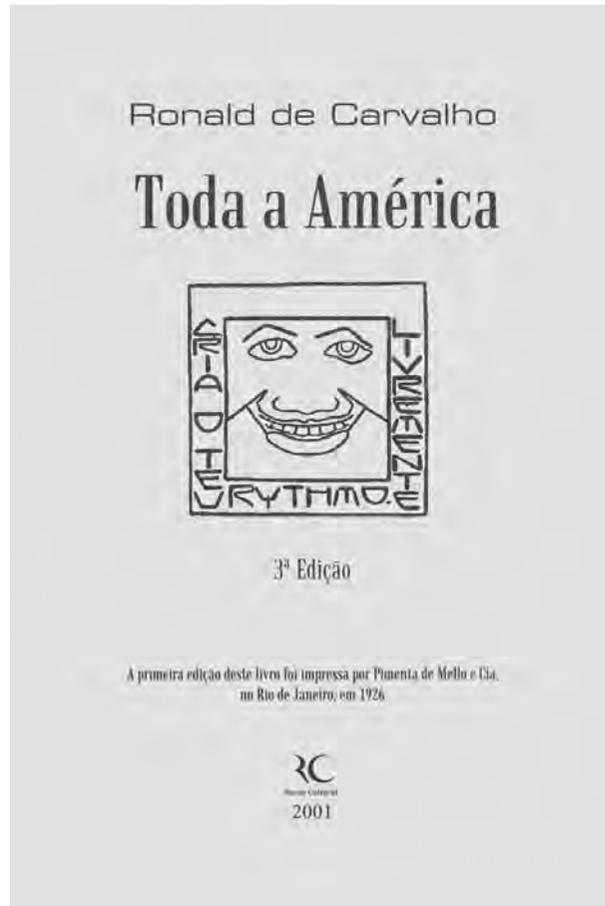


A poética da criação novo-mundista em Toda a América



Ronald de Carvalho. *Toda América*. 2001.

Charles Perrone

Doutor em Literatura Luso-brasileira pela University of Texas at Austin. Professor da University of Florida/EUA. Autor, entre outros livros, de *Letras e letras da MPB*. 2. ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008. cap@ll.ufl.edu

A poética da criação novo-mundista em *Toda a América*

The New World poetic of creation in *Toda a America* (*All of America*)

Charles A. Perrone

Tradução: Sergio B. F. Tavolaro*

Uma prolífica pianista de jazz brasileira, moradora de Nova York no final do século XX, escreve que o objetivo de seu mais recente lançamento é apresentar uma ampla gama musical, é “capturar a essência musical de cada América e combinar seus vários ritmos e sons para que eles batam como um só coração”¹. Dada a vasta coleção de formas musicais populares nas Américas do Sul, do Norte e Central (incluindo o Caribe), as intenções artísticas assim anunciadas são muito mais do que ambiciosas, caso literalmente consideradas; elas são melhor ouvidas como metáforas para um projeto que pode coadunar, no espaço e no afeto, um amplo espectro de tonalidades, repertórios variados, músicos de diferentes *backgrounds*, e diversos públicos. Na verdade, o espírito épico (ambicioso e ousado) que anima esse álbum — suas composições, *covers* e canções originais — tem motivado poetas, bardos, cantadores de histórias em diferentes épocas e localidades nas Américas.

Depois que o modelo épico clássico perdeu sua viabilidade, novos modos de poesia épica ou de tendência épica foram desenvolvidos para dar conta de novas realidades no hemisfério; trata-se de um fenômeno literário que se estende desde meados do século XIX até boa parte do século XX, levado adiante tanto por vozes universalmente respeitadas como por outras menos conhecidas. Para além do significado geográfico estrito das três Américas, a configuração tripartite do continente pode também ser entendida conforme fatores lingüísticos e culturais dominantes — o ibero-americano, o anglo-americano, e o franco-americano — ou através de referências às origens, à raça, e a etnias — indo-americano, euro-americano, afro-americano — numa estrutura de organização que muda de nação para nação, de região para região, e de área para área.

O viajado antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, naquele que muitos consideram ser o mais abrangente olhar sobre a região, apresenta os povos da América Latina como nativos, transplantados e importados (migrantes forçados)². Todas essas três formas de desenhar as três Américas se manifestaram em longos trabalhos de verso ao longo dos séculos. Houve, nesse sentido, trabalhos brasileiros não-convencionais que superaram o foco nacional em favor da afirmação de perspectivas hemisféricas, tanto latino-americanas como outras ainda mais abrangentes. Na década vanguardista do século XX, *Toda a América*, de Ronald de Carvalho, é o melhor exemplo de poesia inter-, trans-, ou pan-americana que perfaz gestos épicos. Para entender aquele trabalho, é proveitoso rever, ainda que brevemente, manifestações do gênero e variações subseqüentes no Novo Mundo.

Convencionalmente, aquilo que define uma poesia como épica, seja ela cantada ou escrita, é a narração em verso dos feitos de um herói que se apresenta por uma sociedade ou uma nação, seja na antigüidade clássica

* Professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB).
sergiotavolaro@hotmail.com

¹ ELIAS, Eliane. *The three Americas*. Blue Note CDP 7243 8 53328 2 1, 1997.

² Cf. RIBEIRO, Darcy. *Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.

ou num período da história literária ocidental até o Romantismo. Ainda que as aventuras heróicas possam ter elementos fabulosos ou mesmo sobre-humanos, retratar realizações humanas históricas permanece essencial. A partir da emergência do romance, da independência das nações do Novo Mundo, e da transição do neoclassicismo à modernidade artística, modelos herdados do épico antigo começaram a entrar em colapso para dar lugar a conceitos diferentes do poema longo. O mais poderoso exemplo nas Américas, obviamente, é a épica-lírica de Walt Whitman em *Leaves of Grass* (*Folhas de relva*, 2005), uma coleção multiforme e continuamente crescente composta de muitas instâncias líricas conectadas, e uma história de vida democrática que se desdobra³. Whitman retrabalha o tecido episódico do épico tradicional e trata o plano objetivo com ênfase subjetiva, almejando um trabalho fundacional para os EUA. Whitman é o ponto de partida para qualquer discussão sobre lírica épica/épica lírica que tenha um propósito americanista. Isso pode ser observado de maneira notável em meados do século XX no mais grandioso exemplo latino-americano, *Canto general* (1950), de Pablo Neruda⁴.

Seja no caso de empreendimentos modernos ou de história profunda, é útil sublinhar uma avaliação localizada do modo literário feita por Earl Fitz:

*como um gênero literário, o épico era particularmente bem ajustado para retratar a conquista e colonização do Novo Mundo. Tanto o choque violento e sangrento de culturas que a conquista provocou quanto a emergência subsequente das nações americanas mostraram-se aptos a ser recontados através da forma épica. Mas, na mesma proporção em que a luta pelo controle das Américas envolveu diferentes tipos e graus de lutas, os numerosos épicos americanos vieram a se diferenciar no tocante à sua matéria, ao modo de tratamento, e ao estilo.*⁵

Tal observação se aplica muito bem ao mais importante exemplo brasileiro que será aqui considerado. Na América Latina, durante a preparação da independência política alcançada no início do século XIX, houve inúmeros esforços para se criar poesia épica, com alguns resultados destacáveis. Conforme escreveu um importante analista, à medida em que em que novas nações eram formadas e elementos para uma consciência coesa alcançados, “uma boa dose de energia foi devotada, em larga medida por poetas, para mostrar o quão pouco Portugal e Espanha eram culturalmente importantes. É aqui que primeiramente encontramos aquela preocupação (...) com tudo o que a conquista europeia suprimiu ou destruiu na América”⁶. Uma característica central do pensamento e das artes das Américas brasileira e hispana dos anos 1820 em diante é o “indianismo”, ou seja, uma exploração dos fenômenos indígenas desde os Astecas no México até os Tupi no Brasil⁷. Esse nativismo, com seu quinhão de presença no verso épico, preparou o caminho para o interesse poético subsequente em populações locais não-européias, como por exemplo o gaúcho misturado ou comunidades afro-descendentes. De fato, as principais possíveis origens da poesia ibero-americana residem tanto em uma latinidade comum quanto em culturas locais ou culturas-“mães” (Brotherston), aspectos que ainda fazem sentido um ou mais séculos mais tarde nos trabalhos neo-épicos.

³ A mais básica definição para a épica-lírica é a combinação entre lírica e elementos épicos em um único trabalho. Ver MILLER, James E. *Leaves of grass: America's lyric-epic of self and democracy*. New York: Twayne, 1992.

⁴ A respeito do modelo whitmaniano no bardo chileno, ver NOLAN, James. *Poet chief: the native american poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994, e ALLEGREZZA, William. *Politicizing the reader in the American lyric-epic: Walter Whitman's Leaves of grass and Pablo Neruda's Canto general*. Ph.D. Dissertation in Comparative Literature. Louisiana State University, 2003. Ver também SANTI, Enrico Mario. *The Accidental Tourist: Walt Whitman in Latin America*. In: FIRMAT, Gustavo P. (editor). *Do the Americas have a common literature?* Durham: Duke University Press, 1990, p. 156-176.

⁵ FITZ, Earl. *Rediscovering the New World: inter-American literature in a comparative context*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991, p. 48.

⁶ BROTHERSTON, Gordon. *Latin American poetry: origins and presence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 2.

⁷ Características “indianistas” ocorrem antes dos anos 1820 mas não de forma suficientemente coerente para compor uma tendência. Ver, como exemplo das primeiras críticas nos EUA sobre esse assunto, DRIVER, David Miller. *The Indian in Brazilian literature*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1942. Um estudo compreensivo pode ser encontrado em TRECE, David. *Exiles, aliens, rebels: Brazil's Indianist movement, Indigenist politics, and the imperial Nation-State*. Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 2000.

⁸ A respeito da realização de Ercilla, ver as pioneiras observações críticas em inglês de RIOSECO, Arturo Torres. *The epic of Latin American literature*. Berkeley: University of California Press, 1961 [edição britânica, 1942], p. 14-22.

⁹ Apud FRANCO, Jean (nova edição). *The modern culture of Latin America: society and the artist*. London: Penguin, 1970, p. 71.

Tanto pela implementação de regras renascentistas clássicas como por suas narrativas históricas, o maior exemplo do épico na América Espanhola, ou mesmo em todo o continente, é *La Araucana* (1569-1589), de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Esse poema nacional do Chile é um épico de conquista⁸. No século XVII, havia diversos títulos de epopéia religiosa e heróica, nenhum realmente notável. Desde o século XIX, “poetas latino-americanos reconheceram o desafio de escrever em escala continental, de criar um ‘poema da América’”, um empreendimento cheio de dificuldades para reconciliar compasso moral, identidade geográfica, determinação pessoal, e mesmo a própria possibilidade do épico, “dada a natureza da experiência americana” (Brotherston, p. 27), no sentido de inventar e caracterizar, obviamente não a flora, fauna e ambiente, que são os principais esteios da imaginação literária do Novo Mundo.

Após 1800, vários títulos de trabalhos em língua espanhola expressamente incorporaram o substantivo (ou adjetivo) América. Décadas depois do batismo de constituições locais, a ocasião do quadringentésimo aniversário da chegada de Colombo veio acompanhada de um grande número de respostas literárias na América Hispânica. Eventos diversos e a própria política da região nos últimos anos da década de 1890 — o peso dominante dos EUA na Conferência Pan-americana (1889-90) e a guerra EUA x Espanha em 1898 — naturalmente motivaram os latino-americanos a articular definições renovadas de si no hemisfério. O famoso ensaio *Ariel* (1900), de Rodó, que retratava o “colosso do Norte” como inevitavelmente materialista em oposição a uma América Latina mais espiritualizada, acabou afetando todos os tipos de intercâmbio intelectual e poético. Nesse sentido, a manifestação de um ideal humanista preocupado com a alma estaria presente em *Alma América* (1906), de José Santos Chocano, com características épicas. O prestígio estético e a função coletiva que o gênero manteve podem ser percebidos através do seguinte exemplo de um reconhecido escritor responsável por promover o trabalho de mestre da literatura local gaúcha: o poeta modernista Leopoldo Lugones, em um ensaio de 1916 sobre a poesia folclórica elevou Martín Fierro “à posição de épico (...) ele fez daquela poesia o épico da Argentina, dando a ela um sentido nacional vital”. Para ele, “produzir um poema épico é para qualquer nação a maior prova de sua vitalidade, porque tal criação expressa a vida heróica de sua gente. Essa vida é o epítome da suprema realização humana e representa o mais elevado que a raça [humana] pode atingir: a afirmação de sua identidade com o resto do mundo.”⁹

Ainda maior que uma afirmação nacional seria uma poetização regional, fraternal, comunal da experiência latino-americana, desde o esplendor mexicano pré-colombino e as alturas de Machu Pichu até as costas marítimas e as aflições do Brasil, que ocupa a metade leste da América do



Sul. Foi esse o objetivo do *Canto general*, de Neruda, que na América Latina de hoje permanece um ponto de referência monumental e inexorável à poesia, ao épico e às relações culturais transnacionais da região.

Na América portuguesa, a produção colonial do verso épico foi escrita, inevitavelmente, à sombra de *Os Lusíadas* (1578), de Camões; trata-se de uma narração incisiva da nação lusitana que, ao lado da *Divina comédia* e de *Paraíso perdido*, integra o panteão de poemas épicos europeus de formação clássica¹⁰. A primeira das imitações do modelo de Camões na colônia data de 1601; a maioria dos exemplos dos dois séculos que se seguiram dificilmente podem ser chamados de inspirados em um sentido literário. Uma aliança de poetas educados no Velho Mundo deu voz a novos sentimentos de pertencimento local no Novo Mundo na província de Minas Gerais, expressando um espírito protonacional em poemas épicos consistentes. *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão (1722-1784) compreende dez cantos sobre a chegada portuguesa a Bahia. *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama (1741-1795), narra a guerra luso-hispânica contra as missões jesuíticas no sul do Brasil¹¹. A independência brasileira produziu “uma escola de ‘americanistas’ (...) influenciados pelo entusiasmo de [J. G.] Herder pela literatura do povo, por sua vez derivada dos elementos letrados e mais primitivos da nação (*Die Wilden*)” (Brotherston, p. 10).

Dessa maneira, continuam a emergir no período romântico narrativas militares gloriosas mescladas à história (imaginada) de tribos indígenas em verso épico. Um trabalho brasileiro louva o expansionismo europeu na figura de Colombo.¹² Em sua busca por formas americanas de identidade, o mais importante poeta brasileiro do início do Romantismo, Gonçalves Dias, incluiu uma seção chamada “Poemas Americanos” em sua primeira coleção (1848) e deixou um épico incompleto baseado em uma história tribal¹³. Até Machado de Assis — o maior escritor de prosa de ficção da América Latina antes de Borges, e conhecido por seu cosmopolitismo universalista textual de 1880 em diante — queria prestar homenagem a Gonçalves Dias e seu interesse “indianista”, publicando a coleção *Americanas* (1875), um título que mostrava não tanto um cuidado hemisférico mas simplesmente localização neste lado do Oceano Atlântico¹⁴. É nesse período pré-republicano que a excepcional composição poética de Sousândrade, *O guesa*, aparece, contradizendo noções recebidas da experiência do que vem a ser americano e a respeito do fazer épico no Brasil¹⁵.

Durante a soberania do Parnasianismo e do Simbolismo no Brasil, que coincidiu com a infância da República, a elegância lírica (francamente eurocêntrica) foi valorizada acima de tudo. A celebração de tudo que era nacional retornou com vigor com o modernismo das décadas de 1920 e 1930. Vários trabalhos desse período de vanguarda têm sido associados com impulsos épicos, tais como as sagas de inspiração mítica e folclórica de *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp¹⁶. Depois do apogeu do Modernismo Brasileiro iconoclasta, outros poemas longos com traços épicos são *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, que é um complexo périplo de criação privado que parodia até mesmo *Os Lusíadas*, e as coleções heróicas de Cecília Meirelles, *Romanceiro da inconfidência* (1953) e *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro* (1965), respectivamente um tratamento da conspiração colonial pela independência e uma crônica da cidade do Rio, em que Cecília

¹⁰ Cf. GIAMATTI, A. Barlett. *The earthly paradise and the renaissance epic*. Princeton: Princeton University Press, 1966; BOWRA, Cecil M. *From Virgil to Milton*. London: McMillan, 1945.

¹¹ Cf. GAMA, José Basílio da. *The Uruguay (a historical romance of South America)*. Berkeley: University of California Press, 1984 (organização e introdução de Frederick C. H. Garcia e Edward F. Stanton).

¹² *Colombo* (1863), de Manuel de Araújo Porto Alegre, é comentado por TOMSON, Roger, *L'utopie perdue des Îles d'Amérique*. Paris: Honoré Champion, 2004, p. 217.

¹³ *Os timbiras*, cujo subtítulo é “poema americano”, foi dedicado ao Imperador do Brasil.

¹⁴ Numa coleção anterior, *Crisálidas* (1863), Machado de Assis incluiu “Epitáfio do México”, uma dentre as muitas indicações da repercussão e simpatia do Brasil pelas vicissitudes da independência mexicana, como afirma BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, seguida de antologia*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

¹⁵ Publicado primeiramente em versão resumida *O guesa errante* [1876] em Nova York; uma versão ampliada apareceu em Londres (s/d, 1884, 1888). Há uma tradução parcial para o inglês de um ensaio crítico chave, CAMPOS, Haroldo de. *The trans-american pilgrimage of Sousândrade's guesa*. In: BESSA, A. S. and CISNEROS, Odile (orgs.). *Novas: selected writings of Haroldo de Campos*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press (no prelo).

¹⁶ SÁ, Lúcia de. *Rain forest literatures: Amazonian texts and Latin American culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. O capítulo 8 do livro faz uma consideração do caráter épico de *Cobra Norato* em relação ao conhecimento nativo.

¹⁷ Do sumário da convincente análise presente em BERNUCCI, Leopoldo M. That gentle epic: writing and elegy in the heroic poetry of Cecília Meirelles. *Modern language notes*, v. 112, n. 2 (mar. 1997), p. 201-218. Sobre autoria feminina ao longo das décadas, ver RAMALHO, Christina Ramalho, *Elas escrevem o épico* (Santa Catarina: Edunisc, 2005). Sobre o épico em fases desde clássica até pós-moderna, ver SILVA, Anazildo Vasconcelos da, *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

¹⁸ A fonte das citações que se seguem é MARTINS, Wilson. *The modernist idea: a critical survey of Brazilian writing in the twentieth century*. New York: NYU Press, 1970, p. 238. Ainda que Martins afirme ser a segunda edição ampliada, trata-se na verdade da terceira se se levar em consideração a re-impressão dos anos 1920 feita a partir do original de 1919.

“pretende articular materiais épicos tradicionais em um novo espírito”¹⁷. De um ponto de vista da poética transamericana, entretanto, a mais significativa obra modernista com qualidades épicas foi escrita pelo poeta-diplomata Ronald de Carvalho (Rio de Janeiro, 1893-1935). *Toda a América* (1926) se assenta cronologicamente no centro do modernismo brasileiro, a meio caminho entre a Semana de Arte Moderna (1922) e 1930, ano genericamente considerado como o ponto terminal da fase heróica daquele movimento.

Com respeito à consciência estética americana extra-nacional, o maior impacto vem no oferecimento de Carvalho. A mais americana (leia-se “das Américas”) ou americanista das obras do Modernismo Brasileiro foi aquele volume de Carvalho tematicamente focado. O brilhante jovem intelectual iniciou seu serviço no governo em 1914, em Lisboa, onde estabeleceu suas credenciais modernistas ao co-organizar o número inaugural da revista literária progressista *Orpheu*, que trazia Fernando Pessoa, o maior nome da lírica moderna de língua portuguesa. Carvalho retornou ao Brasil para despir-se de sua reminescente roupagem parnasiano-simbolista e para se tornar uma voz ativa na emergente vanguarda. Ele ajudou a organizar a Semana de Arte Moderna em 1922 e continuou a participar de atividades orientadas para mudanças. Tanto sua subsequente viagem à América do Norte, via Antilhas, e via o lado andino da América do Sul, quanto seu engajamento com artistas e pensadores sintonizados com as redefinições culturais, foram responsáveis por inspirar *Toda a América*, que confirmou no verso a filosofia hemisférica do autor. Carvalho também tinha construído uma reputação como crítico-historiador de letras com o premiado *Pequena história da literatura brasileira* (1919); sua terceira edição foi o primeiro trabalho “a refletir sobre a idéia modernista”¹⁸. Isso se justifica por sua defesa da necessidade de se ir além das fronteiras nacionais:

O homem moderno do Brasil deve, para criar uma literatura própria, evitar toda espécie de preconceitos. Ele tem diante dos olhos um grande mundo virgem cheio de promessas excitantes. Organizar esse material, dar-lhe estabilidade, reduzi-lo à sua verdadeira expressão humana, dever ser a sua preocupação fundamental. Uma arte direta, pura, enraizada profundamente na estrutura nacional, uma arte que fixe todo o nosso tumulto de povo em gestação, eis o que deve procurar o homem moderno do Brasil. Para isso, é mister que ele estude não somente os problemas brasileiros, mas o grande problema americano. O erro primordial das nossas elites, até agora, foi aplicar ao Brasil, artificialmente, a lição européia. Estamos no momento da lição americana. Chegamos, afinal, ao nosso momento.

O poeta Carvalho pôs em prática aquela atitude na medida em que “ele se coloca no plano americano em vez de se colocar no plano brasileiro”. Críticas à sua postura poética pouco comum levaram, como que de passagem, à sua comparação com projetos nacionalistas do tipo de *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, e, de maneira consistente ao longo das décadas, a referências ao óbvio modelo de Walt Whitman; desencadearam ainda avaliações gerais da profundidade relativa de sua abordagem hemisférica ou continental, que pode ser chamada de pan, inter-, trans-, ou mesmo de oni-americana.

Ainda que necessariamente ampla em proporções espaço-temporais, *Toda a América* não é propriamente uma obra de caráter épico, já que

não possui herói, viagem sustentada, ou fluxo narrativo¹⁹. Ao contrário, trata-se de uma espécie de épicalírica, uma seqüência geo-cultural organizada pelo olhar do(s) falante(s) através do tempo-espço. O livro compreende vinte e uma unidades: um prefácio (advertência); um primeiro longo poema sobre o Brasil; nove poemas sobre as Antilhas, América do Norte e América do Sul hispânica; um grupo de nove textos epigramáticos sobre o México; e a composição titular — subdividida em cinco seções, “Toda a América” (I – V) — que confirma, solidifica e enriquece, com freqüentes apelos metapoéticos, aspectos fundamentais das instâncias líricas precedentes. Se alguns deles parecem permanecer em níveis superficiais, ou se há hiatos evidentes no mapeamento textual tricontinental, o quintuplo final pode ser visto, de certa forma, como uma compensação com sua amplitude e intensidade.

Além dos traços estáveis e *moods* [estados de ânimo] do(s) falante(s) na dimensão puramente textual, a continuidade da versão original é reforçada por abundantes ilustrações, que na maior parte das vezes imita desenhos incas e astecas, apesar de uma figura maternal recorrente ter características aparentemente tribais africanas. Parte da folha de rosto — frontispício — é um arranjo gráfico do lema do poeta, “cria o teu ritmo livremente”, que incorpora os valores impulsionadores de liberdade para criar individualidade formal e de liberdade como uma primazia americana. Cor, luz e grandes contornos dominam os campos da imagética. Mais importante ainda, nada do que isso representa é disponível à consciência racional convencional, conforme o prefácio proclama em uma apóstrofe inteiramente indicativa:

Europeu!
Filho da obediência, da economia
E do bom senso,
Tu não sabes o que é ser Americano!
 (29)

Naturalmente, tal diferença percebida abunda nos poemas que se seguem, que com freqüência trazem consigo a carregada intenção de justaposição do europeu e do americano, do Velho e do Novo Mundos. Tal contraposição pode ser entendida como responsável por estruturar a totalidade do volume. Este hemisfério abarca liberdade e uma felicidade singular relacionadas ao achado de “(...) terras livres, ares livres, / florestas sem lei! / Alegria de inventar, de descobrir (...)” (30). Essas proclamações tornam-se motivos recorrentes de nota nas esferas físicas e psíquicas.

Um contemporâneo de Carvalho enxergou corretamente um paralelo bíblico nas revitalizações transatlânticas do texto: *Toda a América* é a grande poesia continental e insular. / Insiste-se no visionarismo da Canã americana, para a fatigada velhice dos europeus²⁰. O sentido de terra prometida de fato emerge em paisagens geográficas e humanas do começo ao fim. Chamar a coletânea de continental significa não só que ela se estende pelas Américas do Norte e Sul como também que seu apelo é grandioso. Enquanto o impacto da tradução espanhola é notável, até mesmo relacionada a Neruda, não houve versão inglesa ou francesa²¹. O emprego de insular em seu comentário tem uma lógica literal — os poemas de Carvalho referentes às Antilhas — e um interesse figurativo, já que a

¹⁹ CARVALHO, Ronald de. *Toda a América*. Rio de Janeiro: Radio Cultural, 2001[1926]. Todas as citações são desta fonte.

²⁰ GRIECO, Agrippino. *Gente nova do Brasil. Obras completas*. v. 6. Rio de Janeiro.

²¹ A tradução espanhola de 1930 por Francisco Villaespesa apareceu na Espanha mas obviamente poderia ter sido distribuída no exterior. Em seu prólogo, Carvalho é chamado de “un poeta integralmente representativo de nuestra América”. Citado por LOPES, Albert R. and JACOBS, Willis D. Ronald de Carvalho. *Revista Iberoamericana*, 36, 1953, p. 391-400. Brotherton, no capítulo “The Great Song of America” (84), diz que Neruda pode ter sentido o impacto de *Toda a América*.

²² Ver PERRONE, Charles A. Insular outreach moveable outlook: Transamerican currents in Brazilian lyric. *Chásqui*, v. 33, n. 1, 2004.

²³ BRITO, Mário da Silva. *Panorama da poesia brasileira: o modernismo*. V. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, p. 41 e 42.

²⁴ ANDRADE, Oswald de. Manifesto of Pau-Brasil poetry. *Latin American Literary Review*, 1986, p. 187. Próxima citação: p. 186.

²⁵ Sem citar qualquer evidência, Lopes e Jacobs (p. 393) parecem projetar as datas conhecidas de composição sobre a totalidade da seqüência, simplesmente dizendo que Carvalho escreveu seu livro durante viagens feitas em 1923-1924, tendo-o publicado dois anos depois. Se isso é inteiramente verdadeiro, qualquer discussão de transposição de Oswald teria muito mais abalo.

questão da insularidade e da conexão relativa do Brasil no hemisfério já foi explorada no tocante à lírica transamericana²². *Toda a América* é claramente um esforço textual para combater o isolamento e a auto-absorção.

Enquanto esse poeta de alcance nunca revelou o espírito de vanguarda impetuoso de alguns de seus colegas-em-armas do movimento do Modernismo que então se desdobrava, seu volume temático foi comparado por um importante antologista à primeira proposta programática de um *provocateur* primordial:

*a nota pan-americana de Ronald de Carvalho corresponde a uma transposição ao plano continental do espírito nacionalista da Poesia Pau Brasil, inventada por Oswald de Andrade, e cujos versos, ao contrário dos do cantor carioca, vinham caracterizados pela síntese e pela secura da linguagem. Em Ronald havia o predomínio da inteligência sobre a emoção. Sob o signo do cálculo, compôs seus versos. Daí praticar 'uma poesia de supercivilizado', como acertadamente registra Vinicius de Moraes.*²³

Mais que técnica literária *per se* e seus possíveis compassos ideológicos, é a atenção ao lado técnico da civilização moderna, em amplo sentido, que liga os esforços poéticos de Carvalho e Andrade, que por sua vez não pode também ser visto, de forma alguma, como mais emotivo que racional. Um princípio fundamental no "Manifesto da Poesia Pau Brasil" é a interação e valoração do mundo natural e da sociedade industrial: "(...) A saudade dos pajés e os campos de aviação militar (...) A floresta e a escola (...) "²⁴. Na primeira seção do poema final de *Toda a América*, por sua vez, o hemisfério é simultaneamente celebrado por seus "cafezais (...) seringais (...) canaviais (...) carretas de bois" e "locomotivas (...) elevadores (...) guindastes (...) comportas de aço cromado" (p. 118-119). Referências na obra à forma geométrica sugerem uma preocupação tanto com a perspectiva cubista quanto com tais aspectos do documento fundacional de Oswald, como "A síntese (...) o equilíbrio geométrico (...) a raça crédula e dualista e e geometria".

Há inúmeras dessas confluências de interesse entre as duas seqüências, mas há uma dúvida cronológica a ser considerada ao se especular que *Toda a América* é uma transposição do esquema de Oswald. Ambos se conheciam e haviam colaborado na Semana de Arte Moderna, mas o simples fato é que a maior parte da coletânea de Ronald foi escrita antes do aparecimento de *Pau Brasil* (1924-1925). Os poemas que constituem uma espécie de diário de viagem do poeta-diplomata datam de 1923 ou 1924. Os textos mais grandiosos não são datados; dessa maneira, poderiam ter sido escritos posteriormente e, por conseguinte, ter sofrido a influência de *Pau Brasil* e/ou comentários críticos a seu respeito²⁵. Havendo ou não uma conexão direta, existe, de fato, um interesse compartilhado na realização nacional; há ainda confluências no tocante a uma herança cultural e inovação-em-progresso, além de projeção em outros contextos, na medida em que *Pau Brasil* é oferecido como poesia-para-exportação enquanto as vozes de *Toda a América* gritam através das montanhas, planícies e oceanos.

Se o relacionamento com Oswald foi compreensivelmente limitado, toda menção crítica à *Toda a América* se refere a Walt Whitman. Desde os anos 1920, a fortuna crítica da obra do brasileiro perfez um movimento



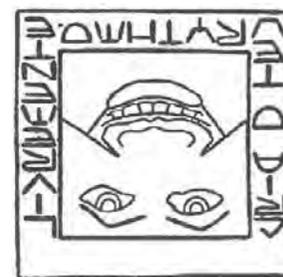
pendular entre admiração e reprovação, às vezes por carregadas atitudes americanistas, e sempre pela implementação de modelos whitmanianos. Um cronista dos EUA escolheu enfatizar uma leitura pedagógica cética pelo São João Batista do Modernismo:

*A despeito do caráter sublime de sua ambição artística, Ronald de Carvalho esqueceu (...) que a liberdade, a alegria, e a substância lírica e variada das Américas já haviam sido expressas e quase exauridas pela verdadeira voz continental de Walt Whitman. Daí que as amplas rimas e os ritmos borbulhantes de seus poemas americanos soam a nós como ecos, talvez mais harmoniosos, mas menos inocentes que os acentos mais poderosos e geniais de Leaves of grass.*²⁶

De fato, quando se lê *Eu ouço o canto enorme do Brasil!* (35) seguido por repetições múltiplas da conjugação verbal na primeira pessoa ao longo do poema “Brasil”, o eco de “I hear America singing” é alto e claro. E quando Carvalho cataloga liricamente aquilo que enxerga, especialmente grupos humanos como trabalhadores, o exame sensorial de “Salut au monde” e outros amplos lances de Whitman são inelutavelmente evocados, a pesar das idiossincrasias de Carvalho. Além do caráter vasto e generoso de *Toda a América*, muitos analistas detectaram naquela obra outras características whitmanianas, tais como paralelismos, distribuições em cartas (mapas), notas rapsódicas elevadas, e nomeações seriais. Os poetas expressam um rico sentimento democrático em todos os níveis sociais em ritmos livres definidos por idéias. Em particular, “Crossing Brooklyn Ferry” merece detalhada comparação com “Broadway” (Lopes e Jacobs, p. 396-397). Uma especialista brasileira realizou a mais detalhada comparação entre a poetização modernista do hemisfério e o grande tomo americano do século XIX²⁷. Ela verifica e confirma numerosas intersecções; contudo, as similaridades (até mesmo instâncias de pastiche) em certos poemas não justificam uma extrapolação projetada à totalidade de *Toda a América*, já que a obra de Carvalho possui inúmeros momentos estilizados de maneira própria. Carvalho poderia ser visto como um indivíduo que assume uma atitude pan-nacional, com uns poucos toques universalistas, enquanto Whitman é um *self* intenso e nacionalmente identificado que deseja se fundir a um conjunto metafísico de pessoas, lugares e coisas. Há muitas razões para concordar com uma diferenciação fundamental articulada por um sisudo especialista brasileiro que acentua as motivações nodais dos respectivos bardos:

Mas a verdade é que quando Whitman cantou a América, ele cantou seu próprio país, ou melhor, ele fez algo como o que os ‘brasilianistas’ no Modernismo estavam fazendo. De sua parte, quando Ronald de Carvalho ‘cantou a América’ ele fugiu das fronteiras geográficas e espirituais de seu país para criar uma espécie de poesia continental que o poeta norte-americano jamais havia nem vagamente concebido e que, de fato, lhe era estranho. (Martins, p. 237)

Ronald de Carvalho opôs as Américas, não simplesmente o Brasil, à Europa, enquanto Whitman, no fundo, estava preocupado com a noção de destino manifesto e outras nações tal qual eram percebidas de seu ponto de vista nos EUA. Há importantes distinções quando ambos são comparados.



²⁶ NIST, John. *The Modernist movement in Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1967, p. 80, citando uma influente fonte-padrão: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, seguida de antologia*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

²⁷ Ver PARO, Maria Clara Bonetti. Ronald de Carvalho e Walt Whitman. *Revista de Letras*, 32, 1992, p. 141-151. Para uma apreciação mais geral, ver PARO, Maria Clara Bonetti. Whitman in Brazil. In: ALLEN, Gay W. and FOLSOM, Ed (editors). *Walt Whitman and the world*. Iowa City: University of Iowa Press, 1995, p. 128-136.

²⁸ UNRUH, Vicky. *Latin American vanguards: the art of contentious encounter*. Berkeley: University of California Press, 1995.

²⁹ BARROS, Jaime de. *Espelho dos livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 148 e 149.

³⁰ CARVALHO, Júlio. Ronald de Carvalho. In: AZEVEDO F., Leodegário A. (org.). *Poetas do modernismo: antologia crítica*. V. 2. Brasília: INL, 1972, p. 223-278.

Os anos 1920 testemunharam, na literatura modernista tanto experimental quanto moderada, sensível intercâmbio entre, de um lado, desejo de descoberta ou consciência local de parte de escritores e, de outro, a resistência às demandas do olhar europeu motivado pelo exotismo. Escritores no Brasil e na América Hispânica igualmente enfrentaram dificuldades para explorar aquilo que era distintamente local (desde os microcontextos dos vilarejos até as macroestruturas do hemisfério enquanto uma entidade) sem ceder terreno para os longamente estabelecidos desejos europeus de ter cativante material nativo. Em *Latin American vanguards: the art of contentious encounter*, Vicky Unruh explora como, dadas as maravilhas do Novo Mundo, escritores do período de vanguarda retrataram, de maneira geral, as Américas como maravilhosamente novas, até mesmo telúricas, ou essencialmente orgânicas (no sentido de unificadas)²⁸. Mesmo que com reservas quanto às expectativas europeias, autores ibero-americanos sondaram o potencial da expressão vernacular para afirmar uma arte e experiência americanas. Certos autores, no entanto, questionaram criticamente tal representação de forma mais agressiva e perseguiram abordagens mais nuançadas. O Mário de Andrade de *Macunaíma* (1928) e o extraordinário poeta peruano César Vallejo estiveram entre aqueles que levantaram questões ou lidaram com problemas vernaculares a partir de moldes do Novo Mundo. Unruh acredita que Ronald de Carvalho, em *Toda a América*, faz esforços similares para ir além da vivaz afirmação de localidade de modo a oferecer versões mais problematizadas da América, conforme será visto abaixo.

Antes de exemplificar aqueles gestos expansivos, seria instrutivo ver não só como críticos contemporâneos de Carvalho como também críticos de épocas subseqüentes foram levados a focar a terra nativa e algumas vezes a achar sua apresentação inocente, por demais tomada por ambientações virgens ou muito complacente em seu compromisso extra-nacionalista. Um jornalista de meados dos anos 1930, questionando-se se o modernismo havia ou não chegado ao fim, chamou Carvalho de “o americano que esquece seu próprio *eu* em sua fascinação pela terra virgem e pelo espaço sem fim”, certamente sugerindo que o telúrico havia ali alcançado seu ápice (Martins, p. 121) Em um obituário, o poeta foi visto como alguém que “imprimiu largo sentimento político às cogitações literárias de nossa época, ... e na sua poesia ha o sabor da terra e do sangue americano. Elle compreendeu paisagens, seres e cousas do continente, sondou o coração dos homens e o coração da terra”²⁹. Sua luxuriante textualidade sensorial pode ser lida como um reflexo do espaço: “Há um sensualismo viril e voluptuoso emanando de seus poemas, revelando a riqueza e atração luxuriante do hemisfério virgem” (Lopes e Jacobs, p. 395). *Toda a América*, em suma, foi tomada como uma mostra de “um compromisso com o americanismo, um desejo inocente de mostrar a superioridade do Novo Mundo e o entusiasmo pelo futuro”³⁰. Seria possível afirmar com tais exemplos que a percepção da tez fantasiosa cresce na medida em que aumenta a distância cronológica.

Há poemas na coletânea que, tomados isoladamente, levam-nos a pensar em fantasia romântica, essencialização ou viés turístico. Na conclusão de uma das líricas mexicanas lê-se “Índia da Avenida Juarez,/ toda florida de ritmos,/ tu és o México, ou Deus não existe!” (112), ao passo que logo em seguida lê-se “Guadalajara, tu és toda/ uma dança!” (113).

Celebrações indiscriminadas de cor ou festividade, entretanto, não se mostram dominantes nas cem páginas de movimento poético através das Américas. Carvalho é mais propenso a inquirir aquilo que está dado e a confrontar clichês em seu americanismo. Ele almeja afirmar uma instância americanista com um olhar simpático e ao mesmo tempo acurado. Muitas de suas linhas fazem um mapeamento sem preconceito de lugares emergentes, honrando tanto o passado indígena quanto o ibérico, ao mesmo tempo em que mantém-se aberto à diversidade e à pluralidade. “Broadway” é um exemplo central de uma avenida de mudança, um lugar de síntese e confluência que transcende limites geográficos:

*Aquele chão carrega todas as imaginações
do mundo!*
.....
*...é uma paisagem em marcha.
Chão que mistura as poeiras do Universo e
onde se confundem todos os ritmos do
passo humano
(62-63)*

Imponentes lugares naturais permitem apreciações da beleza e alegria nativas tanto quanto projeções sobre mundos urbanos e populações migrantes em “Puente del Inca”, que levanta a seguinte questão: “Que cidade imensa nascerá de todos esses / milhões de mãos que se agitam em ti?” (75). Mãos de todas as cores que “misturam os oceanos, levantam as vigas para os sessenta andares, mergulham nos poços de petróleo, enchem e esvaziam os porões dos transatlânticos” (76). Se um local andino pode ser o lar de um território mental que contempla tudo, desde os pampas aos arranha-céus, então, em um poema subsequente, uma totalmente remota localidade chilena pode também oferecer olhares modernizados: “Mas há nessa virgem solidão / uma perturbadora poesia geométrica / pirâmides, / cones / cubos ...” (88). Essas linhas encontram-se relacionadas a um floreamento final construído sobre noções de *poeisis*.

Para situar esse trabalho e outros que exibem um *modus operandi* similar em um contexto histórico e ideológico mais amplo, Unruch considera o significado dessa expansividade:

Na América Latina, o impulso de abarcar tudo era evidente na linguagem hiperbólica e nos grandes esquemas dos manifestos (...) esse impulso totalizante era particularmente evidente na veia americanista das vanguardas, não só nos manifestos que imaginaram um continente colossal do futuro mas também em textos criativos inclinados a representar a América como algo que abrange tudo. Mas na construção desse retrato, esses trabalhos empregaram estratégias de contenção que minaram a noção de integridade do Novo Mundo e revelam uma experiência americana superabundante e desconectada, simultaneamente por demais “fora da área” e fragmentada para ser confortavelmente inscrita dentro de um todo orgânico (...) Em parte, essa revelação toma forma ao se exagerar o modelo orgânico em uma América tão cheia e completa, que acaba por exceder sua própria totalidade. O título de Toda a América, de Ronald de Carvalho, ... apresenta o exemplo mais óbvio. Além disso, a América de Carvalho é um mundo de “todas as imaginações” que se funde com “todas as cosmologias”. (160)

³¹ Roland Greene explora como a palavra invenção, no século XVI, quando a América emerge, pode ser sinônimo de descoberta. MLA radio program # 62 *What's the Word*.

³² LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969, p. 22. A citação crítica é de Martins, p. 214.

O título do livro certamente faz do impulso totalizante algo inquestionável, e, dada a formação legal, acadêmica, diplomática e intelectual do autor, alguém poderia hesitar em atribuir qualquer traço de ingenuidade à sua construção poética. Multiplicidade, elementos poliétnicos e variedade perfazem tal mundo poético. A grande seqüência de Carvalho constitui um excelente exemplo do “mercado de pulgas [*flea market*] de imagens nos trabalhos vanguardistas da América”; e a América, nessa obra brasileira, “apresenta uma reunião de ‘indisciplinas’ ao juntar” e misturar fontes pré-colombianas, clássicas e bíblicas. O que é ainda mais convincente é uma evidente contundência por novidade, um senso acurado do que pode ser rotulado de construtivismo que acompanha apreciações do autóctone e do crescimento.

As cinco variações sobre “Toda a América” oferecerão os melhores exemplos de consciência amplificada. Em I: “Em ti está a multiplicidade criadora do / milagre / a energia de todas as gravitações” (118), seguida em II por “O mundo nasce outra vez em ti ...” (125). O toque final é um entrelaçamento entre o poeta (aquele ser especialmente dotado) e a América, local de descobertas seculares, de outra maneira conhecida como invenção, lirismo artificial e empreendimento criativo³¹. Quando o bardo começa a fechar sua visão no poema V, ele prevê: “Oh! América, o teu poeta será / um construtor” de navios, de máquinas dinâmicas, cálculos arquitetônicos, com “a rude imaginação do inventor” (153); e ele conclui: “o teu poeta caminhará no milagre da / criação” (154). A América é nativa, mas totalmente em processo, uma obra em andamento, de imigração e genialidade humana. Esse é também um modo superior de cognição estética que faz de certos trabalhos de vanguarda algo à parte. Se a plurissignificação produtiva bem-colocada é um sinal de tal distinção, haja vista “Toda a América” e a coletânea de mesmo nome. A última palavra, *criação*, conota um trazer à existência divino e um fazer humano especialmente artístico. Nas línguas ibéricas, existem outros significados que ajudam a vender a seqüência poética, tal como cultura agrícola (plantações), procriação (animais) e amamentação (bebês). Esses versos polissêmicos e abertos revelam um final esperançoso e hiper-consciente para uma jornada ecumêmica.

Ronald de Carvalho era uma figura efetiva nas artes e no governo, nas décadas de 1920 e 1930, até sofrer uma morte precoce por acidente. Ele desejava que *Toda a América* fosse lida em seu tempo e que ela exercesse alguma influência. Para um historiador literário, um curioso detalhe biográfico é prova do impacto daquela obra. O refinado poeta modernista Jorge de Lima publicou um volume de poemas escolhidos (1932) em que reintitulou um antigo poema “A minha América” (1927) como “Não Toda a América”, provando dessa forma um exemplo de imitação. De fato, esse outro poema americanista, ainda que não muito extenso, possui uma cena peruana reminescente das estadas andinas de Carvalho e uma seção enumerada sobre os “EUA” que suscita admiração em “todos os ritos alegres e assombrosamente numerosos”³². Os ritos de recepção que transformam uma obra em membro do cânone — ou, tendo em vista a natureza controversa daquele termo no atual clima intelectual, em integrante do repertório de obras designadas por uma comunidade interpretativa como merecedora de atenção para o estudo de épocas, movimentos, temas etc. — incluem tanto tais intertextualidades intencionais quanto abordagens críti-

cas das quais o presente comentário é um exemplo. Seja contemporaneamente ou retrospectivamente, nenhuma dúvida deve restar a respeito da pertinência e recompensa das intenções das iterações lírico-épicas de *Toda a América*.



*Artigo publicado originalmente em
ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006.*



Ronald de Carvalho desenhado por Nicola de Caro.