

JORGE DE LIMA, DE CUSCO AO MAPA DE “A MINHA AMÉRICA”*

VAGNER CAMILO**

RESUMO

Este ensaio detém-se na análise do poema “A minha América” incluído em *Poemas* (1927), obra de adesão de Jorge de Lima às propostas modernistas, em particular à vertente afro-regional. O poeta alagoano, entretanto, sem se afastar de todo de uma agenda afinada com o movimento tradicionalista, regionalista e a seu modo modernista do Recife, liderado por Gilberto Freyre, institui um percurso ou rota inesperada no poema em apreço, que se abre a um projeto mais amplo, de alcance americanista ou continental.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e sociedade. Modernismo. Americanismo

“A minha América” ganha especial relevo dentro do universo de referências afro-regionais que particulariza o projeto literário de *Poemas* (1927), obra de adesão de Jorge de Lima ao Modernismo – ou a uma de suas vertentes. Destaca-se, ainda, por sua disposição na sequência do livro: instalado quase no pórtico, é o segundo poema da coletânea, vindo logo depois do celebrado “O mundo do menino impossível”. Aliás, a mudança abrupta na passagem de um poema a outro, seja no universo de referência a que cada um deles reporta, seja no modo de apresentação do eu lírico, instiga o leitor atento à lógica da organização de conjunto.

* Este ensaio é resultado preliminar de uma pesquisa em andamento sobre a obra de Jorge de Lima, que integra um projeto coletivo intitulado “Geografias Culturais Ibero-americanas: paisagens, contato, linguagens”, contemplado pelo edital universal do CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021). Ele se articula com outro estudo, dedicado ao mapeamento dos diálogos hispano-americanos de Jorge de Lima (CAMILO, 2022, p. 61-84).

** Professor Associado III da Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil. Pesquisador 1-D do CNPq. E-mail: vcamilo@usp.br Orcid iID: <https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

Em versos tão intimistas e pessoais como os de “O mundo do menino impossível” opera-se uma espécie de desdobramento do eu lírico, que também se objetiva na criança apresentada pelos versos. Em contraste com o mecanismo de objetivação e o conseqüente efeito de distanciamento (entre o eu menino e o eu adulto), o poema seguinte se volta para um *mundo* outro, muito mais amplo, diversificado e distante, embora o emprego do possessivo da primeira pessoa produza um efeito oposto, de aproximação, pertencimento e íntima identificação, efetiva ou desejada. Do domínio regional – flagrado pelo ludismo infantil (CAMILO, 2023) – alcança-se um continente. Entre um espaço, digamos, *geopoético* e outro, não haveria nenhuma ligação, nem mesmo a que parece vir representada por um dos brinquedos desprezados pelo menino impossível: o “macaco brasileiro de Buenos Aires *moviendo la cola y la cabeza*” (LIMA, 1974, v.1, p. 73)... Longe da imagem derrisória de Brasil fabricada pelo país vizinho, a união ou irmanação objetivada em “A minha América” é de outra ordem, mais afetiva, solidária e profunda, que fundamenta um projeto americanista sem abandonar ou contradizer de todo o programa modernista local encampado pelo livro de 1927.

1.

Esse projeto encontra seu relativismo no modo como o poema foi recolhido, pouco tempo depois, na antologia *Poemas escolhidos*, onde figura com outro título: “Não toda a América” (LIMA, 1932, p. 15-22). Trata-se de uma mudança curiosa, como se o poeta alagoano repesasse e admitisse, por fim, que a *sua* não corresponde a *toda* a América. A confrontação da realidade hispano-americana com a norte-americana que orienta a sequência dos versos (e quase divide o poema em dois) é reveladora nesse sentido.

Todavia, parece haver outra razão para a mudança do título. Considerando apenas o segundo título do poema, Lêdo Ivo fala em glosa e crítica a *Toda a América* (1926), de Ronald de Carvalho:

Nos poemas escritos logo após a conversão de Jorge de Lima ao modernismo, como é o caso das peças reunidas nos *Poemas Escolhidos* (1925-1930), o processo da enumeração se evidencia, através da adoção de uma das maneiras mais favoráveis e típicas. O poema “Não Toda a América” – em cujo título e em cujo texto repercutem acentos de réplica e de glosa ao livro *Toda a América*, de Ronald de Carvalho, publicado em 1926 – seguindo a trilha da coleção de versos que evidentemente o suscitou, ostenta a influência nítida de Walt Whitman. Ora, é precisamente o poeta de *Leaves of Grass* um dos maiores depositários do processo enumerativo; nele se abasteceram muitos dos poetas do nosso século, inclusive Claudel e Lorca. Assim, quando Jorge de Lima, em “Não Toda a América”, procurando humanizar a estilização interamericana de Ronald, enumera cidades, acidentes geográficos, atrações turísticas, desfiles de corporações e contrastes sociais, econômicos e humanos de várias nações, produzindo [...] movimentado e colorido painel, utiliza-se de um método criador cujo modelo mais alto é o livro clássico de Whitman. (IVO, 1978, p. 76-77)

De fato, são justamente esses “contrastos sociais, econômicos e humanos” dos versos jorgianos que faltam à “estilização interamericana de Ronald” em seu caderno de poemas de viagem, saltando ingênua e pitorescamente de Barbados a Trinidad, da Broadway a Puente del Inca; das correntes do Hudson aos altos dos Andes; enfim, do Mississipi ao São Francisco, ao Araguaia e ao Prata, enquanto Lima empenha-se na polarização ou confronto entre norte e sul do continente. Em Ronald, a América se arma em contraposição a uma Europa cuja “filho”, interpelado desde o poema de abertura do livro (“Advertência”), pauta sua conduta pela obediência, pela economia e pelo bom-senso, distante da “alegria de inventar, de descobrir, de correr” e “de criar o caminho com a planta do pé!”; portanto, avesso ao “inútil maravilhoso”, porque orientado pela racionalidade geométrica dos “tabuleiros de xadrez de tua aldeia” (CARVALHO, 1936, p. 09-11), tão desprezíveis quanto os brinquedos importados do menino impossível. Com Jorge de Lima, que volta as costas à Europa, o contraste é estabelecido apenas dentro da própria América, dividindo o continente entre sul e norte, tensionando heranças e conflitos

étnico-sociais e político-ideológicos, aquém e além das fronteiras ibero-americanas e a anglo-americana.

É de se supor que a glosa jorgiana de *Toda a América* tivesse a intenção de polemizar com o Modernismo por meio da obra de Ronald de Carvalho, conforme evidenciava o posfácio de José Lins do Rego a *Poemas*, ao falar da força comovedora dos versos do amigo alagoano – muito embora seja evidente que a poesia de viagem do poeta carioca está longe das conquistas mais radicais de 1922, como o poder de síntese dos flagrantos da *kodak* oswaldiana, treinada nos registros poéticos da *baedeker* de Blaise Cendrars, mas superando-os em alcance crítico. Diz Lins do Rego:

Da boa e legítima comoção que é a que vem da simplicidade, que é a que sai das fontes mais preciosas do coração. Não surgem dum artifício ronaldiano os motivos poéticos desse livro que o poeta quis que eu lesse antes da publicidade. E não se procurem temas a se desenvolver nesses poemas de Jorge de Lima. Em Ronald de Carvalho a poesia tem tarefas a cumprir, tem dias de trabalho marcados, horas de aulas a dar. Ora continentalismo a sustentar, ora interesses das três raças tristes a defender. [...] O que tem posto Ronald de Carvalho um bocado fora de si é esta obcecação de com a ponta do pé querer descobrir caminhos nunca vistos, deixando-nos porém a impressão dum Colombo que vai à aventura com apontamentos de *baedeker*.

No poeta desses poemas essa ânsia de novidade está sempre neutralizada por aquilo que Joseph Conrad chamava de “justo sentimento da sinceridade”. A sua poesia tem mesmo o ar duma coisa íntima, daquilo que não foi feito *pour épater*. (LIMA, 1974, v.1, p. 140-141)

Antes de abordarmos o intimismo e esse “justo sentimento da sinceridade” ao nortear a rota – que não deixa, porém, de ser americanista – de Jorge, interessa-nos voltar ainda uma vez a atenção para a disposição estratégica de “A minha América”, que o torna um poema emblemático do empenho do poeta alagoano em fundar uma poética comum, pautada pelas afinidades instituídas pelo eu lírico em diferentes níveis do contexto brasileiro e do hispano-americano: de acidentes geográficos

a manifestações culturais, sobretudo religioso-populares, bem como de fenômenos naturais e atmosféricos a persistências histórico-sociais e políticas. O empenho da voz lírica em operar essa aproximação se evidencia já no bilinguismo dos versos, que não dispensa os espanholismos já assimilados ao português, como os “borrachos” da primeira estrofe:

CIDADE DE CUSCO. *Hace frío.*

Lá vem a procissão do Senhor dos tremores de terra

Viva El Señor de los temblores! Viva El Perú!

Há flores de *ñuchos* pelas ruas.

Há meninas rotundas nos balcões.

Há namoros vermelhos nas esquinas.

Há borrachos a aguardente e *chicha!*

(LIMA, 1974, v.1, p. 75)

Como vemos, o ponto de partida é o universo da religiosidade popular, precisamente nomeada e localizada: capelas, procissões, santos de grande devoção e festejos do calendário litúrgico; cantigas e bailados característicos de distintas regiões da Hispano-América; instrumentos musicais típicos.

Na geografia física e na humana cartografadas nos versos, a eleição inicial de Cusco se explica pela importância histórico-política e cultural da antiga capital do Império Inca, cuja extensão ia muito além dos limites que circunscrevem hoje os domínios territoriais peruanos. Mesmo depois do violento processo da conquista e da colonização, o Vice-Reinado do Peru que foi instaurado abrangia quase todo o domínio espanhol nas Américas. Ainda que seus versos se ocupem das manifestações litúrgicas locais ligadas, de modo sincrético, à religião dos conquistadores, Jorge de Lima não deixa de ter em mira a importância central de Cusco desde o período pré-colombiano. A centralidade da antiga capital se objetiva tanto (mas não só) em seu suposto traçado – atribuído ao construtor Inca Pachacútec (Pachacuti), grande estadista que governou o império incaico de 1438 a 1471, ano de sua morte – na forma de um puma em cujo peito estaria

instalada a Praça das Armas (Huacaypata), de fato o *corazón* do centro histórico da cidade, enquanto a cabeça do felino corresponderia à colina onde se encontra a fortaleza de Sacsayhuamán. A evidência maior dessa centralidade residiria na etimologia popular atribuída ao topônimo, que institui uma analogia de outra ordem, agora com o corpo humano:

Os REIS INCAS dividiram seu Império em quatro partes, chamadas Tauantinsuyu, que significa as quatro partes do mundo, de acordo com as quatro partes principais do céu: leste, oeste, norte e meio-dia¹. Colocaram a cidade de Cusco como o ponto ou centro, que na língua particular dos incas significa o umbigo da terra: eles a chamaram com boa semelhança de umbigo, porque todo o Peru é longo e estreito como um humano corpo, e essa cidade está quase no meio. (VEGA, 1985, p. 83, tradução nossa)

Filólogos contemporâneos consideram equívoca tal explicação etimológica e alguns recordam, para rebatê-la, de significado similar em mitos gregos e em outros topônimos da América hispânica (como o México). O fato é que o sentido se popularizou, sendo assimilado pelo folclore peruano. Ademais, essa etimologia procede dos escritos do primeiro grande historiador de origem incaica, não por acaso citado expressamente por Jorge de Lima, que deve ter recorrido a essa fonte bibliográfica. Mais do que tudo, porém, Cusco interessa ao poema como o grande centro cultural e eixo do culto religioso mantido mesmo depois de abandonada a condição política-administrativa de capital do país. É dessa posição axial que tratam tanto a estrofe citada quanto as seguintes:

De repente tinem sinos,
carrilhões
da *Capilla del Triunfo*. Blão! Blão!

Camaretos soltam bombas

¹ “Mais do que ‘as quatro partes do mundo’, pode ser traduzido como ‘as quatro regiões’. Também não pode ser identificado exatamente com os pontos cardeais, mas deve ser levada em consideração a orientação N.O. do Peru” (VEGA, 1985, p. 83n, tradução nossa).

E desfila a procissão.

S. Blas, S. Benedito, S. Cristóbal, S. José!
Ó *Señor de los temblores* és tu que vens[!]
Ó *Señora de Belém* és tu que vens,
com os olhos de mola, movendo, bulindo,
que lindos!

Que ojos lindos y que dulce mirar!

E no ar tinem sinos,
carrilhões
da Capilla del Triunfo – Blão, Blão!

(LIMA, 1974, v.1, p. 75)

Veja que a primeira manifestação religiosa evocada é o cortejo do *Señor de los Temblores*, do qual os versos do excerto anterior a este ecoam as saudações e interpelações tanto em louvor do Cristo da Catedral-Basílica de Cusco, quanto do próprio país – o que se pode explicar pelo fato de ser a imagem sacra capaz de mobilizar o maior número de devotos em todo o território nacional, independentemente da classe social. O também chamado *Taytacha de los Temblores* (*Taytacha Timplures*, em quéchua sureño, sendo o primeiro termo de derivação latina: *tata* > *tayta* > *taytacha*, nome dado a ancestrais ou deidades) é expressão do sincretismo local entre religiões andina e cristã. Tanto é que o cortejo a ele consagrado caminha com sua imagem pelas ruas da cidade no *Corpus Christi* de modo similar ao das celebrações pré-colombianas, que traziam múmias de chefes, sacerdotes e governantes Incas. A imagem assimétrica, composta em linho e materiais locais (agave e madeira balsa), embora ricamente adornada, com os cravos das mãos e dos pés em ouro e pedras preciosas, teria sido confeccionada por um índio, um artesão local, e doada à comunidade em substituição a outra imagem de um Cristo cobreado, enviado por Felipe II de Espanha ao Vice-reinado do Peru ao saber que os indígenas dessa região andina cultuavam o sol como entidade. A primeira imagem foi levada por missionários que, durante a travessia marítima, enfrentaram tormentas das quais supunham terem sido salvos por sacarem do baú o Cristo que

portavam e solicitarem seu auxílio para acalmar as águas violentas, por fim serenadas. Por essa razão, passaram a denominá-lo de *Señor de las Tormentas*. Uma vez alcançado o porto de Callao, a imagem não chegou ao lugar de destino em razão da artimanha de um arrieiro espanhol estabelecido na Villa de Mollepata, na província de Anta, responsável pelo traslado, que quis manter a escultura em seu *pueblo*, porque mais bela e anatomicamente harmônica, vista como semelhante ao Senhor de Burgos na Espanha (por esse motivo, conhecido até hoje como Señor Manuel de la Exaltación de Mollepata). Em substituição, o arrieiro encomendou secretamente a nova e modesta imagem do Cristo enviado à Catedral de Cusco, onde foi inicialmente conhecido como o Cristo da Boa Morte. A mudança do nome se deveu a sucessos posteriores que lhe foram atribuídos:

Mais tarde, assombrou a população quando amainou o grande terremoto de quinta-feira, 31 de março de 1650, sendo conhecido desde então como SENHOR DOS TREMORES.

A cor de sua pele mudou com os anos, devido à fumaça dos círios e à resina das flores de NUKCH'O (*solaria histeria*), que é vermelho escarlate. Por isso, é conhecido como CRISTO MORENO e CRISTO ÍNDIO. Sua festa litúrgica foi designada para 14 de setembro, dia da Exaltação da Cruz, no ano de 1924, sendo depois transferida para o último domingo de outubro, dia de Cristo Rei.

Em 1720, a cidade de Cusco foi assolada por uma praga, só controlada depois de o Santo Cristo ser retirado em procissão e assim, por decisão do povo, ele foi proclamado PATRON JURADO DEL CUSCO, desbancando o PATRON SANTIAGO, que tinha sido nomeado como tal pelos espanhóis em 1646.

A procissão foi instituída em 31 de março de 1650, em memória do terremoto, e em 1741 foi alterada para Segunda-feira Santa, marcando o início da Semana Santa.²

Ressalte-se o elemento distintivo da celebração: a flor de ñucchu, evocada nos versos jorgianos (grafada como ñucho) e utilizada tanto para

² Ver <http://www.taytachatemblores.com/Taytacha%20Temblores%20-%20Historia.html>; e <https://www.cuscoperu.com/es/festividades-y-eventos/marzo-abril/el-senor-de-los-temblores> (consultados em 26/09/22).

a confecção da coroa do *Señor de los Temblores*, quanto para as oferendas a *Wiracocha* (divindade central da cosmogonia incaica, à qual foi dedicado um templo antigo no local onde depois se construiu, sobre suas bases, a Catedral de Cusco).

“A minha América” enumera outras tantas igrejas e irmandades da região de Cusco, lembradas pela participação nos festejos religiosos, com o repicar dos sinos e os carrilhões da Capela ou Templo do Triunfo – que, ao lado da Sagrada Família e a Basílica, formam o principal conjunto catedralício na Praça das Armas, casco histórico de Cusco. Seguem as evocações do Templo de San Blás, no bairro homônimo; da Hermandad del Patriarca San José; de San Benito e da Iglesia de San Cristóbal (com uma só torre, exemplar do estilo cusquenho, supostamente a primeira construída na cidade). Por último, invoca-se a Nossa Senhora de Belém pertencente à igreja e ao convento homônimos, no distrito de Santiago. Ela é tão adorada pelos cusquenhos quanto o Senhor dos Tremores. Talvez por isso ambos sejam saudados e exaltados em versos sequenciais, cujo paralelismo é garantido pela mesma saudação repetida como epífora: “és tu que vens!». Ao contrário, porém, da imagem que lhe faz *pendant*, a *señora* de Belém tem uma feição harmônica e é mais ricamente adornada. Seu peso se deve à quantidade abundante de prata com que foi confeccionada, exibindo os belos acabamentos da metalurgia colonial³. Mais que os adornos suntuosos, chama a atenção sua beleza, sobretudo a tranquilidade do semblante, a que Jorge reporta pela exaltação popular do *dulce mirar*. Durante os festejos do *Corpus Christi*, relata Ugarte, ela era retirada de seu santuário e transportada, na procissão, em “riquíssimas liteiras de prata”. Com o passar dos anos, “seu culto não sofreu declínio, compartilhando com o Senhor dos Tremores o afeto do povo de Cusco” (UGARTE, 1947, p. 584).

Os versos retornam ainda uma vez aos festejos e à *Capilla del Triunfo*, ao badalar de seus sinos e carrilhões, antes de se deslocarem para a cidade mexicana de Tonalá, no estado de Jalisco, conhecida pelo artesanato em cerâmica. Tanto a cidade mexicana, quanto as reproduções artesanais da

³ <https://www.cuscoperu.com/es/viajes/cusco/iglesias-y-conventos/belen> (consultado em 27/09/22).

Virgem de Guadalupe, padroeira do país, são referenciadas em mais de um poema do livro de Ronald de Carvalho, com destaque para este:

Tonalá

A Carlos Obregon Santacilia

Pintada por um alfarero,
debaixo dos cardos maciços,
Tonalá é uma china poblana,
agachada na terra,
vestida de barro cinzento, de chita e missanga,
fazendo tibores e pratos de argila.

Nossa Senhora de Guadalupe ri em todos os nichos,
com grandes olhos de vidro e bochechas rosadas,
para as indiazinhas que mordem tamales
e para os gorriones que brincam de esconder com o sol
nas hortas verdes.

Em cada pátio a louça crua estala na luz,
na luz de Jalisco intrigante, plebeia,
que salta nas sombras [...]

(CARVALHO, 1935, p. 25)

Jorge de Lima deve ter colhido alguma inspiração nesses versos ronaldianos para a sequência abaixo de “A minha América”/“Não toda a América”:

*Tonalá. Señor déjame ir donde voy.
Sabed que aquella flauta me llama
y yo no puedo dejar de ir allá.*

Alguém que ama
sopra um *tlapitsali de pingollos* ao clarão do luar
Vem descendo uma brisa dos *oteros*...
Vai subindo a cantiga dos *pingollos*...
Gutiérrez de Santa Clara

é a tua alma que *tañe*
el pingollo encantado ou és tu
Garcilaso que modulas em tua
flautilla de argamassa um hino a Nossa Senhora
de Guadalupe que protege Tonalá?

(LIMA, 1974, v.1, p. 75)

Veja-se que, ao se deslocar no espaço, cartografando afetivamente essa geografia cultural com que busca irmanar o continente, o eu poético também remonta no tempo, aos primeiros cronistas, em especial os de ascendência *criolla* ou *mestiza*, presentificados nos versos de modo fantástico. Não é só o já citado Inca Garcilaso de la Vega, conhecido como o príncipe dos escritores do Novo Mundo (lembrando que sua *Primera parte de los comentarios reales*, livro considerado por alguns quase uma espécie de canção de gesta da nacionalidade peruana, certamente lido pelo poeta alagoano, apareceu originalmente em Lisboa). É também o mexicano Pedro Gutiérrez de Santa Clara, cujos escritos seiscentistas sobre as guerras civis (de conquista) do Peru (os *Quinquenarios*) permaneceram inéditos por séculos, sendo editados em Madri entre 1904 e 1929, alcançando, portanto, os anos de redação e publicação dos *Poemas* de Jorge de Lima. A aparição mágica de ambos no poema mostra-os a *tañer*, no presente da enunciação, instrumentos musicais típicos de seus locais de origem, fazendo subir a cantiga dos *pingollos*⁴ ao mesmo tempo que desce uma brisa dos *oteros*, de modo a sugerir a fusão de natureza e cultura.

⁴ *Tlapitsali de pingollos* ou *pingollos* são instrumentos de sopro em culturas pré-colombianas. A antiga *tlapitsali* do México, feita de barro, assim como a *quena*, *kena* ou flauta dos Andes, procedente das vetustas flautas do império incaico. Por sua vez, Redfield diz que no discurso náuatle, *tlapitsali* era o nome antigo de uma espécie de “pequeno flageolet (*S, chirimía*) que, juntamente com um tamborete de padrão europeu, tocava-se no alto da igreja ou capela para sinalizar todas as *fiestas sagradas*”, mas seria “entalhado em *madera de zopilote*” (REDFIELD, 1929, p. 614). Quanto a *pingollo* ou *pingullo*, em sua primeira acepção, trata-se de “instrumento musical de viento maderado típico del área andina hecho de caña, hueso o maderado, con entre tres y siete orificios al frente y una embocadura de bisel”, conforme seu registro prévio em quechua no *Lexicón o vocabulario general de la lengua del Perú* (1560), constante do *Diccionario histórico de la lengua española*, da Real Academia Española (<https://www.rae.es/dhle/pingullo>).

2.

Antes de seguir com o roteiro traçado por Jorge de Lima, importa determo-nos nos aspectos formais de “A minha América”. O poema evidencia a assimilação completa e o pleno domínio dos procedimentos estilístico-formais característicos do Modernismo, a começar pelo manejo do verso livre, cujas variações métricas, somadas aos *enjambements*, aos cortes abruptos, deslocamentos ou recuos das palavras que efetivamente bailam na página, parecem mimetizar os ritmos musicais e processionais evocados. Em consonância com tais sugestões miméticas, os versos são embalados pelas enumerações, anáforas e epíforas, assíndetos, rimas episódicas e aliteraões, repercutindo em distintos momentos, por meio de encontros consonantais e consoantes vibrantes, os *temblores* anunciados desde o início, até chegar ao final a outras formas de *abalos*, naturais e sociais. A riqueza de recursos tropológicos e poéticos engloba ainda as onomatopeias, apóstrofes e formas de endereçamento ou interpelação, além das interjeições de maravilhamento movidas pela visão da fé e pela força arrebatadora da música.

Merece maior atenção o emprego das enumerações, procedimento que viria a caracterizar, formalmente, a poesia de Jorge de Lima em diferentes fases. É conhecido o estudo de Lêdo Ivo que dá especial ênfase às enumerações caóticas de *Invenção de Orfeu*. As de “A minha América” pouco têm de caóticas, na linha do *estilo bazar* descrito por Leo Spitzer em conhecido estudo, pois são homogêneas⁵. O grande mestre da

⁵ O estudo de Lêdo Ivo dá ênfase às enumerações caóticas de *Invenção de Orfeu*, de matriz whitmaniana, na senda de Spitzer, por oposição às racionalmente concordantes, com imagens remissivas a um mesmo campo semântico, que parecem predominar em “Não toda a América”, que ele considera de modo breve. Ivo ilustra a diferença entre uma e outra pela oposição entre os universos insulares do livro jorgiano de 1952 e a *Ilha da maré*, de Botelho de Oliveira: “São duas ilhas – a da Razão ou da Maré, com os seus mariscos e opíparos cestos de frutas do bom Botelho, e a utópica ilha da Visão ou de Orfeu. A primeira é o universo ordenado e lúcido, das enumerações homogêneas; a segunda é a insulândia visionária das enumerações caóticas. Uma reflete o mundo criado e visível, dado de graça aos poetas; a outra, o mundo sobrenatural. E sem a presença de ambas, nenhuma tradição é legítima e completa (IVO, 1978, p. 92).

estilística alemã em seu estudo seminal reconheceu, na exploração desse procedimento, algo caro aos poetas da América a datar de Whitman. Sob influência deste, marcaria mormente a poesia de Rubén Darío e Neruda. Spitzer destaca ainda a força desse mesmo recurso na tradição hispânica (de Calderón a Lorca). Dentre os poetas examinados pelo grande estilista alemão, interessa, em particular, Darío, de quem Ledo Ivo já havia aproximado Jorge de Lima:

Enumerando as diversidades do panorama geográfico de toda a América, Jorge de Lima, quer pelo tema, quer pelo processo, segue exemplos ilustres, como os de Whitman, Castro Alves e Rubén Darío, e também se inclui numa tradição estilística que, sumindo-se nas entressombras dos séculos e das literaturas, tanto habita os textos sagrados e religiosos (a Bíblia, as orações) como vibra nos clássicos profanos, como é o caso de Rabelais, citado por Spitzer no seu famoso estudo[...]. (IVO, 1978, p. 78)

Dado o endosso de Ivo, o confronto de Jorge com Darío facilita aqui a exposição.

Muito embora o poeta nicaraguense tenha se ocupado do Pampa e outras áreas interioranas do território argentino em alguns poemas, é mais produtivo eleger o *Canto à Argentina* (a que não falta o díptico de *la Pampa y la Urbe*) e as considerações de Spitzer sobre ele, em cujas enumerações caóticas Rubén Darío revela a clara inspiração de “Whitman, com quem compartilhou a fé democrática e o panteísmo” (SPTIZER, 1945, p. 66). Jorge devia conhecer esse poema do nicaranguense que se vale do procedimento em apreço para descrever os êxodos de povos das mais diversas partes do mundo que confluíram para a “Policolônia”, como ficou conhecida a capital portenha, nova “Babel onde todos se compreendem (russos, judeus, italianos, *homens de Espanha poliforme* [...], suíços, franceses, alemães)”, da qual registra ainda, por meio da vasta enumeração, a dinâmica de toda cidade moderna – tráfego, velocidade, “azáfamas de ferro e fragores”... (*apud* SPTIZER, 1945, p. 18-20) –, além de saudar distintos ofícios. Em contraste com o cosmopolitismo de Darío,

ainda que possa ter partido da antiga capital incaica, Jorge volta-se para áreas afastadas dos grandes centros urbanos com a cartografia traçada pela América hispânica irmanada ao Brasil. Uma outra América hispânica, mais remota ou recôndita, na qual o poeta alagoano saúda os nativos, enraizados no solo físico e cultural (incluindo o religioso), também oprimidos, mas por razões diversas daqueles “rebanhos / de homens, rebanhos de gentes” que buscam o refúgio argentino, saudados por Darío. Ao grito de “*Ave Argentina, vita plena!*” (apud SPTIZER, 1945, p. 22), do nicaraguense, Jorge faz reverberar o “*Viva El Señor de los temblores! Viva El Perú!*”. Diferentemente do objetivo maior do autor de “A minha América”, ao enumerar capelas, irmandades, procissões etc, o poeta nicaraguense até chega a invocá-las, mas de permeio com signos modernos da indústria e da técnica: “*docks, chaminés e máquinas, uma catedral e as igrejas todas, / todas igualmente benditas, / as sinagogas, as mesquitas / as capelas e os pagodes, onde os fiéis se reúnem para o crescente ou a suástica, / pela torá ou pela cruz*” (apud SPTIZER, 1945, p. 20). Porém o intuito aqui é evidenciar o espírito ecumênico da Cidade Humanitária como ele qualifica idealmente Buenos Aires, onde supostamente todas as crenças e religiões teriam acolhida harmônica, tal como a diversidade de línguas e povos.

Spitzer destaca nesse “*carmen saeculare*, escrito” por Darío “em 1910, para o centenário da Revolução de Maio” (apud SPTIZER, 1945, p. 18), as enumerações nominais com “o predomínio dos abstratos, que introduzem certa *ratio* nas coisas discordes” (SPTIZER, 1945, p. 66). Fala da fusão do moderno com o clássico, em imagens como a do hipogrifo e dos “rosais elétricos”, produzindo menos “estridência” do que em Whitman, assim como “o fantástico e o real se combinam sem violência”. Diz ainda que Darío teria incorporado ao caos whitmaniano “certos modelos muito antigos da Espanha católica”. Suas anáforas, por exemplo, “lembram as litâneas rituais – e também, às vezes, as repetições das baladas” (apud SPTIZER, 1945, p. 66-67). Acrescenta, por último, que

Rubén Darío não tomou de Whitman a forma do poema em prosa; que não abandona, como Claudel, o metro e a rima; que segue fiel, em

suma, ao período poético de longo alento, à la Victor Hugo, flexibilizando, mas não completamente, os elementos formais que tradicionalmente distinguem a poesia da prosa. Darío nos parece hoje bastante conservador. (SPTIZER, 1945, p. 68)

“A minha América” não foi concebido como um poema em prosa, mas Jorge de Lima emprega o verso livre, evidentemente sem esquemas regulares de rimas (salvo algumas ocorrências episódicas exploradas de forma estratégica). Nesse sentido, o poema jorgiano é formalmente mais moderno, apesar de reportar a um universo tradicional, ao passo que Darío, para lidar com a modernidade urbana portenha, recorre a uma solução mais conservadora. Ainda que não evoque a lembrança, por meio das anáforas, das baladas tradicionais, como ocorre em *Canto à Argentina*, o poema jorgiano aproxima-se de algo como as litanias ou ladainhas, com suas saudações e interpelações religiosas dos fiéis. Além disso, o poeta alagoano emprega, em suas enumerações predominantemente nominais e, em menor grau, pronominais – mas não só abstratas, na linha de Darío –, agrupamentos mais ordenados, com imagens circunscritas a um mesmo campo semântico: localidades no interior da América hispânica e do Brasil, acidentes geográficos, fenômenos atmosféricos, diversidades étnicas, instrumentos musicais, festas litúrgicas, igrejas, irmandades. No caso da religiosidade, veja que, embora remeta à esfera da transcendência, ela é evocada nos versos por meio de sua prática devocional concreta, locais e manifestações de culto. Outros aspectos do processo enumerativo serão evocados adiante, à medida que forem comparecendo com a reprodução dos versos. Voltemos ao percurso geográfico descrito pelo poema.

3.

Tendo partido do centro da América hispânica, os versos de “Nem toda a América” seguem tanto em direção ao norte, quanto ao sul do continente: do Peru (de Cusco e outras tantas localidades do país), passa pela Colômbia, Guatemala e alcança o México (Tonalá, Tierra

Blanca), enquanto no outro extremo, acompanhado pelos Andes, desce pela Bolívia, alcança o Chaco, segue pelo Chile e, mergulhando no rio Colorado, atravessa a Argentina até findar na Patagônia personificada, “meninona de peitões bambos” a tocar seu *kólo*.

Tierra Blanca!

Quatro índios de Pancaya tangem a *sonaja* de taboca⁶.

E nos pátios perfumados de alecrim e cravos
o *zapateado* pisa e repisa a mesma toada.

E as índias que estão

*encerradas em suas casas saem escondidamente.
e se vão à procura das sonajas.*

Ó Patagônia, meninona de peitões bambos
toca teu *kólo*;
teu alfandoque de bambu, Colúmbia[...]⁷

(LIMA, 1974, v.1, p. 75-76)

Ou ainda, se considerarmos a referência contida, mais adiante nos versos, a “os onas comedores de mariscos”, tendo em vista o local de origem desses povos ameríndios, a geografia poética alcança (ou, ainda na rota patagônica, passa por) a Isla Grande de Tierra del Fuego, (“*Kárwkènká*” no idioma selknam) no extremo austral do continente americano (patagônico).

⁶ Instrumento de percussão, espécie de chocalho, composto de rodela de chapas metálicas agrupadas e cruzadas por um ou mais fios fixados a uma base anelar cuja emissão de som é obtido ao ser agitado. Era utilizado em festas funções religiosas para afastar os maus espíritos (nascimentos, casamentos, mortes, etc). Poderia ser fabricado em materiais outros, mas Jorge evoca o mais primitivo, feito de bambu.

⁷ *Alfandoque*, também conhecido como *El Chucho*, é um instrumento musical idiófono de agitação típico da região andina, geralmente usado na interpretação do gênero musical colombiano guabina e pelos habitantes negros de Esmeraldas, Equador. Já pela procedência do instrumento musical, supomos que a referência contida nos versos seja à Colúmbia e não à Colúmbia, como entretanto aparece nas edições consultadas. Quanto ao *kólo* ou *cajón de kólo*, é instrumento de percussão de origem peruana.

iakomas cobertos de peles de cabrito⁹,
ouvi tudo
e ouvi nos pampas,
nas praias,
nas montanhas,
a voz diabólica do Zonda,
do Pampero,
do Nordeste,
a tristeza dos desertos,
a opressão temerosa das florestas.
Marimbas de Nicarágua,
zacapas do Peru,
tínias, vancares, poracês,
cocos, emboladas, xangôs de Maceió e da Bahia,
candomblés do meu Brasil inteiro,
tudo isso tão triste!

(LIMA, 1974, v.1, p. 76)

Percorrendo montanhas, mar, desertos e pampas no mapa traçado, o eu lírico – que só a essa altura se deixa ver, ou por outra, ouvir no poema –, juntamente com as aproximações a seu país que passa a instituir nos versos seguintes, correlaciona acidentes geográficos e fenômenos atmosféricos de toda a América hispânica e do Brasil, fazendo consoar (graças à força aliterativa tramada pelo constrictivo *z* em posição estratégica, seguido de nasais articuladas com as oclusivas) as vozes diabólicas dos ventos próprios de cada região evocada: Zonda, Pampero, Nordeste. O apelo à audição, aliás, é traço distintivo no poema. Para um poeta que se notabilizou pela dimensão fanopaica de sua poesia (conforme

⁹ Os *onas*, também conhecidos com *onawos* e *selk'nam* são um povo indígena da região patagônica do sul da Argentina e do Chile, mais especificamente das ilhas da Terra do Fogo. Dos últimos grupos nativos na América do Sul a ser encontrados pelo europeu em fins do século XIX, quando foram massacrados no episódio conhecido como Genocídio Selk'nam. Já a referência aos *iakomas* é estranha ao contexto do poema, uma vez que o único povo com esse nome é africano, da região do Congo...

a famigerada definição poundiana), pelo relevo dado à construção da imagem, em “A minha América”, em particular, a ênfase recai na música. Com o perdão do paradoxo, as próprias imagens aqui estão a serviço da musicalidade, já pelo insistente inventário de instrumentos de percussão, cordas e sopro característicos de cada região hispano-americana e brasileira, que acompanham as danças e os cortejos e rituais litúrgicos típicos, sem esquecer da assimilação dos falares e imprecações religiosas. Mas não é tudo: há o próprio som da natureza que repercute, por exemplo, nos ventos. A isso pode-se agregar, na parte final do poema, uma última e especial enumeração anafórica que comparece nesses versos. Em vez do “eu vi”, que segundo Spitzer e Amado Alonso é recorrente em poetas como Neruda, em “A minha América” tem-se a repetição anafórica do “ouvi”, única autorreferência por meio da qual o eu poético se presentifica ou se objetiva nos versos.

O que o eu lírico ouve ecoar, mais profundamente, é a tristeza de tudo. A tristeza dos desertos e a opressão das florestas repercutem no sentimento correlato que ele identifica nos folguedos e rituais de matrizes indígenas ou africanas. É o momento em que as evocações festivas e religiosas, que pareciam seguir em tom de louvor, fazem despontar a nota elegíaca, produzindo nova fusão: o híbrido de registros.

Na verdade, a tristeza identificada na orografia, corografia e coreografia dos folguedos, dos rituais e demais manifestações religioso-populares celebradas, irmanando Brasil e Hispano-América, encontra seu fundamento em uma história de “opressão temerosa” que não é só das florestas e outros domínios naturais, mas civilizacional, remontando ao processo colonizador e perpetuando-se num presente inalterável da vida social e política, de sujeição a formas violentíssimas de dominação. É a mesmice – reiterada em anáfora nas enumerações a seguir – de que trata a parte final do poema, talvez a melhor parte dele, mais intensa e *feliz* (obviamente, como realização estética):

O sol rindo, a natureza rindo,
as Nossas Senhoras de Guadalupe,

del Pilar,
da Aparecida,
de Belém,
de Nazaré rindo, rindo,
e o homem tangendo pífanos,
ocarinas, bombos, berimbaus,
zabumbas, flautas, maracás, violas,
tristes, sempre tristes,
e sempre as mesmas procissões
das Senhoras dos tremores,
as mesmas procissões contra as secas do Nordeste
contra as enchentes dos rios,
contra os gafanhotos,
contra as geadas,
contra as bexigas,
as lagartas,
as pestes;
sempre a renúncia de todos os vencidos
de *la sierra*, dos pampas,
das savanas, dos campos, dos brejos,
dos sertões, das restingas, das lagoas,
das capoeiras, dos seringais,
dos *llanos*, das caatingas, das coxilhas,
das florestas;
o mesmo homem curvado sobre a terra,
o mesmo garoto esfarrapado
vigiando ovelhas e cabritos,
a mesma mulher paciente a tecer
o poncho, a rede, os fundilhos do marido,
a coser a roupa de couro, dos vaqueiros,
os mesmos burocratas,
os mesmos domingos
com fonógrafos,
e roupas engomadas,
a mesma lentidão, os mesmos oradores fogosos,

os mesmos jornais difamadores,
os mesmos caudilhos revoltosos,
os mesmos cangaceiros invencíveis,
os mesmos defuntos das igaçabas
e dos vasos funerários,
acorados
com os objetos familiares
e as armas de guerra em redor deles ...

(LIMA, 1974, v.1, p. 76-77)

Jorge de Lima fala, assim, da perspectiva “de todos os vencidos” das mais diversas regiões e ambiências ou biomas do continente (pampas, savanas, campos, brejos, sertões, restingas, lagoas, capoeiras, seringais, *llanos*, caatingas, coxilhas e florestas), irmanando *peones* chilenos, andrajosos almocreves e onawos aos sempre mesmos homens curvados sobre a terra, garotos esfarrapados tangendo o gado e, entre outros tipos característicos, mulheres conformadas e submissas (submissão ironizada na imagem da esposa cozendo os fundilhos do marido).

Todos os oprimidos, enfim, que buscam nas procissões e demais manifestações religioso-populares responsáveis pela diversidade cultural do continente explorado nos versos, um consolo, proteção ou meio para conjurar os temores e tremores decorrentes não só das adversidades do meio natural, das doenças, pragas, pestes e epidemias, mas também da violência e opressão política-social, cuja persistência no tempo é reiterada pelo uso anafórico dos advérbios “mesmo” e “sempre”. Tal é, portanto, a motivação sócio-histórica e política comum ao Brasil e toda a América hispânica, que concerne à manutenção da exploração, da miséria e do atraso.

Esse momento notável, de certo modo de viragem do poema, encerra outro ritual, fortíssimo: o funerário, sucinta, mas precisamente figurado em suas formas típicas das regiões mapeadas. É o auge do registro elegíaco assumido nessa passagem decisiva do poema, com as igaçabas indígenas e os vasos funerários em que os corpos eram depositados (“acorados”), com as armas depositas ao redor, com toda a força simbólica.

Comentando essa passagem e a mudança radical do cenário nos versos que seguirão a ela, resume bem Araújo:

O sentimento pancontinental de “A minha América”, de *Poemas*, com seu senso de convocação comunal, de compartilhamentos afetivos por toda a hispano-américa e o Brasil comove de tristeza e fraterna compunção e marca a simbiose do primeiro volume modernista de Jorge de Lima. *O sol rindo, a natureza rindo*, tudo é amparado pelo catolicismo popular: as múltiplas verônicas de Nossa Senhora, os homens dançando suas dores, as procissões ao Senhor dos Passos, louvores imagísticos de símbolos religiosos contra secas e contra enchentes, geadas, bexigas, lagartas e pestes, nas cidades obscuras e nos malfadados campos. O poema é um hino pan-americano, uma ode (e elegia) aos vencidos, *o mesmo homem curvado sobre a terra* e, no outro extremo, a perplexidade ante o industrialismo gigantesco do Norte, sem caudilhos nem oradores fogosos, nem *defuntos das igaçabas*, USA dos ritmos febris, desovando máquinas e intolerâncias, delinquindo para a prosperidade de uma outra América, unívoca, tão distante do sonho, *Tio Sam rindo para tudo!* A nítida incorporação afetiva de poetas motrizes do tema é então entoada, com direito a entusiásticas exclamações: *Whitman! Alfred Kreyborg!* E o poeta brasileiro exprimindo seu poema metamórfico como quem profere uma nesga de esperança: *o arco-íris de todas as raças canta pela boca / de minha nova América do Sul.* (ARAÚJO, 2008, p. 36-37)

Os versos de “Não toda a América” seguem, portanto, voltando-se agora para o outro extremo do continente, o do norte anglo-americano.

4.

Jorge de Lima explora o duplo sentido que a abreviação de U.S.A. produz em português, no sentido de nomear o país e a lógica utilitária que o fundamenta. A seção final do poema começa por enunciar em ritmo vertiginoso outro tipo de enumeração.

Ao contrário da enumeração das cidades e localidades latino-americanas feita em função das manifestações da religiosidade, a das norte-

americanas se faz em função dos conglomerados ou cartéis responsáveis pela industrialização acelerada e a produção em grande escala (naturalizada negativamente como “desova”, repontando a dimensão crítica explicitada nos versos seguintes) não só dos produtos finais, mas inclusive dos principais meios de transporte, que são emblema da modernidade:

U. S. A.

Estados Unidos da América do Norte:

New Jersey,
Detroit,

Buffalo,
Chicago,
Ritmo de fábricas gigantes que desovam
automóveis e locomotivas.

U. S. A.

(LIMA, 1974, v.1, p. 77)

Aos símbolos da modernidade e da produção em grande escala, os versos seguintes, não sem uma boa dose de ironia, contrapõem a barbárie institucionalizada que nivela o horror dos linchamentos de negros e o dos métodos punitivos empregados pelos aparelhos repressivos de Estado então:

Negros linchados pelos brancos,
réus electrocutados em Sing-Sing,
delinquentes castrados nas prisões,
arquimilionários condenados,
e milhões de mãos construindo
sky-scraper da Felicidade.

U. S. A.

(LIMA, 1974, v.1, p. 78)

A ironia reiterada pelos milhões de mãos construindo o ideal (ou ideologia) da Felicidade (a que poucos têm acesso) representado por outro grande símbolo da modernidade, os arranha-céus, converte-se na intensificação do riso, mas não sem antes passar por mais um ato de discriminação e perseguição étnicas, ancorado pela lei norte-americana de 1882, renovada por décadas até os anos 1940, tendo por alvo a proscricção de comerciantes, professores, estudantes, viajantes e diplomatas chineses.

Quanto à amplificação do riso, ela alcança âmbitos distintos, a começar pela nova arte (referida como entretenimento de massas): “o homem rindo nos filmes” – mais que reação do público, provável alusão ao início do cinema falado em 1926. Passa, na política, como expressão de superação de Roosevelt tanto da derrota nas eleições de 1920, pelo então candidato a vice-presidente (na chapa do democrata Cox)¹⁰, quanto da doença e do risco de morte que o tornou paraplégico e o impediu de tornar a concorrer às eleições de 1922. Na religião, o “riso da bíblia” deve aludir aos percalços da edição em inglês da *American Standard Version* (ASV) – original e oficialmente denominada *Revised Version, Standard American Edition* – concluída em 1901 (sobre a qual os direitos autorais na América do Norte só viriam a ser alcançado em 1928 pelo Conselho Internacional de Educação Religiosa).

A culminância do riso, em uma generalização indiscriminada que alcança o sarcasmo, vem expressada pela personificação da própria nação:

O álcool interdito
a peste interdita,
a “Chinese Exclusion Act” proscrevendo os amarelos,
e o homem rindo nos filmes,
Roosevelt rindo para a morte,

¹⁰ Franklin Roosevelt aceitou sem maiores problemas a perda de sua candidatura à vice-presidência (na chapa do democrata Cox), vindo a considerar depois que as relações e a boa vontade alcançadas na campanha de 1920 foram um grande trunfo para sua nova campanha de 1932. A de 1920 contou também com a primeira participação pública de Eleanor Roosevelt, que passaria a representar uma forte colaboradora política, atuando decisivamente na década seguinte – na implementação do *New Deal* – e mesmo depois da morte do marido.

a Bíblia rindo para o mundo,
Tio Sam rindo para tudo!

U. S. A.

(LIMA, 1974, v.1, p. 78)

O poema retorna ainda uma vez à enumeração de mais cidades norte-americanas e aos conglomerados industriais, tão hiperbolizados quanto os rituais religiosos, que já não têm mais nada a ver com as manifestações tradicionais e populares evocadas na América do Sul. Eles ganham uma dimensão normativa e corporativa (cultos, conferências, o congresso eucarístico), além de massificadora, com o recorde de distribuição de hóstias em Chicago. O riso do excerto anterior parece atenuar-se aqui em alegria e jovialidade (mas forçadas...) e estende-se, também, às promessas potencializadas do amor renovado e glorificado, graças ao amparo legal do divórcio nos Estados Unidos. (Como lembra Burke (2007), mesmo no contexto britânico da primeira metade do século XX, onde o divórcio estava legalizado, era corrente a imagem dos EUA como uma “cultura do divórcio”).

Indústrias gigantescas,
trustes colossais,
Massachusetts
New Hampshire,
Rhode Island,
Connecticut,
Pensylvania,
Estados Unidos da América!
Todos os ritos alegres e assombrosamente numerosos:
Cultos, conferências, o congresso eucarístico
de Chicago distribuindo hóstias a 2 milhões de bocas:
O maior *record* de distribuição do Corpo do Senhor!
Mas acima de tudo a suprema alegria marca U. S. A.:
– O amor divorciado 20 vezes e 20 vezes glorificado,

sempre jovial e sempre novo como a própria
alma alegre dos Estados Unidos
da América do Norte.

(LIMA, 1974, v.1, p. 78)

A essa alegria incondicional ironicamente hiperbolizada pelo poeta, vai corresponder uma expressão literária – vai se vincular ou mais propriamente poética. Nesse sentido, Jorge de Lima chega a ser mordaz, ao qualificar como “risonha” ou, pior ainda, “rósea” a poesia daquele que define a própria alma da nação norte-americana e que serviu de inspiração a ele e a outros poetas com que dialoga de perto em “A minha América”, como Darío e o próprio Ronald de Carvalho, no que concerne à adoção dos processos enumerativos:

Whitman!
Alfred Kreymborg!
Os vossos olhos cor-de-rosa,
os vossos olhos risonhos demais,

os vossos olhos que veem em canudos de oiro
e o reclamo luminoso da vossa América de rios explorados
e cachoeiras montecárlicas,
vós que inventastes o novo mundo,
não vistes a outra América furar
na escuridão que limita as fronteiras da raça,
furar com as unhas longas e sem brilho,
o canal do Panamá entre o México e vós outros.

Os brasis, os méxicos, as patagônias desta América
não cantam os cantos bons que Marsden Hartley
e Grace Hazard Conkling entoaram.

Aqui os mulatos
substituíram os negros gigantes de Vachel Lindsay.
Aqui não há os selvagens felizes de Mary Austin.

Negros,
Selvagens,
Amarelos,
– o arco-íris de todas as raças canta pela boca
de minha nova América do Sul,
uma escala diferente da vossa escala,
Alfred Kreymborg,
Whitman!

(LIMA, 1974, v.1, p. 78-79)

Veja que o alvo da investida não é só Whitman, mas alcança nomes da poesia de fins do século XIX (como a prolífica Mary Austin, das primeiras feministas e defensora dos direitos dos povos nativos americanos e hispano-americanos) até o alto modernismo norte-americano, inclusive figuras menos lembradas entre nós da vanguarda nova-iorquina como Alfred Kreymborg, cujos poemas brevíssimos e ritmados em versos livres de *Mushrooms* são qualificados por Perkins como «fantasiosos, melancólicos, graciosos, tocados de humor e resignação», chegando a adjetivar um poema («Nocturne») emblemático ou típico do livro de 1916 como *cute...* (PERKINS, 1976, p. 529). Aliás, valeria contrastar, nesse sentido, os versos de “America”, incluído por Kreymborg (1916, p.92) em *Mushrooms*, com os de “A minha” ou “Não toda a América”, a começar pela extensão e abrangência, coisa que reservamos para um outro momento. Dele, Jorge de Lima ainda aproxima, nas evocações, dois outros poetas norte-americanos menos conhecidos. Marsden Hartley, mais lembrado talvez como pintor do que como poeta (sequer incluído por Perkins em sua história da poesia moderna). Talvez o trânsito entre as duas artes fosse um interesse afim do poeta-pintor alagoano, embora àquela época ainda não tivesse incursionado pelas artes plásticas.

Outro nome é o da poeta Grace Hazard Conkling, cuja seção “Songs of place – Old Mexico”, de *Wilderness Songs* (1920), os poemas sobre o rouxinol e o jardim mexicanos, constantes do “livro de versos” anterior (*Afternoons of April*, 1915) e outros poemas sobre o país vizinho onde

viveu, que integram outras coletâneas editadas por Alfred A. Knopf (*Ships Log and Other Poems*, 1924, e *Flying Fish*, 1926), poderiam estar na mira (crítica) de Jorge de Lima quando da concepção de “A minha América”.

Dessa linhagem da poesia moderna norte-americana a datar de Whitman (uns mais, outros menos beneficiados pelas conquistas que ele trouxe para a modernidade poética em geral), contra a qual investe criticamente Jorge de Lima, por seu caráter ou efeito risonho e ingênuo, ganha destaque, por último, Vachel Lindsay, bem mais conhecido. Trata-se de uma das expressões mais famosas da vertente que Perkins denomina de *Popular Modernism* de primeira hora. É o mesmo historiador da poesia moderna anglo-americana que fala de Lindsay como um “autêntico primitivo”, no sentido negativo de um criador cuja “imaginação absorveu e recriou mitos religiosos e históricos que ele traduziu em imagens claras e ingênuas” (PERKINS, 1976, p. 352). Define-o, ainda, como uma espécie de bardo moderno circulando de cidade em cidade norte-americana e assimilando procedimentos característicos do *vaudeville*.

As figuras políticas que Lindsay execrava eram representadas em sua poesia como monstros e demônios, segundo a mesma convicção simplória com que pintava democratas e populistas de sua simpatia como heróis míticos ou santos. Em um dos seus poemas (“General William Booth Entra no Heaven”), Lindsay faz um herói-general cego do Exército da Salvação levar “seus seguidores para o céu [...] com a franqueza confiante do primitivo [que] vê o céu como uma cidade do meio-oeste, Springfield” (PERKINS, 1976, p. 352), sua cidade natal. Perkins diz que a visão de Lindsay é sempre concreta, mas submetida a uma imaginação mítica que lembra Blake (PERKINS, 1976, p. 352). Por mais que tenha recusado o poético e adotado uma postura anti-romântica, acabou resvalando para um tratamento romântico de alguns temas e tipos sociais (como o chinês que trabalha em uma lavanderia nova-iorquina, cuja história Lindsay faz remontar a uma origem no mundo da realeza da China) (PERKINS, 1976, p. 303). O crítico diz qual é o tripé em que apoia o “evangelho da beleza democrática” de Lindsay: guerra cristã, populismo e arte. Três temas de sua educação, que “se fundiram em sua mente”. A isso se associa ainda o

que ele chamou de “o Novo Localismo”. Sonhava os Estados Unidos como sua Nova Jerusalém: “um país no qual a arte e a beleza permeariam a vida de todos, não apenas nas cidades, mas também em cada aldeia rural” (PERKINS, 1976, p. 350).

Perkins vai mais longe na análise de Vachel Lindsay, mas o exposto até aqui basta para concluir que ele traz água para o moinho da crítica endereçada por Jorge de Lima, fundamentando-a com mais propriedade interpretativa. É certo que em “A minha América” o poeta alagoano tem em mira mais particularmente a representação que Lindsay faz da condição do afrodescendente norte-americano e que tende a representar na mesma toada heroica, mítica ou beatífica, de todo modo ingênua. Não se pode, todavia, ignorar que poemas como “The congo” ajudaram a forjar a mais alta poesia negra norte-americana de Langston Hughes e outros, como reconhece o próprio Perkins...

O fato é que Jorge contrapõe a “os negros gigantes de Vachel Lindsay” e a “os selvagens felizes de Mary Austin”, na América do Norte, os “mulatos” (flertando já aqui com a questão problemática da miscigenação que terá um desdobramento nada feliz na trajetória do poeta alagoano e não só por certo endosso do mito da democracia racial), ao lado de “negros, selvagens, amarelos” para compor, a seu ver, uma aliança, um concerto harmonioso ou ainda, de acordo com a simbologia bíblica do arco-íris, uma promessa redentora em “minha nova América do Sul”. O fecho do poema reitera essa harmonização por meio da metáfora do canto entoado a várias vozes, como em uníssono num dado nível, a despeito da diversidade a que se associam, pois são representativas de distintas etnias, a modular, pela boca de uma América do Sul personificada, uma outra escala musical, diferente da entoada pela América do Norte. É evidente que essa outra escala busca amainar as duras críticas à realidade e aos poetas norte-americanos promovidas nos versos anteriores...

Não podemos deixar de concluir esta análise sem chamar a atenção para as interlocuções travadas por Jorge de Lima com essa linhagem norte-americana da poesia moderna, muito diversa do elenco de interlocutores da vertente hegemônica do Modernismo paulista dos anos 1920, de matriz

européia, predominantemente francesa. Isso comprova a diversidade que o movimento assumiu entre nós.

Ademais, o poema de Jorge de Lima revela um alcance social e político inexistente no modernismo sulista de primeira hora – orientado muito mais pelo projeto estético do que pelo ideológico, dominante somente a partir dos anos 1930, conforme a repisada formulação de Lafeté (1974, p. 13-22). Se a agenda do Modernismo paulista da fase heroica ainda incluía a indagação pela identidade nacional, também presente no modernismo regionalista do Nordeste a que se vincula o poeta alagoano, este a tingia de uma coloração política inédita, que não o impede de articulá-la, sem contradição, a seu panamericanismo, materializado nos versos aqui examinados.

JORGE DE LIMA, FROM CUSCO TO THE MAP OF “A MINHA AMÉRICA”

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of the poem “A Minha América” included in *Poemas* (1927). This book marks Jorge de Lima's commitment to the proposals of the modernist movement, more particularly to the Afro-regional trend. However, without completely moving away from a project in tune with the traditionalist, regionalist and, in its own way, modernist movement led by the anthropologist Gilberto Freyre in the Brazilian Northeast, the poet from Alagoas follows an unexpected path or route in the poem in question which opens to a broader program, Americanist or continental in scope.

KEYWORDS: Poetry and society. Modernism. Americanism.

JORGE DE LIMA, DE CUSCO AL MAPA DE “MI AMÉRICA”

RESUMEN

Este artículo se centra en el análisis del poema “A Minha América” incluido en *Poemas* (1927), libro de filiación de Jorge de Lima con las propuestas modernistas, en particular con la corriente afro-regional.

El poeta alagoano, sin embargo, sin abandonar la agenda propuesta por el movimiento tradicionalista, regionalista y, a su manera, modernista de Recife,

encabezado por Gilberto Freyre, instituye en el poema en cuestión un camino o ruta inesperado, que abre un proyecto más amplio, de alcance americanista o continental.

PALABRAS CLAVE: Poesía y sociedad. Modernismo. Americanismo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Américo de. “Nota preliminar a *Poemas*”. In: LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora; Brasília: INL (Biblioteca Manancial), 1974, Vol.1, p. 69-71.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Jorge de Lima: a poesia em crise, a palavra em pânico o espelho mágico*. Salvador: Fundação Pedro Calmon/ Secretaria de Cultura, 2008.

BURKE, Peter. “Hábitos entranhados”. +*Mais!* Supl. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 24 de junho de 2007. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2406200723.htm> (consultado em 15/10/2022).

CAMILO, Vagner. “Jorge de Lima no circuito da poesia afro-hispânica”. In *Paisajes inapropiables: horizontes críticos y creativos en el espacio ibero-americano* (orgs. Margareth Santos e Alessandro Mistrorigo). *Diablotexto digital: revista de crítica literaria* v. 12. Valência: Universitat de València, 2022, p. 61-84. (<https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/25301>)

_____. “A infância das vanguardas e ‘O mundo do menino impossível’, do folheto ao livro”. *Travessias interativas* Vol. 12 n. 27 (2023). Sergipe (UFS).

CARVALHO, Ronald de. *Toda a América*. Notícia-prólogo de Eurico de Goes / *Toda la América* de Ronald de Carvalho, tradução de Francisco Villaespesa (Bilingue). São Paulo: Editora Hispano-Brasileña, 1935.

CONKLING, Grace Hazard. *Wilderness Songs*. New York: Henry Holt & Co., 1920. (<https://archive.org/details/wildernesssongs00conkgoog/page/n5/mode/2up?view=theater>). (consultado em 15/10/2022).

IVO, Lêdo, “Rol de insulíndias”. *Poesia observada – ensaios sobre a criação poética e matérias afins*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 76-92.

KREYMBORG, Alfred. *Mushrooms. A book of free forms*. New York: John Marshall Co., 1916. (<https://archive.org/details/mushroomsabookf00kreygoog/page/n17/mode/thumb?ref=ol&view=theater>) Acesso em 15/10/2022.

LAFETÁ, João L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Jorge de. *Poemas Escolhidos (1925 a 1930)*. Rio De Janeiro: Adersen Editores, 1932. (IEB, col. Yan de Almeida Prado).

_____. *Obra Poética* (org. Otto Maria Carpeaux). Rio de Janeiro, Editora Getúlio Costa, 1950.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora; Brasília: INL (Biblioteca Manancial), 1974, Vol.1.

PERKINS, David. *A history of modern poetry. From the 1890s to the high modernista mode*. Cambridge (MA)/London, The Belknap Press of Harvard UP, 1976.

REDFIELD, Robert. "The Material Culture of Spanish-Indian Mexico". *American Anthropologist*. New Series, Vol. 31, n. 4 (Oct.- Dec., 1929), p. 602-618.

REGO, José Lins do. "Notas sobre um caderno de poesias". In LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro Companhia José Aguilar Editora; Brasília: INL (Biblioteca Manancial), 1974, Vol.1, p. 139-144.

SPTIZER, Léo, *La enumeración caótica en la poesia moderna*. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires (Collección de Estudios Estilísticos. Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología, 1945.

UGARTE S.J., Rubén Vargas. *Historia del Culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Editorial Huarpes 1947.

VEGA, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho (Colección Clásica Nro. 5), Libro Segundo, Capítulo XI, 1985.

Submetido em 15 de janeiro de 2023

Aceito em 13 de abril de 2023

Publicado em 28 de maio de 2023
