

Diablotexto

Digital



**Jorge de Lima no circuito
da poesia afro-hispânica**

*Jorge de Lima in the circuit
of Afro-Hispanic poetry*

VAGNER CAMILO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
vcamilo@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2022

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 61-84**
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25301
ISSN: 2530-2337



Resumen: Este artículo busca mapear los diálogos hispanoamericanos del poeta brasileño Jorge de Lima (1893-1953), a partir de un relevamiento de las traducciones y la recepción crítica de su obra en español, especialmente de su poesía afro-regional. Al mismo tiempo, este enfoque confronta la recepción hispanoamericana con los cambios ocurridos en su poesía afroregional entre las décadas de 1920 y 1940, ante la creciente circulación de la poesía afrohispanica en Brasil. Este artículo es el resultado parcial de una investigación en curso, vinculada al proyecto colectivo Geografía cultural iberoamericana: paisajes, contacto, lenguajes.

Palabras clave: Jorge de Lima; interlocuciones hispano-americanas; *negrismo*; poesía afrobrasileña; circulación literaria

Abstract: This article seeks to map the Spanish-American dialogues of the Brazilian poet Jorge de Lima (1893-1953), based on a survey of translations and critical reception of his work in Spanish, especially his Afro-regional poetry. At the same time, this approach confronts the Hispanic-American reception with the changes that occurred in his Afro-regional poetry between the 1920s and 1940s, in view of the growing circulation of Afro-Hispanic poetry in Brazil. This article is the partial result of ongoing research, linked to the collective project Ibero-American Cultural Geography: Landscapes, Contact, Languages.

Keywords: Jorge de Lima; Hispano-American dialogues; Afro-Hispanic poetry; Afro-Brazilian poetry; literary circulation



Este ensaio desdobra o posfácio a uma reedição dos *Poemas negros* (Cosac & Naify, 2014), do poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953). O posfácio partia de uma observação de Alexandre Eulálio sobre a inspiração desse livro de 1947, segundo o crítico colhida no *Mapa de la Poesía Negra Americana* (1946), de Emilio Ballagas, também "autor do *Cuaderno de Poesía Negra* (1934) e, ao lado de Nicolás Guillén e Manuel del Cabral, um dos estabilizadores da poesia afro-antilhana ('Essa Negra Fulô' em edição bilíngue é a única peça brasileira da coletânea)" (Eulálio, 1992: 481).

Para corroborar essa observação, busquei inteirar-me do processo de formação e consolidação do cânone da poesia *negrista* ou afro-hispânica, que se deu por meio de antologias fundadoras. Elas compreendiam, além do próprio *Mapa* de Ballagas – já então autor da *Antologia de poesia negra hispano-americana* (1935), publicada um ano depois de seu *Cuaderno* de versos folclóricos –, a *Antologia de la poesía negra americana* (1936), de Ildefonso Pereda Valdés, e a *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937* (1938), de Ramón Guirao. Com o fito de acompanhar a constituição primeiramente do cânone da poesia afro-antilhana, expandindo-se depois para o da afro-hispânica, norteiei-me pelo estudo de Viviana Gelado e pelo de Edward Mullen, que identifica duas fases do afro-cubanismo, cujo principal período de atividade ocorreu entre 1926 e 1938, sendo, depois de 1940, gradativamente incorporado na corrente geral da literatura caribenha. A primeira fase foi representada exclusivamente por intelectuais brancos produzindo um retrato pitoresco e exterior do negro, enquanto a segunda trouxe uma visão mais aprofundada e complexa da experiência negra, sendo levada a termo por escritores como Nicolás Guillén, em cuja obra se reflete toda a trajetória da voga afro-cubana, que evoluiu do cômico e folclórico para uma preocupação com temas e formas mais universais (Mullen, 1988: 442-443).

Desde a redação do referido posfácio, o horizonte de investigação tem por escopo três aspectos do histórico desse percurso formador, para confrontá-los com o lugar de fala de Jorge de Lima, as orientações ideológicas e as transformações operadas em sua poesia afro-regional desde os anos vinte até a publicação de *Poemas negros* duas décadas depois.



O primeiro aspecto diz respeito à questão da autenticidade, que se repõe para além da transição de fases indicada por Mullen, sem esquecer o fato de os três compiladores serem homens brancos pertencentes à classe média e educados dentro dos padrões dominantes da cultura europeia. Viqueira retomou a polêmica mais atualizada em torno dessa questão, polarizando leituras como a de Jerome Branche e Ana Margarita Mateo Palmer e Luis Álvarez Álvarez:

En esas antologías, que buscan afirmar la existencia de una tendencia propiamente americana y moderna de poesía negra al mismo tiempo que delimitar su *corpus*, predominan sin embargo los autores blancos, lo que resulta uno de los puntos de tensión en este movimiento donde en verdad el sujeto negro oficia más de «materia prima» que de protagonista (Branche)". [...]

Mateo Palmer y Álvarez, en cambio, relativizan esta lectura crítica y destacan que, pese a ser un movimiento predominantemente de escritores blancos, el negrismo en muchos casos se puso al servicio de la denuncia social; su valor histórico, además, está en integrar a las literaturas latinoamericanas un repertorio simbólico y cultural ampliamente marginado hasta ese entonces: "Si se le ha podido acusar de superficialidad, ha sido por una comparación, en cierta medida inconsecuente, con el desarrollo gradual posterior, precisamente por ello más problematizado, de las realidades culturales del Caribe". (Viqueira, 2019: 32-33).

Intimamente ligado ao primeiro aspecto, o segundo concerne ao processo da mestiçagem. O movimento poético afro-cubano, sabe-se bem, constituiu parte importante de um discurso de *mestizaje*, que sustentou uma afirmação da identidade nacional, buscando inspiração na concepção de Martí de *nuestra América*, a fim de reforçar a união entre brancos e negros (Kutzinski, 2012). O terceiro aspecto envolve os procedimentos formais mobilizados pelos poetas afro-hispânicos e a variedade de acentos, em correspondência com a diversidade racial e cultural do continente (Gelado, 2010) decorrente da interculturalização.

A confrontação da poesia Jorge de Lima com os aspectos em apreço não é arbitrária, mas fundamenta-se na busca de uma interlocução efetiva do poeta alagoano com alguns dos expoentes do movimento afro-hispânico. É desse empenho de inserção em uma rede de sociabilidade de intelectuais hispano-americanos, buscando romper com certo isolamento decorrente da barreira da língua, de que trata a presente abordagem, preparando o terreno para o exame posterior, mais extenso e aprofundado, do referido diálogo.



Isso posto, começo pela irradiação da obra do poeta e escritor brasileiro em contexto hispano-americano, chamando a atenção para o fato de o número mais expressivo das traduções de sua obra datar do período que vai de fins dos anos 1930 até os anos 1950.

Em 1939, saiu a tradução para o espanhol de *Poemas* (1927), por J. Torres Oliveros e Concepción R. Arechavaleta e publicada pelas Oficinas Gráficas de *A Noite*, trazendo um famoso prefácio de Georges Bernanos, com quem Jorge de Lima manteve relações estreitas durante a estada do escritor católico francês no Brasil. Em novembro de 1941, saiu a tradução de Ramón Pietro, pelo Editorial Americalee, de Buenos Aires, do romance *Calunga* (1935), que repunha em prosa a matéria quase integral de vários poemas afro-regionais do poeta brasileiro.

Em 1949, Gastón Figueiras publicou em San Rafael, Mendoza, *Esa Negra Fuló* (1928) y otros poemas. *Anunciación y Encuentro de Mira-Celi* foi dada à estampa em Buenos Aires pela Sociedad Editorial Latino-Americana no mesmo ano em que saiu no Brasil, em 1950. A segunda edição de *Poemas* apareceu em 1952, primeiramente pela editora Konfino, do Rio, e em 1956, pelo prestigioso Editorial Raigal. Essa nova edição veio acrescida de mais poemas traduzidos por Gaston Figueira, Raul Navarro, Francisco Aguilera e Florindo Viela-Alvarez.¹

Além de livros, algumas traduções figuraram em periódicos, a exemplo de "Lámpara marina", na versão de Raul Navarro (*Contrapunto* n.º 5, agosto de 1945, p. 7); "I. Cuando escribís en la alta noche", "II. El ventrílocuo" (*Mairena. Revista de la Poesía* n.º 2, 1953-1954, pp. 39-40, sem referência ao tradutor); e "Ceremonia del lava manos" (traduzida por Andrés Fidalgo e estampada em separata de *Tarja* n.º 1, em novembro-dezembro de 1955).

Antes dessas, saíram traduções e notas sobre Jorge e seu irmão Hildebrando de Lima em *Renovación. Revista duraznense* (n.º 48, Durazno, 29 de julho de 1928). De acordo com a recolha de documentos promovida por

¹ Em função do recorte histórico que interessa aqui, ficam de fora traduções posteriores, como a de Cisneros (Lima, 1979) e a de Cervantes (Lima, 1989).



Rocca & Andrade (2006: 107-108), ao historiar a recepção uruguaia da literatura brasileira, foram publicados no periódico os poemas «Oración» e «Mañana es domingo», traduzidos por Domingo Cayafa Soca, sendo o primeiro pertencente ao livro jorgiano de 1927, enquanto o segundo teria sido estampado no jornal *Diário da Manhã*. Na verdade, esse poema passou a integrar depois *Novos poemas* (1929), com o título de "Domingo" apenas.

Na *Sur*, saiu a tradução de "O nome da musa", que Jorge de Lima dedicara a Adalgisa Nery, cujos poemas também foram vertidos para o espanhol e estampados no mesmo número da revista de Ocampo, dedicado exclusivamente à literatura brasileira (*Sur*, 1942: 49-51). "El nombre de la musa" e demais poemas brasileiros em tradução integravam uma "Pequeña Antología de la Poesía Brasileña Actual", precedida de um estudo de apresentação de "La moderna poesía brasileña", de autoria de Vinícius de Moraes, também representado na compilação (*Sur*, 1942: 19-65). Na apresentação, Vinícius assinala a transição da poesia regional de Jorge de Lima para a fase de militância católica moderna, mas sem destacar o fato de a matéria afro-brasileira integrar seu regionalismo.

Em parte por causa das traduções, em parte independentemente (e antes mesmo) delas, há registros da recepção hispano-americana de Jorge de Lima, da qual falava Otto Maria Carpeaux em 1949, ao organizar e prefaciар a reunião da *Obra poética* (1950) do poeta brasileiro: "Os *Poemas* e os *Novos Poemas*, de 1927 e 1929 respectivamente, fizeram época; época que não passou", dizia o prefaciador, "o que se revela através do êxito dos *Poemas Negros* de 1947, obra que ocupa lugar singular dentro do panorama da 'poesia negra' do Novo Mundo" (Lima, 1950: ix). Mais adiante, complementava:

O sentido democrático e cristão da poesia negra de Jorge de Lima foi esclarecido e exaltado por Gilberto Freyre, e, de outros pontos de vista, por Roger Bastide. A crítica mais elogiosa e mais justa da nova poesia cristã de Jorge de Lima, escreveu-a o incontestável chefe do movimento modernista: Mario de Andrade. Por outro lado, o sentido universal da *Obra* está atestado pelas numerosas vozes de críticos hispano-americanos aos quais já se associaram alguns norte-americanos e franceses, Samuel Putnam, Daniel Rops e outros. [...]

Críticos hispano-americanos lembraram-se, a propósito da poesia cristã de Jorge de Lima, do "misticismo realístico", tipicamente ibérico. Essa interpretação já é muito mais razoável, embora se imponha logo outra imagem, menos ibérica do que nórdica: os



pobres que desempenham papel tão grande na poesia cristã de Jorge de Lima, são os mesmos pobres, decerto, que expõem suas chagas embaixo da visão celeste de um místico espanhol; também são os mesmos pobres que povoam a poesia nordestina de Jorge de Lima; mas também lembram os doentes, aleijados e mendigos, vestidos de farrapos, inundados porém por luz sobrenatural nas gravuras de Rembrandt. Essa comparação talvez sirva para esclarecer o caminho do poeta, do regionalismo para o cristianismo. Ao mesmo tempo fornece a palavra-chave que acerta a unidade secreta da obra multiforme do poeta: Jorge de Lima é um poeta "em caminho". E o caminho é tudo. (Lima, 1950: ix-xiii)

Das "numerosas vozes de críticos hispano-americanos" a que se refere Carpeaux de maneira tão inespecífica, é possível promover um inventário mais detido, como proponho aqui, a começar pelo contato do poeta brasileiro com os organizadores das antologias fundadoras afro-hispânicas.

Destaque especial seja dado ao uruguaio Idefonso Pereda Valdés, que manteve intensas relações com importantes nomes da intelectualidade brasileira. Era bem conhecido de Manuel Bandeira, Mario de Andrade e outros tantos modernistas, especialmente os de Minas Gerais, tendo publicado em periódicos do modernismo mineiro (*A Revista, Verde*), como demonstrou mais de um intérprete. Do levantamento minucioso e das análises já promovidos, importa destacar o contexto dessas aproximações e contatos, tendo em vista o almejado empenho do intelectual uruguaio em constituir um mercado literário comum, conforme asseveram Antelo e, na esteira deste, Viqueira, inclusive como resposta a uma conhecida polêmica do mundo hispânico:

Pereda Valdés es el único uruguayo que participa en la polémica sobre el meridiano intelectual de Hispanoamérica incluida en el célebre número 42 de *Martín Fierro*, en respuesta al artículo de Guillermo de Torre. En esa breve opinión, además de una defensa de la autonomía cultural americana, Pereda afirma que el verdadero meridiano intelectual de Hispanoamérica pasa por Buenos Aires, confirmando su propio interés por insertarse en ese medio editorial y literario pujante («Madrid, meridiano»).

Raúl Antelo se refiere a esos planteos de Pereda Valdés en un artículo en el que aborda los intercambios y lecturas cruzadas entre vanguardistas porteños, modernistas brasileños y escritores uruguayos de los veinte. Según Antelo, Pereda afirma la necesidad de que los escritores americanos conquisten un público americano, por lo que le interesaría formar un mercado literario argentino-uruguayo-brasileño, regional, al que llama «criollo puro», visto como sistema supranacional equivalente a las otras áreas culturales del continente. «Podemos entonces leer la militancia intelectual de Pereda Valdés como ensayo de crear un público» (Antelo). En relación a ese objetivo, interpreta las insistentes colaboraciones de Pereda Valdés durante esos años (1926-1929) en periódicos y revistas literarias argentinas y brasileñas. En efecto, Pereda era un escritor conocido para autores y lectores de las publicaciones periódicas vanguardistas de Argentina y del Brasil. (Viqueira, 2019: 79)



Um registro poético desse empenho na criação de uma rede de sociabilidade – transitando por outras esferas da arte, como a música popular – está nos versos de Pereda Valdés em homenagem à cantora lírica brasileira Germana Bittencourt, casada com o poeta martinfierrista Pedro Juan Vignale, que também a celebrou em um ditirambo estampado na revista de seu grupo (*Martín Fierro*, 1927: 387.) Ambos os poemas saíram publicados no mesmo ano de *Poemas*. Data, ainda, de 1927 uma carta do poeta portenho ao alagoano em agradecimento pelo envio de exemplar do livro, que lhe chegou às mãos por intermédio de "amigos da revista *Nosotros*". Entre outros aspectos, elogia a "poesia direta, de primeira mão" de Jorge de Lima – vale dizer, poesia de captação do real "não através dos livros, mas sim através de nossas retinas", afinada com o que ele, Vignale, buscava, assim como muitos de seus amigos argentinos, desde que deixara "de ser um homem de bibliotecas para converter-[s]e em um homem de ação" (Andrade, 2002: 67).

Retorno ao poema de Pereda Valdés, bem como aos comentários a ele dedicados por alguns intérpretes, pois parece-me haver pontos de contato com as breves observações, referidas adiante, que ele fez sobre a poesia de Jorge de Lima.

A Germana Bittencourt

Todo el Brasil en tu sonrisa cabocla.
Todo el Brasil en tu amistad clara.
Las noches del Brasil con luna sobre el Corcovado
el reflector que ilumina el lomo del gigante dormido.
RIO JANEIRO —SAN PAULO —RECIFE
El norte — el sur — el sertão de Euclides.
Todo el Brasil que yo he soñado para mis noches sin tropicalismo.
Una naturaleza de aduanero Rousseau.
Piraguas cruzando el Amazonas
y Matto Grosso inexplorado y hondo.
Tu me diste el Brasil anticipadamente,
Bandeira y los amigos que estrecharán mi mano,
los buenos amigos brasileños olorosos a café tostado,
con esa sonrisa tuya de niña enferma,
tan magrinha, tan magrinha,
en la boca pequeña y fruncida
que sabe cantar el tremendo canto de los negros. (*Revista Verde*, 1927: 21)

Germana Bittencourt ou Germaninha (como era conhecida pelos mais próximos) foi grande amiga de alguns dos principais modernistas.



Evidentemente, o diminutivo (empregado em português no original, cujo hibridismo é expressivo do empenho maior do poema em estreitar laços) se explica pela estatura e pela fragilidade física da cantora, sobre as quais fazia menção Mário de Andrade, ao se referir a ela em crônica, depois recolhida em *Música, doce música*, como “pequenino ser ornamental” capaz de mobilizar todas as atenções por onde passava. Também Manuel Bandeira, muito mais próximo dela, deixou registro sobre a amiga em crônica de 1931, ano do falecimento da cantora. Quanto à trajetória artística desta, apesar da camaradagem, o poeta pernambucano não deixa de lastimar, na mesma crônica (depois recolhida em *Flauta de papel*), a “indisciplina de Germana [que] não lhe permitiu realizar-se artisticamente com todo o esplendor que seria de se esperar de um timbre impressionante e de um riquíssimo temperamento”².

A amizade de Germaninha com essas e outras figuras de proa do Modernismo não foi isenta de tensões e rupturas, como ocorreu com Villa-Lobos e com o próprio líder paulista do movimento, depois de ela se mudar para a Argentina, “onde quis sem sucesso divulgar músicas colhidas por Mario de Andrade no Nordeste, motivo que lhe acarretou o afastamento do escritor” (Andrade e Bandeira, 2001: 273n). A esse respeito, registra Viqueira que, nesse mesmo ano de 1927,

Germana Bittencourt y Ernani Braga se presentaron en Buenos Aires con un repertorio que incluía canciones folklóricas indígenas, caboclas y negras; esa ocasión parece ser la primera vez que Pereda toma contacto con el folklore musical afrobrasileño, lo que motiva el poema admirativo[...]

La admiración a la cantante y su repertorio de músicas populares se mezcla con la admiración por los paisajes brasileños aún no vistos directamente, pero construidos imaginariamente a partir de referencias literarias, como la que alude a *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Además, el interés por las presentaciones de Bittencourt también se debe a que Pereda encuentra en ella el tipo de estilización culta de materiales populares que está intentando hacer en esos años en su poesía. (Viqueira, 2019: 82-83)

² Um apanhado das relações e das crônicas sobre Germaninha consta de nota de Marcos Antonio de Moraes à edição, por ele organizada, da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (vide Andrade e Bandeira, 2001: 273). As queixas de Bandeira sobre a indisciplina da cantora reaparecem em outras cartas a Mário, ainda em 1926 (Andrade e Bandeira, 2001: 303). Sobre as relações (e tensões) com o casal Vignale, ver estudo de Artundo (2013).



Nesse sentido, apesar das desavenças com os modernistas brasileiros, a cantora não deixou de intermediar, juntamente com seu marido, a rede de relações de amizade entre figuras representativas dos campos artístico-literários dos três países. Como diz Croce:

[...] por un lado, la del escritor uruguayo con una figura de la música brasileña; por otro, la presencia de Germana, casada a fines de 1927 con el argentino Pedro Juan Vignale, restituye no solamente el papel de Vignale como uno de los introductores de Brasil en la Argentina sino, tácitamente, su relación con ese gran religador de los autores jóvenes que fue Mário (Artundo, 2013). La importación que Vignale hace de Brasil en su país deviene exportación en el reconocimiento que Pereda Valdés le confiere a Germana. (Croce, 2021: 345)

De acordo com o poema, é através de Germaninha, de sua arte, de sua música, que o poeta uruguaio conheceu antecipadamente o Brasil "sonhado" a partir de um contexto de natureza muito diversa (a das "minhas noites sem tropicalismo").

"A Germana Bittencourt" é um misto de loa, poesia de paisagem e poesia de viagem (esta, bem ao gosto da *kodak* vanguardista). Seu ponto de partida é a antítese instituída entre o "sorriso caboclo" e a "amizade clara". Através da característica étnica, exprime-se enfaticamente (dada a anáfora) "todo o Brasil" em sua diversidade, de sul a norte. Nessa rota, o percurso descrito nos versos vai do cartão-postal do país, com uma das vistas mais conhecidas e turísticas da paisagem carioca (o Corcovado), até o Brasil profundo, com a referência a *Os sertões* de Euclides da Cunha, alcançando em seguida o então inexplorado Mato Grosso e o Amazonas com suas pirogas. Certamente inspirado pelo primitivismo das vanguardas europeias que introduziu em seu país, Valdés recorre à arte *naïf* do *douanier* Rousseau como termo de comparação para a composição do quadro poético sobre a paisagem brasileira, reatualizando, assim, de forma peculiar, a velha tópica horaciana (*ut pictura poesis*). Vale observar, de passagem, que essa mesma inspiração ou comparação com a pintura de Henri Rousseau foi evocada a propósito da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, em particular os poemas no gênero cartão-postal do modernista de São Paulo.



No território brasileiro afetivamente mapeado, Pereda Valdés dá destaque, até graficamente, a RIO JANEIRO — SAN PAULO — RECIFE, cidades que foram marcos importantes na gênese e irradiação do movimento modernista (sem esquecer de Minas Gerais, é claro, onde era publicada a revista que veiculou o poema). Dado o seu lugar de origem e o de residência, bem como seus vínculos estreitos com o modernismo paulista, o recifense Bandeira, vivendo no Rio, faz a ponte entre as três cidades do movimento (com toda a sua diversidade) e o poeta uruguaio. Ora, não poderia haver melhor anfitrião para lhe receber e apertar-lhe a mão, antes de ser acolhido pelos demais amigos brasileiros, olorosos como o café – mais que riqueza da nação, símbolo de sociabilidade – que ofereciam a tão distinta visita!

O poema que começa evocando o sorriso caboclo de Germana Bittencourt, termina com "el tremendo canto de los negros" que, num poema afeito aos jogos antitéticos, sai "en la boca pequena y fruncida" da cantora, "con esa sonrisa tuya de niña enferma, tan magrinha, tan magrinha". Com tal canto, os versos se encerram evocando o tema e arte de interesse comum a Pereda Valdés e Jorge de Lima, cujos vínculos com o Movimento regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista de Recife, sob liderança de Gilberto Freyre, são conhecidos.

O contato de Pereda Valdés com Jorge de Lima se deu por meio de carta, publicada no *Jornal de Alagoas* de 17 de abril de 1928, na qual o uruguaio registrava o recebimento e a leitura de *Poemas*. Alguns dos comentários sobre o livro do alagoano versam sobre aspectos regionais afins aos que explorou nos versos de "A Germana Bittencourt": os sertões de Euclides de Cunha e o Norte do país, que também representavam a matéria e a paisagens dos poemas do livro de 1927.

Leí *Poemas*, cosa que no suelo hacer con todos los libros que recibo, pues, algunos van al casillero y otros permanecen vírgenes en los anaqueles de mi biblioteca. A los libros buenos se les conoce más por el olor, que por otra cosa. Y el suyo, desde un principio me fue grato a la pituitaria. Sus poemas me hablan de un Brasil del norte, lleno de misticismo y de ruda sensualidad. El padre Cícero, Antônio Conselheiro, son fantasmas que cruzan por sus poemas en una epopéyica evocación. ¡Qué grandeza medieval en esas conquistas de los *sertões*, en esos desiertos llenos de *caatingas* en los que el fanatismo y el heroísmo se furtaban!



Siento, por afinidad *negrera* su poema *Xangô*. Lo traduciré para mi *Antología negra*, que preparo para el año próximo. Próximamente le enviaré mis *Poemas negros*, el nuevo libro que preparo.

Si no tiene *La Guitarra*, escríbame y se la enviaré. Resumiendo: su libro es uno de los más hermosos que he recibido del Brasil (Andrade, 2002: 64; Rocca & Andrade, 2006: 93).

Comentando a carta, Viqueira agrega informação relevante para o estudo da recepção da poesia jorgiana pelo uruguaio:

Otra muestra de este interés por la obra negrista del poeta brasileño se ve en la revista *Impresiones*, curiosa y breve publicación financiada por la casa editorial Barreiro y Ramos y dirigida por el propio Pereda Valdés a principios de 1929. En la sección *Libros*, aparece una reseña de «Essa negra fuló» de Jorge de Lima. Aunque no se aclara quién hace las reseñas, se trata con seguridad de Pereda (quien de hecho parece redactar la mayoría de la revista); entre otras cosas se elogia a Jorge de Lima porque «es un poeta nativo, de verdadera esencia popular, sin falsificaciones ultraístas» (Pereda Valdés, «Essa negra») (Viqueira, 2019: 87).

Ainda que considere o livro de 1927 como um todo, ao emitir seu julgamento de valor – "uno de los más hermosos que he recibido del Brasil" –, Valdés acaba aludindo a dois ou três de quase uma trintena de poemas. Certamente, ele tinha em mira "Floriano, Padre Cícero, Lampeão", de onde deve proceder não só as menções a padre de maior devoção no país, a Antônio Conselheiro e à epopeia de Canudos, ao heroísmo, fanatismo e misticismo populares constantes da carta, além da geografia nordestina, da caatinga e do sertão, evocada pela enumeração que compõe os primeiros versos desse poema: "Sobre as caatingas, capoeiras, / ipueiras, / e serrotes, e sertões" ... (Lima, 1950: 114). Os "fantasmas" de Padre Cícero e Antonio Conselheiro – "...o Conselheiro reaparece, / e o povo volta de novo a tomar benção ao Padre Cícero." (Lima, 1950: 125) –, bem como as "litanias soturnas de Canudos" retornam no poema "Rio de São Francisco". A referência à "grandeza medieval en esas conquistas de los *sertões*" pode aludir também a excertos e citações de textos históricos ligados à tomada de posse de território, constantes de passagens deste segundo poema.

Algo dessas particularidades culturais, geográficas ou corográficas brasileiras também comparece em "A minha América", poema de que esperaria algum destaque dado por Pereda Valdés na carta, tendo em vista a contribuição



que parece trazer ao projeto de se estreitar as trocas e relações entre os campos literários brasileiro e hispano-americano. Em seu quase bilinguismo, “A minha América”, cujo possessivo já evidencia o desejo de pertencimento e união, ocupa-se de correlacionar Brasil e Hispano-América em diferentes níveis, com destaque para a cultura e a religiosidade populares. O registro das expressões, no Brasil, do misticismo e do fanatismo nordestinos, que Pereda Valdés saúda em *Poemas*, mas de uma perspectiva distanciada, é aproximado por Jorge de Lima, nesse poema em particular, à diversidade de manifestações equivalentes em diferentes países hispano-americanos. O desejo de fundar uma rede solidária entre países da América do Sul, em oposição às formas de poder e dominação do capital da América do Norte, estende-se, ainda, para o poema imediatamente seguinte a “A minha América” no livro de 1927 – “U.S.A” –, que também não mereceu nenhum destaque na carta de Pereda Valdés.

Outro poema do livro de Jorge de Lima, agora destacado expressamente na carta, “por afinidad negreira”, é “Xangô”, que Valdés propunha traduzir para uma *Antología negra*, a sair no ano seguinte, assim como prometia enviar ao poeta alagoano, proximamente, um livro, então em preparo, que se chamaria... *Poemas negros!* A coincidência do título (que só se evidenciaria duas décadas depois) não seria relevante dada sua generalidade, mas chama a atenção nesse contexto, em vista da interlocução entre os dois poetas. Pereda Valdés não publicou um livro homônimo de poemas, nem chegou a incluir uma tradução de “Xangô” na prometida compilação, nem na posterior *Antologia de la poesía negra americana* de 1936.

É curioso, aliás, pensar o porquê do interesse de Valdés por “Xangô”, dos poemas polêmicos do livro de 1927, cuja reescrita foi incluída no de 1947. A segunda versão foi vista como uma tentativa de apagar alguns traços de sujeira e animalidade, demasiadamente fortes, na descrição do ritual afro-religioso, presentes na primeira versão. Resta, no entanto, a dúvida levantada por Rodolfo Ilari: “se a intenção era apagar tais traços, por que fazer figurar as duas versões na obra completa, quando poderia ter substituído uma pela outra?” (Ilari, 1991: 09-13).



Na segunda versão, o poeta suprimiu ou modificou as menções ao “sujo mucambo dos 'Quatro Recantos'”, ao “fartum dos sangues cabindas” e aos “olhos da preta” que “parecem dois rombos / na pele retinta”... (Lima, 1950: 95). Outras supressões foram feitas, mas pareciam atender a exigências de ordem diversa – como a síntese, em vista de maior eficácia ou efeito estético. A verdade é que mesmo na nova versão o apagamento não se consumou totalmente, pois não passa despercebida a comparação infeliz da “preta mais nova com as pernas tremendo, / no crânio um zunzum, / no ventre um chamego/ de cabra no cio...” (Lima, 1950: 85). Isso sem desconsiderar que a eliminação da referência aos “sangues cabindas” não levou o poeta a descartar, conjuntamente, a notação insistente do “fartum” que “recende” dos corpos em transe em cerimônia a transcorrer em uma “noite aziaga” (Lima, 1950: 85). Traços de sujeira e animalização aparecem ainda, de forma mais ou menos ambígua, em dois ou três outros poemas do livro de 1947, denunciando a persistência da dimensão reprochável das figurações mais antigas do negro e de sua cultura.

Fica a questão, pelo menos no caso de “Xangô”: apesar da “afinidade negreira” (decerto pela escolha temática afim a dois poetas brancos), teria Pereda Valdés atentado a esses e outros traços condenáveis da versão de 1927? Chegaram até ele as críticas que tais imagens suscitaram? A desistência de traduzir o poema por acaso estaria relacionada a isso? Evidentemente, não há como chegar a respostas seguras para tais questões, o que não impede a conjectura.

Certo é que um poema tão controverso quanto “Xangô” continuou a ser elogiado por um conterrâneo de Pereda Valdés quando resenhou, de maneira extremamente valorativa, *Poemas negros* em 1949. Refiro-me ao já citado crítico e poeta uruguaio Gastón Figueira, que colaborou com traduções para o espanhol de poemas jorgianos. Na resenha, Figueira celebra o “magnífico prólogo de Gilberto Freyre y muy originales ilustraciones que firma Lasar Segall”, de

esta edición, que reúne lo más valioso de una de las facetas de Jorge de Lima, aquélla que lo ubica entre los poetas de raza blanca que escriben poemas negros. Estos poemas, ricos de onomatopeyas, de tipismos, de imágenes imprevistas, de honda emoción, figuran entre los más bellos que se han escrito en América. Tales, por ejemplo,



los titulados "Esa negra Fuló". "Modorra de Yaya", "Bangué", "Xangó", "Bahia de todos los Santos", "Olá, negro", etc. Es admirable que un descendiente de portugueses, como es Jorge de Lima, pueda sentir tan intensamente el drama negro, y también su ironía. Este caso se vincula, sin duda, a los acontecimientos del sortilegio artístico, de su misterio, de su grandeza. (Lima, 1952: 172)

O uruguaio já tratara de saudar a reunião, num só volume, das poesias desse que ele considerava "uno de los mayores poetas contemporáneos", em comentário que saiu em Montevideu em 1941:

Constituye realmente una fiesta para el espíritu esta obra, en la que junto a páginas tan divulgadas como "Negra Fuló" aparecen otras que significan verdaderas revelaciones del lirismo de este autor, universalmente admirado y a quien Gabriela Mistral señaló muy justamente como uno de los más nobles merecedores del Premio Nóbel. (Lima, 1952: 173-174)

Figueira representou um dos admiradores mais entusiastas da obra jorgiana no mundo hispânico e, ainda em 1950, voltaria à apreciação crítica, em outra revista argentina – *Brigadas Líricas lanzadas desde San Rafael* (Mendoza) Argentina, Enero 1950) –, de mais uma faceta da obra daquele que ele chamou um dia de "el poeta de la brasilidad".

Seguimos creyendo que es él, mejor que ningún otro, quien merece ese título. Tanto en sus poemas puramente descriptivos, como en aquellos más recientes, de una augusta espiritualidad; si en aquéllos supo captar ampliamente el color y el sonido de lo que más de típico tiene su hermosa patria, en éstos encerró en ritmos las más delicadas palpitations del alma de ese Brasil tan profundamente cristiano. (Lima, 1952: 172)

É digno de nota que em nenhuma das edições argentinas se tenha optado pela tradução de poemas afro-regionais jorgianos. Ainda que possa haver notações sociais em alguns dos poemas reunidos em tais edições, o conjunto compreende a poesia católica de Jorge de Lima e é dela que também tratou uma resenha de 1941 de outro compilador das antologias formadoras afro-hispânicas: Emilio Ballagas, que, como vimos, incluiria "Essa negra Fulô" em seu *Mapa* de 1946. Na resenha estampada *Revista Cubana*, de Enero-Junio de 1941 (vol. xv), Ballagas dá destaque a poemas como "Ceremonia-del Lava-Manos" e "Muerte de San Sebastián", apresentados como exemplo "de la elevación religiosa y del latido humano que nos cautivan en esta obra" e, no segundo caso, de "la visión directa y dramática con que nos conmueve un poeta de sangre [...]" (Lima, 1952:



171). Refere-se, ainda, a poemas como "Espiritu Paráclito", "Cristo-Pez" e "Os anuncio el consuelo" para afirmar sua "convicción de que Jorge de Lima es una de las más puras voces de América y quizás su único gran poeta católico. Para saludar su poesía sufriente, amorosa, centrada en la pureza del dogma y libre dentro del castillo interior, se escriben estas líneas de alto respeto, de entrañable devoción a nuestro amigo del Brasil" (Lima, 1952: 171).

Outras resenhas que saíram no periodismo hispano-americano deram ênfase maior (ou quase exclusiva) à vertente católica da lírica de Jorge de Lima, a exemplo da que publicou outro poeta, o chileno Eleazar Huerta [Valcárcel] em *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 8 – Septiembre –1951):

La musa o don profético de Jorge de Lima, su Mira Coeli, da al libro su lado psicológicamente rico y hondo, en contraste armonioso con la sencillez del mensaje mismo a que ya me he referido. La Musa posee unas veces al poeta, otras veces se identifica con él, o bien, le hace sentirse múltiple, en la serie de cuantos poetas han sido y serán. (Lima, 1952: 173)

Assim também o poeta argentino Rafael Mauleon Castillo, que dirigiu as já citadas *Brigadas Líricas* (Cuadernos de Poesía, San Rafael, Mendoza), encerradas em 1944, dizia em matéria para *El Comercio* (S. Rafael, 28-4-51): "Hay en 'Mira-Coeli' toda la religiosidad, toda la fe pura, de este Jorge de Lima, que no ha estado nunca al servicio de corrientes, partidos, orientaciones o grupos ni al antojo de la religiosidad politizada. Es el libro de un místico. Un gran cristiano, porque toda su obra es puramente cristiana" (Lima, 1952: 174) Segue na mesma linha o crítico e escritor catalão radicado na República Dominicana Manuel Valldeperes [i Jaquetot], que resenhou *Mira-Coeli* para *La Nacion – Ciudad Trujillo*:

Todo lo que hay de subjetivo en "Mira-Coeli" – y el poema es esencialmente subjetivo – proviene de la sinceridad interpretativa del poeta. Esta sinceridad lo ha llevado a no reproducir-se a sí mismo, a no ser intérprete de su propio dolor, sino del dolor colectivo. Quien habla por su voz no es hombre, sino el hombre. El hombre en su más amplia significación universal. De ahí el inmenso valor de mensaje que tiene este revolucionario poema místico-mítico de Jorge de Lima. (Lima, 1952: 174)



Sem necessariamente comprometer o juízo crítico, o tom laudatório definiu, como se pode notar, essas e outras resenhas hispano-americanas, mesmo quando não abordavam uma vertente específica da lírica multifacetada do poeta brasileiro, podendo-se colher mais um exemplo na equatoriana *Revista del Colegio Nacional "Bernardo Valdivieso"*, em número de Mayo – Julio de 1951: "Queremos solamente dejar una vez más el testimonio de nuestra admiración por la insuperable obra que, en poesía, viene produciendo el más alto poeta de nuestros días, Jorge de Lima" (Lima, 1952: 172).

Por último, no mesmo tom, há resenha não assinada e estampada em veículo de divulgação da Universidad Católica Bolivariana (provavelmente, hoje, UPB – Universidad Pontificia Bolivariana) de Junio–Noviembre de 1939 (talvez em vista da publicação dos *Poemas jorgianos* traduzidos): "De ésta su nueva actitud, con énfasis en lo Absoluto y Universal, surge lo que hay de más puro en la poesía brasileña de hoy" (Lima, 1952: 173). No mesmo número, consta ainda:

Raul d'Eça – Escritor portugués, ha pasado la mayor parte su vida en el Brasil en cuyas universidades obtuvo su intensa formación intelectual. Es actualmente profesor de la Universidad George Washington y alto funcionario de la Unión Panamericana. El ensayo que hoy publicamos sobre la poesía de Jorge de Lima es un trabajo preliminar en una obra de aliento en que se hallan empeñados el doctor d'Eça y Francisco Aguilera, con la colaboración, también, de la gran escritora chilena Gabriela Mistral. Dicha obra en proyecto es una Antología, en versión española, de la Poesía Brasileña Moderna. Los traductores, Gabriela Mistral y Francisco Aguilera, cuentan con el hondo conocimiento que sobre la materia y sobre el idioma portugués tiene el doctor d'Eça. Nuestra revista divulga con orgullo en esta edición las primicias de esta excelente elaboración intelectual con la presentación de algunas poesías de Jorge de Lima, considerado como el máximo poeta de la actualidad en el mundo de habla portuguesa, magistralmente vertidas a nuestro idioma por Francisco Aguilera. A Jorge de Lima, seguirán en esta Antología, Murilo Mendes, Manoel Bandeira, Mario de Andrade, etc. (Lima, 1952: 173)

Fragmentos dessas resenhas constam da segunda edição dos *Poemas* em espanhol, o que facilitou o inventário aqui proposto. Por elas, percebe-se a abrangência da repercussão em países hispano-americanos da obra do poeta brasileiro.

Ele mesmo parece ter-se empenhado em estender essa repercussão em tal contexto literário – não verdade em todo o continente, inclusive na América do Norte. É o que se pode deduzir de carta, só recentemente publicada, endereçada a Alceu Amoroso Lima, quando este atuava na mesma União Pan-



Americana nos Estados Unidos onde o referido crítico português Raul d'Eça fora alto funcionário. Jorge de Lima solicitava a Amoroso Lima, insistentemente, uma lista de nomes de intelectuais hispano-americanos até que, finalmente, em carta de 1951, respondeu-lhe o líder da inteligência católica:

Junto lhe envio uma extensa lista de críticos e escritores latino-americanos e norte-americanos que você pediu. Creio que você poderá aí ter uma boa visão geral do nosso panorama cultural interamericano, em seus principais representantes. Quem a fez foi um jovem escritor do nosso Departamento, Roberto Esquenazi-Mayo, que acaba de receber o prêmio nacional de literatura de Cuba e publicou um livro muito interessante de suas memórias como paraquedista voluntário na guerra de 1939, com as forças norte-americanas. Escreva-lhe para aqui agradecendo, se entender que o deve fazer. É pessoa de grande distinção e valor intelectual. Vou dar-lhe um de seus livros. (Rodrigues, 2022: 403)

Em carta-resposta datada de 21/09/1951, Jorge diz ter escrito a Esquenazi-Mayo, que além de escritor, atuara como docente de Literatura Hispano-Americana em Columbia, Nebraska e Georgetown. Sua aproximação de Amoroso Lima deu-se durante a estada na APN e dela resultou "intensa colaboração no sentido de divulgar e circular autores e obras dos mais diversos países da América Latina", diz nota de Leandro Garcia Rodrigues em edição recente das cartas (Rodrigues, 2022: 403n). Jorge acusa o recebimento da lista enviada pelo intelectual cubano e a qualifica como "ótima" (Rodrigues, 2022: 408).

Um dos interesses no acesso do poeta a tal lista talvez fosse ampliar a divulgação de sua obra por meio da remessa de exemplares. Assim se deduz de cópia digitalizada de sua *Obra poética* (1950), hoje disponibilizada pelo CONACULTA [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], Biblioteca de México "José Vasconcelos". Ela traz dedicatória do poeta brasileiro datada de 29/05/1951 (pouco meses antes do envio da lista) para o mexicano Henrique González Casonova – que atuou destacadamente, entre outros cargos públicos, na Difusão Cultural da Universidade do México, em estreita parceria nos anos 1950 com o então reitor, inaugurou coleções na UNAM (Nuestros Clásicos, Problemas Científicos y Filosóficos), assumiu a Imprenta Universitaria, iniciou a *Gaceta* da UNAM e apoiou revistas universitárias das várias faculdades.



Se até aqui tratei da propagação da obra de Jorge de Lima pelo mundo hispano-americano, há que se registrar rapidamente algo de seu empenho, em torna-viagem, para a divulgação da poesia hispano-americana no Brasil. Na verdade, sua atuação, nesse sentido, parece um tanto limitada. Como tradutor, o mais expressivo talvez esteja em sua contribuição para a primeira antologia em português dos poemas do chileno Arturo Torres-Rioseco, então professor nos Estados Unidos, que estivera no Brasil com o encargo de preparar uma coleção de clássicos brasileiros a ser publicada em inglês. Durante sua estada, ministrou um curso de dois meses que compreendia “Conferências sobre a literatura hispano-americana”, todas ministradas no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro, e acompanhadas por intelectuais brasileiros. Como “consumada cortesia”, informa a ilustre prefaciadora do volume, os “poetas do Rio de Janeiro procuraram, por sua vez, uma forma quase mediterrânea, pela graça do intercâmbio, de exprimir sua estima e sua gratidão por este hóspede, mais irmão que visitante. Onze deles traduziram os poemas deste livro, pondo no ‘gayo trabalho’ sua técnica de gente experimentada na frágua da tradução” (Torres-Rioseco, 1945: xviii).

A antologia de 1945 editada pela Livraria Globo trazia prefácio (datado de Petrópolis, agosto de 1944) de Gabriela Mistral e contava com as traduções levadas a cabo por grandes nomes da tradição local, todos movidos pelo “desejo de bem fazer por mais honrar” (Torres-Rioseco, 1945: xix) como aquilata a prefaciadora. Além de Jorge de Lima, colaboraram para a antologia Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Marques Rebelo, Aurélio Buarque de Hollanda e Ana Amélia Carneiro de Mendonça (que patrocinara as conferências cariocas de Rioseco). Jorge de Lima traduziu nove dos trinta e três poemas, seguido de Buarque de Hollanda, que se ocupou de oito, e Bandeira, de quatro, ao passo que os demais tradutores verteram para o português um ou dois, no máximo. Entretanto, é de se notar que, enquanto Drummond, por exemplo, se ocupou de verter para o português um poema de alcance mais social, como “Nova-Iorque”, e até mesmo Cecília Meirelles, sempre tão mais distante da matéria política, empenhou-se em traduzir



excepcionalmente um dos poemas participantes de Rioseco (“Canto à Espanha viva”), a escolha de Jorge de Lima recaiu sobre os poemas ligados a temas e motivos universais, mais essencialmente líricos, não obstante vazados pelo chileno em consonância com certas conquistas da lírica moderna.

Afora essa, outra contribuição jorgiana para a acolhida da poesia hispano-americana no Brasil residiria em seu suposto pronunciamento para a recepção de Nicolás Guillén, cuja estada no país se deu, coincidentemente, no mesmo ano da publicação de *Poemas negros*. No inventário sumário de manifestações de intelectuais brasileiros que recepcionaram o poeta cubano em 1947, Vera Lins afirma ter Jorge de Lima escrito sobre o poeta cubano em *O Globo* de 3/11/1947, mesmo número que traria também matéria de Lins do Rego. Nada disso foi encontrado no jornal, no qual consta apenas uma nota informando que Jorge de Lima teria sido incumbido de fazer uso da palavra para recepcionar o poeta e o embaixador cubanos na Câmara Municipal:

NICHOLAS GUILLEM NA CÂMARA MUNICIPAL. Em visita à Câmara Municipal, estiveram na sessão vespertina de sábado, o embaixador de Cuba, Sr. Gabriel Landa, e o poeta cubano Nicholas Guillem, nome bastante conhecido nos meios culturais da América, e cantor máximo do negro em Cuba. Para falar em nome dos vereadores cariocas, fez uso da palavra o poeta e membro daquela casa, Sr. Jorge de Lima. Em resposta, Guillem falou saudando os vereadores. Na gravura aparece o poeta cubano, na tribuna da Câmara Municipal. (*O Globo*, 1947: 10)

Enfim, o mais relevante na acolhida, pelo poeta alagoano, da produção hispano-americana, particularmente da poesia afro-antilhana ou afro-hispânica, talvez resida menos em traduções e pronunciamentos, do que no impacto que o contato com a riqueza e o alcance dessa produção causou em sua poesia negra, não necessariamente de forma direta e explícita, mas contribuindo para a urgência de uma revisão radical da poesia afro-regional como até então praticada por poetas como Jorge de Lima, no sentido de aprofundamento de visão, de problematização de seu lugar de fala e também do dimensionamento, para além do regional ou mesmo nacional, entre outros aspectos decisivos. Isso sem comparecer expressamente em *Poemas negros*, por exemplo com citação ou diálogo intertextual mais ou menos explícito.



Mesmo um poema como "Olá! negro", que encerra o livro jorgiano de 1947 com um apelo transnacional ou americanista, limita-se à interpelação dos afro-americanos do norte, aproximados dos afro-brasileiros de forma solidária, porém, estranhamente, sem qualquer menção aos afro-hispânicos... A aliança sul-americana proposta no livro de 1927 por "A minha América" se mostra contraditoriamente ausente aqui. Em vista da produção e do contexto de recepção mais intensa, é certo que afro-hispânicos comporiam referência obrigatória, sobretudo porque a expressão compensatória da condição e sofrimento históricos comuns se faz por meio de uma das contribuições mais decisivas dos afrodescendentes para o domínio artístico: a música. Os versos de "Olá! negro" evocam insistentemente lundus, jazz, *blues* e até *songs*, mas sem qualquer menção específica ao *son* cubano e suas derivações, apesar de toda rica contribuição, tanto temática, quanto formal, mesmo para a poesia de nomes grandiosos como Nicolás Guillén.

A visita deste ao Brasil já representava uma exigência a mais nesse sentido, pondo em questão a celebração da mestiçagem nos termos em que Jorge de Lima patrocinava as interações entre brancos e negros, ao insistir no mito da democracia racial como particularidade local e com o respaldo do prefácio de seu mentor intelectual, Gilberto Freyre. Isso justamente num momento em que tal mito já se encontrava sob fogo cruzado nos meios intelectuais brasileiros.

Por isso a importância, também, de poemas como "Democracia", incluído em *Poemas negros* para o confronto com a mestiçagem, como já propunha argutamente Carpeaux em 1949:

Democracia - também a reivindicam as poesias dos negros norte-americanos e dos negros hispano-americanos. Mas a comparação entre elas e a poesia negra de Jorge de Lima é tarefa que ainda se impõe aos críticos do futuro (Artur Ramos já fez um começo). O poema "Banguê" determina claramente a fronteira entre o mundo de Jorge de Lima e o dos americanos do Norte. Quanto a poesia negra hispano-americana está dominada – mesmo quando se trata de reivindicações sociais – pelo elemento musical, tão perigosamente perto do pitoresco. Em *Poemas negros* porém a nota social é forte ("Banguê", "Democracia", "Benedito Calunga", "Rei é Oxalá"), às vezes francamente revolucionária ("Olá! Negro"). Quer dizer, "a minha América" também é tua América, irmão preto. Mas esse fraternalismo não se pode apoiar em bases materialistas e sim só no reconhecimento espiritual da igualdade das criaturas, de todos os seres humanos,



perante Deus. A poesia negra, democrática americana e social, de Jorge de Lima é poesia cristã.

Manuel Bandeira parece encarar a poesia negra de Jorge de Lima como sua contribuição mais característica à poesia brasileira; e está certo. Mas não há diferença essencial entre a poesia cristã (que a de Jorge de Lima sempre foi) e essa poesia negra que afinal de contas apenas constitui um setor embora já de importância, de sua Obra em conjunto. (Lima, 1950: 630)

À luz dessa discussão é que interessa avançar no estudo da comparação proposta por Carpeaux, bem como da recepção poética e crítica, no Brasil, de poetas como Nicolás Guillén, historiando mais precisamente sua estada aqui. Busquei promover algo nesse sentido no referido posfácio aos *Poemas negros*, restringindo-me, todavia, ao debate presente na *Revista Acadêmica*, que respondia, afinal, pela publicação do livro de Jorge de Lima. Os desdobramentos de minha pesquisa preveem outros periódicos, inclusive os mais diretamente ligados ao emergente movimento negro. É o caso do jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950), concebido por Abdias do Nascimento como uma espécie de prolongamento, na imprensa, dos trabalhos do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado quatro anos antes e, como se anunciava, “inspirado pelo imperativo da organização social da gente de cor”, buscando dar-lhe visibilidade nos diversos setores da vida social, política, econômica, educacional, cultural e artística, bem como combater todas as formas de discriminação.

O primeiro número desse periódico militante é ilustrativo nesse sentido: na coluna "Poesia Afro-Americana", há uma colaboração do escritor e poeta argentino naturalizado brasileiro Efrain Tomás Bo, que tratava da poesia antilhana e afro-cubana, com base em comentários de Ramón Guirao, dando especial destaque a Nicolás Guillén, de quem reproduz “Canto negro”, precedido do seguinte comentário: “Será Nicolás Guillén o poeta lúcido que construirá seus versos sobre uma temática verdadeira com sólidas raízes em sua alma e com sábia ideia do essencial na poesia” (Bo, 1948: 5). Apesar de composto por outras colunas de títulos problemáticos, em vista do viés político dominante, como a justamente intitulada *Democracia racial*, o periódico não deixava, por isso, de acolher outros tantos discursos questionadores, com perspectivas contrárias a tal mito, compondo uma polifonia de vozes afro-brasileiras (Domingues, 2008).



É o confronto com tais discursos que interessa a uma compreensão mais adensada dos *Poemas negros* e de suas interlocuções dentro e fora do país.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel (2001). *Correspondência*. São Paulo: EDUSP.
- ANDRADE, Gênese (2002). "Jorge de Lima e as artes plásticas", *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n.º 3, pp. 64-65.
- ANTELO, Raul (1992). "Veredas de enfrente: Martinfierrismo, Ultraismo, Modernismo", *Revista Iberoamericana*, n.º 160-161, pp. 853-876.
- ARTUNDO, Patrícia (2013). *Correspondência: Mario de Andrade & escritores / artistas argentinos*. São Paulo: EDUSP/IEB.
- BO, Efrain Tomás (1948). "Poesia Afro-Americana", *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, n.º 1, Rio de Janeiro, 09 de dezembro, p.5.
- CROCE, Marcela (2021). "Verde: Redes Sudamericanas en un Rincón de Minas". *Caderno de Letras*, n.º 39, pp. 339-352.
- DOMINGUES, Petrônio (2008). "Quilombo (1948-1950): uma polifonia de vozes afro-brasileiras". *Revista Ciências & Letras*, n.º 44, pp. 261-289.
- EULÁLIO, Alexandre (1992). *Escritos*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Ed. da Unesp.
- GELADO, Viviana (2010). "Primitivismo y vanguardia: las antologías de 'poesía negra' hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40", *Tinkuy*, n.º 13, pp. 89-104.
- ILARI, Rodolfo (1991). "Os Poemas Negros de JL", *Nossa América*, pp. 9-13.
- KUTZINSKI, Vera M. (2012). *The world of Langston Hughes: Modernism and translation in the Americas*. Ithaca & London: Cornell UP.
- LIMA, Jorge de (1950). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa.
- LIMA, Jorge de (1952). *Poemas*. Rio de Janeiro: Konfino.
- LIMA, Jorge de (1956). *Poemas*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- LIMA, Jorge de (1979). *La Invención de Orfeo: 30 Sonetos*. Trad. Antonio Cisneros Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- LIMA, Jorge de (1989). *Antología Fundamental de Jorge de Lima*. Trad. Francisco Cervantes. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- LIMA, Jorge de (2014). *Poemas negros*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MULLEN, Edward (1988). "The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation", *Hispanic Review*, n.º 56, 4, pp. 435-453.
- O GLOBO (1947). Rio de Janeiro, 03 nov.
- ROCCA, Pablo y ANDRADE, Gênese (2006). *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RODRIGUES, Leandro Garcia (2022). *Jorge de Lima e Alceu Amoroso Lima. Correspondência*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves; Maceió: EdUNEAL.
- TORRES-RIOSECO, Arturo (1945). *Poesias*. Porto Alegre: Ed. da Livraria do Globo.



VIGNALE, Pedro Juan (2002). "Carta para Jorge de Lima", *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n.º 3, pp. 66-67.

VIQUEIRA, Rodrigo (2019). *Negrismo, vanguardia y folklore. Representación de los afrodescendientes en la obra de Ildfonso Pereda Valdés (1925-1935)*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.