

Primeira recepção de Jorge de Lima na Itália

First reception of Jorge de Lima in Italy

Daniel Souza Silva

Università degli Studi di Firenze
Universidade de São Paulo

Resumo

Trata-se da primeira recepção do poeta alagoano Jorge de Lima na Itália, principalmente através de traduções e apresentações em antologias. Parte de um levantamento da sua presença no polissistema literário italiano, excluindo-se o que se quer entender como uma segunda fase, mais aprofundada e coordenada, da recepção, empreendida a partir da colaboração entre Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio e Murilo Mendes. Incorpora uma análise comparativa de “Essa Negra Fulô” (1928) em que os dados são postos em escrutínio à luz da atestada circulação das ideias de Gilberto Freyre no país, conduzindo-se por fim ao entendimento de que subjaz à atuação destes tradutores e difusores toda uma interpretação étnico-racial com implicações na tessitura dos poemas recriados.

Palavras-chave

Jorge de Lima. Gilberto Freyre. Poesia brasileira. Estudos de Recepção. Estudos da Tradução.

Daniel Souza Silva

Doutorando em dupla titulação pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Università degli Studi di Firenze (UniFi). Tem graduação em Letras - Português / Italiano (Bacharelado em 2015 e Licenciatura em 2018) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e pela Faculdade de Educação (FEUSP) da Universidade de São Paulo e mestrado em Estudos da Tradução (2018) pela FFLCH-USP, com pesquisa sobre tradução e difusão da literatura brasileira na Itália. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6514-7714>

Recebido em:
20/02/2024

Aceito em:
09/05/2024

AGOSTO/2024
ISSN 2317-9945 (On-line)
ISSN 0103-6858
p. 106 - 119

Abstract

This article focuses on the initial reception of the Alagoan poet Jorge de Lima in Italy, primarily through translations and presentations in anthologies. It begins with an overview of his presence in the Italian literary polysystem, excluding what is considered a more in-depth and coordinated second phase of reception, initiated through the collaboration between Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio, and Murilo Mendes. The study incorporates a comparative analysis of “Essa Negra Fulô” (1928), scrutinizing the data in light of the acknowledged circulation of Gilberto Freyre’s ideas in the country. It ultimately leads to the understanding that beneath the actions of these translators and disseminators lies an ethnic-racial interpretation with implications for the texture of the recreated poems.

Palavras-chave

1. Introdução

Pode-se afirmar que se trata de um caso peculiar de recepção, aquele do poeta alagoano Jorge de Lima na Itália, principalmente por obra de Ruggero Jacobbi, que se deixaria fascinar pela Invenção de Orfeu em três décadas de dedicação voltadas à tradução, à retradução, à divulgação e ao estudo minucioso, poema a poema, do livro¹. Propõe-se, aqui, retratar, com alguma inspiração arqueológica e alguma sistematização, o caminho geral, ou a presença, do poeta no universo lírico concernente ao sistema literário italiano até o ponto em que surgem os trabalhos da tríade de seus principais difusores no país – o citado Ruggero Jacobbi, a filóloga Luciana Stegagno Picchio e o poeta mineiro Murilo Mendes, amigos que em colaboração promoveram por décadas sobretudo o Jorge de Lima da *Invenzione di Orfeo* (então em contínua reelaboração jacobbiana) e que requerem um estudo à parte dos limites aqui impostos. Busca-se, com este traçado primevo, eventuais pistas que ajudem a entender uma presença relativamente influente, informada e original, quando posta em confronto com outros sistemas - ou polissistemas, sublinhando-se a dinamicidade dos mesmos ao abranger a tradução em seu seio (Even-Zohar, 2012) – literários dentro e fora da Europa.

A literatura brasileira começa a tomar força na Itália principalmente a partir do filão regionalista de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego e a poesia torna-se frequente em algumas revistas culturais do pós-guerra, encontrando espaço privilegiado em *Ausonia*, *America Latina* e *Rivista Latina*. São textos críticos de apresentação e traduções de Carlo Giuseppe Rossi, Raffaele Spinelli e Pasquale Aniel Jannini (professores universitários), entre outros ainda não especialistas, e abrangem, em meio a Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Augusto Frederico Schmidt, desde já, Jorge de Lima. Quanto às publicações em livro, destacam-se a atuação de Mercedes La Valle, Anton Angelo Chiochio e Enzo di Poppa Vulture², incluindo-se as três primeiras antologias de literatura brasileira – das quais duas voltam-se exclusivamente à lírica. Poetas como Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Murilo Mendes são traduzidos em volumes próprios ainda na

1 A atividade de Ruggero Jacobbi em torno da Invenção de Orfeu de Jorge de Lima vem sendo estudada desde o mestrado do autor deste artigo, cuja dissertação reconstitui a gênese da tradução italiana: SILVA, D. S. Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira: da Lítania dos Pobres à *Invenzione di Orfeo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-22032019-130209/>. Acesso em: 15 mai. 2024.

2 O lusitanista Enzo di Poppa Vulture teve atuação muito pontual quanto à literatura brasileira, tendo sido estudioso e tradutor do teatro de Gil Vicente e dos *Lusíadas*, obra esta também traduzida pela jornalista Mercedes La Valle, ela sim, no entanto, atenta à moderna poesia brasileira e tradutora de Cecília Meireles. O poeta A. A. Chiochio também morou no Brasil, dedicando-se, enquanto tradutor, a poetas do século XX.

década de 1950, quando uma coleção exclusiva de escritores brasileiros é lançada pela Fratelli Bocca, iniciativa única em seu tempo.

Dentre as famosas traduções poéticas de Giuseppe Ungaretti³ estão as *Poesie ispirate dall'amica* [Poemas da amiga] de Mário de Andrade, dedicadas a Jorge de Lima. O seu primeiro conjunto de traduções da poesia brasileira sai em 1946 (Ungaretti, 1946), mas o escritor não teria conseguido terminar a tradução do texto de Mário a tempo, de modo que os poemas só aparecerão integralmente em 1954 (Andrade, 1954), dois anos após uma leitura parcial transmitida via rádio no “Terzo Programma”. São apresentados com comoção pelo tradutor, “como meu sinal de afeto pela longínqua cidade [de São Paulo]” (Andrade, 1954, p. 35). A dedicatória do texto de partida é preservada na tradução, sendo provavelmente a primeira figuração do nome de Jorge de Lima em publicação italiana.

O primeiro testemunho de recepção da poesia de autoria de Jorge de Lima é uma breve apresentação do citado professor Jannini em 1952 (Jannini, 1952, p.25), na qual o professor lê os poemas do alagoano à luz da “harmonia racial” que acreditava reinante no país. Um ano depois seria publicada a *Interpretazione del Brasile* [Interpretação do Brasil] de Gilberto Freyre (1954, tradução de texto escrito originalmente em inglês), e, no seguinte, *Alle Radici del Brasile* [Raízes do Brasil], de Sérgio Buarque de Holanda (1954), o que criava subsídios historiográficos e antropológicos no país para a discussão do famigerado cadinho étnico-racial brasileiro que Jorge de Lima ilustrara com a poesia dos anos modernistas.

Em 1955, sai *Un'Espressione della Lirica Brasiliana: Jorge de Lima* [Uma Expressão da Lírica Brasileira: Jorge de Lima], do mesmo Jannini (1955). O livreto de apenas 10 páginas começa declarando que não tratará dos “notáveis romances” de Jorge de Lima e nem da atividade de pintor que teria encontrado “largos consensos no público e na crítica”. Adentra, assim, à poesia do autor citando a passagem pelo neoparnasianismo, a partir do qual o poeta “foi tomando um caráter mais pessoal e autêntico quando se destacou dos modelos franceses, para cantar temas próprios da sua terra”. O crítico comenta versos parnasianos de Jorge em que surge a saudade como motivo e passa então a uma paráfrase de O mundo do menino impossível (Jannini, 1954, p.4). Os versos são citados sempre em português, com tradução logo abaixo, em parênteses. A “harmonia racial” tão associada ao autor é evocada, paradoxalmente, pelo verso “Negros linchados pelos brancos” e a citação de Alfred Kreyborg e Walt Whitman ao final do poema Minha América, da safra modernista, é destacada pela originalidade que propugna (Jannini, 1954, p.5). Passa, então, à apresentação do anedótico Essa Negra Fulô, com largos trechos citados e ligados por paráfrases curtas. Há um apontamento acerca do emprego de “nuinha” na passagem “O Sinhô foi açoitado / Sozinho a negra Fulô. / A negra tirou a saia / e tirou o cabeção, / de dentro dele pulou / nuinha a negra Fulô”: Jannini interpreta que “todo o drama está concentrado” no adjetivo (Jannini, 1954, p.6).

Identificando na composição um “sentido de fraternidade pelos ho-

mens de raça escura”, o autor vê aí a origem do tema cristão que se segue ao intercuro modernista. Trata-se, segundo ele, de “um cristianismo ligado à terra”, não alcançado através do estudo teológico ou doutrinário, “mas através do amor, através do homem, o sentimento e a cor”. Citam-se os versos finais de *Tempo e Eternidade* para que o leitor intua a “evolução do poeta”, que segundo o crítico sente a podridão do mundo e busca refúgio na poesia. Interessado pelo misticismo, Jannini menciona os temas bíblicos e épicos de *A Túnica Inconsútil* e passa logo ao *Livro de Sonetos*, “em que a mensagem se encerra velada por uma forma escura onde a palavra se ilumina, transparente e evocadora” (Jannini, 1954, p.7). Da *Invenção de Orfeu*, cita-se o último texto (Canto X, poema XX) como renovação da “oração do poeta imerso em uma profunda meditação transcendental”. O crítico menciona a definição da obra como “poema do Brasil” e ressalta a ligação da sua

estrutura interna e externa à antiga tradição clássica e mais particularmente àquela de Camões, tudo permeado por uma linfa de modernidade em que parecem concentradas as mais recentes expressões poéticas, do modernismo ao surrealismo. São visões e recordações da infância, da adolescência e do passado que se recompõem na mente do poeta em um vasto afresco de clara inspiração barroca (Jannini, 1954, p.8).

Nas citações em geral, a seleção de trechos com elementos cristãos é recorrente, marcando uma interpretação favorável a este componente da poesia limiana, após a adesão modernista. Subjaz a esta interpretação a existência de dois grandes momentos, respectivamente a expressão de um pertencimento ao Brasil e à fé cristã.

No ano seguinte à publicação do livreto, Pasquale Aniel Jannini seria galardoado pelo Itamaraty com o título honorífico da “Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”⁴. O acadêmico se dedicaria à obra de Jorge de Lima em mais dois momentos. O primeiro é a antologia *Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana* (Jannini, 1957), dedicada a Pascoal Carlos Magno (igualmente ligado à diplomacia, referido na dedicatória como “homem cordial”). A obra integra a coleção dirigida por Eugenio Montale para a Nuova Accademia de Milão. O segundo momento será na *Storia della Letteratura Brasiliana* (Jannini, 1960), que complementa o trabalho anterior.

Já no prefácio da antologia supracitada, *Invenção de Orfeu* é citado nas primeiras páginas junto a *A Ilha da Maré* (1631), de Manuel Botelho de Oliveira, como exemplo da “extraordinária fortuna da palavra ‘ilha’ na literatura brasileira” (Jannini, 1957, p. 8). Pouco adiante, Jorge de Lima é destacado como poeta católico (Jannini, 1957, p.14) e, já na apresentação do Modernismo brasileiro, o historiador segue a divisão do acadêmico Peregrino Júnior (1954) segundo a qual haveria cinco grupos – a saber, dinamistas, desvairistas, primitivistas, nacionalistas e espiritualistas –, mas Jorge de Lima mereceria lugar à parte de todos estes, assim como Manuel Bandeira. O alagoano é considerado “máximo representante do movimento nordestino chamado regionalista, cujos princípios” são des-

4 Dayana Loverro (2014, p. 23) aventa a hipótese de que o opúsculo que introduz Jorge de Lima na Itália possa ter motivado a atribuição da honra.

critos como “retorno ao tema regional como fonte de inspiração e liberação de toda vassalagem intelectual de proveniência estrangeira” (Jannini, 1957, p. 229). No quadro biográfico, sua obra poética é colocada “entre as maiores do continente americano” e o autor reaproveita o texto de 1955, repetindo a apresentação da fase modernista. Os temas bíblicos de *Tempo e Eternidade* são tidos por formas de evasão, no que regressa à *Túnica Inconsútil*, sobre o qual observa:

Assim como a lembrança constitui a memória no plano do tempo, no plano da eternidade a memória se apresenta sob forma de anamnese, lembrança das ideias e existências passadas. O poeta deve depois reviver este mundo seguindo também o metro bíblico que se apresenta sob a forma de poema em prosa distribuído em versículos nos quais prevalece a sonoridade sobre a musicalidade (Jannini, 1957, pp. 232-233)⁵.

Os *Poemas Negros* são vinculados à produção “folclorística e social” pregressa, e o *Livro de Sonetos* é agora descrito como um retorno “à primitiva experiência poética, forçando sua inspiração na forma clássica do soneto” (Jannini, 1957, p. 233).

Invenção de Orfeu é apresentado reaproveitando-se o texto de 1955 com algumas poucas – mas significativas – alterações: se a modernidade que alimenta a obra concentrava as “mais recentes expressões poéticas, do modernismo ao surrealismo” naquele texto, desta vez o autor corrige para “do simbolismo ao surrealismo”; se o texto anterior caracterizava a recomposição de visões e lembranças na mente do poeta como “um vasto afresco de clara inspiração barroca”, esta imagem é agora suprimida (Jannini, 1957, p. 233).

A *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, apenas listada no texto anterior, aparece aqui como “pequenos poemas em prosa ou versos livres de inspiração bíblica e cristã”. Três dos cinco romances de Jorge de Lima também são comentados, com foco em *Calunga*, bem como a biografia de *Anchieta*, os *Dois ensaios* e as obras infantis (Jannini, 1957, p. 233).

A antologia de Jannini traz traduções originais de prosa e de poesia e os textos são acompanhados por fotografias que trazem desde a escultura de Aleijadinho até os monumentos de Niemeyer, além de bibliografia, glossário de termos brasileiros, linha do tempo e mapa. Quanto ao poeta alagoano, são apresentadas cinco traduções, lado a lado dos textos de partida: *Il Mondo del Bambino Impossibile* [O Mundo do Menino Impossível], *Papà Giovanni* [Pai João], *Quella Negra Fulô* [Essa Negra Fulô], *Distribuzione della Poesia* [Distribuição da Poesia] e *Missione e Promessa* [Missão e Promissão]. Respectivamente dois textos de *Poemas*, um de *Novos Poemas*, um de *Tempo e Eternidade* e um de *Invenção de Orfeu*. A seleção confirma a mesma divisão da obra poética limiana em dois grandes eixos principais: o modernista-regionalista e o religioso. Considerada a reiteração de três poemas já presentes no texto de 1955, é interessante observar algumas alterações na tradução. No texto de 1955 as traduções eram dispostas em parênteses e texto corrido, com fim de verso indicado por barra (/), sugerindo

5 O apontamento acerca da “substituição gradual da musicalidade pela sonoridade, do verso pelo versículo” é, originalmente, de Otto Maria Carpeaux (apud Lima, 1950, p. 632).

uma função secundária que privilegia a leitura do original. Já na antologia, os versos reproduzem a disposição do original. Compare-se o caso da estrofe de Essa Negra Fulô, que varia de “Questa” para “Quella” de uma versão à outra:

Un’Espressione della Lirica Brasiliana

Ora avvenne che arrivò

(molto tempo fa)

nella fattoria di mio nonno

una graziosa negretta,

chiamata negra Fulô!

Questa negra Fulô!

Questa negra Fulô!

O Fulô! O Fulô!

(così la chiamava la signora)

= Va a rifar il letto,

vieni a pettinare i miei capelli

vieni ad aiutarmi

a vestirmi, Fulô!⁶

Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana

Ora avvenne che giunse

(molto tempo è passato)

al banguê di mio nonno

una negra bellina

chiamata negra Fulô!

Quella negra Fulô!

Quella negra Fulô!

O Fulô! O Fulô!

(Così la chiamava la Signora):

Va a riordinare il mio letto,

vieni a pettinare i miei capelli,

vieni ad aiutarmi a tirar fuori

i miei vestiti, Fulô!⁷

As traduções têm feição bem diversa tanto no nível sonoro (a rima em -ô) quanto no semântico (“vestir-se” e “tirar a roupa”), tanto no gráfico (maiúsculas e minúsculas, expressivas em termos de figuras de autoridade, além da passagem para o discurso direto com travessão ou dois-pontos) quanto no lexical (“banguê”, não traduzido, preserva a especificidade cultural, não marcada em “fattoria”). Em linhas gerais, pode-se perceber um caráter mais domesticado e livre na primeira tradução, de cunho informativo sobre um autor ainda não introduzido; e mais estrangeirizado na antologia, em que o aparato inclui glossário para consulta de termos marcadores de especificidade cultural como “banguê”, tipograficamente destacado na edição, em que a “Signora” tem sua hierarquia reforçada com o uso de maiúscula, como a “Sinhá” do original.

O trecho de O Menino do Mundo Impossível, “bambino” em 1955 e “bimbo” em 1957, registra bem menos alterações, limitando-se a uma expressão, uma forma verbal e pontuação. Quanto ao último poema de *Invenção de Orfeu*, Missione e Promessa, a versão da antologia apenas altera um verbo: “pregando” por “orando”.

Ainda com Jannini, é importante tratar de sua *Storia della Letteratura Brasiliana* (Jannini, 1960), com prefácio de Antonio Viscardi⁸, lançada três anos após a antologia. A primeira parte do capítulo dedicado a Jorge de Lima, o que compreende até sua fase modernista, é reaproveitada a partir do texto de 1955, porém os trechos de Essa Negra Fulô são suprimidos. Os *Poemas Negros* e o *Livro de Sonetos* são aproximados, já que ambos repre-

6 Jannini, 1955, p. 6. Destaques nossos.

7 Jannini, 1957, p. 265. Destaques nossos.

8 Antonio Viscardi (1900-1972) foi filólogo (romanista) e professor, tendo passado pelas universidades de Pisa e de Milão. Teve muitos livros publicados a partir de cursos ministrados e concentrou suas pesquisas principalmente em autores medievais e renascentistas.

sentam retomadas de temas e formas anteriores. E *Invenção de Orfeu* surge como “o livro de poesia mais desconcertante da poesia brasileira contemporânea” (Jannini, 1960, p. 192).

Desta vez, “todas as experiências poéticas até o Surrealismo” confluem na obra, o que representa um movimento de alargamento ainda maior do que aquele observado entre seus textos progressos, de 1955 e 1957. Passou-se do arco modernismo-surrealismo ao simbolismo-surrealismo, e então ao ilimitado arco de tudo que lhe seja anterior. O professor sublinha que “Invenção significa então descoberta (veja-se invenção na linguagem religiosa), mais que criação. É a descoberta de Orfeu num século que parece querer afugentá-lo, a descoberta da poesia”, o que ele justifica remontando à história do título (que passou pelas alternativas *Cosmogonia* e *Canto Geral*, antes de se firmar o definitivo, escolhido pelo amigo Murilo Mendes). Jannini lembra, ainda, as epígrafes bíblicas e de Apollinaire que abrem a obra: “o primeiro livro da humanidade se liga com a voz do maior poeta francês de nosso tempo” (Jannini, 1960, p. 192).

O historiador segue poema adentro, citando versos do primeiro canto e retomando o tema da ilha “que é realidade material geográfica e que se metamorfoseia no sonho em um ideal distante que aguarda ser descoberto. São os novos Lusíadas” (Jannini, 1960, p. 192). Trata da viagem, no poema, a um continente remoto “onde rios são somente rios” (Jannini, 1960, p. 192). Volta a Apollinaire para comentar o teor surreal da composição e continua interpretando o seguimento do texto, mencionando Camões acerca do seu andamento. E então, cita a temática indígena e da floresta, vista “sem nenhuma das notas oleográficas do Romantismo, ora metamorfoseada em um desejo de aspiração” (Jannini, 1960, p. 193). A vocação cristã é realçada pelo crítico, que ora passa ao quarto canto, de “linguagem apocalíptica”, em que o poeta “parece seguir o itinerário espiritual de Dante” (Jannini, 1960, p. 193), tido como aventura repetida incessantemente em “ansiosa aspiração ao bem supremo” (Jannini, 1960, p. 193). No sexto canto, volta o tom apocalíptico, segundo o professor, “dominado por opulentas visões de violência e de morte”; no sétimo, “a poesia assume um andamento panteísta e total, uma completa metamorfose que se resolve na salvação da destruição total”; o oitavo é apontado como chave do poema, “não dividido em partes, mas em sextinas” (Jannini, 1960, p. 194); o “brevíssimo” nono canto interpreta e atualiza como símbolo o tema de Inês; e o décimo, por fim, é denominado erroneamente “Missão e profissão” e tomado, mais uma vez, pelo sentido religioso, atribuindo-lhe caráter profético. A paixão de Cristo é mencionada junto aos versos finais do último poema, o mesmo tratado nas publicações anteriores (Jannini, 1960, p. 195). O texto como um todo é entremeadado de citações da obra limiana, incluindo trechos não trabalhados nas outras vezes em que Jannini se debruçou sobre o poeta alagoano. Fica evidente um aprofundamento no trato da obra, especialmente de *Invenção de Orfeu*, mas as divisões propostas e as seleções comentadas, bem como as interpretações a que se ligam, retomam a mesma tendência de leitura primordialmente voltada à dimensão doutrinária cristã.

O Jorge de Lima de Pasquale Aniel Jannini é o regionalista de “Essa Negra Fulô” que desenvolve a fraternidade que demonstra pelos negros no sentido de uma piedade cristã, atormentada. O sentido de encerramento de

uma verdade obscura, de um misticismo, de uma transcendência, parece se esvanecer na passagem dos primeiros textos para a obra historiográfica, que preserva a atenção às imagens cristãs, ressaltando-se o sentido profético. A atenção aos temas da ilha e da viagem enriquece a abordagem do professor na última figuração do poema em seus escritos, onde elege lugar de honra à fase final, retirando mesmo espaço da fase modernista para incluir o comentário a respeito da maior parte dos cantos.

Duas antologias de poesia brasileira precedem aquela mais ampla (por abarcar a prosa) de Jannini. Em 1954, poemas de Jorge de Lima aparecem nestas duas obras, com a antológica presença de “Essa Negra Fulô” em ambas as compilações. As obras trazem introdução histórico-cronológica da poesia brasileira, mas enquanto uma abrange desde os jesuítas até o movimento modernista, a outra se detém nos textos entre o Parnasianismo e os contemporâneos.

Intitulada *Croce del Sud* [Cruzeiro do Sul], uma das antologias foi organizada por Raffaele Spinelli para a Fratelli Bocca de Turim, sendo o volume inicial da coleção “Biblioteca Mondiale Bocca”. Quase cem páginas são ocupadas pelo “desenho histórico” acompanhado de bibliografia com obras sobre o Brasil em diversas línguas. No panorama geral, Jorge de Lima é listado entre “alguns dos mais significativos poetas brasileiros”, junto a Mário de Andrade, Ribeiro Couto e Carlos Drummond de Andrade, todos “bastante conhecidos na Itália”, segundo o professor, que destaca ainda a descoberta de uma “linguagem irônica e interrompida, cotidiana, melancólica, de tanta poesia europeia deste século”, no que alude, então, a Manuel Bandeira, a Jorge de Lima, a Augusto Frederico Schmidt e a Vinícius de Moraes (Tentori, 1954, p. 98).

O autor da negra Fulô representa, com Catulo da Paixão Cearense e Ascenso Ferreira, a poesia “das terras norte-orientais” (Spinelli, 1954, p. 95), adiante referidas como Nordeste. O alagoano é considerado, dentre os três, o mais complexo e de interesses espirituais e artísticos mais vastos. A formação médica e sua atuação profissional são elogiadas, com menção a cursos ministrados de História Natural e de Higiene. O cargo de professor de literatura na Universidade do Brasil também é lembrado, e então uma bibliografia desatualizada e com muitos equívocos de datação é disposta, inserindo-se nela a biografia *Anchieta*, indistintamente entre os livros de poesia – e a lista é expressamente da safra lírica. Há, além disso, referência a “Quatro poemas netros” (sic, provável falha tipográfica), de 1937, obra inexistente, ainda que desconsiderada a falha. Pode ser que se pretendesse tratar dos *Poemas Negros* (1947), mas as referências em geral só alcançam até *A Túnica Inconsútil* (1938) (Spinelli, 1954, p. 96).

A fase inicial é descrita como amálgama de parnasianismo e simbolismo, o que dá lugar a *Poemas*, do qual comenta O mundo do menino impossível como “poética em forma de parábola”, no que o poeta teria ecoado Ribeiro Couto. Quanto ao tema negro, considera que o alagoano lhe oferece uma luz nova ligada à “harmonia racial que reina no Brasil, onde várias linhagens humanas vivem todas em pleno acordo”. *Tempo e Eternidade* é colocado como o divisor de águas decisivo, pois documenta a concepção da religião como “única força capaz de dar a serenidade ao indivíduo e a salvação à humanidade apodrecida e louca”. Esta nova inspiração resulta,

de acordo com o crítico, em poesia dotada de “um profundo significado humano” (Spinelli, 1954, p. 97).

É pelas versões, segundo o que se colhe em resenha de Oreste Macrí, que o livro de Spinelli se notabiliza (Macrí, 1964, p.162). Como a ordenação dos poemas é temático-estilística, o poema *La Negra Fulô* [Essa Negra Fulô] se localiza em seção diferente (“Poesia da Pátria Brasileira”) dos outros dois do mesmo autor (Lírica Moderna), ainda que *L’Ombra* [Minha Sombra] seja de *Novos Poemas*, diversamente do mais claramente convertido *Addio, Poesia...* [Adeus, Poesia], de *Tempo e Eternidade*.

Spinelli exclui da sua tradução de *Essa Negra Fulô* uma estrofe inteira e metade de outra, espaços que ele marca com pontilhado no texto da antologia. Como os cortes se dão onde as imagens centrais da estrofe, relativas à punição, podem ser consideradas mais fortes (o enterro em “minha madrasta me enterrou” e o sadismo em “O Sinhô foi ver a negra / levar couro do feitor”), pode-se entender que, devido ao público visado por esse tipo de antologia escolar, o tradutor preferisse omitir tal conteúdo. Assim, Spinelli parece conformar sua reescrita a um condicionante de fundo moral, preferindo privilegiar o clima de “harmonia racial” (isenta de violência) que afirma explicar a poesia de Jorge de Lima, como declara na apresentação – posição que a intervenção tradutória, quando desconstruída, põe em xeque.

A outra antologia lançada no mesmo ano, *Un Secolo di Poesia Brasileira*, de Mercedes La Valle, traz prefácio de Francesco Flora, versões de diversos tradutores (com um índice a partir deles) e foi confeccionada como homenagem da jornalista ao IV Centenário da Cidade de São Paulo, tendo ela participado de celebrações no Brasil. Ao acadêmico Carlos Magalhães de Azeredo, da ABL, a organizadora agradece a contribuição para o preparo da obra (La Valle, 1954, p. 27).

Ao apresentar o modernismo brasileiro, a antologista menciona vários nomes como participantes da Semana de Arte Moderna que na verdade não fizeram parte do evento. Há uma confusão entre a adesão às ideias então propagadas e a participação direta. O próprio Jorge de Lima está referido entre estes. A autora lhe dá maior destaque na apresentação que a todos os demais:

Jorge de Lima foi certamente um dos maiores expoentes da nova poesia brasileira. A sua fecundidade e variedade de produção literária talvez não tenha sido nunca superada pelos escritores e poetas de sua geração. Foi um dos mais eficazes reveladores do mistério escondido nas coisas e pessoas da sua terra, traçando com inspiração original, quer no romance quer na poesia, os mais vigorosos quadros tipicamente brasileiros. O Brasil perdeu, com sua morte prematura, um dos seus melhores poetas (La Valle, 1954, pp. 26-27)

A seleção de textos não ultrapassa, desta vez, os *Novos Poemas*: além do sempre lembrado *Questa negra Fulô*, há o igualmente antológico *Il Lampionaio* [O Acendedor de Lâmpioes] e *Inverno*.

Impressiona que La Valle propnha em *Questa Negra Fulô* uma total reconfiguração do poema. Além de dividir uma estrofe em duas, quase todas elas são completamente reordenadas, afetando significativamente a tessitura épico-narrativa do texto, o que resulta numa elocução bem diferenciada. Ao deslocar as três estrofes relativas às acusações de roubo (7^a, 8^a e 10^a

no poema de Jorge de Lima) para o centro da narrativa (4^a, 5^a e 6^a em La Valle), dá-se a saber, desde antes, o ciúme da mulher, sem que tenha ocorrido a violência sexual, que, aliás, é igualmente compreendida pela Sinhá, no original, como um roubo em que Fulô é culpada. O poema de La Valle acaba deixando a tensão sensivelmente mais gradual, inclusive por anteceder a estrofe em que o patriarca se perde em meio aos desejos carnis pela negra com aquela da canção de ninar cantada às crianças. O espetáculo sádico do castigo de Fulô toma o lugar do universo infantil de maneira abrupta, criando um espanto que denuncia, por fim, com mais veemência a violência do autoritarismo. No ápice da trama encerra-se a composição sem o tom de disputa que ameniza a violência no poema de Jorge de Lima, em que a branca confronta a escrava em nome do patriarca. A tradução neutraliza o eco limiano quase cantado das acusações, justapondo estas e operando de modo a construir uma trama que vai desde as atividades de mucama até a consumação final em estado puro, diferentemente da diluição limiana da tensão no pitoresco de uma cotidianidade saudosista de banguê. A reestruturação da sequência é, de fato, o grande diferencial da versão de Mercedes La Valle, gerando uma narrativa adulterada pelas implicações de haver submetido os episódios a uma distinção que polariza o lançamento das acusações de um lado e a violência sádica do outro, unidos apenas pela força da assimetria social, que, no entanto, não coloca a escrava em posição de vantagem como ocorre na resolução algo brejeira de Jorge de Lima, no original.

Grande entusiasta da obra do poeta, a tradutora demonstra grande contraste em seu trabalho em relação àquele de Raffaele Spinelli, na medida em que, em vez de se furtar omitindo versos, dá foco precisamente à sujeição de Fulô ao conduzir os fatos narrados de maneira a dotá-los de certa tragicidade, com menor espaço ao colorido folclórico das rimas, assonâncias, aliteraões e anáforas que pululam do original, em alguma medida reproduzidas na tradução de Spinelli. A condição da mucama só se eleva na qualidade de sua voz inocente, pela qual é só uma criança: ao chegar, é designada “*negretta*”⁹, condição que se renova ciclicamente no final da versão, em que à mulher nua se denomina “*piccola negra*”. Sua imaginação gravita em torno da mãe e da madrasta, do castelo e dos peixinhos no vestido, não obstante tenha de cuidar de “*questi bambini*” e se despir para o “*padrone*”. Embora estes elementos estejam presentes no original limiano (em Spinelli foram parcialmente tolhidos), a disposição dos mesmos em La Valle vem inserida de maneira mais crua e direta, estabelecendo outras relações na cadeia de actantes e indicando uma outra interpretação da trajetória da negra, peculiarmente marcada pela misteriosa coisa indefinida por trás do “*resto*” que a negra tirava após à roupa, elemento de todo ausente no texto limiano¹⁰:

La negra tolse la veste
tolse anche il resto...

9 Para facilitar o acompanhamento da análise, destaco em itálico doravante os termos em língua estrangeira.

10 O original traz “A negra tirou a saia / e tirou o cabeção / de dentro dele pulou / nuinha a negra Fulô”.

e tutta nuda balzò
la piccola negra Fulò
[A negra tirou a roupa
tirou também o resto...
e toda nua saltou
a pequena negra Fulô]

Encaixado entre um soneto da fase parnasiana e outro poema de teor nativista, nesta antologia o poema parece confirmar um arranjo que dá centralidade ao elemento pitoresco – mas o elemento cristão também se faz presente, com o desfecho “*di Gesù Cristo!*” [de Jesus Cristo!] em Inverno, embora menos realçado que nas outras antologias analisadas. Além disso, a tradução vem em meio a muitas outras de tradutores diversos, sendo uma antologia colaborativa. Autores parnasianos estão inclusos e isso possivelmente influencia a seleção do soneto de Jorge de Lima em meio aos poemas de feição modernista. Disseminadas na Europa principalmente pela tradução francesa de 1952 (por Roger Bastide), as conclusões de *Casa-grande & Senzala* de Gilberto Freyre (1952) que também já circulava traduzido na Itália em obra supracitada, parecem ter tido penetração suficiente para influenciar os três tradutores abordados: a referência à “*armonia razziale*” associada à poesia limiana está também em La Valle (1954, p. 165), embora ela inicie sua apresentação do poeta com uma citação (em língua francesa) do romancista Georges Bernanos, notório correspondente de Jorge de Lima (que traduziu um romance seu), declarando o seguinte a seu respeito:

O que hoje pedimos ao poeta não é que ele nos reconcilie com nós mesmos ou que ele associe estreitamente a sua arte com nossas decepções, nossa infelicidade, nossa esperança. Que ele cante antes de mais nada! e que antes de nos convencer, ele nos persuada¹¹

O *Petit Robert* registra que a diferença fundamental entre “*persuader*” (“persuadir”) e “*convaincre*” (“convencer”) reside em que “se pode convencer os outros com nossas próprias razões, mas só se os persuade com as deles”¹². É, conforme tal interpretação, na subjetiva reação sentimental ao canto de Jorge de Lima, portanto, que se encontra sua força, o que conduz o foco para um ponto diferente daquele que privilegia o teor regionalista, folclórico, afro-nordestino. Ao colocar em evidência uma concepção universalista da obra do grande poeta e sugerir a abertura de sua arte às identidades e sentimentos gerais, a tradutora dá o aporte teórico de uma reescrita mais criativa, o que lhe permitiu decodificar a tessitura épica do original, desmembrando suas estrofes, e recompô-la à sua maneira não mais multicolor, monocromática. Se com Spinelli a refração assume uma interven-

11 “*Ce que nous demandons aujourd’hui au poète, ce n’est pas de nous réconcilier avec nous-mêmes, d’associer étroitement son art à nos déceptions, à nos malheurs, à nos récoltes, à notre espoir. Ah! qu’il chante d’abord, et qu’avant de convaincre, il nous persuade!*” (apud La Valle, 1954, p. 165).

12 “*on peut convaincre les autres par ses propres raisons, mais on ne les persuade que par les leurs*” (Robert, 2008, p. 1871).

ção ideologicamente marcada pela fuga à explicitação da violência, La Valle reage à dicção limiana com maior originalidade, assinalando um posicionamento ativamente participante na construção de sentidos.

Lançadas no mesmo ano, as traduções de 1954 são as que mais remodelaram o texto original, diversamente daquelas de Jannini, que se restringiu a uma interpretação menos interventora e que seguiu as convencionais colocações da crítica brasileira mesmo quanto ao referencial de apresentação do autor. Todas as traduções italianas abordadas pouco se preocuparam em recriar a composição enquanto cantiga, não havendo nenhum grande achado formal entre rimas mantidas e assonâncias ou na busca de outros rumos que dotassem a tradução de uma camada sonora expressiva, traço tão marcado na *lied* popular (Lima, 1950, p.628) de Jorge de Lima. Spinelli traz uma razoável versão na transfiguração da anáfora da quarta estrofe em uma sucessão de verbos diferentes com pronomes átonos em ênclise que formam, no conjunto, um assíndeto somente rompido no verso final, onde o recurso limiano é potencializado com a duplicação aliterativa do verbo:

Corri qui, dàmmi una mano,
Sventagliami il corpo, Fulô,
Asciugami questo sudore,
Grattami un po' le spalle,
Dàmmi un buffetto qua,
Cullami nell'amàca
E ninnami, ninnami un po'

Além disso, o efeito de distanciamento com relação à figura de Fulô sugerido pelo emprego de “*quella*” no estribilho em lugar do “*questa*” naturalmente empregado por La Valle aliado ao uso de “*restò / Tutta nuda*” [ficou / toda nua], bem distante do “pulou” original e indicativo de imobilidade e passividade no ato parece corroborar uma tradução que se esquivava à proximidade dos corpos e à crueldade da assimetria social, ainda que transfigurada em conto de fadas e, por fim, ao corte dos dois segmentos centrais. Ao passo que Spinelli fica com o “*questa*”, Jannini opta pela alteração do pronome entre a primeira e a segunda versão apresentada.

Vê-se, por fim, com os levantamentos aliados à breve análise, que já antes da atuação coordenada de Ruggero Jacobbi (1960, 1973, 1982), Luciana Stegagno Picchio (2004) e Murilo Mendes, então professor de literatura brasileira em Roma, os poemas de Jorge de Lima instigavam a crítica e a recriação tradutória, ainda que circunscritos a certos nomes. Com a atuação mais programática de Jacobbi, como adido cultural, os textos passariam a circular mais, aliados ao rigor filológico da *História da Literatura Brasileira* de Stegagno Picchio e das palestras do premiado poeta mineiro, companheiro de Jorge de Lima - tema a ser desenvolvido em outros artigos.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Poesie ispirate dall'amica. Traduzione e note di Giuseppe Ungaretti. **L'Approdo**, anno III, n. 1, pp. 27-36, gennaio-marzo 1954.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polisistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Translatio**, n. 3, pp. 3-10, 2012.
- FREYRE, Gilberto. **Maîtres et Esclaves: la formation de la société brésilienne**. Tradução de Roger Bastide. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. **Interpretazione del Brasile**. Milano: Bocca, 1954.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Alle Radici del Brasile**. Milano: Bocca, 1954.
- JACOBBI, Ruggero. (cura). **Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi**. Genova: Silva, 1960.
- _____. (cura). **Poesia Brasiliana del Novecento**. Ravenna: Longo, 1973.
- _____. Introduzione. In: LIMA, Jorge de. **Invenzione di Orfeo**. Traduzione di Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982.
- JANNINI, Pasquale Aniel. "Jorge de Lima". **America Latina**, anno I, n. 3, luglio-agosto 1952.
- _____. **Un'Espressione della Lirica Brasiliana: Jorge de Lima**. Milano: Cisalpino, 1955.
- _____. **Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana**. Milano: Nuova Accademia, 1957.
- _____. **Storia della Letteratura Brasiliana**. Milano: Nuova Accademia, 1960.
- LA VALLE, Mercedes. **Un Secolo di Poesia Brasiliana**. Siena: Maia, 1954.
- LIMA, Jorge de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Getúlio da Costa, 1950.
- _____. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.
- _____. **Invenzione di Orfeo**. Traduzione di Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982.
- LOVERRO, Dayana. **Orfeo Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MACRÍ, Oreste. Letteratura ibero-americana (rassegne). **L'Approdo Letterario**, anno X, n. 26, pp. 160-164, aprile-giugno 1964.
- PEREGRINO JÚNIOR, João. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- ROBERT, Paul. **Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Paris: Le Robert, 2008.
- SILVA, Daniel Souza da. **Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira: da Litania dos Pobres à Invenzione di Orfeo**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-22032019-130209/>. Acesso em: 15 mai. 2024.
- SPINELLI, Raffaele. **Croce del Sud**. Antologia di poeti brasiliani. Milano: Bocca, 1954.

Leitura

Nº 82 Ano 2024

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2ª ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TENTORI, Francesco. Letteratura spagnola (note e rassegne). **L'Approdo**, anno III, n. 3, luglio-settembre 1954.

UNGARETTI, Giuseppe. Poesia Brasiliana. **Poesia**, anno II, n. 3-4, pp. 188-230, gennaio 1946.