conhecida. É o caso, por exemplo, de Walt Whitman quando cita títulos de óperas nos seus poemas.

O método de análise desta pesquisa envolve principalmente recursos de três áreas: da literatura comparada e da lexicometria. No campo da literatura comparada, recorremos especialmente aos estudos contextuais (aspectos sócio-históricos) da poética, da titrologia e da análise do vocabulário. Para realizar a contento o tratamento e a análise dos textos, utilizamos o método matemático-estatístico-computacional do cientista francês André Camlong (1996), associado ao programa Stablex, desenvolvido por ele mesmo e Thierry Beltran (2004a e 2004b).

2 PERFIL DO VOCABULÁRIO E DA TEMÁTICA SONORO-MUSICAIS

Elaborando-se o perfil do vocabulário e da temática sonoro-musicais dentro dos títulos e dentro dos textos, identificamos, a partir do programa Stablex (CAMLONG; BELTRAN, 2004a), no processo de lematização, o peso dos itens sonoro-musicais, obtido a partir da Macro (CAMLONG; BELTRAN, 2004b), que pode ser demonstrado através do Gráfico 1, a seguir:

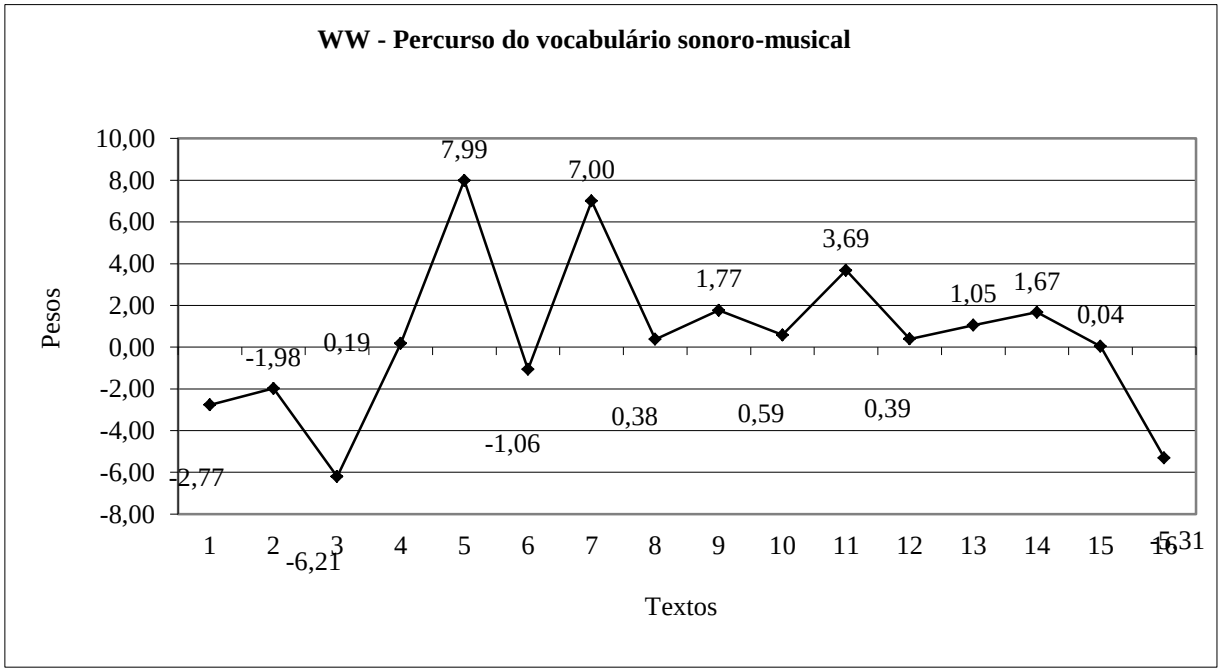

Gráfico 1: WW – Percurso do vocabulário sonoro-musical

Fonte: Produção da própria autora.

A visualização gráfica permite localizar os extremos: a coleção possuidora de maior peso lexical é T5 – Sea Drift – e aquela que apresenta menor valor para o vocabulário sonoro-musical é T3 – Calamus.

Dividindo o léxico construído em regiões, têm-se três coleções de poemas esmeradas no uso do vocabulário específico sonoro-musical – o vocabulário preferencial (com valores acima de +1,96): T5 – Sea-Drift; T7 – Drum-Taps e T11 – From Noon to Starry Night. No âmbito do vocabulário básico (limites de –1,96 a +1,96), encontram-se nove dos dezesseis Textos aqui considerados: T4 – Birds of Passage; T6 – By the Roadside; T8 – Memories of President Lincoln; T9 – Autumn rivulets; T10 – Whispers of Heavenly Death; T12 – Songs of Parting; T13 – Sands at Seventy; T14 – Good-Bye My Fancy; e T15 – Old Age Echoes.

Por último, somente quatro dos dezesseis textos aqui referidos apresentam valores abaixo de –1,96, região própria do vocabulário diferencial ou de rejeição da obra: T1 - Inscriptions; T2 – Children of Adam; T3 - Calamus; e T16 – Early Poems. Portanto, o vocabulário sonoro-musical na obra whitmaniana ocupa lugar principalmente básico (em nove Textos), tendendo para o preferencial, porque soma doze coleções nesta direção e deixando a região de rejeição com apenas quatro Textos.

Uma primeira conclusão é possível ser delineada: Walt Whitman oferece 75% (12 do total de 16 Textos) de sua obra como campo próprio para o estudo que aqui se propõe. Finda esta parte de caracterização do léxico sonoro-musical do universo artístico de Whitman, passamos para a discussão dos pontos específicos dentro do âmbito sonoro-musical.

2.1 OS TÍTULOS SONORO-MUSICAIS DE WALT WHITMAN

Considerando a obra whitmaniana como um todo, é difícil não construir uma visão orquestral pela sua vastidão e pelas múltiplas partes, notadas desde uma primeira vista como diferentes em temática: uma voltando-se para a guerra, outra, para o amor, outra para a memória, e até, uma de despedida de sua criatividade. Separando pelas categorias de itens relacionados ao universo sonoro-musical que norteia esta pesquisa (formas musicais e menções ao universo sonoro; a intertextualidade musical está ausente nos títulos dos poemas), observemos, primeiramente, o título das dezesseis coleções de poemas aqui analisadas:

1) Inscriptions	6) By the roadside	11) From noon to starry night
2) Children of Adam	7) Drum-Taps	12) Songs of parting
3) Calamus	8) Memories of President Lincoln	13) Sands at seventy
4) Birds of passage	9) Autumn rivulets	14) Good-bye my fancy
5) Sea-Drift	10) Whispers of heavenly death	15) Early poems

Tem-se apenas uma forma musical – song – e quatro menções ao universo sonoro – calamus, birds, drum-taps e whispers. Como exemplo, verifiquemos como se fazem as inscrições do universo sonoro, nos títulos das peças líricas whitmanianas, na sua primeira coleção:

CATEGORIA	TÍTULO
Formas musicais	Song of Myself
Menções ao universo sonoro	One's-Self I Sing As I ponder'd in Silence For Him I Sing To a Certain Cantatrice I Hear America Singing Still Though the One I Sing

Quadro 1: Títulos sonoro-musicais em T1 - *Inscriptions*

Fonte: Elaboração da própria autora

É sensível o predomínio das menções ao universo sonoro, nos títulos dessa coleção. Pela ausência de intertextualidade com outras peças de música e a existência de apenas uma forma musical, song7, os títulos whitmanianos se dirigem ao mundo como sujeitos cantores. O primeiro lugar em recorrência está ocupado com a ação de cantar – sing, em quatro títulos. Em três deles é o próprio eu-poemático que canta e no outro, ele percebe toda a América cantando, uma técnica usada pelo artista para seduzir seus leitores através da identificação. Um detalhe acontece com o poema hoje intitulado "One's-self I sing" que se constitui num resumo do poema "Inscription", da edição de 1867. Em 1888, esse mesmo poema recebeu o título: "Small the Theme of My Chant" (cf WHITMAN, 1996, p. 790).

Em seguida, tem-se cantatrice, antigo termo em língua francesa, originado do latim cantatrix, usado para designar "cantora". É uma paixão na vida do autor, a música simples, a própria melodia cantada pela voz humana. Influência da ópera italiana, bastante prestigiada pelo artista nos anos em que viveu em New York, principalmente a partir de 1848, quando se instalou em Brooklyn e participou muito freqüentemente da vida cultural de Manhattan. Aliás, anos de profundo amadurecimento para o poeta, processo assim descrito por Bazalgette (1908, p. 47): "Les années de New York, (...) – ces années où il prit conscience de lui-même et d'où son oeuvre a jailli, forment le fond merveilleux et unique sur lequel sa personnalité se détache"8.

Outro ponto que merece destaque, logo a partir da primeira coleção de poemas de Walt Whitman, é a direção do seu canto. Três são os elementos cantantes ou cantados em sua obra: ele mesmo (como em "Song of myself"), a sua terra ("I hear América singing") e a vida futura da nação americana em convívio com as demais, numa perfeita harmonia democrática (como em "On the Beach at Night Alone"). Dos três temas, dois são evidentes, nesta coleção: ele mesmo e a sua terra.

FORMAS MUSICAIS

Pinçamos do léxico sonoro-musical as seguintes formas musicais em número de quarenta e seis, respeitando a maneira em que está usada na obra, seja ela no singular, no plural, em ambas ou seus derivados. O léxico abaixo está organizado em ordem decrescente de ocorrência total nas dezesseis coleções de poemas do autor americano. Os itens: *schant, schants, smarch, smarches*, indicam a discriminação feita em cada um, separando o substantivo que nomeia a possível forma musical do verbo, ação de realizar a citada forma.

Tabela 1: Léxico 1 – Formas musicais lematizadas

ORDEM	LÉXICO	TOTAL	ORDEM	LÉXICO	TOTAL	ORDEM	LÉXICO	TOTAL
1	song	108	17	dirges	3	33	anthems	1
2	songs	84	18	hymn	3	34	ballad	1
3	smarch	29	19	operas	3	35	bolero	1
4	schant	27	20	psalm	3	36	chansons	1
5	schants	27	21	romanza	3	37	lament	1
6	masses	15	22	canticles	2	38	ode	1
7	carols	11	23	impromptu	2	39	odes	1
8	smarches	11	24	jigs	2	40	oration	1
9	carol	10	25	lamentation	2	41	orations	1
10	hymns	8	26	lullaby	2	42	oratorios	1
11	dirge	7	27	preludes	2	43	Parody	1
12	prelude	7	28	psalms	2	44	Romance	1
13	recitative	7	29	recitatives	2	45	symphony	1
14	opera	5	30	serenades	2	46	Waltz	1
15	yonnondio	4	31	symphonies	2			
16	ballads	3	32	acclamation	1		TOTAL	413

Fonte: A autora

Por este levantamento (apenas de nível aritmético), contabilizam-se quatrocentos e treze usos deste grupo de itens e a forma mais referida na obra de Walt Whitman é *song*, com cento e oito registros. Um exemplo de como a forma musical se insere no texto poético pode ser o seguinte, com as formas *song* e *chanson*:

> All **songs** of current lands come sounding 'round me,
> The German airs of friendship, wine and love,
> Irish ballads, merry jigs and dances, English warbles,
> **Chansons** of France, Scotch tunes, and o'er the rest,
> Italia's peerless compositions.
>
> (“Proud music of the storm”, p. 424)

As formas musicais ocupam lugar privilegiado ou básico em treze das dezesseis coleções de poemas de Walt Whitman. Apenas três coleções apresentam peso diferencial. Visualizando esse resultado através de gráfico, temos o gráfico 2 abaixo:

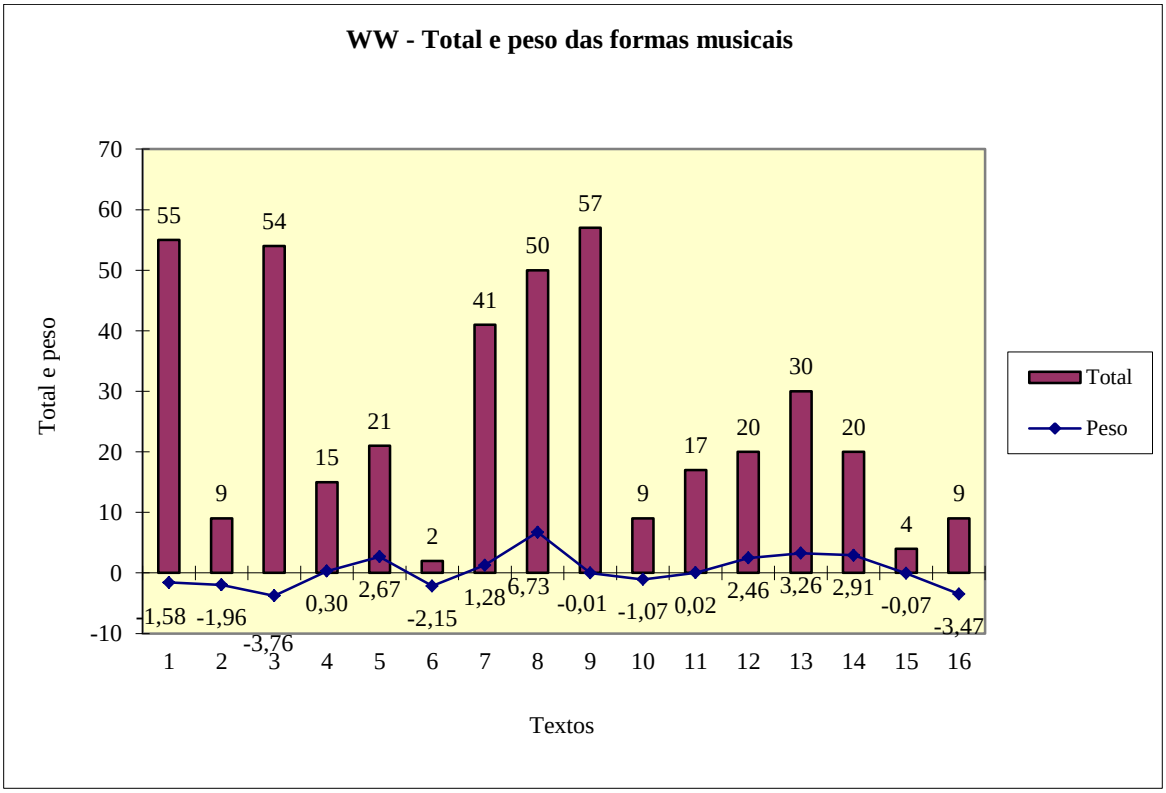

Gráfico 2: Peso das foras musicais

Fonte: Elaboração da própria autora

As colunas em rosa *pink* representam a soma aritmética dos usos das formas musicais, em cada uma das coleções de poemas do autor enquanto a linha azul sinaliza o peso do mesmo grupo de itens lexicais. Fica nítido que a coleção 8 – *Memories of President*

Lincoln – é aquela de maior peso (+6,73) para o uso das formas musicais em Walt Whitman. É possível caracterizá-la como a obra mais adequada para uma investigação das formas musicais, dentre as dezesseis deste autor.

Encerrada a exploração das formas musicais, passamos para a análise mais detalhada das menções ao universo sonoro-musical na obra whitmaniana.

MENÇÕES AO UNIVERSO SONORO-MUSICAL

O campo de estudo torna-se mais complexo pela quantidade de elementos envolvidos: neste momento faz-se necessária a abordagem de pontos distintos, componentes de um mesmo tecido. Reduzindo o mais possível, estabelecemos sete categorias consideradas essenciais para esta exploração: instrumentos musicais, grupos musicais, função de músico, elementos musicais, emissões sonoras, ações para emissão e para a percepção do som. Constatamos, através da ferramenta computacional Stablex, a presença de 712 itens lexicais referentes ao universo sonoro-musical, nos textos dos 417 poemas de Whitman, dispostos por ordem alfabética, em recorte feito do léxico 2, exposto abaixo:

Tabela 2: Léxico 2 – Lematização das menções ao universo sonoro-musical

WW - Lematização das menções ao universo sonoro-musical																		
Ord	Léxico	Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16
1	accompaniment	1			1													
2	accord	1			1													
3	ahoy	1	1															
4	alarm	3	1		1						1							
5	alarm-bells	1	1															
708	ya-honk	1	1															
709	yaws	1	1															
710	yell	1			1													
711	yelling	1	1															
712	yells	1								1								
TOTAL		4432	661	158	757	153	212	80	492	207	638	150	234	125	177	127	46	210

Fonte: Elaboração da própria autora

É inegavelmente um universo que se descortina! São quatro mil quatrocentas e trinta e duas ocorrências, listadas a partir das sete categorias acima citadas.

Torna-se importante também estabelecer qual a coleção de poemas ocupa o ápice na concentração de elementos evocativos da arte dos sons. Para essa constatação, recorremos mais uma vez ao programa Stablex, levando para a planilha *Règle* o total obtido no levantamento aritmético dos itens referidos para determinar o peso deste grupo de itens dentro de cada uma das coleções estudadas.

Tabela 3: Peso das menções ao universo sonoro-musical

WW - Peso das menções ao universo sonoro-musical																
Tot	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T7	T8	T9	T10	T11	T12	T13	T14	T15	T16
4432	661	158	757	153	212	80	492	207	638	150	234	125	177	127	46	210
6,56	-2,28	-1,77	-5,72	0,32	7,54	-0,68	7,04	-0,81	1,11	1,14	3,99	-0,06	-0,31	1,23	0,22	-4,38

Fonte: A autora

Na primeira coluna, do Total, confere-se valor significativamente positivo para esse conjunto dos itens lexicais, considerando a obra do poeta como um todo. O valor +6,56 coloca este tecido lexical no âmbito do vocabulário preferencial. Isto corrobora o resultado encontrado para as formas musicais (+5,56). Facilmente, determina-se a variável 5 – Sea-drift, como a detentora de maior peso para o grupo de itens analisados.

Detalhando a análise das menções, podemos afirmar que em Whitman, as menções oscilam entre a voz humana, os instrumentos de percussão e expressões relativas à dinâmica musical. As seis coleções que conferem destaque para a voz humana são: T1 – Inscriptions (bark); T4 – Birds of passage (chant); T6 – By the roadside (dalliance); T8 – Memories of president Lincoln (bards); T15 – Old age echoes (rippling) e T16 – Early poems (sigh). Sendo bark a menção de maior peso em Inscriptions, ouve-se o grito solitário, pequeno, que penetra o espaço, levando o livro do eu poemático para todos quantos viajam nos navios, através das ondas! A única coleção que valoriza instrumento de percussão é T7 – Drum-taps (drums). Tratando de instrumento de sopro, surge apenas a coleção T2 – Children of Adam (pipes), aliás, podendo-se aí atribuir um sentido fálico. Os instrumentistas estão em foco no alto da lista de T11 – From noon to starry night (trumpeter) e em T12 – Songs of parting (drummers). A dinâmica na produção do som é explorada em T5 – Sea-drift (endlessly), T10 – Whispers of heavenly death (triumphant) e T14 – Good-bye my fancy (brief). A única coleção que coloca elemento de música como menção mais importante no discurso poético é T13 – Sands at seventy (lilt9).

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS

Em Walt Whitman, um total quarenta e um instrumentos (respeitada a diferença de nomenclatura para singular e plural), estão distribuídos pelas dezesseis coleções de poemas, como citamos a seguir: banjo, bell, bells, bugle, bugles, castanets, cornet, cornets, cymbals, drum, drums, fiddle, fife, fifes, flageolets, flute, flutes, gong, guitar, guitars, harp, harps, horn, horns, instrument, instruments, lyre, oboe, organ, organs, piano, pipe, pipes, rebeck, trombone, trumpet, trumpets, tympanum, vina, violins, violoncello. Calculando-se o peso dos itens lexicais da lista acima, tem-se que as duas coleções e os instrumentos musicais de maior peso lexical em cada uma delas são: T7 – Drum-taps (drums) e T9 – Autumn rivulets (harps). Classificando o léxico acima nos naipes de instrumentos – cordofones, aerofones e idiofones (considerando como idiofones os também chamados membranofones, por serem os próprios instrumentos percutidos), obtém-se o seguinte:

Walt Whitman – Classificação dos instrumentos musicais			
Cordofones	**Aerofones**		**Idiofones**
Banjo	Bugle	Oboe	Bell
Fiddle	Bugles	Organ	Bells
Guitar	Calamus	Organs	Castanets
Guitars	Cornet	Pipe	Cymbals
Harp	Cornets	Pipes	Drum
Haps	Fife	Trombone	Drums
Lyre	Fifes	Trumpet	Gong
Piano	Flageolets	Trumpets	Tympanum
Rebeck	Flute		
Vina	Flutes		
Violins	Horn		
Violoncello	Horns		

Quadro 2: Classificação dos instrumentos musicais

Fonte: Elaboração da própria autora

Nota-se facilmente que os instrumentos mais explorados na questão de variedade são os aerofones, seguidos pelos cordofones e, em número bastante reduzido, os idiofones. Se pensarmos como Thoureau (apud MATTHIESSEN, 1968, p. 83) que "a raiz das letras são as coisas", podemos também afirmar que existe aí uma estreita relação entre a poética whitmaniana e o contexto vivido por Walt Whitman, fortemente marcado pela guerra. Os instrumentos de sopro alarmam, incentivam, são instrumentos que levam avante, que levam à frente, a olhar mais distante, provocam sensação de motivação para o ataque e para o enfrentamento do inimigo. E não era esse o objetivo do poeta em frente à sociedade

americana da época? Que surgisse um país de pessoas corajosas e dispostas a trabalhar pelo engrandecimento da nação? Toda esta presença da música dos instrumentos de sopro confirma o que foi dito pelo próprio Walt Whitman sobre a Guerra Civil: "the very centre, circunference, umbillicus of my whole career"[10.]

Em segundo lugar em termos de ocorrência, estão os instrumentos de corda. Bem adequados ao acompanhamento da voz, conduzem o olhar pesquisador para a ópera, atividade de preferência de Whitman, principalmente na década antecedente à publicação do famoso Leaves of grass. Naquela época, a ópera constituía o principal motivo para o homem trabalhador ordinário freqüentar o teatro (NICHOLS, 2005). Encantado pela voz humana, expresso inclusive no poema "Vocalism" (p. 405) – "O what is it in me that makes me tremble so at voices?11 – Whitman contextualiza a voz cantada no estilo de música que mais o atraía, a ópera, com os instrumentos que lhe são próprios. Em último lugar na recorrência encontram-se os instrumentos idiofones, também próprios para o acompanhamento orquestral da ópera.

A INTERTEXTUALIDADE

Embora se tratando de um tipo de menção ao universo musical, merece abordagem específica não só pela imposição que se faz como noção dominante no âmbito dos estudos literários contemporâneos, mas também pelo específico resultado obtido quando de sua exploração.

Neste estudo, intertextualidade (terminologia usada por Julia Kristeva) corresponde ao que Gérard Genette classifica como transtextualidade: toute relation, manifeste ou camouflée, d'un texte à un ou plusieurs autres.12 (apud MATHIS-MOSER, 2003, p. 199) Também se segue a idéia de 'texto', empregada por Kristeva em sentido largo, estendendo-se até o texto musical, em oposição ao sentido genettiano que considera principalmente o texto literário (cf. Idem). Incluem-se, nesta abordagem intertextual os títulos, os trechos, alusões ou personagens de obras musicais e o nome de compositores citados explicitamente nos títulos ou no corpo dos poemas da obra poética em análise.

Sendo a intertextualidade um protocolo de leitura que requer uma participação ativa do leitor na elaboração do sentido da obra, torna-se um recurso de sedução, propositadamente usado para atingir este efeito. Constitui-se, pois, em um forte elemento de análise a ser explorado no estudo da literatura, principalmente, na abordagem intersemiótica e na literatura comparada.

TÍTULOS DE MÚSICA

Apesar de Walt Whitman usar significativamente o recurso da intertextualidade musical, em três de suas coleções: T9 – *Autumn rivulets;* T13 – *Sands at seventy* e T14 – *Good-Bye my fancy*, não apresenta registro de títulos de obras musicais nos títulos de seus poemas. Walt Whitman traz presente, no corpo de sua produção poética, os seguintes títulos de obras musicais:

EXPRESSÃO	COLEÇÃO	REFERÊNCIA INTERTEXTUAL
Sonnambula	T9 – Autumn rivulets	La Sonnambula (The Sleepwalking Girl) – ópera de Vicenzo Bellini (Estréia: 1831)
Norma	T9 – Autumn rivulets	Norma – ópera de Vicenzo Bellini (Estréia: 1831)
Poliuto	T9 – Autumn rivulets	Ópera de Gaetano Donizetti
Lucia	T9 – Autumn rivulets	Ópera de Gaetano Donizetti (Estréia: 1835)
Ernani	T9 – Autumn rivulets e T13 – Sands at seventy	Ópera de Giuseppe Verdi (Estréia: 1844)
William Tell	T9 – Autumn rivulets	Guillaume Tell, Ópera de Gioacchino Antonio Rossini (Estréia: 1829)
Huguenots	T9 – Autumn rivulets	*Les Hunguenots* – Ópera de Giacomo Meyerbeer (estréia: 1836)
Prophet	T9 – Autumn rivulets	Ópera de Giacomo Meyerbeer (Estréia: 1849)
Robert	T9 – Autumn rivulets	*Robert le Diable* – Ópera de Giacomo Meyerbeer (Estréia: 1831)
Faust	T9 – Autumn rivulets	Ópera de Charles Gounod (Estréia: 1859)
Don Juan	T9 – Autumn rivulets	Don Giovanni – Ópera de Wolfgang Amadeus Mozart. (Estréia: 1787).
Eine feste Burg ist unser Gott	T9 – Autumn rivulets	"A safe stronghold our God is still" ou "A Mighty Fortress is our God" – Salmo 46 (45)
Agnus Dei	T9 – Autumn rivulets	Cantos do Ordinário da Missa Católica
Gloria in Excelsis	T9 – Autumn rivulets	Cantos do Ordinário da Missa Católica, arranjado por Mozart
Stabat Mater Dolorosa	T9 – Autumn rivulets	Oratorio de Rossini (1792 – 1868), com título: "She stood, the sorrowing Mother" ou "A grief-stricken mother was standing".
The Creation	T9 – Autumn rivulets	"Die Schöpfung" – Oratório de Haydn (1794-1795).
Song of the dying swan	T9 – Autumn rivulets	The song of the dying swan – canto de origem mítica

Quadro 3: WW – Títulos de obras musicais nos poemas

Fonte: Elaboração da própria autora

Os títulos de obras musicais que participam do corpo dos poemas de Walt Whitman somam onze óperas, cinco títulos da música religiosa cristã (sendo três cantos celebrativos e dois oratórios) e somente um canto de caráter mítico. Como a maioria dos títulos acima listados pertence ao gênero da ópera, vale destacar que esse não se constitui um fato novo no estudo da obra de Whitman. Muitos são os registros (principalmente aqueles dos biógrafos) que dão conta da presença desta arte nos poemas de Walt Whitman. Faner (1951, p. 2) cita, por exemplo, Basil de Selincourt que, já em 1914, publicou o livro: Walt Whitman: a study, dando conta de que é importante conhecer o assunto para compreender a origem e a natureza dos poemas whitmanianos. E continua, citando Louise Pound que publicou o artigo "Walt Whitman and Italian Music" na revista American Mercury, de setembro de 1925. Dentre outros, o francês Jean Catel, com o livro Walt Whitman: la Naissance du Poète, publicado em Paris, no ano de 1929. A lista não encerra aqui, Faner continua até Alice L. Cooke, com "Notes on Whitman's Musical Background", artigo publicado em New England Quartely, XIX, nas páginas 224 –235, em junho de 1946, vésperas da publicação de Faner.

Citando o próprio poeta, Faner afirma que entre 1835 e 1861, Walt Whitman freqüentou a música de New York. E vale destacar que o interesse do artista pela música era tanto que, como jornalista em New York, escreveu cerca de treze artigos, no período de 1846-1847, quando trabalhou como editor do jornal Daily Eagle, de Brooklyn. Em 1847, a primeira referência à opera, no mesmo jornal, no dia 27 de fevereiro de 1847.

Na obra poética de Whitman, a coleção que aqui recebe a classificação de T9 – Autumn rivulets é a mais densa em quantidade de citações sobre óperas na obra do americano, principalmente nos poemas: "Italian music in Dakota" (p. 420) e "Proud music of the storm" (p. 422-428). Muitas das óperas citadas são italianas. Isso se deve ao fato de que, na época de Whitman, era essa a ópera mais apresentada nos Estados Unidos. A ópera italiana confere importância ímpar à voz. Talvez daí venha a paixão de Walt Whitman pela música cantada13.

A reflexão que se faz neste final de abordagem sobre a marcante presença do gênero ópera na obra de Whitman é: por que óperas na obra de Walt Whitman? A resposta brota do que se afirmou no capítulo 4, quando se focalizava o chão americano a ser pisado neste trabalho: os Estados Unidos do começo do século XIX abandonam um pouco a formalidade do classicismo e aderem ao louvor dos sentimentos e das emoções. A ópera realiza um pouco disso nas suas apresentações, quando é dado a seus personagens o direito da transgressão e de excessos no caráter. Isto cria um poder de atrair o público no sentido da identificação e do desejo. Não é esse poder da ópera que justamente pretende a poética de Whitman?

Por outro lado, consciente da importância da música para sua expressão poética, a ópera, vem ao encontro da proposta de Whitman sendo uma ferramenta bastante favorável porque é um heterogêneo artístico composto de contribuições de vários meios de expressão em que a música é condição sine qua non para sua existência: se a música falhar, tudo falha numa ópera, enquanto que um espetáculo operístico sobrevive, mesmo com um mau libreto, mesmo com uma má performance, pela força da música. Usando a ópera em seus poemas, Walt Whitman consegue convocar uma imagem musical capaz de provocar não apenas a sedução do leitor como a sua participação, do seu envolvimento no processo de significação do texto.

Além de óperas, outra exploração que se faz é de cantos religiosos, os quais serão agora focalizados, juntamente com o oratório de Rossini, são citados no seguinte trecho do poema "Proud music of the storm":

> Now Asia, Africa leave me, Europe, seizing, inflates me;
> To organs huge, and bands, I hear as from vast concourses of voices,
> Luther's strong hymn, Eine feste Burg ist unser Gott;
> Rossini's Stabat Mater dolorosa;
> Or, floating in some high cathedral dim, with gorgeous color'd windows,
> The passionate **Agnus Dei**, or **Gloria in Excelsis**. [14] (Grifos nossos) (p. 426)

"Eine feste Burg ist unser Gott" é o próprio salmo 46(45) que compõe o livro dos salmos do Antigo Testamento, da Bíblia (1995) e é atribuído aos filhos de Coré. No poema whitmaniano, o salmo 46 é citado como base para o hino luterano. Os cantos "Agnus Dei" e "Gloria in excelsis", presentes no mesmo poema - "Proud music of the storm" - fazem parte dos chamados cantos do Ordinário da missa católica[15] (ALCALDE, 1998, p. 73), exatamente o contexto evocado na peça lírica whitmaniana (ver citação acima). O 'apaixonado' "Agnus Dei" (citado em latim) a que se refere o poeta tem um texto curto e litânico[16]: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi – Miserére nobis.* (bis)*; / Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi – Donna nobis pacem*[17]. (MISSEL..., 1985, p. 45). A música "Gloria in excelsis" é citada no poema como momento de elevação em uma catedral alta. Realmente, trata-se de um hino de louvor a Deus-Pai e a Cristo, que, entoado em tais circunstâncias, provoca uma sonoridade grandiosa. O poema de Walt Whitman destaca a suntuosidade da música da liturgia cristã católica que, de tão apaixonante e penetrante, leva o eu-poemático a flutuar quando escuta o "Gloria in excelsis" ou o "Agnus Dei".

A seguir, os dois oratórios, "Stabat Mater Dolorosa" de Rossini e "The Creation" de Haydn. O oratório "Stabat Mater Dolorosa", de Giaocchino Antonio Rossini, que, segundo Horta (1985, p. 326), levou dez anos para ser completado (de 1831 a 1841), baseia-se no hino

"Stabat Mater Dolorosa" *"descreve a vigília de Maria junto à cruz, após a crucificação de Jesus"* (HORTA, 1985, p. 364), que é executado no ofício das leituras, da liturgia das horas do dia 15 de setembro[18]. Ainda segundo Horta, a composição do hino é atribuída a Jacopone da Todi (c. de 1228-1306) e tem motivado muitas composições musicais e, entre elas, o oratório de Rossini.

O oratório de Haydn, "The Creation" é citado também no poema "Proud music of the storm", no trecho exemplificado abaixo:

> I hear the annual singing of the children in St-Paul's Cathedral;
> Or, under the high roof of some colossal hall, the symphonies, oratorios of Beethoven, Handel, or Haydn;
> The Creation, in billows of godhood laves me. (p. 427)

O eu-poemático assiste as apresentações de corais infantis, de sinfonias e de oratórios. "The Creation" foi criado no período de 1796-1798, para o texto escrito por Lidley (ou Linnell). O texto, por sua vez, baseia-se no livro bíblico do Gênesis e no *Paraíso Perdido*, de Milton[19] (HORTA, 1985, p. 93). A obra leva o título em inglês por ter sido composta em Londres, por sugestão de Salomon, o empresário inglês dos concertos de Haydn.

O canto "Song of the dying swan" entra na composição poética de Walt Whitman no mesmo poema "Proud music of the storm":

> From Spanish chestnut trees' dense shade,
> By old and heavy convent walls, a wailing song,
> Song of lost love, the torch of youth and life quench-d in despair,
> **Song of the dying swan**, Fernando's heart is breaking[20]. (Grifo nosso) (p. 425)

"Song of the dying swan" é um canto que brota da alma pesarosa, atingida pela tristeza em virtude da partida do ente querido, da perda do amor. O poema estabelece uma relação de similaridade com a situação vivida por Fernando na ópera "La Favorite", de Donizetti.

Finalmente, constatam-se duas vertentes bem delineadas no trabalho de Walt Whitman com os títulos de obras musicais nos seus poemas: a ópera e a música religiosa.

3 CONCLUSÕES

A identificação de tamanha importância conferida ao aspecto sonoro-musical na obra de Walt Whitman só veio a enriquecer uma idéia que já existia a partir de leituras feitas da obra, mesmo que com outros objetivos (acadêmicos ou de entretenimento). O fato de Walt

Whitman se colocar várias vezes, no decorrer de sua obra, na posição de cantor, levava-nos a acreditar na sua estreita relação, porque não dizer, na impregnação da sua composição poética pela música.

Percebemos, portanto, através de referências ao universo sonoro-musical usadas por Walt Whitman em sua obra poética, a importância que assumem os instrumentos da orquestra que povoam seus poemas. Vemos, ainda, a questão da voz, do cantor, da cantora, dos povos que cantam, das classes sociais que entoam seus cantos próprios, porque para Whitman, cantar era unir o próprio ser e seu espírito (o *self* e o *soul*), constituindo, assim, talvez o mais importante dos instrumentos musicais.

NOTAS

[1] Quando a citação for retirada do livro que baseou a análise, *The Complete Poems*, publicado pela Penguin Books, de 1996, será colocada somente a página, na chamada de referência.

[2] [Eu mesmo como um conector, como um compositor de canções de um grande futuro]. (Tradução nossa).

[3] [Eu canto as armas e um homem]. (Tradução nossa).

[4] [Eu canto o íntimo (ego), uma pessoa simples e independente]. (Tradução nossa).

[5] Primeira - 1855; segunda – 1856; terceira – 1860; quarta – 1867; quinta – 1871; sexta – 1876; sétima – 1881; oitava – 1889; nona – 1892.

[6] Dispensaremos os outros três, pelas seguintes razões: o apêndice Poems Excluded from Leaves of Grass por constituir-se de poemas excluídos pelo próprio autor, no arranjo final dado a sua obra; o apêndice Song of Myself: The Text from the First Edition of Leaves of Grass (1855), porque não é objetivo da presente pesquisa a análise histórica da obra; por último, o apêndice Prefaces, porque se compõe de quatro prefácios escritos para as publicações do Leaves of Grass, estando também fora do âmbito desta pesquisa.

[7] [Canção].

[8] [Os anos de Nova York – esses anos quando ele toma consciência de si mesmo e quando sua obra brotou, formam o fundo maravilhoso e único sobre o qual sua personalidade se destaca.].

[9] [Melodia cadenciada; cantar com alegria].

[10] [O centro, a circunferência, o umbigo de toda a minha carreira] (Tradução nossa).

[11] [O que é isto em mim que me faz tremer tanto frente a vozes?] (Tradução nossa).

[12] [toda relação, manifesta ou camuflada, de um texto em outro ou em muitos outros.].

[13] Não há registro de títulos música instrumental nos seus poemas.

[14] [Agora, Ásia, África, deixem-me, a Europa me agarrando, me incha; / Com órgãos enormes e bandas, escuto como de multidão de muitas vozes, / O hino de Lutero cantado fortemente: Eine feste Burg ist unser Gott; o Stabat Mater Dolorosa de Rossini, ou flutuando em alguma catedral alta com deslumbrantes janelas coloridas, / O Agnus Dei apaixonado ou o Gloria in excelsis.].

[15] São partes cantadas o ano inteiro, sem variação do texto. Também chamadas de partes fixas da missa.

[16] Interpretado alternadamente: solista e assembléia.

[17] [Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo – Tende piedade de nós! (bis) / Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo – Dai-nos a paz!

[18] Chamado o dia das Sete Dores de Nossa Senhora.

[19] Segundo Kennedy (2004, p. 170), o texto em que se baseia o oratório de Haydn é de autor inglês desconhecido.

[20] [Da sombra densa de castanheiras espanholas, / Através das paredes velhas e pesadas do convento, uma canção de gemido, / Canção de amor perdido, a tocha de mocidade e de vida extinta em desespero, / "Canção da morte do cisne", o coração de Fernando está se quebrando.].

REFERÊNCIAS

ALCALDE, Antonio. *Canto e música na liturgia*: reflexões e sugestões. São Paulo: Paulinas, 1998.

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire:* à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001. (Espace Littéraire).

BACKÉS, Jean-Louis. *Musique et littérature:* essai de poétique comparée. Paris: PUF, 1994.

BAZALGETTE, Leon. *Walt Whitman:* L'Homme et son Oeuvre. Paris: Société du Mercure de France, 1908.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional: Paulus, 1995.

CAMLONG, André. *Méthode d'analyse lexicale textuelle et discursive*. Paris: Éditions Orphyrs, 1996.

_____; BELTRAN, Thiérry. *Programa Stablex*. Version PC 2004a. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

_____. *Macro* (tratamento estatístico). In: _____; BELTRAN, Thiérry. STABLEX Version PC 2004b. 1 CD-ROM Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição Exclusiva: Pirus Tecnologia.

FANER, Robert D. *Walt Whitman & Opera*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1951.

HORTA, Luiz Paulo (Org.). *Dicionário de música*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KENNEDY, Michael (Org.). *The concise Oxford dictionary of music*. 4ª edition. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KRAMER, Lawrence (Org.). *Walt Whitman and Modern Music:* War, Desire, and the Trials of Nationhood. New York & London: Garland Publishing, Inc, 2000.

MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière:* la derive américaine. Montréal: VLB éditeur, 2003.

MATTHIESSEN, F. O. *American Renaissance:* art and expression in the age of Emerson and Whitman. London: Oxford: New York: Oxford University Press, 1968.

MISSEL, Grégorien des. *Dimanches*: note en chant grégorien par les moines de solesmes. Sarthe: Solesmes, 1985.

NICHOLS, J. Gary Schmidgall: *Walt Whitman scholarship at its Best*. Interview by Jack Nichols. Disponível em: <http://gaytoday.com/garchive/interview/050102in.htm>. Acesso em: 02 ago. 2005.

WHITMAN, Walt. Art-singing and heart-singing, *Broadway Journal*, 29 nov 1845.

_____. *The complete poems*. Middlesex (UK): Penguin Books, 1996.