

Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana¹

VAGNER CAMILO

Gênese, concepção e ideologia dos *Poemas negros*

SABE-SE, por meio de carta datada de 10.2.1944 e endereçada por Jorge de Lima a Lasar Segall, solicitando agilidade na preparação das ilustrações que acompanhavam a primeira edição de *Poemas negros*, que o poeta alagoano tinha pressa em publicar o livro especialmente por causa de sua candidatura à Academia Brasileira de Letras (ABL). Diz na carta já estar de posse do prefácio de Gilberto Freyre, que fora “publicado mesmo na Argentina” – o que, aliás, prova que os *Poemas negros* já estavam prontos àquela altura, embora só dado à estampa três anos depois. Devido a essa urgência, Jorge de Lima afirmava que ele mesmo publicaria o livro se Murilo Miranda não o pudesse lançar.²

Assim, se um dos editores da *Revista Acadêmica*, Lúcio Rangel, ao resenhar o *Anchieta* de Jorge de Lima no nº 8, desacreditava do boato, que então circulava, de que o poeta alagoano tivesse escrito o livro resenhado para entrar na Academia, porque julgava-o incapaz de tal aspiração, anos depois, a referida carta a Segall atestava, com todas as letras, o quanto ele se empenhava em pleitear a vaga de Pereira da Silva na ABL, agora com a publicação dos *Poemas negros*...

A escolha de Segall para ilustrar o livro se deve a razões evidentes. O pintor editara, pela mesma *Revista Acadêmica* em 1943, um álbum com a série *Mangue*, contendo 42 pranchas, uma litografia e três xilogravuras assinadas pelo artista. O volume trazia estudos sobre o pintor, de autoria de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e do próprio Jorge de Lima. Em homenagem a Segall, fora ainda dedicado um número inteiro da revista (o nº 64), com reproduções de alguns de seus trabalhos, incluindo um de temática negra: “Mãe preta”. E no nº 66, a *Revista Acadêmica* trazia a tradução de uma resenha estampada na *Gazette de Beaux Arts*, de Nova York, de autoria de Robert C. Smith (diretor da Biblioteca do Congresso de Washington) sobre o álbum de 1943.

Mas é de supor que a escolha do ilustrador se explique também pelo mesmo motivo que levou Domingo Ravenet a ser chamado para ilustrar o livro de Emilio Ballagas: assim como o ilustrador cubano do *Mapa de la poesía negra americana* (e quem sabe por inspiração dessa antologia em que se publicava “Essa negra Fulô”), Segall já se destacara na figuração dessa ordem de tema. E digo *figuração* pensando justamente no período de tensão e crise por que passara o artista plástico nos anos 1920, quando compôs os retratos negros contrastando “a captação das figuras em chave ‘realista’, o modulado escultórico delas e a

ocupação quase sempre abstrata do fundo, com um denso sentido ornamental” (Chiarelli, 2008, p.23). É o que se pode observar em quadros como *Mulato I*, *Mulata com criança*, *Morro vermelho*, *Perfil de Zulmira* e *Bananal*, entre outros, em que se evidenciam a tendência maior do pintor em conferir às figuras *retratadas* o estatuto mais de *tipos* do que individualidades. Esse aspecto não escapou ao poeta alagoano, como se vê na referida carta a Segall:

Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinês, de todas as tribos africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc.

Como vê, os assuntos são numerosos, objetivos, e para V. que realizou todos os negros e negras do “Mangue”, fáclimos de execução.

Jorge de Lima fala dos seres que povoam seu universo afro-poético em termos de personagens (e situações) típicas, equiparáveis ao universo pictórico de Segall (não só os óleos sobre tela, mas também os grafites sobre papel), embora no caso de *Poemas negros* várias delas oscilem entre o tipo e a individualidade, incluindo-se aquelas que são evocadas pela memória da infância do poeta, como Celidônia, Zefa Lavadeira, Maria Diamba e Benedito Calunga.

Não bastasse o privilégio das ilustrações de Segall, tão afinado com esse universo temático, a edição numerada de *Poemas negros* traz ainda o referido prefácio daquele cujo pensamento, afinal de contas, havia atuado, em boa medida, na gênese desses mesmos versos.

O prefácio de Freyre interessa por mais de um motivo, além, é claro, do que revela sobre a poesia negra de Jorge de Lima. Primeiramente, o prefácio surpreende por não ostentar a antiga animosidade para com o modernismo paulista. Talvez que a distância no tempo e a morte então recente do grande líder modernista paulista, Mário de Andrade, em 1945, tenham contribuído para essa mudança de atitude. Rompe-se, assim, com a imagem do líder pernambucano empenhado em reivindicar a todo custo não só a maior importância, como também a plena autonomia do movimento regionalista do Nordeste, sobretudo em relação a possíveis influências provenientes do modernismo paulista – visto como produto da emulação europeia e, portanto, longe das nossas raízes autênticas. Tamanho empenho já foi interpretado como decorrência do ressentimento pela perda do poder econômico e político da região nordestina justamente em benefício do Centro-Sul e, em especial, São Paulo. Buscava-se, assim, de modo agônico, uma compensação, no plano da cultura, a essa perda, reivindicando para o Nordeste o papel de de-

positário das raízes mais autenticamente brasileiras, porque não sujeito, como o Centro-Sul, às influências vindas de fora (cf. Almeida, 1999; D'Andreia, 1992).

Sem deixar de insistir na importância e distinção de “um movimento nordestino de renovação das letras, artes e cultura brasileira”, o fato é que o prefácio de Freyre fala agora em termos de troca, de reciprocidade. Uma via de mão dupla entre o modernismo paulista e o “movimento do Nordeste”, definido (numa humildade meio retórica, que pode parecer irônica ao se referir metaforicamente às contribuições culturais provenientes de cada uma dessas regiões em termos de parentela e relações assimétricas de classe...) como uma espécie de “parente pobre”, capaz, entretanto, no dizer de Freyre,

de dar ao [parente] rico valores já quase despercebidos de outras partes do Brasil e necessitados apenas de novos estímulos vindos do Sul e do estrangeiro para se integrarem no conjunto da riqueza circulante e viva constituída por elementos genuinamente brasileiros, essenciais ao desenvolvimento da nossa cultura em expressão honesta do nosso étnos, da nossa história e da nossa paisagem e em instrumento de nossas aspirações e tendências sociais como povo tanto quanto possível autônomo e criador. (Lima, 1974, p.158)

Essa influência é reconhecida, inclusive e sobretudo, em uma das expressões mais autênticas desse movimento nordestino: a poesia afro-nordestina do autor de “O mundo do menino impossível”.

Afora a atitude em face do modernismo, o prefácio também surpreende pelo modo como Freyre se empenha em preservar Jorge de Lima da pecha de exotismo e “gulodice de pitoresco”, bem como poupar a perspectiva adotada pelo poeta da acusação de exterior e distanciada por falar a partir de outro lugar social e da condição de branco (ainda que se trate de um poeta mulato...), que vimos definir o teor do debate sobre a poesia afro-antilhana (e mais ainda das vanguardas europeias!) em confronto com a afro-americana. É o que se nota em trechos como este do prefácio, onde o reconhecimento da herança africana do poeta não o faz perder de vista seu lugar de classe:

Entre tais gulosos de pitoresco estaria Jorge de Lima: sua poesia afro-nordestina: poesia que não é a de um indivíduo socialmente oprimido pela condição de descendente de africano ou de escravo: a única que para os inimigos do “pitoresco” justificaria uma poesia, uma literatura, uma música, ou uma pintura brasileira, voltada com simpatia para o negro, o índio ou o mestiço. [...] Jorge de Lima não nos fala dos seus irmãos, descendentes de escravos, com resguardos profiláticos de poeta arrogantemente branco, erudito, acadêmico, a explorar o pitoresco do assunto com olhos distantes de turista ou de curioso. De modo nenhum. Seu verbo se faz carne: carne mestiça. Seu verbo se torna carnalmente mestiço quando fala de “democracia”, de “comidas”, de “Nosso Senhor do Bonfim”, embora a metade aristocrática desse nordestino total, de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não esqueça que a “bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II”, nem que o avô teve “bangüê”. (Lima, 1974, p.158-60)

Por último, Freyre rompe certo consenso em torno do confronto entre a poesia negra do Brasil e a dos Estados Unidos: discordando que esta, por ser fei-

ta pelos próprios negros, apresente alguma *superioridade* ou *vantagem* (se é possível colocar a questão nesses termos) em relação à primeira, feita sobretudo por brancos (numa atitude claramente paternalista, embora não se reconheça como tal). A seu ver, a poesia afro-americana, justamente porque feita por negros, revelaria um caráter segregacionista e ressentido, hostil em relação ao branco, ao passo que a brasileira seria produto do *fraternalismo* e da *democracia*, de que é exemplo a obra de, entre outros, Castro Alves, Ascenso Ferreira, o próprio Mário de Andrade e, é claro, Jorge de Lima. Nas palavras do prefaciador:

Não há felizmente no Brasil uma “poesia africana” como aquela, nos Estados Unidos, de que falam James Weldon Johnson e outros críticos: poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão; poesia quase sempre em dialeto meio cômico para os brancos, para os ouvidos dos brancos, mesmo quando mais amargos ou tristes os assuntos. O que há no Brasil é uma zona de poesia mais colorida pela influência do africano: um africano já muito dissolvido em brasileiro. Uma zona a que estão ligados, pela sua formação regional, alguns dos nossos escritores e poetas mais rigorosamente brancos e aristocráticos: os pernambucanos Joaquim Nabuco e Manuel Bandeira, por exemplo. O que mostra que não é o sangue que aguça sozinho nos poetas ou escritores a sensibilidade a assuntos com os quais eles podem identificar-se só pelo poder de empatia, só por transfusão de cultura. Ao contrário: o sangue às vezes faz que os mestiços se afastem dos assuntos africanos com excessos felinos de dissimulação e pudor. O caso de Machado de Assis. (Lima, 1974, p.157)

Não é preciso ir muito longe para perceber o quanto Freyre segue na contramão de interpretações mais consensuais, que mostram a supremacia da poesia norte-americana justamente porque escrita por aqueles que falam de dentro, vivendo a fundo o drama da exploração e da marginalização e fazendo convergir o racial e o social, de que é exemplo sobretudo Hughes e os demais nomes do Harlem Renaissance, ao lado dos quais só se aproximariam mesmo afro-hispânicos do porte de Guillén. Vimos exemplos desse consenso, na primeira parte deste ensaio (no nº 76), com os estudos de Gilda de Moraes Rocha e de Aida Cometa, dos quais poderíamos ainda aproximar os comentários de Adherbal Jurema. Isso sem falar no modo como Frazier fundamenta esse segregacionismo invertendo-o positivamente numa “linha de cor” que garantiu aos afro-americanos a “*race conscious*” que faltava ao afro-brasileiros...

Freyre enfatiza ainda no prefácio como a poesia afro-nordestina de Jorge “leva sem nenhum rancor nem ranger de dentes o cristianismo para o campo específico das relações fraternais dos brancos com os povos de cor” (Lima, 1974, p.158). Reitera o quanto o “poder transfusivo” de se identificar com “o gênio do lugar” atribuído pelo mesmo James Weldon Johnson ao descendente de africano se verificou mais no Brasil que em qualquer outro lugar: “Aqui, sangue africano e seiva americana cedo se confundiram na transfusão, a ponto de haver observadores argutos – desde Bates e Wallace a Waldo Frank – a quem os descendentes de africanos dão a impressão de mais filhos da terra do que os indígenas” (ibidem, p.159).

Parecendo ora separar cultura de raça, ora confundi-las, o prefaciador insiste no caráter mestiço ou mulato da poesia de Jorge, embora essa concepção não caminhe em direção à radicalidade assumida no contexto afro-cubano e na poesia afro-antilhana, com todas as suas implicações histórico-políticas, como forma de afirmação identitária e resistência contra a dominação ianque, conforme vimos também na primeira parte deste ensaio.

Uma ênfase tamanha na *mestizaje* levaria, inclusive, Hughes, ao traduzir para o inglês os poemas *criollos* de Nicolás Guillén, a operar cautelosamente, por meio de disjunções das experimentações vanguardistas-surrealistas, o virtual apagamento da *herança africana* como ingrediente ativo na miscigenação, de modo a induzir os leitores dos Estados Unidos a desconectar o hibridismo cultural da mistura racial, num contexto afinal tão marcado por verdadeira fobia com relação aos *amalgamas raciais* como o norte-americano.³

Passando, enfim, do prefácio de Freyre aos *Poemas negros* de Jorge de Lima, é impressionante notar o quanto leitor e mentor intelectual encontram-se na nostalgia do banguê e das relações cordiais por ele engendradas, em oposição à usina; no mito da *democracia racial*; ou mesmo no “estilo franciscano” da lírica limiana. Além disso, é possível reconhecer em muitos poemas um movimento solidário em direção ao negro – ressaltado, aliás, pelo próprio prefaciador – que, *sem refutar de todo*, tende todavia a *relativizar* o famigerado compromisso de classe da óptica de Freyre (óptica da “casa grande”, como se costuma dizer) e dos que se orientaram por ela. Vejamos alguns desses aspectos ressaltados pelo prefaciador, a começar pela tão polêmica *democracia racial*.

Se, de acordo com Hermano Vianna (2000, p.21), o mito da democracia racial imputado a Freyre é expressão completamente ausente em *Casa grande & senzala*, sendo uma atribuição mal-intencionada resultante de uma “leitura apressada, tendenciosa ou burra”, o fato é que, no referido prefácio, ela figura com todas as letras. Figuração, aliás, das mais problemáticas, tanto para o prefaciador quanto para o poeta – autor de um *poema negro* justamente intitulado “Democracia”.

Entre parênteses, vale lembrar que mais ou menos pela mesma época da publicação de *Poemas negros*, o mito volta a aparecer em outros escritos freyrianos. Emília Viotti da Costa (1999) lembra que, na série de conferências proferidas nos Estados Unidos e publicadas em Nova York em 1945, sob o título *Brazil: an interpretation* (a tradução brasileira é de 1947), o antropólogo pernambucano descreveu o idílico cenário da democracia racial brasileira. Embora reconhecesse que os brasileiros não foram inteiramente isentos de preconceito racial, Freyre argumentava que a distância social, no Brasil, fora o resultado de diferenças de classe, bem mais do que de preconceitos de cor ou raça. Como os negros brasileiros desfrutavam de mobilidade social e oportunidades de expressão cultural, não desenvolveram uma consciência de serem negros da mesma forma que seus congêneres norte-americanos. Freyre também apontou o fato de

que, no Brasil, qualquer pessoa que não fosse obviamente negra era considerada branca. Expressou a convicção de que os negros estavam rapidamente desaparecendo no Brasil e incorporando-se ao grupo branco. E foi além disso. Censurou os que se inquietavam com os possíveis efeitos negativos do amálgama étnico e reafirmou a confiança na capacidade social e intelectual do mulato. Foi no processo de miscigenação que Freyre julgou terem os brasileiros descoberto o caminho para escapar dos problemas raciais que atormentavam os norte-americanos. (ibidem, p.365-6).

Viotti da Costa observa que o quadro de relações sociais concebido por Freyre era opinião difundida não só entre a elite branca, mas entre muitos negros. De modo que, vinte anos depois, os revisionistas foram recebidos com suspeita, ressentimento ou mesmo indignação, até mesmo “acusados de inventar um problema social que não existia no Brasil” (ibidem, p.367), quando afirmavam que os negros, apesar de não “legalmente discriminados, foram ‘natural’ e informalmente segregados”, permanecendo, assim, em posições subalternas, sem possibilidade de ascensão social. Ao longo do ensaio, Viotti da Costa cuida ainda de problematizar as hipóteses vigentes sobre a emergência do mito da democracia racial, para sustentar que seu processo de formalização encontra-se no sistema de clientela e patronagem (do mesmo modo como sua crítica tem a ver com a gradual derrocada de tal sistema, com o desenvolvimento de um sistema competitivo) (ibidem, p.378 e 382).

Estabelecendo a ponte entre os comentários de Viotti da Costa e o prefácio de Freyre, é importante notar que, para ele, a democracia tipicamente brasileira serviria de inspiração ao anseio de democratização mais ampla que marcaria o final da Segunda Guerra, como se vê na seguinte passagem:

Pois não nos faltam hoje romancistas e poetas novos que encarnam com esplendor tendência já tão brasileira e socialmente significativa como nenhuma outra para o futuro do resto da América: para o futuro de todos os países na fase atual de desejo de democratização inteira, e não apenas política, das relações entre os homens e entre os povos. (Lima, 1974, p.158)

Sobre esse contexto do segundo pós-guerra, Viotti da Costa registra que, com a vitória dos aliados sobre o nazismo, o “racismo” foi “derrotado” nos campos de batalha. Em alguns anos, segundo a tese de Thomas Skidmore por ela mencionada, os norte-americanos

moveram-se em direção à integração, os brasileiros não puderam mais se referir à odiosa instituição da segregação, ou aos horrores dos linchamentos nos Estados Unidos. [...] Na suposição de que a experiência dos brasileiros poderia oferecer ao resto do mundo uma lição ímpar de “harmonia” nas relações entre as raças, a Unesco fomentou uma série de projetos de pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. (Viotti da Costa, 1999, p.371)

O prefácio de Freyre parece ser tributário de seu esforço para promover internacionalmente essa “lição ímpar” (assim como as referidas conferências proferidas nos Estados Unidos e outros estudos da mesma época) e, por conta

da amizade intelectual que sempre o uniu ao poeta alagoano, pode-se supor que os próprios *Poemas negros* vinham contribuir para essa promoção, ilustrando a suposta “harmonia” racial brasileira como modelo para o resto do mundo – logo desmentida pelos resultados de tais pesquisas patrocinadas pela Unesco.⁴

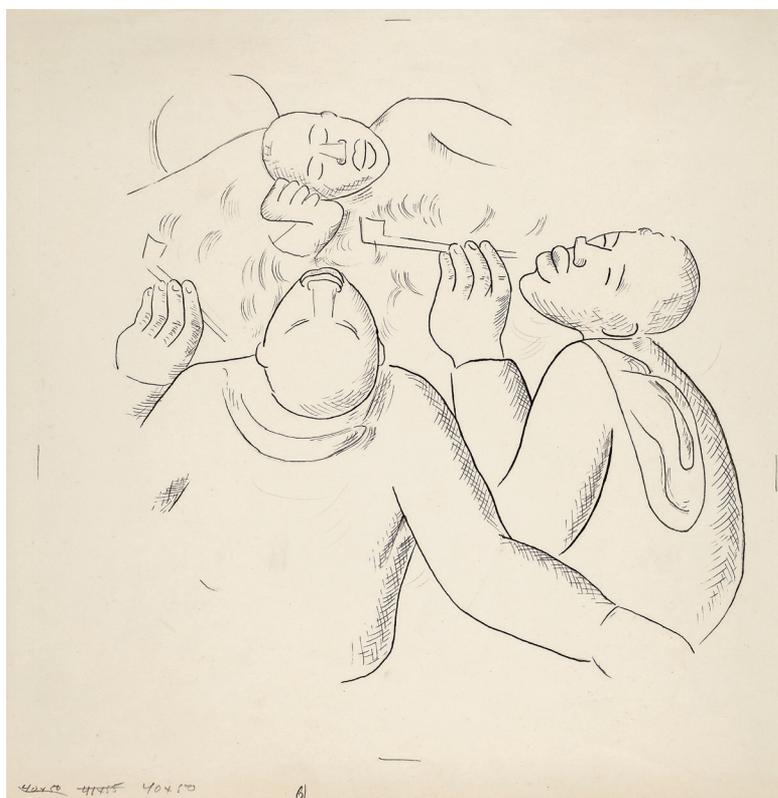
Ainda com relação ao prefácio de *Poemas negros*, importa observar que a referência explícita ao mito da democracia racial tende a amenizar um pouco o peso de seu comprometimento ideológico quando Freyre especifica a natureza dessa democracia, que nada tem de ingenuamente igualitária, pois ele fala, de forma diferenciada, em “contato *democratizante* para os brancos e *degradante* para os negros”... É bem verdade que nos versos do justamente intitulado “Democracia”, em diálogo com Whitman (cuja obra é concebida pelo poeta alagoano da mesma perspectiva de Freyre⁵), Jorge não chega a sinalizar esse duplo movimento, na medida em que ressalta apenas o que resultou da mistura para o branco (no caso, para o próprio sujeito lírico), ou seja, a dissolução do eu para melhor amar “em todas as línguas de branco, de mouro ou de pagão”. Apesar disso, pode-se dar crédito a esse empenho amoroso e solidário, pois outros poemas do livro tratarão de confirmá-lo ao flagrar a realidade do negro por uma óptica que se poderia dizer *mais próxima à da senzala*. Isso, é claro, sem se confundir com ela – o que, mais do que ingênuo, seria ideologicamente comprometedor –, pois Jorge tem consciência da realidade e da distância social de sua condição. Como bem nota o prefaciador, “a metade aristocrática desse nordestino total, de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não [esquece] que ‘a bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II’, nem que o avô teve banguê” (Lima, 1974, p.159).

Por vezes, é fato, essa metade aristocrática parece avultar e comprometer a óptica por que é flagrada a realidade do negro, tal como ocorre no poema justamente intitulado “Banguê”, correspondente em verso à prosa homônima de Lins do Rego. Em meio a um verdadeiro *ubi sunt*, a evocação nostálgica dos banguezinhos da infância – feita, inclusive, pela óptica infantil, visível no uso recorrente dos diminutivos –, temos uma visão paternalista, condescendente e festiva do negro entregue a momentos de ócio e à bebida em meio à lida, que encontra respaldo em Freyre e Lins do Rego ao caracterizar as relações cordiais de senhores e cabras do eito nos engenhos, por oposição às usinas.

Por mais nostálgico e comprometido que seja, todavia, esse retrato do trabalho negro no engenho também não deixa de ser um modo de resistência à ética protestante do trabalho, na esteira da preguiça ingênita celebrada pelo *Mancunáima* de Mário de Andrade e pelos demais modernistas do sul – conforme sinalizou Roberto Schwarz, ao tratar da “visão desideologizada do esforço” em Machado de Assis e no grupo de 1922. Ora, essa ética protestante comparece nos versos de “Banguê” associada à Usina Leão, “triste como uma igreja sem sino”, como “um templo evangélico”. Assim como, nela, o cozinheiro Mister Cox “tira da cana o que a cana não pode dar/ e [...] não deixa nem bagaço/



*Estudos para ilustração
do livro Poemas negros,
de Jorge de Lima.
Tinta preta a pena
sobre papel.
31 x 28,5 cm*



*Estudos para
ilustração do
livro Poemas
negros, de Jorge
de Lima.
Tinta preta a pena
sobre papel.
31,3 x 30,5 cm*

com um tiquinho de caldo/para as abelhas chupar”; também ela extrai o prazer e a “alegria das bagaceiras”, traduzidas nas “cantigas da boca da moenda” entoadas pelos cabras do eito, nas sextas em meio à lida dos “bebedores de resto de alambique”, nas missas e feiras domingueiras em torno à capela do velho banguê. Isso, certamente, pela disciplina austera da ética protestante associada ao trabalho (cf. Weber, 2001).

Nessa oposição marcante ao protestantismo e à ética que ele impõe não só ao trabalho, mas a toda a existência regida pela observância daquele *princípio de constância* que, segundo Edmund Leites, resume a totalidade da visão de mundo protestante, é ainda possível reconhecer a presença sorrateira de Freyre. Isso pensando não só na formação protestante do antropólogo de Apipucos, com a qual ele viria se desencantar depois, o que acabaria por levá-lo a conceber, segundo Freston, “uma teoria do Brasil baseada precisamente no que poderá ter sido o centro de seu conflito com o protestantismo. Pois nada mais distante da moral sexual protestante do que a prática sexual do português desgarrado nos trópicos” (apud Araújo, 1994, p.100). É possível pensar ainda, e especialmente, na interpretação de Benzaquen de Araújo, para quem o protestantismo é uma presença em negativo que atravessa toda a *opus magnum* de Freyre. Basta apenas, diz ele,

que nos lembremos, por exemplo, da vigorosa afirmação da magia, do ócio e de todos os tipos de excesso, particularmente os sexuais, para que se confirme que estamos realmente diante de uma civilização povoada pelo pecado, o exato oposto, por conseguinte, daquele ideal de perfeição terrena, fundado no elogio do trabalho sistemático, da ética, do isolamento e do autocontrole que a doutrina puritana costuma pregar. (Araújo, 1994, p.101)

Todas essas considerações vão encontrar ressonância no poema de Jorge de Lima.

Mas, à exceção dessa óptica comprometedora por que é figurado o negro em “Banguê”, há mais de um poema do livro de 1947 em que a distância de classe do neto do senhor de engenho não impede aquele movimento solidário referido anteriormente. Essa óptica fraterna já havia sido assinalada de passagem por Alfredo Bosi a propósito do poema que dá fecho à coletânea (“Olá! Negro”), observando, inclusive, que ela irmana a poesia negra à bíblico-cristã de Jorge de Lima na “assunção das dores do oprimido, socialismo inerente a toda interpretação radical dos Evangelhos” (Bosi, 1975, p.503). E será evidenciando essa “cordialidade crioula”, cristã ou, mais especificamente, “franciscana”,⁶ que Freyre buscará rebater a acusação de *gulodice de pitoresco*, endereçada aos poemas afro-nordestinos de Jorge por aqueles que, segundo o prefaciador, são os menos autorizados para fazê-la, tal a sua pobreza de experiência genuinamente brasileira; pois são cosmopolitas pouco sensíveis aos característicos mais profundos da vida, do passado e da paisagem das nossas várias regiões; géometras que desconhecem as intimidades de nossa paisagem humana.

Por mais relevantes que pareçam os argumentos de Freyre, não se pode deixar de considerar que certa *concessão ao pitoresco* foi reconhecida até mesmo

por admiradores confessos de Jorge de Lima como Alexandre Eulálio, talvez tendo em mente a perspectiva por vezes exterior do negro ou, quem sabe, o gosto pelos grandes mosaicos obtidos à custa da enumeração,⁷ pois já se observou que ela se esgota com frequência no gosto exótico pela enfiada de nomes bantos e bundos de comidas, lugares, mitos e feitiços. Seja como for, a dita concessão ao pitoresco, nem sempre devidamente precisada pelos críticos, não chega a comprometer o conjunto da coletânea, e se faz sentir sobretudo nos poemas mais antigos – nos quais a visão distanciada, objetiva e por vezes brejeira do negro pelo branco que fala de outro lugar social não acaba, entretanto, por abolir a notação sociologicamente precisa.

Já nos poemas posteriores que constituem, de fato, a parte *nova* da antologia de 1947, podemos ver como a ação do tempo – a par daquela *interiorização progressiva* que, segundo Waltensir Dutra,⁸ marca, no geral, a trajetória poética de Jorge de Lima – favoreceu a adoção de uma perspectiva mais aprofundada e de uma atitude solidária referida aqui. Para melhor apreendê-las, vale a pena confrontar alguns poemas mais antigos com outros mais recentes que tratam exatamente dos mesmos temas, como se Jorge buscasse retomá-los para mais e melhor aprofundá-los.

Esse aprofundamento poderia, em dada medida, ser também considerado na reescrita de um poema como “Xangô”, saudado por Pereda Valdés na referida carta, que não deve ter atentado para o que havia de comprometedor em tais versos. A versão final desse poema, que consta do livro de 1947, foi vista como uma tentativa de apagar alguns traços de sujeira e animalidade, demasiadamente fortes, na descrição da macumba, presentes na primeira versão de *Poemas* (1927). Fica, no entanto, a dúvida levantada por Rodolfo Ilari (1991, p.9-13): “se a intenção era apagar tais traços, por que fazer figurar as duas versões na obra completa, quando poderia ter substituído uma pela outra?”. Seja como for, o fato é que esses traços de sujeira e animalidade aparecem ainda, de forma mais ou menos ambígua, em dois ou três outros poemas, representando, sem dúvida, a dimensão comprometedoras das figurações mais antigas do negro em Jorge de Lima.

Mais interessante, entretanto, me parece flagrar o aprofundamento de visão e o gesto solidário em poemas como “História” quando confrontado com a antológica “Essa negra Fulô” do livro anterior, que dá a impressão de saltar diretamente das páginas de *Casa grande & senzala*. Apesar das imagens afins, especialmente no que toca à sedução do sinhô pela negra e à vingança da sinhá enciumada, a perspectiva brejeira com que Lima enfocava Fulô é aqui abandonada em favor da óptica solidária, irmanada ao sofrimento da ex-princesa africana, adquirida por um “caco de espelho”, deflorada pelo capitão, possuída pelos marinheiros e ferrada com uma âncora nas ancas, durante a travessia para o Brasil, onde elevou em vão a voz em nagô para Oxalá, surdo a seus apelos. O que parece significativo em poemas como “História” é o modo como o enfoque lírico de Jorge de Lima, sem dispensar a notação direta e objetiva, tende a privilegiar os mecanismos compensatórios, acionados imaginariamente pelo negro

na tentativa de evadir-se vicariamente (ao menos) do horror de sua condição, à qual não faltam, bem o sabemos, requintes de perversidade de que *Casa grande & senzala* é pródigo em exemplos, a despeito da “visão edulcorada da colonização” em que insistem muitos de seus leitores. Tais mecanismos traduzem-se ora na *religião*, na *magia* e nas mandingas, como ocorrem no próprio “História”, em “Xangô”, “Quando Ele Vem”, entre outros; ora no *fumo* (maconha), como no mesmo “Xangô” e “Cachimbo do Sertão”. Podem, ainda, assumir formas mais elaboradas, inclusive artisticamente, de que é exemplo a *música*, em sua riqueza e variedade de ritmos, como se vê em poemas como “Pra Onde Você me Leva” e “Olá! Negro”.

Mas há ainda formas extremadas de evasão e alienação, como a *loucura* de “Maria Diamba”, falando só diante da ventania que vem do Sudão:

Para não apanhar mais
falou que sabia fazer bolos:
virou cozinha.
Foi outras coisas para que tinha jeito.
Não falou mais:
Viram que sabia fazer tudo,
até molecas para a Casa-Grande.
Depois falou só,
só diante da ventania
que ainda vem do Sudão;
falou que queria fugir
dos senhores e das judiarias deste mundo
para o sumidouro.

Precursor de “Maria Diamba”, “Joaquina Maluca” já tateava também, nos anos 1920, as causas e o significado da leseira da negra, embora de maneira ainda um tanto dubitativa e comprometida pela já mencionada visão moral de sujeira e vício. Não deixava, entretanto, de eximi-la de qualquer culpa:

Joaquina Maluca, você ficou lesa
não sei por que foi!
Você tem um resto de graça menina,
na boca, nos peitos,
não sei onde é...
Joaquina Maluca, você ficou lesa,
não é?
Talvez pra não ver
o que o mundo lhe faz.
Você ficou lesa, não foi?
Talvez pra não ver o que o mundo lhe fez.
Joaquina Maluca, você foi bonita, não foi?
Você tem um resto de graça menina

não sei onde é...
Tão suja de vício,
nem sabe o que o foi.
Tão lesa, tão pura, tão limpa de culpa,
nem sabe o que é!

Mas, quando nem mesmo a loucura é suficiente para aliviar os padecimentos da realidade aviltante, resta a *decisão trágica* que corresponde à derradeira forma de evasão: a *morte*, representada pelo afogamento de Celidônia, a “linda moleca ioruba” de “Ancila negra”, que foi babá de Jorge na infância e com quem – como de praxe – parece ter despertado para o sexo, conforme sugerem alguns dos versos. A curiosa ênfase na necessidade de “recalque”, reiterada no poema e associada à lembrança da morte de Celidônia, talvez se justifique pelo fato de ela ter-se tornado verdadeira “obsessão durante toda a *vida* [do poeta], em particular no final, nas insônias trazidas pela doença”, segundo depoimento do amigo e confidente José Fernando Carneiro (apud Ilari, 1991).

Isso, entretanto, não explica tudo. Tamanha ênfase parece atender à necessidade de aplacar a consciência dolorosa de uma *culpa de classe*, própria do neto de senhor de engenho, que se sente responsável pela morte da moleca, para quem essa era a única forma de fuga e libertação de sua condição – e sabe-se do número considerável de suicídios entre os negros mergulhados no banzo... Nesse sentido, as duas últimas estrofes do poema são mais significativas:

Há muita coisa a recalcar e esquecer:
o dia em que te afogaste,
sem me avisar que ias morrer,
negra fugida na morte,
contadeira de histórias do teu reino,
anjo negro degredado para sempre,
Celidônia, Celidônia, Celidônia!
Depois: nunca mais os signos do regresso.
Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.
E eu parado em pequeno,
mandingando e dormindo,
muito dormindo mesmo.

Diante de poemas como esse, torna-se, mesmo, difícil falar da adoção de uma perspectiva exterior e puramente pitoresca, obrigando-nos a dar razão a Freyre. Mesmo que não correspondam à maior parte da coletânea, eles acabam, com certeza, por impor aos intérpretes mais consequentes certa cautela na acusação em bloco de gulodice de pitoresco.

Um derradeiro confronto poderia ser estabelecido entre o mais antigo “Cantigas” e o posterior “Zefa Lavadeira”, um dos três poemas em prosa do livro, que é, na verdade, um trecho poético desentranhado do romance de Jorge de Lima *A mulher obscura* (1939), exemplo do constante reaproveitamento e

ressignificação da própria obra que se estende até o último livro (*Invenção de Orfeu*). Tanto um quanto outro versam sobre um tema caro à lírica de Jorge de Lima, embora recorrente na nossa tradição: a imagem das lavadeiras durante ou depois da lida.

Na verdade, o primeiro retrata mais as cantigas melancólicas entoadas pelas lavadeiras pensativas durante o trabalho e que, pela sua beleza e leveza, tem o poder de lavar “as almas dos pecadores”. Ou melhor, de lavar “as almas negras” que “pesam tanto” e “são tão *sujas* como a roupa”... Já no poema em prosa, vemos o poeta espreitando o banho da lavadeira, após a faina (como o faria em outro poema em prosa do livro, na companhia de um amigo de infância). O quadro é traçado com a delicadeza da mão de um mestre – maestria de poeta-pintor –, num crescendo de erotismo que acompanha as rotas da mão de Zefa pelo corpo moreno até chegar ao sexo, no qual, diz o fecho do poema, “a África parece dormir o sono temeroso de Cam”:

Depois de lavar a roupa dos outros, Zefa lava a roupa que a cobre no momento. Depois, deixa-a corando sobre o capim. Então Zefa lavadeira ensaboa o seu próprio corpo, vestido do manto de pele negra com que nasceu. Outras Zefas, outras negras vêm lavar-se no rio. Eu estou ouvindo tudo, eu estou enxergando tudo. Eu estou relembrando a minha infância. A água, levada nas cuias, começa o ensaboamento; desce em regatos de espuma pelo dorso, e some-se entre as nádegas rijas. As negras aparam a espuma grossa, com as mãos em concha, esmagam-na contra os seios pontudos, transportam-na, com agilidade de símios, para os sovacos, para os flancos; quando a pasta branca de sabão se despenha pelas coxas, as mãos côncavas esperam a fugidia espuma nas pernas, para conduzi-la aos sexos em que a África parece dormir o sono temeroso de Cam. (Lima, 1974, p.167)

O confronto entre ambos os poemas parece revelar um ganho para “Zefa Lavadeira”, no sentido do aprofundamento de visão e do abandono daquela imagem comprometedora de sujeira, que ainda surge de forma ambígua em “Cantigas”, embora ressurgja a comparação infeliz com os *símios*... Não bastasse, desponta ainda um comprometimento de outra ordem, que diz respeito à *explicação mítico-cristã da escravidão*.

Na evocação do mito bíblico de Cam,⁹ Jorge de Lima foi antecedido, entre outros, por Castro Alves – a quem, vale lembrar, o poeta alagoano dedicaria uma espécie de biografia em versos, bem ao sabor do cancionista popular. A menção ao mito em “Vozes d’África” foi objeto de uma análise arguta de Alfredo Bosi, que nela reconheceu um “arcaísmo de perspectiva” e uma contradição de base no projeto libertário do nosso poeta dos escravos, na medida em que, ao explicar o fenômeno total do cativo como produto de uma culpa exemplarmente punida, acabava por justificá-la. Como lembra o crítico,

A referência à sina de Cam circulou reiteradamente entre os séculos XVI, XVII e XVIII, quando a teologia católica ou protestante se viu confrontada com a generalização do trabalho forçado nas economias coloniais. O velho mito serviu então ao novo pensamento mercantil, que o alegava para justificar o tráfico negreiro, e ao discurso salvacionista, que via na escravidão um meio de catequizar

populações antes entregues ao fetichismo ou ao domínio do Islão. Mercadores e ideólogos religiosos do sistema conceberam o pecado de Cam e a sua punição como o evento fundador de um sistema imutável. (Bosi, 1995, p.258)

Por mais paradoxal que pareça, foi justamente com o mito da danação de Cam e seus descendentes que o vate libertário de 1868 deu forma poética às suas “Vozes d’África”. Vozes de uma África que, através da *prosopopeia*, alcança o estatuto de um ser individual, ao qual se une a voz do poeta para, juntos, sofrerem e suplicarem, impotentes, a um *deus absconditus* num céu *deserto*. “Aqui triunfa o absurdo de um castigo por uma culpa remota: daí a tragicidade da situação de um continente inteiro à mercê de uma cólera onipotente” de um “Deus terrível”, inamovível diante dos apelos de uma raça que, sem mesmo saber o motivo de sua pena, vê-se irremediavelmente sujeita ao efeito do anátema que “se reproduz de geração em geração, de tal modo que a sequência dos tempos [...] em nada altera a intensidade da maldição original” (Bosi, 1995, p.258-9). Assim, ao inscrever o destino dos africanos na esfera do mito, o nosso poeta da abolição acabava, por mais contraditório que pareça, por reiterar e justificar o irremediável da condição escrava.

O mito de Cam seria ainda retomado em outro momento excepcional da nossa tradição poética oitocentista também examinado por Bosi (2002, p.163-85): o poema em prosa “O emparedado” com que Cruz e Souza dá fecho às suas *Evocações* de 1898. Mas agora a naturalização mítico-cristã é posta em questão pelo desdobramento do eu lírico que fala efetivamente da perspectiva trágica do negro. Na constante alternância das vozes, o eu lírico, que se desdobra no outro, dialeticamente, repõe e nega a ideologia que parece nascer da própria subjetividade, para problematizar não só a visão naturalizadora do mito, mas também das teorias científicas em voga, que reiteram a inferioridade africana, conforme explica Simone Rufinoni (2000, p.175):

A culpa do sujeito, “nefando Crime”, é a de ser um artista que pertence a uma raça considerada bárbara. O parentesco com Satã conduz ao pecado primordial: haver afrontado o poder, acreditando na força do sujeito e saber-se fadado ao fracasso. A culpa imeditável aponta para o paroxismo que advém do mito bíblico dos filhos de Cam e a culpa resultante do conhecimento do mal. [...] Apesar do tom confessional o texto afasta-se do puro relato autobiográfico devido ao diálogo que se estabelece entre o eu e o outro. O movimento que alterna a voz na primeira e na segunda pessoa desvela um percurso reflexivo que permite reconhecer em si os traços da ideologia que o excluiu. O sujeito lírico revela-se um duplo: ele é o poeta que padeceu os tormentos de sua cor e ele é aquele que observou o percurso do poeta. O movimento de duplicação permite que se observe o outro em si: reconhece em si as marcas da ideologia oficial e a partir daí cunha sua resposta contraideológica. E a resposta do eu dá-se por meio da introjeção dilacerante dos valores de uma sociedade que o excluiu. O poeta encarna satanicamente o discurso cientificista da época, que considera o negro um ser inferior, fadado a permanecer na barbárie. O discurso cientificista é encarnado e dialetizado em seguida.

É bem verdade que, mesmo depois dessa versão dilacerada de Cruz e Sousa, a explicação mítico-bíblica da escravidão voltaria a fazer nova aparição. Assim, sete anos após a “emancipação” escrava de 1888, Modesto Brocos, com a *Redenção de Cã* (1895), faz literalmente figurar, no canto esquerdo da tela, uma velha negra com os braços erguidos para o céu em agradecimento a Deus por uma *graça* tardiamente recebida, que, decerto, não deve corresponder à Lei Áurea. Muito provavelmente, a emancipação redentora vem associada às teses de branqueamento então correntes, representado por toda a descendência mestiça da ex-escrava (filha, genro e neto), que ocupa o centro e o lado direito da tela.

O que, na verdade, espanta é que, mesmo depois da versão dilacerada de Cruz e Souza e, em polo oposto, dessa representação redentora, ideologicamente condenável, Jorge de Lima viesse, quase cinco décadas depois, a incorrer no risco do arcaísmo de perspectiva que já era problemático em Castro Alves... Embora não haja, na poesia daquele, a contradição de base da deste último, entre o anseio libertário e a naturalização mítica da escravidão, esta tende, entretanto, a ser perpetuada: uma vez fecundado, o ventre de Zefa fará despertar a antiga maldição que paira sobre sua raça, justificando o horror da condição a que se encontra relegada. E como outras tantas Zefas vêm se juntar a ela, “vêm lavar-se no rio”, reitera-se, por essa multiplicação, a extensão do anátema para toda a raça. Nesse sentido, a perspectiva cristã de Jorge de Lima se, por um lado, possibilita a atitude fraterna, *franciscana* em relação à dor do negro, tão louvada por Freyre, por outro ameaça de fazê-lo descambar para a aceitação conformista dessa mesma dor expiatória – nisso, ao que parece, se afastando da lição do mestre de Apipucos que, de acordo com Benzaquen de Araújo, furtou-se por completo à explicação mítico-cristã da escravidão (Araújo, 1994, p.54-7).

Mesmo depois dessa visão questionadora do mito em Cruz e Sousa, Jorge de Lima voltaria décadas depois a incorrer no risco do arcaísmo de perspectiva denunciado já em Castro Alves... Embora não haja, em Jorge de Lima, a contradição de base da poesia castralvina, entre o anseio libertário e a naturalização mítica da escravidão, esta última, entretanto, tende a ser perpetuada: uma vez fecundado, o ventre de Zefa fará despertar a antiga maldição que paira sobre sua raça, justificando o horror da condição a que se encontra relegada. E como outras tantas Zefas vêm se juntar a ela, “vêm lavar-se no rio”, reitera-se, por essa multiplicação, a extensão do anátema para toda a raça. Nesse sentido, a perspectiva cristã de Jorge de Lima se, por um lado, possibilita a atitude fraterna, *franciscana* em relação à dor do negro, tão louvada por Freyre, por outro, ameaça de fazê-lo descambar para a aceitação conformista dessa mesma dor expiatória – nisso, ao que parece, se afastando da lição do mestre de Apipucos que, de acordo com Benzaquen de Araújo (1994, p.54-7), furtou-se por completo à explicação mítico-cristã da escravidão.

Lidos à luz da consolidação do cânone da poesia afro-antilhana e da recepção local da poesia de Hughes e Guillén, bem como do debate sobre seu alcance fundamentalmente social, creio que podemos compreender melhor a razão e o



Modesto Brocos (*Santiago de Compostela, Espanha 1852 - Rio de Janeiro, RJ 1936*)
Redenção de Cã, 1895.
Óleo sobre tela, 199 x 166 cm.

sentido da mudança operada na poesia afro-nordestina de Jorge de Lima, bem como a contribuição relevante trazida pelos *Poemas negros*, apesar das contradições assinaladas.¹⁰

Notas

1 Este artigo é uma continuação daquele publicado no nº 76 anterior desta revista.

2 Carta publicada em *Teresa* (2002, p.61).

3 Vale notar que a categoria de *mulato* foi retirada do censo dos Estados Unidos em 1910, de modo a se evitar, pelo menos oficialmente, a verdadeira fobia política que as imagens de *amalgama racial* eram capazes de gerar ainda nos anos 1940. A introdução de Hughes a *Cuba libre* de Guillén tenta justamente, como demonstrou Kutzinski, apaziguar essas ansiedades e fobias sociais, tanto entre leitores euro-americanos quanto entre afro-americanos, separando de modo cuidadoso a *mulatto* literária de Guillén, com seu “ritmo acentuado de África”, de sua suposta “ascendência mestiça”, que é menos uma evasão retórica do que o seu “imiscuir-se na política”. Nota ainda Kutzinski: “Ao contrário do dialeto negro em suas manifestações oral e escrita, a prática linguística do que Guillén chama de *criollo* e suas representações literárias são [...] um reconhecimento da mestiçagem e das incertezas sociais e lingüísticas que ela produz, como uma realidade histórica incontornável no cerne da cultura cubana. Num ambiente cultural e político como o norte-americano do pós-guerra, ainda imerso em binarismos raciais e ansiedades sobre casamentos interracialis – isto ainda bem antes de a última lei de antimiscigenação ser revogada na Virgínia –, a própria ideia de conceder, e ainda de celebrar, o impacto da mistura racial na cultura nacional teria sido um anátema para as sensibilidades sociais vigentes em ambos os lados da fronteira da cor. Incluir em *Cuba Libre* proeminentemente traduções em dialeto negro americano foi um compromisso tanto de atenuar angústias internas sobre a política racial desagradável, quanto foi planejado para dissipar o medo de ameaças externas”.

4 Cf. Viotti da Costa (1999, p.372). O primeiro dos estudos que resultaram dessa pesquisa foi *Race and Class in Rural Brazil*, editado por Charles Wagley, com fotografias de Pierre Verger e publicado em 1952. No prefácio à segunda edição norte-americana do livro (pela Unesco International Documents Service, Columbia UP, 1963), vêm arrolados os demais títulos que se seguiram a esse.

5 Sobre a leitura que Freyre faz da obra do “camarada Whitman”, em conferência datada da mesma época de *Poemas negros*, diz Michel Riaudel: “Em um prefácio tão modesto quanto o título de sua coletânea [...] (*Talvez poesia*, Rio, 1962), [Freyre] reivindica o mérito de ter iniciado diversos amigos à poesia norte-americana, incluindo o próprio Manuel Bandeira. E de precisar, a respeito de seus próprios versos, ‘evidentemente maus’, que eles exprimissem ‘seus sonhos antes sociológicos à la Whitman ou à la Vachel Lindsay do que puramente líricos, com relação ao Brasil do seu tempo de jovem’. Sua conferência de 1947, verdadeiro hino ao ‘mais cordial dos americanos de todas as Américas e de todos os tempos: [o] camarada Whitman’, lança luz sobre o que pode ter prendido sua atenção em *Leaves of Grass*. Fora de sintonia com os modernistas de São Paulo, o pernambucano Gilberto Freyre opõe à concepção igualitarista deles da nação sua leitura positiva da história colonial e uma ambição reconciliadora quase messiânica em que o povo americano (e em particular o brasileiro) é então o portador do

futuro do mundo: ‘A América já não é só paisagem [... ela] é cada dia mais um centro de humanidade criadora e, sob alguns aspectos, o centro da humanidade criadora’. Ora Whitman encarna, justamente, a seus olhos ‘o americano saído da classe média que nem se revoltou contra a classe média nem se limitou como poeta a ser de uma classe ou de uma raça ou mesmo de um sexo’. Essa voz pioneira, de um socialismo mais ‘ético’ do que ‘científico’, escreve Gilberto Freyre, está de acordo com a aventura mestiça lusotropical, das mais oportunas, visto que ‘tudo indica que nossa época deve ser uma época de síntese ou de combinação de valores diversos que aos olhos dos homens do século passado pareceram irreconciliáveis. Socialismo com personalismo. Cristianismo com marxismo. Intelectualismo com intuitivismo’. Whitman é habitado por um ‘sentido personalista e fraternalista da vida e da comunidade’ e torna-se sob a pena de Gilberto Freyre uma espécie de franciscano estendendo seu ‘fraternalismo democrático [...] além dos homens: à água, ao fogo, aos animais, às árvores’ e se revoltando ‘poeticamente contra os excessos hebraica ou feudalmente paternalistas dentro da Igreja” (Riaudel, 2011, ao citar, traduzi). Não é preciso muito esforço para perceber, a partir dessa síntese precisa de Riaudel, o quanto os *Poemas negros* de Jorge, e em particular “Democracia”, desdobra poeticamente essa leitura freyriana de Whitman.

- 6 E eis outro traço afim à óptica de Freyre, que inclusive reconheceu nesse fraternalismo franciscano uma forma de resistência ao autoritarismo patriarcal (cf. Araújo, 1994). Ele comparece, entre outros momentos de sua obra, no ensaio sobre Whitman, uma das referências para a poesia de Jorge – que chega a evocá-lo explicitamente como o interlocutor ideal de “Democracia”. Esse interesse partilhado pelo grupo em torno de Gilberto Freyre far-se-ia ainda sentir, de forma literariamente mais produtiva, no estilo humilde (*sermo humilis*) da lírica bandeiriana (cf. Arrigucci Jr., 1990). No caso de Jorge, o franco interesse por S. Francisco comparecerá em mais de um poema e em uma biografia para crianças (*Vida de S. Francisco de Assis*).
- 7 O uso e o sentido das enumerações na poesia de Jorge de Lima foram examinados em perspectivas diversas por Ledo Ivo e Roger Bastide.
- 8 Cf. introdução à obra completa de Jorge de Lima.
- 9 Como se deve saber, trata-se de um dos filhos de Noé, que, ao ver a nudez do pai embriagado e denunciá-la aos irmãos, foi reduzido à condição de escravo desses por maldição paterna. À descendência camita, correspondente ao povo africano, caberia expiar a culpa de seu antepassado, reduzida à condição escrava.
- 10 Vale lembrar que quatro anos depois da publicação dos *Poemas negros*, Drummond, que saudaria Jorge de Lima em versos de *Fazendeiro do ar*, embora jamais concebesse uma poesia centrada no assunto das relações inter-raciais, viria a se ocupar do tema (que despontava em “Iniciação amorosa”, de *Alguma poesia*) no excepcional “Canto negro” de *Claro enigma* (1951), de forma dilacerada pela dor, amargura e rancor que permeiam tais relações. Valeria o confronto com os *Poemas negros* de Jorge de Lima, que registro aqui apenas como proposta de análise futura.

Referências

- ALMEIDA, J. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ARAÚJO, R. B. de. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- ARNEDO, M. "Afrocubanista" Poetry and Afro-Cuban Performance. *The Modern Language Review*, v.96, n.4, p.1-4, Oct., 2001.
- ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BASTIDE, R. Doçura do Leite das Negras. *Letras e Artes*, São Paulo, 22 fev. 1948.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- _____. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.254-61.
- _____. Poesia versus Racismo. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.163-85.
- CHIARELLI, T. Segall realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. In: *Catálogo da exposição "Segall realista"*. São Paulo: Centro Cultural Fiesp/Galeria de Arte do Sesi, 29 de janeiro a 16 de março de 2008, p.23.
- D'ANDREIA, M. S. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- EULÁLIO, A. A obra e os andaimes: os trinta anos da morte de Jorge de Lima. In: _____. *Escritos*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Ed. da Unesp, 1992. p.481.
- FITZ, E. E. The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, v.1, n.4, article 13, 1976.
- GELADO, V. Primitivismo y vanguardia: las antologías de "poesía negra" hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40. *Tinkuy*, Montréal, n.13. Junio 2010. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3304240&orden=0>. Acesso em: 5 maio 2011
- ILARI, R. Os Poemas Negros de JL. *Nossa América*, São Paulo, nov.-dez. 1991, p.8-13.
- IVO, L. Rol de Insulíndias. In: _____. *Poesia observada*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KOSMINSKY, E. V.; PEIXOTO, F. A.; LÈPINE, C. (Org.) *Gilberto Freyre em Quatro Tempos*. São Paulo: Editora Unesp; Edusc; Fapesp, 2003.
- KUTZINSKI, V. M. Fearful Asymmetries: Langston Hughes, Nicolás Guillén, and *Cuba Libre*. *Diacritics*, v.34, n.3/4, p.124ss, Fall-Winter 2004, .
- LIMA, J. de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar; Brasília: INL, 1974. v.1.
- LINS, V. Nicolás Guillén: as *Elegias antilhanas* e a poesia em dilaceramento. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.29, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/view/2081/1648>>. Acesso em: 4 jul. 2011.
- MULLEN, E. The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation. *Hispanic Review*, v.56, n.4, p.435-53, Autumn, 1988.
- REVISTA ACADÊMICA. Rio de Janeiro, 1933 (n.1-3); 1934 (n.4-9); 1935 (n.10-15); 1936 (n.16-23); 1936/1937 (n.24/25); 1937 (n.26-32); 1938 (n.33-41); 1939 (n.42-47); 1940 (n.48-52); 1941 (n.53-58); 1942 (n.59-62); 1943 (n.63); 1944 (n.64); 1945 (n.65-66).

RIAUDEL, M. Walt Whitman et le Brésil. *Europe*, n.990, oct. 2011.

RUFINONI, S. R. Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.1, p.175-82, 2000.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

TERESA. *Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n.3, p.64-5, 2002.

VIANNA, H. Equilíbrio de antagonismos. Mais! Supl. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 12 mar 2000, p.21.

VIOTTI DA COSTA, E. O mito da democracia racial no Brasil. In: _____. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

WAGLEY, C. (Ed.) *Race and class in rural Brazil*. New York: Columbia UP (Unesco International Documents Service), 1963 [1952].

WEBER, M. *A ética protestante e o Espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira; Thomson Learning, 2001.

RESUMO – O presente ensaio se propõe a examinar o contexto de publicação dos *Poemas negros* (1947) de Jorge de Lima, buscando, primeiramente, historiar a formação e a consolidação do cânone da poesia afro-americana para, em seguida, rastrear sua repercussão no cenário literário brasileiro dos anos 1930 e 1940, em particular na *Revista Acadêmica*, responsável pela edição do livro de Jorge de Lima. Por fim, o ensaio examina os *Poemas negros* à luz dessa repercussão, considerando os limites ou as contradições ideológicas de seu projeto poético.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Lima, *Poemas negros*, Poesia afro-americana, *Revista Acadêmica*.

ABSTRACT – The purpose of this essay is to examine the context of Jorge de Lima's *Poemas Negros* (1947) publication, by firstly analyzing the formation and consolidation of the canon of African American poetry and then tracking their impact on Brazilian literary scene along the years 1930 and 1940, in particular at *Revista Acadêmica*, which is responsible for publishing of Jorge de Lima's book. Finally, this essay studies the inclusion of *Poemas Negros* in this debate by examining the boundaries or the ideological contradictions of his poetic project.

KEYWORDS: Jorge de Lima, *Poemas negros*, African American poetry, *Revista Acadêmica*.

Vagner Camilo é professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor de *Drummond: da Rosa do Povo à rosa das trevas* (Ateliê/Anpoll) e *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp). @ – vcamil@usp.br

Recebido em 14.8.2012 e aceito em 16.9.2012.