UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Daniel Souza Silva

Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira
da *Litania dos Pobres* à *Invenzione di Orfeo*

Versão corrigida

São Paulo
2018

DANIEL SOUZA SILVA

Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira
da Litania dos Pobres à *Invenzione di Orfeo*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Línguas Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586r Silva, Daniel Souza
Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia
brasileira: da Lítania dos Pobres à Invenzione di
Orfeo / Daniel Souza Silva ; orientador Maurício
Santana Dias. - São Paulo, 2018.
250 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia. 3. Crítica
Literária. 4. Crítica genética. 5. Literatura
comparada. I. Dias, Maurício Santana , orient. II.
Título.

SILVA, Daniel Souza. **Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira**: da Litania dos Pobres à *Invenzione di Orfeo*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

a Manuela

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Daniel Glaydson Ribeiro, com quem tudo se iniciou, pela pronta disponibilização de textos e pela gentil disponibilidade a um diálogo alumiado de erudição.

Ao meu orientador, pela confiança – maior mesmo, a certa altura, que a minha própria – em meus esforços para este trabalho. Às integrantes de minha banca de qualificação – Prof.^a Maria Betânia Amoroso, modelo de pesquisa e escrita para este trabalho, por tê-lo enriquecido com a atenção às sutilezas das noções de história, e Prof.^a Lucia Wataghin, que também participou da Defesa, pelo espírito integrador por trás dos convites a eventos, a cursos e ao GEPLIT. À Prof.^a Cecília Casini, em quem descobri uma jacobbiana. À Prof.^a Fernanda Ortale, pela chance de manter o ritmo de meus estudos com a monitoria do Programa de Formação de Professores. Ao Prof. João Azenha Jr. pela contribuição ao aporte teórico. Aos Prof.s Alfredo Bosi, Vagner Camilo e Ettore Finazzi-Agrò pela atenção prestada às minhas sondagens. Ao Prof. Emanuel F. de Brito pela crítica minuciosa e a Solange de Carvalho, pelo compartilhamento da experiência.

À Prof.^a Anna Dolfi, que recebeu em seu gabinete um descomposto e deslumbrado estudante sem hora marcada, oferecendo-me todo o apoio que podia e me cedendo de imediato acesso a aquilo de que precisava. A Mara e Laura Jacobbi, generosas guardiãs que permitiram acesso a todo material solicitado.

Ao Gabinetto G.-P. Vieusseux, representado por Gloria Manghetti, agradeço com especial lembrança de Ilaria e Fabio, que contribuíram para o exame das fontes em Florença.

Ao Acervo de Coleções Especiais e Obras Raras / BCCL – UNICAMP e aos colegas Ronan e Fernando, que prontamente intermediaram o acesso. Ao Suporte Técnico da Biblioteca Florestan Fernandes, à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, à Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, à Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade.

A Pricila e a Karina pela consultoria linguística e a Ananda pela leitura.

A Marco Antonio Teixeira Jr., pelo suporte com as reproduções digitais, trâmites logísticos e referências, mas também pela mão, braço, ombro, ouvido, olhos, casa e por ter tornado temporais amenos sob o jaquetão surrado e sempiterno da amizade.

Conforme exigência da portaria 206/2018, informo que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Compreendo mão olímpica teus signos,
teu apontar baixo, aguda seta,
de sentenças à carne impermanente,
teus ciúmes dos seres naufragados,
teu ensino, teu certo movimento.

(Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, 1952)

RESUMO

SILVA, Daniel Souza. **Ruggero Jacobbi crítico-tradutor de poesia brasileira**: da Litania dos Pobres à *Invenzione di Orfeo*. 2018. 250 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Tendo atuado no meio artístico e intelectual brasileiro do segundo pós-guerra até o fim da década seguinte, o veneziano Ruggero Jacobbi (1920-1981) foi um destacado crítico, tradutor e difusor da literatura brasileira, especialmente do drama e da lírica. A pesquisa procura, na perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, recorrer ao instrumental da crítica genética aplicado à grandiosa tradução *Invenzione di Orfeo*, trabalho que lhe teria tomado décadas de dedicação, a partir da obra maior do poeta nordestino Jorge de Lima. O levantamento de documentos em acervos na Itália permitiu a consolidação de um dossiê genético a partir do qual se discute o processo tradutório no bojo da atuação brasilianista de Jacobbi. Os nomes do poeta Murilo Mendes e da filóloga Luciana Stegagno Picchio surgem no estudo como frequentes coadjuvantes deste que talvez tenha sido o empreendimento mais ambicioso do amigo. Antes da reconstituição crítico-genética, no entanto, apresenta-se a fulgurante presença da obra lírica do poeta alagoano no distante país peninsular, desde a primeira figuração por obra de Giuseppe Ungaretti até as investidas exegéticas fundamentais de Stegagno Picchio. Para tanto, por sua vez, apresenta-se e se discute a trajetória geral, brasileira e, depois, brasilianista de Ruggero Jacobbi, com atenção ao legado relativo à lírica nacional, que culmina no objeto maior desta dissertação. Entre a teatralização engajada da Litania dos Pobres de Cruz e Sousa para uma montagem brechtiana apresentada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1950 e a publicação póstuma do grande “exemplo de transcrição”, guia-nos o espírito crítico marxista-gramsciano e “impuro” de um intelectual marcado pelo ecletismo e pela contundência inconformista, formado em meio aos herméticos florentinos da era fascista e movido a refratar sua expressão insone em poesia, em teatro, no cinema, no diário, no ensaio, na crítica, na historiografia literária, na antologia e na tradução.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Crítica Literária. Literatura Comparada. Crítica Genética.

ABSTRACT

SILVA, Daniel Souza. **Ruggero Jacobbi critic-translator of Brazilian poetry**: from the *Litania dos Pobres* to the *Invenzione di Orfeo*. 2018. 250 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Since the Venetian Ruggero Jacobbi (1920-1981) acted in the Brazilian artistic and intellectual world from the second postwar until the end of the next decade, he was an important literary critic, translator and diffuser of the Brazilian literature, especially of the drama and lyric poetry. This research aims, in the Descriptive Translation Studies perspective, to use tools from the genetic editing (*critique génétique*) and apply them to the magnificent translation *Invenzione di Orfeo*, which work supposedly took some decades of dedication, of the most important work of the Brazilian northeastern poet Jorge de Lima. The process of gathering documents in documentary archives in Italy allowed the make of a genetic dossier, with which it was possible to discuss the translation process, in the Brazilianist works of Jacobbi. The names of the poet Murilo Mendes and of the philologist Luciana Stegagno Picchio appeared in this research because they have shared with Jacobbi the experience of carrying out the most ambitious project of his professional life. Before of the critical-genetic reconstitution, however, there was the brightening glow: the reception of the poetic work of the Alagoan poet in the peninsular country, which includes since the first manifestation made by Giuseppe Ungaretti until the fundamental exegetical attempts of Stegagno Picchio. Before this phase, there was the presentation of the Brazilian and Brazilianist trajectory of Ruggero Jacobbi, and then the discussion on this subject, with special attention to his legacy to the national lyric poetry, which culminated on what, is the main object of this work. In the journey from the political dramatization of *Litania dos Pobres* (from the poem by Cruz e Sousa) into a Brechtian play presented in the “Brazilian Comedy Theater” (*Teatro Brasileiro de Comédia – TBC*) in 1950, to the posthumous publication of the great “example of transcreation”, the guide to us is this “impure” and marxist-gramscian critic spirit of an intellectual marked by the eclecticism and by the nonconformist force, shaped between the hermetic Florentines of the fascist era, a spirit which was moved to reflect his insomniac expression in the poetry, in the drama, in the filmmaking, in the diaries, in the essays, in the literary criticism, in the literary historiography, in the anthology and in the translation.

Keywords: Translation Studies. Literary Criticism. Comparative Literature. Genetic Editing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I – O BRASIL DE JACOBBI	23
RASTROS DE UM <i>ENFANT PRODIGE</i>	23
A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA	27
<i>Longa viagem Brasil adentro</i>	27
<i>Legado</i>	36
AS ANTOLOGIAS DE POESIA BRASILEIRA	54
<i>Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi</i>	54
<i>Poesia Brasiliana del Novecento</i>	69
II - INVENZIONE DI ORFEO	89
JORGE DE LIMA NA ITÁLIA	89
JORGE ENTRE MURILO, RUGGERO E LUCIANA	104
GÊNESE DE UMA TRADUÇÃO	122
<i>Dossiê genético</i>	122
<i>No Brasil</i>	126
<i>A antologia do poeta</i>	129
<i>O caderno de traduções</i>	135
<i>O ensaio sobre Invención de Orfeo</i>	138
<i>O verbete enciclopédico</i>	142
<i>O ensaio para A face da América Latina</i>	144
<i>Os diários</i>	147
<i>A antologia do professor</i>	153
<i>Os rascunhos esparsos</i>	157
<i>O caderno de notas de leitura</i>	159
<i>A edição póstuma</i>	162
III – CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DO CADERNO DE TRADUÇÕES	181

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO PARCIAL DOS DIÁRIOS (1968-1972)	216
APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DO CADERNO DE NOTAS DE LEITURA	223
ANEXO A – CADERNO DE TRADUÇÕES 1	245
ANEXO B – CADERNO DE TRADUÇÕES 2	246
ANEXO C – CADERNO DE TRADUÇÕES 3	247
ANEXO D – CADERNO DE NOTAS DE LEITURA 1	248
ANEXO E – CADERNO DE NOTAS DE LEITURA 2	249
ANEXO F – CADERNO DE NOTAS DE LEITURA 3	250

Introdução

Esta pesquisa se desenvolveu ao longo de um constante acúmulo de dados que resultou em um inchado monstro documental que, a duras penas, foi sendo domado, tratado e reduzido, de modo a retardar inoportunamente a redação da dissertação propriamente dita. O exercício, como o leitor atento perceberá, não se concretizou sem lacunas e descontinuidades, de modo que os sacrifícios instauraram a necessidade premente de revisão e reformulação de um plano geral já bem distante. Restam, assim, marcas de um percurso de primeira viagem que se quer, manifestamente, complementar com artigos intimamente ligados a esta matriz.

Por ora, importa reconstituir os passos e os voos envolvidos, para que também deste trabalho (e não somente de seu objeto principal) se possa ter uma visão de gênese.

Havendo conhecido em processo o trabalho de pesquisa de Daniel Glaydson Ribeiro¹ sobre a *Invenção de Orfeu* do poeta alagoano Jorge de Lima – que este outro Daniel, então graduando, admirava com peculiar interesse² – o diálogo foi travado e dele surgiu a sugestão de um estudo voltado especificamente à tradução italiana, de modo que se pudesse fazer justiça à grandeza do gesto apaixonado de Ruggero Jacobbi por meio de uma leitura de caráter descritivo aplicada a um *corpus* pouco visado.

Os “Estudos Descritivos da Tradução”, mais tarde estudados sob orientação do programa, são imediatamente identificados como a perspectiva mais alinhada com o potencial do referido objeto, a partir do qual se pretendia discutir posturas idiossincráticas do tradutor em meio a “normas” que poderiam vir a ser averiguadas através de outras traduções de poesia brasileira para a mesma língua, num recorte temporal igualmente paralelo.

Aliada à leitura do texto traduzido e dos respectivos paratextos, incluir-se-ia a discussão teórica em Jacobbi, que é também, no caso, afirmação de uma poética tradutória, ou seja, a respeito do ato mesmo de traduzir. Para tanto, recorrer à formação intelectual de Ruggero no solo “hermético” da Florença dos anos 1930 parecia ser o caminho mais seguro.

O planejamento inicial vinha se cumprindo com uma fase de intensa leitura teórica que precedeu a leitura minuciosa da obra, quando uma iniciativa própria (anterior à aquisição da bolsa concedida pela CAPES) altera em grande medida os rumos pretendidos, já não tão distante da qualificação: uma viagem de campo em busca de documentos que enriquecessem a

¹ RIBEIRO, D. G.

² Considere-se ainda que hoje os programas de literatura brasileira para a graduação, ao menos na FFLCH-USP, não costumam explorar sua obra.

leitura da tradução é empreendida, inspirada especialmente pela indicação por parte do próprio tradutor da existência de um segundo volume planejado como complemento à obra, como um aparato explicativo voltado a um público europeu carecido de informação a respeito da língua e da cultura brasileira³, bem como uma maneira de comentar os casos de tradução.

Por quase dois meses, buscou-se percorrer acervos importantes de bibliotecas públicas e universitárias entre Milão, Roma e Florença, especialmente o Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, ligado Gabinetto Scientifico Letterario G.-P. Vieusseux, em que se encontra o Fundo Ruggero Jacobbi com a documentação doada por Mara, sua última esposa. A viúva concedeu, ainda, acesso ao arquivo pessoal do apartamento da família, em Roma, demonstrando satisfação e desprendimento em relação às atividades da pesquisa, pelo qual reitero o agradecimento, que se estende, naturalmente, à recepção muito atenciosa da crítica e professora Anna Dolfi, da Università di Firenze, que facilitou o acesso a um material de primeira ordem para o estudo em torno daquele que foi seu amigo pessoal.

Durante um mês inteiro, em Florença desenvolveram-se as atividades mais importantes com os documentos, que foram em grande parte transcritos no próprio Vieusseux, além de algumas reproduções digitais. A exploração da bibliografia jacobbianiana como um todo e o diálogo com as pesquisadoras que se debruçaram e se debruçam com maior familiaridade sobre a mesma foram essenciais para uma ampliação da visão sobre o autor, que passou a incluir elementos de difícil acesso a partir do Brasil. Não se trata somente do acesso aos numerosos escritos publicados ou inéditos de Ruggero, mas da apreciação crítica de seus comentadores, depositada principalmente nos fartos volumes *Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi*⁴ e *L'Ecclettico Jacobbi*⁵, muito aproveitados neste trabalho e ambos resultantes do zeloso trabalho de resgate da vida e da obra coordenado por Dolfi.

No Brasil, as pesquisas de Berenice Raulino⁶, de Alessandra Vannucci⁷ e de Sara Mello Neiva, referidas nesta dissertação, além dos textos de Sábato Magaldi, Fernando Peixoto, entre outros, vinham já situando a grandeza da presença desse grande crítico e diretor teatral entre nós; entretanto, ainda são pouco conhecidas e estudadas por aqui sua obra lírica e

³ O tradutor ressalta que se trata de “informação, mais que de interpretação”, sendo, portanto, material de interesse do leitor italiano. Cf. JACOBBI, R. Introduzione. In: LIMA, Jorge de. *Invenzione di Orfeo*. Traduzione di Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982, p. 31.

⁴ DOLFI, A. *Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi*. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987

⁵ Id. *L'Ecclettico Jacobbi*: percorsi multipli tra letteratura e teatro. Roma: Bulzoni, 2003.

⁶ RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: Presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁷ Cf. especialmente JACOBBI, R. *Crítica da Razão Teatral*. Seleção e tradução de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005; Id. *Teatro no Brasil*. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012a e VANNUCCI, A. *A Missão Italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

tradutória, sobre a qual os “jacobbianos” de toda a Itália já trazem trabalhos bem desenvolvidos, embora o universo brasileiro ou brasilianista aí imbricado tenha sido tratado de modo vacilante na maioria dos casos⁸.

Se não é um mérito desta dissertação superar o estado em que se encontram os estudos brasileiros, posto que o caso exige um maior aprofundamento analítico, ao menos se quer, nesta sede, dar acesso, com tratamento filológico e crítico-genético atento aos problemas de tradução e recepção de poesia brasileira na Europa, ao testemunho de apenas uma de muitas grandes empreitadas levadas a cabo por um apaixonado pelo país latino-americano de língua portuguesa.

Assim, foi na ocasião da qualificação, após o regresso da Europa, que as escolhas teórico-metodológicas foram assentadas em torno de um olhar centrado no processo, deslocando o foco de uma versão acabada para a sua construção, *in fieri*, a partir do exame dos manuscritos localizados. Percebeu-se que a crítica genética ofereceria os recursos mais produtivos para o trato da documentação, que viria a ser reunida, classificada, decifrada, transcrita e editada, com o que se poderia “construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura”⁹ – ou reescritura – de *Invenzione di Orfeo*.

O tempo demandado por todas as etapas aplicadas a um corpus volumoso atrasaria a redação de capítulos somente esboçados até os meses finais, de modo que muitos cortes foram efetuados desde que se preservasse a prioritária abordagem crítico-genética que tomaria dois de quatro capítulos, no planejamento inicial. Resta, afinal, a segunda parte do segundo capítulo cumprindo essa função. A dissertação busca, antes disto, perpassar de relance, com alguns pousos lentos, o trato de Ruggero Jacobbi com relação à matéria literária brasileira, em especial a lírica. Divide-se tal matéria na atuação denominada “brasileira” e na atuação denominada “brasilianista”, respectivamente o período em que produz a respeito da cultura brasileira estando no país e o período em que produz a respeito da mesma estando na Europa.

Se a profícua presença do intelectual em solo brasileiro se destaca pela direção e pela crítica teatral, a atuação difusora intercultural na Europa inclui forte inclinação teórica e didática, notadamente por meio de duas grandes obras antológicas aqui analisadas. A longa

⁸ É flagrante, desde os inventários até os artigos mais detidos feitos por italiano, a quantidade de erros no que diz respeito a personagens, obras e informações em geral ligadas à cultura brasileira, confundida, aliás, frequentemente, com portuguesa, hispano-americana e espanhola. A grafia incorreta dos nomes dificulta o resgate das fontes e referências. A informação biográfica acerca de Jacobbi também é dificultada por contradições entre seus pesquisadores, especialmente no que diz respeito à estadia no Brasil.

⁹ Os referidos passos do trabalho de um crítico genético seguem o esquema de Almuth Grésillon comentados em PINO, C. A.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 27.

gestação de *Invenzione di Orfeo* apresentada ao fim se mostrou um dos esforços mais destacados de sua vida, cobrindo ambos os períodos das duas etapas de paixão pela cultura brasileira e lhes acrescentando um sentido elevado e único, como se busca sondar amainando o *corpus* tradutório.

Os estudos de historiografia da tradução demonstram carência, na Itália, de sistematização diacrônica não só do pensamento teórico com relação aos Estudos da Tradução, mas também com respeito à tradução e recepção mesmas de literaturas que não gozam do mesmo prestígio centro-europeu e norte-americano. Aventa-se que um assoberbado isolamento cultural do país peninsular reflete sua baixa presença nos Estudos da Tradução desde os primórdios da disciplina. Raras são as referências a teóricos dos Estudos da Tradução provenientes da Itália. Na *Encyclopedia Routledge of Translation Studies*, o capítulo dedicado à tradição de pensamento italiano sobre tradução¹⁰ traz um quadro muito esquemático que tem mais validade enquanto rara alternativa disponível de ampla difusão em meio acadêmico fora do país do que pelo seu conteúdo.

O pensamento teórico sobre a tradução, sempre subjacente às “questões da língua” de um país dividido linguisticamente por dialetos se fez notável em diversos momentos de grande importância para a história literária da Itália. Das reflexões de Dante sobre a “língua vulgar”, quando imperava o latim como língua de cultura, à soberania do francês entre meados do século XVIII e metade do XX e ao domínio “global” do inglês, outros tantos sistemas literários entraram em contato e em confronto com a cultura italiana. Ao publicar um texto em defesa da tradução de literaturas contemporâneas europeias na Itália, Mme. de Stäel criticava, em 1816, um isolamento antiquado e classicizante dos italianos, que tinham suas reflexões em torno da tradução voltadas aos clássicos da Antiguidade. De fato, as traduções de grandes poetas do período como Foscolo, Monti e a atividade filológica de Leopardi demonstram esse direcionamento, o que explica a defesa ufanista deste último quanto à perfeição da língua italiana que, “única entre as vivas, pode ao traduzir conservar o caráter de cada autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano”¹¹. No século XX, a defesa da intraduzibilidade literária, de matriz idealista alemã, constitui o pensamento estético de Croce, ao qual se contrapôs Gramsci, defensor que era do internacionalismo como motor da superestrutura marxista. Os anos 30 e 40 ficariam conhecidos como a “era das traduções”,

¹⁰ DURANTI, R. Italian Tradition. In: BAKER, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London Routledge, 1998, pp. 474-484.

¹¹ apud GUERINI, A. Leopardi e o Impacto da Literatura Traduzida dentro do Polissistema Literário. In: PETERLE, Patrícia (org.). *A Literatura Italiana no Brasil e a Literatura Brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011, p. 106. Citado em tradução da autora.

momento em que os grandes poetas modernos, embebidos de “hermetismo”, foram, em sua maioria, tradutores: Montale, Ungaretti, Luzi, Sereni, Fortini, Quasimodo, Vittorini e Pavese, entre outros tantos, verteram ao seu idioma Shakespeare, Blake, Defoe, Coleridge, Melville, Dickinson, Pound, Eliot, Hemingway, Mallarmè, Valéry, Proust, Éluard, Gide, Goethe, Brecht, Kafka, Homero, Virgílio, Góngora, Neruda, e muitos outros, para citar somente os mais encontrados nos manuais de história literária. Observa-se a predominância de autores de língua inglesa e francesa, a permanência dos clássicos greco-romanos e poucas referências com relação a literaturas eslavas e latino-americanas. A maioria das orientais, as africanas e a brasileira não são citadas¹².

A importância da atividade de escrita tradutória na literatura italiana é evidenciada pelas numerosas publicações em revistas culturais e em antologias compiladas ao longo do século, além de coleções empreendidas pelas grandes editoras surgidas no pós-guerra, que contemplam vastamente a literatura estrangeira, inclusive por meio de tradução. O fato de reconhecidos autores que tiveram grande papel nos debates estético-literários das revistas culturais terem discutido e avaliado as publicações de traduções no seio dos movimentos de vanguarda contribuiu em muito para a reflexão acerca da tradução, embora esta produção intelectual não esteja, como se viu, devidamente sistematizada.

É testemunho do papel das traduções poéticas para a geração ativa em meados do século a antologia de Pier Vincenzo Mengaldo¹³ da célebre coleção “*I Meridiani*”, da Mondadori. Compilando textos de grandes poetas do século XX, impressiona que Giaime Pintor, um dos autores contemplados, o tenha sido apenas pelas suas traduções da lírica alemã. Segundo o antologista, o autor dera

a melhor medida de si como poeta nestas traduções, que representam o melhor daquele novo gosto pela versão poética que se instaurou com a hegemonia da lírica nova e do hermetismo [...] naquele quadro, teve particular relevo cultural e poético a redescoberta da grande tradição dos séculos XIX e XX da lírica alemã, de Hölderlin a Rilke, Trakl, Benn: ou seja, justamente aqueles com os quais ele se exercitou, junto a valentes tradutores mais profissionais, entre os quais lembre-se ao menos Leone Traverso¹⁴

¹² Foram consultadas obras de história da literatura italiana e manuais de bibliotecas universitárias brasileiras com acervo particularmente relevante na área, como a Biblioteca Florestan Fernandes da Universidade de São Paulo.

¹³ MENGALDO, P. V. (ed.). *Poeti Italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 2004.

¹⁴ Id., 2004, pp. 771-772. Devido à numerosa ocorrência de traduções neste trabalho, optou-se por ocultar a transcrição dos originais, salvo exceções em que a versão se faz objeto de discussão. Todas as traduções sem indicação de tradutor são nossas. Agradeço ao prof. Emanuel França de Brito pela advertência a respeito do problema.

A percepção da literatura traduzida como situada no interior de um cânone (posto que toda antologia estabelece um cânone) da poesia de determinado período demonstra uma virada teórica com relação a uma historiografia que tradicionalmente exclui esta produção por não entendê-la como integrante do sistema literário da cultura em que foi traduzida, mas como recalitrância de uma cultura de partida. A partir da abordagem funcionalista no seio dos Estudos da Tradução, uma orientação voltada à cultura-meta (a cultura de chegada) passa a guiar grande parte das pesquisas, embora siga incipiente a incorporação das traduções nos estudos de historiografia literária nacionais.

Ao recuperar a noção de “sistema dinâmico” dos formalistas russos e estruturalistas tchecos, Even-Zohar trouxe para os Estudos da Tradução o posicionamento da tradução literária em um corpo heterogêneo de sistemas integrados e dinâmicos,

um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes¹⁵.

A ênfase na multiplicidade do polissistema literário se justifica no caráter distintivo de sua teoria em relação à concepção que vingava então por influência de um estruturalismo de linha saussuriana, resultando um sistema estático e sincrônico, de estrutura homogênea e enfoque a-histórico.

Preocupado com o posicionamento da literatura traduzida no interior do polissistema literário nacional, o teórico explica: “concebo a literatura traduzida não apenas como um sistema integral dentro de um polissistema, mas como um sistema bastante ativo dentro dele”¹⁶. Assim sendo, a teoria dos polissistemas se apresenta como uma ferramenta para que se possa investigar a posição de literaturas traduzidas nos seus respectivos polissistemas, com diferentes valores socio-culturalmente atribuídos. Segundo o autor, no interior de um sistema de literatura traduzida,

as obras estabelecem ao menos dois tipos de relações: (a) na maneira em que seus textos-fonte são selecionados pela literatura alvo, dentro de princípios da seleção que nunca deixam de ser relacionados com o co-sistema nativo da literatura-alvo (para se dizer da forma mais cuidadosa possível); e (b) na maneira em que adotam normas, comportamentos e políticas específicos – em suma, em seu uso do repertório literário – que resultam de suas relações com os outros co-sistemas nativos. Tais relações não estão confinadas apenas ao nível lingüístico, mas também se manifestam em qualquer nível de

¹⁵ EVEN-ZOHAR, I. Teoria dos Polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. In: *Translatio*, n. 5, 2013, p. 9.

¹⁶ Id. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. In: *Translatio*, n. 3, 2012, p. 5.

seleção. Assim, a literatura traduzida pode possuir um repertório próprio, que até certo ponto seja mesmo exclusivo a ela¹⁷.

Também a noção de “normas” de tradução literária muito contribuiu para que os Estudos Descritivos da Tradução se desenvolvessem numa dimensão socio-cultural, em especial com a sistematização de Gideon Toury e sua tipologia, que foi revista e reformulada por outros estudiosos de maneira a incrementar a sua aplicação e contornar os seus limites. Normas foram definidas como “valores ou ideias gerais compartilhados por uma comunidade - como noções de certo e errado, adequado e inadequado”¹⁸ para situações particulares. São, ainda, tendências entre a regra e a idiosincrasia (ambos considerados extremidades de um *continuum*) que condicionam o trabalho do tradutor de muitas maneiras. Esse “vasto terreno intermediário constituído de fatores inter-subjetivos”¹⁹ também está relacionado a critérios de avaliação e sua regularidade acaba sendo o principal indício para sua identificação.

A configuração dessas regularidades combinada com o instrumental das relações interculturais que a Teoria dos Polissistemas expõe tendências para a contextualização histórico-cultural que abrange o período de tradução estudado. As abordagens compreendidas pelos Estudos Descritivos da Tradução tiveram grande reconhecimento pelo avanço representado pelo abandono da questão da equivalência linguística/estética, pela integração do texto traduzido com o sistema literário da cultura-meta e, no caso da contribuição de Toury, “na consistência e no rigor com que delineia de maneira prática os procedimentos de pesquisa”²⁰.

No entanto, há de se assinalar que, no interior dos Estudos da Tradução, muitas críticas, reformulações e revisões foram feitas a estes modelos seminais, as quais não se pode deixar de levar em conta, de modo a manter constante ponderação quanto à pertinência dos modelos adotados para um correto trato do *corpus* e dos problemas identificados na reconstrução das normas. Pesquisas foram complementadas por abordagens que incluem a estética da recepção, fatores comerciais e ideológicos, estudos pós-coloniais e de gênero, etc, demonstrando os Estudos Descritivos da Tradução grande permeabilidade com relação às abordagens dos estudos literários e culturais, como se quer demonstrar, neste caso, com o recurso à crítica genética. Merkle sintetiza o problema central da abordagem de Toury na redução do papel do tradutor:

¹⁷ EVEN-ZOHAR, 2012, p. 7-8.

¹⁸ TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995, p. 55.

¹⁹ Id. The nature and role of norms. In: VENUTI (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, p. 199.

²⁰ HERMANS, T. *Translation in Systems*. Descriptive and system-oriented approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1999, p. 35.

não abrindo a porta para o diálogo entre tradutores ou para o diálogo entre tradutores e aqueles que podem tentar influenciar o seu comportamento. Ele parece tratar tradutores profissionais como um discreto grupo que age em alguma medida isolado, a despeito da sua qualidade de membro de uma comunidade. Normas parecem ser impostas de cima para baixo e “sanções” vêm junto a elas. Toury põe que “haveria normalmente um preço a ser pago por qualquer tipo de desvio” (1995:55). Embora ele discuta a reação de tradutores a normas e reconheça a inspiração para suas ideias de norma na sociologia e na psicologia social, Toury não explora a rede de interações entre o tradutor, como agente humano dotado de uma história pessoal e livre escolha, com aqueles com quem ele compete ou colabora, o autor, o cliente, o editor, a editora, o revisor, o crítico literário, etc.²¹

Destes problemas e insuficiências dos Estudos Descritivos da Tradução decorreu uma reação que gerou a adesão a categorias das ciências sociais e a construção de uma “sociologia da tradução”, notadamente vinculada ao pensamento de Bourdieu. Pontos outrora obscuros teriam sido postos em evidência à luz dessa ciência²², como as complexas “leis” estabelecidas pela exaustiva identificação de normas em Toury, ou como o fato de que, quanto à teoria de Even-Zohar, “nunca está claro quais forças estão por trás da contínua dinâmica do sistema”²³. O movimento resultou na criação de novas abordagens que propiciam maior foco na afirmação do tradutor.

Visto que a atuação do tradutor de literatura brasileira frente ao sistema italiano de literatura traduzida é culturalmente pouco impactante por fatores a ser investigados e que há algum desnível de prestígio entre os polissistemas europeus e latino-americanos em geral e entre o italiano e o brasileiro em particular, importa ressaltar que, de acordo com Even-Zohar,

A hipótese de que a literatura traduzida pode ser um sistema central ou periférico não implica em que ela seja sempre inteiramente um ou outro. Como sistema, a literatura traduzida é por si só estratificada, e do ponto de vista da análise polissistêmica, é muitas vezes do alto de seu estrato central que todas as relações dentro do sistema são observadas. Isso significa que, enquanto uma parte da literatura traduzida pode assumir uma posição central, outra pode manter-se bastante periférica.
[...] nem todos os polissistemas são estruturados da mesma forma, e as culturas diferenciam-se significativamente²⁴.

Essa estratificação se observa, por exemplo, na maneira como vem disposta, muitas vezes, a tradução de literatura brasileira em revistas culturais italianas do século XX consultadas por meio de acervos físicos e digitais. Muitas vezes agregados aos poemas de

²¹ Traduzido a partir de MERKLE, D. Translation Constraints and the "sociological turn" in Literary Translation Studies. In: Pym, A.; Shlesinger, M.; Simeoni, D. (ed.). *Beyond Descriptive Translation Studies*. Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam: Benjamin, 2008, p. 179.

²² PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (ed.). *Beyond Descriptive Translation Studies*. Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam: Benjamin, 2008, p. 317.

²³ WOLF, M.; FUKARI, A. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam: Benjamins, 2007, p. 7.

²⁴ EVEN-ZOHAR, 2012, pp. 8-9.

literaturas de língua espanhola, muito raramente há espaço exclusivo para um texto traduzido a partir da literatura brasileira. Até mesmo na indexação dos bancos de dados os textos são catalogados como traduzidos do espanhol²⁵.

O meio para onde aponta a formação intelectual primeva do tradutor estudado deve ser considerado decisivo para um correto estudo dos pressupostos teóricos de tradução poética em seu tempo, posto que a ele se associa um elaborado arcabouço de imagens ligadas ao exercício da tradução literária e criadas no seio da resistência cultural de revistas como *Campo di Marte*, com viva participação do jovem Jacobbi. O programa hermético de tradução refuta a intraduzibilidade de Croce para conceber a atividade como a trajetória de uma fênix que, ao ser consumida pelas chamas, renasce das cinzas²⁶.

Identificado como um período fervilhante das ideias entre a provincianização da Itália fascista e a abertura para o mundo no pós-guerra, nesse momento a literatura traduzida também se inova e se diversifica amplamente. De acordo com a teoria dos polissistemas, se, por um lado, não se pode esquecer que

não apenas o status sócio-literário da tradução depende da sua posição no polissistema, mas a própria prática tradutória está fortemente subordinada a essa posição²⁷

então, por outro lado, o teórico explica que, por vezes, os condicionamentos históricos também engendram um lugar de ação para os tradutores, momento de respiro incutido na sua teoria, normalmente compreendida como pouco afeita à visibilidade do tradutor:

Períodos de grande mudança no sistema da literatura-alvo são de fato os únicos em que um tradutor está preparado para ir além das opções a ele oferecidas pelo repertório estabelecido na literatura-alvo e igualmente disposto a experimentar um tratamento diferente de fazer textual²⁸

É por meio do resgate da atuação brasileira e brasilianista de Ruggero Jacobbi e da adoção de uma perspectiva crítico-genética aplicada à documentação averiguada em acervos de guarda intelectual que se pretende privilegiar a descrição e a crítica das concepções e convicções estético-políticas e poéticas do tradutor, que serão, igualmente, entendidas como

²⁵ Na maioria dos casos é possível ter certeza de que não se trata de tradução indireta pela via do espanhol, posto que sejam traduções reconhecidamente feitas a partir do português por tradutores que dominavam o idioma como Giuseppe Ungaretti e Ruggero Jacobbi. Trata-se de erro de catalogação e, dependendo do acervo, a ocorrência é numericamente maior que a de acertos. Foram feitos levantamentos preliminares nos bancos de dados digitais do Projeto C.I.R.C.E., sediado na Universidade de Trento, e da Biblioteca Gino Bianco, mantida pela Fundação Alfred Lewin e com sede em Forlì.

²⁶ MANIGRASSO, L. *Capitoli Autobiografici: poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*. Firenze: Firenze University Press, 2013, p. 17.

²⁷ EVEN-ZOHAR, op. cit., p. 9.

²⁸ Ibid., p. 9.

em movimento, como não poderia deixar de ser ao se voltar para um objeto principal que se perfaz em tão amplo arco temporal.

Para a abordagem da crítica genética, recorreremos primeiramente à já citada introdução “crítica” de Cláudia Pino e Roberto Zular²⁹, passando então aos estudos de caso das revistas *Manuscrita* e *Genesis*. O conhecimento do livro e das pesquisas de Sergio Romanelli também auxiliou na elaboração de um pensamento crítico e bem situado no quadro epistemológico, que no caso dele viera trabalhando também com a interface dos Estudos Descritivos da Tradução combinados à Crítica Genética sob o chamado “novo paradigma”³⁰.

As ferramentas mais úteis nessa alçada, no entanto, foram mais práticas, como a experiência em pesquisa de acervo, em organização e leitura seletiva de manuscritos, na transcrição e na classificação. A partir desse trato inicial, os debates teóricos passam a ter maior naturalidade numa área em que as pesquisas se iniciam somente a partir de grandes descobertas, como fora, aliás, a de Ruggero Jacobbi.

²⁹ PINO, C. A.; ZULAR, R. Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

³⁰ ROMANELLI, S. *Gênese do processo tradutório*. Vinhedo: Horizonte, 2013, p. 15.

I – O Brasil de Jacobbi

Rastros de um *enfant prodige*

Ao nascer na Veneza de 1920 e crescer entre a cidade natal, Gênova, Turim, Roma e Florença – sedes onde divide os espaços da formação – Ruggero Jacobbi não poderia, ainda, saber que “a sua alma de Harold em peregrinação por todas as Lusitânicas do mundo”³¹ o levaria a se instalar, como maior e mais duradoura de suas aventuras, por mais de uma década em terras brasileiras, a ponto de se referir aos assuntos desse mundo “grande de ficar doido” como “nossos” (na primeira pessoa), de trocar a missão nobre de reconstrução da civilização pela ambição engajada e muito grata de regar, contínua e lentamente, as sementes da agitação nacional-popular no teatro por onde viesse a passar e de franca dedicação em tudo aquilo que tocou, sem deixar de podar metafísicas daninhas pelo caminho e desmistificar supostas purezas de uma “Arte” que não quer complementos.

No curso de Letras, em que ingressou aos dezessete anos, o jovem não chegaria a consolidar seus primeiros estudos em torno de Mallarmé (sobre quem apenas planeja um trabalho de conclusão de curso), retomados mais tarde com outros intuitos. O recuo hesitante, aliás, é indicativo do momento vacilante de quem aspira alto, mas traz campos de força em si mesmo contrastantes que se chocam, mas voltam acelerados, como a maré que não abandona o sargação.

Paralelamente aos estudos literários, estuda cinema, em que também não se forma, mas efetivamente chega a desenvolver trabalhos na área como assistente. E logo vem o teatro, descoberto em meio à “Juventude Universitária Fascista”³². Nas declarações futuras, o escritor teria, por orgulhosa referência de arranque como diretor a montagem de *Minnie la Candida*, de Bontempelli, já posterior aos círculos mais fechados da máquina de Mussolini. Ruggero colabora por dois anos com o diretor-protótipo do teatro dito “teatral” – o mestre Bragaglia,

³¹ LAGORIO, G. Per ricordare Ruggero. In: DOLFI, A. *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*: Atti delle giornate di studio Firenze, 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, p. 13.

³² A intervenção fascista na cultura altera radicalmente a evolução do teatro italiano, instalando por meio da *Gioventù Universitaria Fascista* (GUF's) e dos *littoriali* (concursos públicos) um teatro pretensamente apolítico, “para divertir-se e pronto”. Fazia parte da inovação estética do regime “eliminar, por meio de uma atividade diretorial mais incisiva, a defasagem em que se encontrava a cena italiana em relação à revolução que ocorria em outros palcos”. Com isso, a expressão popular dos atores ditos “histrionicos” deveria ceder espaço para a centralidade “artística” canalizada estritamente na figura do diretor de chicote. Cf. RAULINO, B. *Ruggero Jacobbi*: Presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2002, passim.

defensor do absoluto cênico e de uma manifestação essencialmente antiliterária da arte dos palcos.

Atestados de renitentes internações em hospitais permitem-no escapar da guerra. Na Toscana, o *enfant prodige* contacta pessoalmente o grupo florentino³³ ao qual logo se incorpora, participando vivamente da produção poética e crítica dos herméticos³⁴, geração que virá a homenagear com uma preciosa biografia “trinta anos depois” sobre a revista *Campo di Marte*. Aproveitaria, nesta ocasião, para traçar uma ponte corajosa entre o movimento de sua juventude e aquele dos universitários de maio de 1968. Com dezesseis anos, o garoto começa a redigir sobre cinema para revistas do meio em que ingressara, abrangendo os seus interesses, ademais, a poesia e o teatro.

As primeiras traduções são desta época de maturação e convívio intelectual, a partir de Benavente e de Lorca e em meio a uma dedicada atuação crítica e polêmica com a lírica e com as compilações poéticas de sua época. A partir de 1945, se distanciará parcialmente dos meios “herméticos” e católicos.

No teatro adota como modelos maiores não só o mestre “domador”, mas também seu mais célebre opositor, Silvio D’Amico, que vinha então denunciando a morte do teatro em todas as cidades italianas exceto Milão, que, por sua vez, demonstraria capacidade de renovação e alcançaria a glória com a concretização do Piccolo, de que Jacobbi também terá sido mentor ao lado de Giorgio Strehler e Paolo Grassi.

O jovem inquieto é quem conta, com as próprias palavras de 1948, já distante da península, o que teria sido a sua conturbada maturação estética e política:

Era eu um homem de letras, saído de uma educação filosófica e estética muito rígida, e que estava ingressando no teatro por uma misteriosa curiosidade que me levava a ver de perto este antigo enigma da encarnação do espiritual na ação, do individual no coletivo, do imutável no infinitamente mutável. E por muito tempo, continuei pensando que eu era, no teatro, alguém de passagem, alguém provisório; que minha morada era em outro lugar. Ora, o estranho, o intrometido que eu era, que diabo poderia pretender? Evidentemente devia ser eu, homem de mesa e de biblioteca, quem estava errado; devia ser eu quem não estava entendendo o negócio.

³³ LUTI, G. Jacobbi e “Campo di Marte”. In: DOLFI, 1987, p. 29.

³⁴ Sobre o Hermetismo italiano, “Esse foi, [...] à diferença do que muitos pensam, um fenômeno da crítica mais do que da poesia; ou melhor, nasceu da reflexão crítica de uma geração sobre os textos poéticos dos mais velhos. Quando Bo, Bigongiari e Macrí começam a extrair da poesia de Ungaretti, Montale e Quasimodo uma poética, o hermetismo toma consciência de si e se consolida como fato cultural. Essa atmosfera de cultura influencia a poesia dos mais moços [...] determinando uma coordenada lírico-estética inconfundível. Mais complexa ainda é a coincidência substancial dos dois elementos, o lírico e o estético, pois, na verdade, a característica mais singular do hermetismo é justamente a estruturação da crítica literária como gênero poético, como operação, não científica, mas sim criadora; e vice-versa, a presença da linguagem teórica e reflexiva no próprio corpo da poesia” JACOBBI, R. Hermetismo e Historicismo. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, 4 de outubro de 1958. Ano 3, n. 101 apud RAULINO, 2002, pp. 54-55.

Mas o velho demônio da lógica continuava a me ditar aquelas duras e negativas conclusões: tese, antítese e síntese, a antiga máquina dialética, dentro de minha cabeça, não queria saber de entregar os pontos diante daquela realidade [...] Quando comecei a me interessar por teatro, eu vinha justamente do cinema. Tinha estudado também um pouco de música e cultivado por um tempo curtíssimo, uma insana paixão pela pintura [...] hoje sobra, para a literatura, somente o longo tempo da saudade e o brevíssimo dos meus exercícios poéticos, desesperadamente particulares [...] Dois motivos me haviam impelido para o cinema: uma antiga paixão pelas técnicas, pelo artesanato, por tudo que na arte é empírico e trabalhoso [...] Ficava inquieto e quase fisicamente aborrecido diante do fato de ser o trabalho do escritor um trabalho fechado, isolado, solitário [...] Do cinema saí por uma deficiência criadora, minha, particular; porque não poderia nele usar as qualidades que sabia melhores. Mas à ideia do espetáculo, uma arte feita no meio do povo, à ideia do poema que vai para a rua, a esta eu não poderia mais renunciar³⁵

E é em atividade no meio do povo, na rua, que Ruggero Jacobbi é preso em 1943 e impedido, na sua essencial inquietação e anticonformismo, por nove meses no cárcere de Regina Coeli. O jovem atuou na Resistência, tendo sido capturado quando distribuía jornais considerados subversivos. Com a libertação, floresce um tempo de esperança:

Éramos muito moços, não tínhamos um tostão no bolso, mas possuíamos umas poucas idéias, bem claras e firmes. Tínhamos a sagrada teimosia, o desesperado idealismo de nossa idade e de um tempo em que era necessária a desforra dos grandes valores espirituais depois da longa treva da ditadura fascista³⁶

Movendo-se entre os tablados junto aos seus, participou ativamente da reconstrução e logo ajudou a montar adaptações populares de grandes clássicos da literatura apresentadas para trabalhadores em fábricas e nos espaços públicos. Tinha tudo para adentrar a uma rica trajetória rumo aos novos teatros que exercitariam suas fervilhantes, inquietas ideias, e então, eis que tudo se esvai num torvelinho (não mais que uma companhia aventureira de teatro itinerante) que o leva ao desconhecido mundo “neobarroco” do Brasil...

O veneziano viveu no Brasil por treze anos³⁷ e participou ativamente da vida artística e intelectual do país, notadamente como diretor e crítico teatral, tendo passado ainda pela TV e

³⁵ JACOBBI, R. *Teatro no Brasil*. Organização, tradução e notas de Alessandra Vanucci. São Paulo: Perspectiva, 2012a, pp. 49-51. Tradução de Alessandra Vannucci.

³⁶ Id. R. *Crítica da Razão Teatral*. Tradução de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 210. Publicado originalmente na Folha da Noite, São Paulo, 5 de julho de 1954.

³⁷ Confusa quanto à informação biográfica, a bibliografia jacobbiana costuma acatar o que ele mesmo afirma a respeito do tempo no Brasil. Os dados atestados por Berenice Raulino registram que o italiano chega ao Rio de Janeiro no Natal de 1946 e “embarca em 6 de março de 1960” de volta para a Itália (RAULINO, 2002, p. 189). Não chegou a quatorze anos, como ele costumava afirmar.- mas é verdade que na carta de despedida aos alunos gaúchos ele escreve “quase quatorze” (apud PEIXOTO, F. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 250). Foram, no limite, treze anos e dois meses, dentre os quais se lembra, ainda, de um mês intercalar

pelo cinema. Com o regresso na década de 60, dedicou-se incansavelmente a difundir a cultura brasileira no “velho mundo”, contribuindo com instituições culturais como *Columbianum*, o palco, as emissoras de TV e de rádio e órgãos ligados à diplomacia, com predileção pela sala de aula. Além da língua de Jorge de Lima, traduziu ao menos a partir do português europeu, do espanhol e do francês, dedicando-se aos gêneros épico (narrativo), lírico e dramático e escrevendo textos autorais diretamente em todos estes idiomas. Sempre lembrado como diretor, atuou como crítico, historiador cultural e literário e ensaísta desde a formação “hermética” até o fim da vida. Além de organizar diversas antologias de poesia italiana ligadas a movimentos literários e vanguardas que estudou na sua obra ensaística, Ruggero Jacobbi publicou artigos e traduções em periódicos de revistas culturais desde os anos 30 até o fim da vida, no início da década de 80. Como docente também costuma ser destacada sua atuação sempre marcante em escolas de teatro e em cursos de literatura. No cinema, teve poucas realizações, sempre à sombra do palco vivo do teatro. Escreveu uma quantidade imensa de poesia destinada às suas gavetas, em maioria de publicação póstuma. Escreveu também narrativa (crônicas, contos e romances) e drama, além de ter preparado material didático e trabalhos monográficos para diversas editoras. Seus diários e cartas registram grande sociabilidade e sensibilidade aos problemas de seu tempo. A biografia de Ruggero Jacobbi demonstra que, por onde quer que estivesse, colocar-se-ia vivamente a favor da liberdade de pensamento e de criação e pela afirmação da cultura nacional-popular: crítico impuro, inconformista e incansável escritor insone.

passado fora, na Itália. Mesmo naquela que é reconhecidamente autoridade maior nos estudos em torno do autor, vê-se a reiterada confusão chegando a “quinze anos” (DOLFI, A. *Jacobbiana*. Roma: Bulzoni, 2012, p. 17). No caso mais exagerado encontrado, informa-se “dezoito anos” (FRANCIONE, F. Piromalli lettore e amico di Ruggero Jacobbi. *Letteratura & Società*, n. 17-18, 2004) .

A experiência brasileira

Longa viagem Brasil adentro

O seu “Diário de Copacabana” foi, possivelmente, um dos primeiros escritos relevantes na estadia brasileira desse “descendente muitíssimo distante de Marco Polo”³⁸. Publicado somente em 1969³⁹, o texto memorialista abrange um janeiro (possivelmente o imediato janeiro de quem chegou no país às vésperas do Natal) vivido com choques e surpresas que abrangem desde as condições climáticas até a teoria literária. Há um escrito para cada dia do mês, indo da nota etnográfica ao verso bem rimado e predominam as fórmulas breves de apreensão do cotidiano, incluindo a citação, seja indireta ou, em português, direta.

No dia 7 de janeiro, Jacobbi anota o peso que atribui ao próprio gesto por trás de seus registros, ainda iniciais:

Não é verdade que o diário, como dizia Bigongiari nos tempos do hermetismo, seja a placenta da obra. O diário ocupa o lugar dela. Dissipa um homem inteiro, o reduz a não ser outra coisa que o seu diário⁴⁰

Anna Dolfi atenta para a hibridez “por excelência” do gênero diarístico, informando em sua nota de publicação que os papéis manuscritos referentes a este diário foram encontrados juntos ao *Quaderno dell'insonnia* [Caderno da insônia], diário referente aos anos 1967-1969⁴¹. Talvez seja importante observar que o período entre o fim dos anos '60 e início dos anos '70 é justamente aquele em que Jacobbi legou os escritos memorialísticos de diários aos quais se tem acesso no Fundo Ruggero Jacobbi, mesma época da publicação do “Diário de Copacabana”, que não têm título nos documentos encontrados no acervo. Não contendo datação estabelecida, há, naturalmente, a possibilidade de um fundo ficcional mais distanciado, ou seja, que a escrita não tenha se dado nos anos cariocas ou brasileiros – hipótese afastada pela pesquisadora devido à sua “forma nominal do proceder poético: iluminações, *flashes* visuais, recordações, acordes que transcorrem diretamente em versos

³⁸ MACHIEDO, M. Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi. In: DOLFI, 1987, pp. 62-63.

³⁹ JACOBBI, R. Diario di Copacabana. *Arte e Poesia*, n. 1, gennaio-febbraio 1969b, pp. 12-20. É republicado com outro título em JACOBBI, R. Diario brasiliano. In: DOLFI, A. “*Journal intime*” e *letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 339-350. No Brasil, foi publicado em JACOBBI, 2005. Tradução de Alessandra Vannucci.

⁴⁰ JACOBBI, 2005, p. X. Tradução de Alessandra Vannucci.

⁴¹ DOLFI, A. *Jacobbiana*. Roma: Bulzoni, 2012, p. 157.

guiados pela risonha melancolia jacobbiana, pela sua perene jovialidade nutrida de saltos fantásticos e de dimensão filosófica e reflexiva”⁴².

Sem deixar de acrescentar a ressalva de que as numerosas correções autógrafas do documento e a localização junto aos diários mais recentes sugerem uma mutação textual ao longo do tempo, seguiremos, pelos motivos arrolados pela pesquisadora com mais autoridade no assunto e pela natureza tateante, virginal, que paira sobre as impressões anotadas, a interpretação de que o texto de fato faz parte dos primeiros anos brasileiros, em que Jacobbi viveu no Rio de Janeiro. Defendemos, ainda, que o título empregado por Dolfi para a republicação (*Diario brasileiro* [Diário brasileiro]) não faz jus às especificidades cariocas, transbordantes daquelas linhas para qualquer conhecedor do país. Vejam-se os escritos do dia 9 e do dia 22 de janeiro:

O sentido avarento, o sentido igual à lua. Aqui se sobrevive, não se existe. Tudo tomou a dimensão carioca do calor e do vazio. As faces desvanecem, o véu de suor é igual às teias de aranha do sono. Tudo, talvez, recomeçará amanhã⁴³

[...]

Dos morros, o ritmo da ancestral batucada, ritmo neutro e constante que pode resolver-se neste instante, dilatando-se para anunciar uma festa, marcando forte para acompanhar um funeral... Os morros pontuados de fogos são como os próprios olhos dos miseráveis que os habitam. São como olhos de feras numa floresta, espiando de longe o campo dos homens, à espera de devorá-los no sono”⁴⁴

Generaliza-se, portanto, uma região que o próprio autor soube divisar com cautela, o que a leitura dos seus escritos acerca de São Paulo, Porto Alegre ou Salvador deixam bastante evidente.

Na descrição do ambiente social, fortemente marcada pelos elementos étnicos e religiosos, há clara influência dos estudos “lusotropicalistas” de Gilberto Freyre, que viria a figurar explicitamente citado em diversos momentos da obra jacobbiana. O observador parece vivenciar, na anotação de 16 de janeiro, a demonstração empírica dos resultados de uma história que teria se resolvido sem violência:

Algumas dessas negras são belas, de uma tenebrosa e agressiva densidade carnal. E as mulatas são belíssimas. Os padres portugueses souberam apreciar sem hesitações esses corpos, e os preferiram às insossas, flácidas matronas lusitanas. A miscigenação aconteceu imediatamente; e assim acabou, ou não surgiu, qualquer conflito de raça⁴⁵

⁴² DOLFI, 2012, pp. 157-158.

⁴³ JACOBBI, 2005, pp. X-XI. Tradução de Alessandra Vannucci.

⁴⁴ Ibid., p. XIII.

⁴⁵ Ibid., p. XII.

As notas poéticas podem ser brevíssimas (uma única linha) ou longas o suficiente para destrinchar as figuras goyescas geradas pela insônia: “metafísicas e históricas”. No limite, chegam às 25 linhas. Falam de música, de Gonzaga a Villa-Lobos, do *jazz* aos *jingles* publicitários; falam de mulheres, prostitutas e mães; falam do Oceano e de Gênova; da mestiçagem brasileira e dos retratos de jogadores de futebol; dos “suores e babas do amor” e da morte, que “é uma praia”⁴⁶.

O viajante recém-chegado percebia desde já a genialidade, mais tarde tão propalada, de um compositor que “viu o tempo nos olhos e o esculpiu em música”⁴⁷, entrevia já o “mundo bobo e parnasiano de ontem” por trás do jardim Carlos Gomes⁴⁸. À metade do mês, Jacobbi se aventura a uma nota de leitura que assinala algo de grandioso num poeta brasileiro:

Que hórrida literatura e sublitteratura temos criado, concedendo-nos o viço das lembranças, da *self-pity*, do patético! Tem mais a fazer, no mundo, do que ‘recompor a própria sepulta e patética infância’, como Carlos Drummond de Andrade recomenda, explicitamente, no mais extraordinário texto de poética ativa (normativa até, no seu paradoxal transcender-se) do século XX: *Procura da Poesia*. (Nenhum italiano jamais teria ousado tal gesto teorizante, pelo menos no arco entre Pascoli e nós)⁴⁹

O leitor inveterado do *Novecento*, que começava então a descobrir uma nova literatura, traduzirá o poema para a primeira antologia por ele organizada, em 1960, sobre a qual se falará mais adiante. O contato com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, especialmente aquela d’*A Rosa do Povo* terá ressonância na atuação brasilianista do seu tradutor até o fim da vida. Talvez haja, inclusive, um eco drummondiano remanescente na última anotação (31 de janeiro) destas páginas diarísticas de Jacobbi. O poeta veneziano parece transplantar no corpo do célebre poema *Quadrilha (Alguma Poesia)* um retrato interminável do cosmopolitismo paulista:

Os jornais relatam o assassinato de um dançarino sueco, residente em São Paulo e filho de uma italiana, por parte de um músico alemão casado com uma portuguesa, numa pensão de propriedade de uma senhora turca⁵⁰

Como se verá, as primeiras impressões de Jacobbi já assinalam temas, textos e formas que serão desenvolvidas em diversas direções. Os anos brasileiros são anos de trabalho constante em torno do teatro, arte que o conduziu ao continente junto à companhia

⁴⁶ JACOBBI, R. *Diário brasileiro*. In: Dolfi, A. *Jacobbiana*. Roma: Bulzoni, 2012b, pp. 157-169.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸ *Id.*, 2012b, p. 165.

⁴⁹ *Id.*, 2005, p. XII. Tradução de Alessandra Vannucci.

⁵⁰ *Ibid.*, p. XV.

de Diana Torrieri, mas também serão perpassados pela atuação do mesmo em outros domínios, como se tenta demonstrar, sempre com foco na literatura.

Retomando o chamado “gesto teorizante” de Drummond, a primeira palestra pública de Jacobbi no Brasil, apresentada à Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais em 1948⁵¹ tem precisamente configuração de teoria acerca da questão do teatro como gênero e o espetáculo a ele ligado. Há ali uma “longa viagem” biográfica por dentro das formas e dos movimentos artísticos europeus do século penetrados “surdamente” por um hegeliano dividido entre direita (Croce) e esquerda (materialismo histórico). As ricas minúcias do texto não serão analisadas aqui, pois o autor praticamente não incorpora elementos da cultura brasileira na sua reflexão (exceto se considerarmos as passagens redigidas, na minuta, em língua portuguesa), mas fica o aceno para o eco de uma preocupação de cunho teorizante que parece despertar com ímpeto no escritor desde a sua chegada, seja na sua própria atuação, seja como objeto na investigação dos autores brasileiros, culminando no diálogo com Antonio Candido, em São Paulo para se encerrar, enquanto ciclo da experiência brasileira, na aula inaugural do Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul⁵².

No teatro, Jacobbi faz uma destacada direção de *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, ainda em 1948 – seu primeiro trabalho a partir de texto brasileiro, sendo também a primeira montagem deste dramaturgo, o que se mostrou essencial para a incorporação do mesmo⁵³. O diretor teria comparado a dificuldade deste trabalho àquela de “um espetáculo ao ar livre, com vinte mil artistas e comparsas, cavalos, movimento de multidão, que se realizou em Milão, no páteo do Castelo Sforzesco”⁵⁴, com vantagem para o brasileiro, considerado ainda mais complicado exatamente pelo cenário único, sintético, sem elementos realistas. Mesmo com textos clássicos europeus, no entanto, Jacobbi viria a reverenciar o elemento nativo, seguindo a sua fórmula: “se estrangeiro, abrasileiramo-lo, se brasileiro, universalizamo-lo”⁵⁵. Assim, o Arlequim da *commedia dell’arte* encarnado em Sérgio

⁵¹ Inserida na edição brasileira de JACOBBI, R. *Teatro no Brasil*. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

⁵² A aula foi proferida em 10 de abril de 1958 e sua transcrição pode ser lida em PEIXOTO, F. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993, pp. 355-362.

⁵³ Conforme documentado em RAULINO, 2002, p. 71.

⁵⁴ apud RAULINO, 2002, p. 71. Jacobbi refere-se à montagem de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë.

⁵⁵ JACOBBI, R. Correio da Manhã, 11 de março de 1949 apud VANNUCCI, A. Strategie di transizione. Ruggero Jacobbi critico e regista in Brasile. In: DOLFI, A. *L'Eccletico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Roma: Bulzoni, 2003, p. 220. Sendo a fala original (à qual não tivemos acesso) em português, retraduzimo-la da versão de Vannucci para o público italiano, trazendo o tempo verbal para o presente de modo a evitar a mesóclise.

Cardoso⁵⁶ deveria, segundo o diretor, trazer algo de “moleque negro, de Saci-pererê, de índio dançante grotesco, de carnavalesco carioca”⁵⁷, em detrimento de qualquer elegância ou eruditismo.

Em São Paulo, a mais bem acabada produção do TBC, *O Mentiroso*, do mesmo Goldoni do Arlequim encenado meses antes, mantém a orientação do diretor quanto aos atores recorrerem a referenciais nacionais⁵⁸. No ano seguinte, a polêmica direção da *Ronda dos Malandros*, que teria causado reviravoltas no TBC, trazia incorporado ao texto⁵⁹ um poema simbolista de Cruz e Sousa ousadamente ressignificado: pretendeu-se interpretá-lo com gestos de revolta em uma peça que se enlaçava “secretamente” com Brecht. Raulino restitui, a partir dos documentos pesquisados, a cena adaptada:

No epílogo, a luz “é sinistra e esverdeada, uma luz de aquário ou de túmulo” e o cenário da praça está vazio. Ao som de um canto coral, em ritmo lento e nostálgico, retornam as personagens, mas agora com máscaras grotescas, cheias de feridas e chagas. Entre eles, está Macheath, sem máscara, que avança lentamente para o centro do palco, onde diz o poema de Cruz e Sousa, ‘Litania dos Pobres’. Ao fundo da cena, os mascarados fazem movimentos de dor, ajoelham-se, levantando os braços para os céus. Na sequência, fazem movimentos de marcha militar, a pantomima se torna mais livre e ágil, as personagens tentam tirar suas máscaras, até que conseguem, e surge uma fortíssima luz. Os movimentos de “gloriosa alegria” são feitos agora ao som de um coral místico e solene. A peça termina com todos rindo e olhando para o alto e para longe “quase esperando uma mensagem sublime”⁶⁰

Como conta Ruggero Jacobbi, “evidentemente ninguém censurou, pois era um texto clássico da poesia brasileira”⁶¹, embora admita ter havido censura dos gestos que acompanham a leitura dramática: os punhos cerrados para o alto que agregam uma interpretação de insurreição a um texto que, em sua voz simbolista originária, concebe a pobreza como destino fatalista, ordenado por forças místicas de um plano imaterial. No programa da peça, o diretor justifica a escolha:

⁵⁶ Refiro-me à montagem de *Arlequim, Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni, pelo Teatro dos Doze, em 1949.

⁵⁷ JACOBBI, R. *Rondini di Spoleto*. Samedan: Munst Press, 1977, p. 63.

⁵⁸ RAULINO, 2002, p. 92.

⁵⁹ A tradução e adaptação da *Beggar's Opera*, de John Gay, é assinada por Carla Civelli e Maurício Barroso, com sabida participação de Ruggero, que escolhera a obra somente para driblar a censura, que não permitiria a montagem da *Dreigroschenoper* [Ópera dos Três Vinténs] de Bertolt Brecht. Assim, o diretor apenas repetia malandramente o caminho do poeta alemão, que também partira de Gay para conceber sua obra em 1928. O título escolhido pelos tradutores remonta ao utilizado pelo mestre Bragaglia, em montagem de 1930 a partir de Brecht: *La Veglia dei Lestofanti*. A segunda montagem italiana viria com Vito Pandolfi em 1943, a partir de Gay e lhe rendendo a prisão. Para maiores detalhes, cf. Ibid., pp. 113-144.

⁶⁰ Ibid., p. 130.

⁶¹ Jacobbi em entrevista a Gianella apud RAULINO, 2002, p. 136.

Para demonstrar uma radical ausência de demagogia, não quis nem ao menos as baladas de Villon, *béguin* literário de Brecht. Fui buscar em Cruz e Souza a mística e dolorosa *Litania dos Pobres*. São pobres sem solução, eu sei, e perigosamente metafísicos. Mas todo socialismo romântico é sem solução”⁶²

As decorrências da apresentação resultaram na demissão do diretor, que viria, muitos anos depois, a ironizar acidamente a concepção de teatro que compartilhavam os organizadores e a clientela burguesa do TBC: “não queriam saber de política nenhuma. Iam lá ver essa coisa extraordinária chamada a *arte*”⁶³. Após a apropriação engajada da composição, o nome de Cruz e Sousa voltará a aparecer nos escritos de Jacobbi, inclusive num fascículo de traduções dos anos 1970.

Entre os atos de uma direção muitas vezes vista como relapsa⁶⁴, Jacobbi preenchia a grande lacuna que era então a leitura crítica da literatura dramática brasileira, o que lhe possibilitou reabilitar autores e textos que mofavam, ignorados, nas estantes de biblioteca. Assim, viria a dirigir peças de poetas românticos e influenciar decisivamente na montagem de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, a cargo do TBC. Quanto aos contemporâneos, além de dirigir *Lady Godiva* no Rio e depois em São Paulo influenciou também a montagem d’*O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, que viria a se concretizar após seu retorno à Europa. Também é mérito do veneziano que homens de teatro no Brasil, que naturalmente não liam as obras, passassem a conhecer os clássicos a partir das provocações de Ruggero, de acordo com a recordação de Sérgio Britto⁶⁵.

Com a polêmica saída do TBC, o incansável “renovador” passa a buscar

caminhos alternativos para a popularização da alta cultura [...] oferecendo uma solução de subsistência para outras companhias, que mal conseguiam existir no panorama dominado pela moda do TBC.

Era basicamente esse o objetivo da companhia que levou seu nome (Cia. Ruggero Jacobbi) e apresentou, em 1950, em um teatro periférico de São Paulo, bandeiras do repertório moderno [...] que havia sido montagem capital na reforma italiana, dirigida por Strehler (1945) [...] a companhia sucumbiu em seguida, sem chegar a firmar o Teatro Royal como ponto alternativo do teatro paulista. O fracasso foi atribuído à ambição concorrencial do diretor, mas ficou a tentativa de ampliação do projeto moderno para além das quatro paredes do TBC⁶⁶

⁶² Programa da peça *A Ronda dos Malandros* de John Gay. Direção de R. Jacobbi, com Cacilda Becker e Sérgio Cardoso. TBC, São Paulo, maio de 1950 apud JACOBBI, 2005, pp. 91-92.

⁶³ Jacobbi em entrevista a Gianella apud RAULINO, 2002, p. 140.

⁶⁴ Como relato de Décio de Almeida Prado apud RAULINO, 2002, p. 266.

⁶⁵ apud RAULINO, 2002, p. 84.

⁶⁶ VANNUCCI, A. *A Missão Italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 259.

É nesta experiência do Teatro Royal, junto à atriz Madalena Nicol (também egressa do TBC), que a *Lady Godiva* de Guilherme Figueiredo volta ao palco, justaposta a *A Voz Humana* de Jean Cocteau em espetáculo único. Logo restabelecido, o diretor fazia frente ao modelo de teatro do TBC e trazia do repertório experimentado uma peça que considerava pessoalmente desafiadora, aproximando a dramaturgia brasileira contemporânea dos sucessos milaneses.

Jacobbi se divide, na época, entre a atividade crítica, o teatro e o cinema, campo em que nunca viria a se firmar, mas que lhe rendeu a direção (pelas instáveis Cia. Cinematográfica Maristela e Cia. Cinematográfica Vera Cruz, esta irmã do TBC) de três longa-metragens: um a partir de roteiro italiano, outro a partir de roteiro próprio original e a sua adaptação (homônima) do romance *Presença de Anita*, de Mário Donato, feita logo após grande sucesso do livro. Além disso, é de sua autoria o roteiro de *Caiçara*, dirigido por Adolfo Celi.

O cineasta passou, ainda, por empreendimentos menores, como o curta-metragem *Sinfonia Carioca* (Gemini Films), e incertos, como a direção de *Escravo da Noite*, sobre a vida do sambista Noel Rosa. O diretor teria dedicado ao projeto várias pesquisas, aproximando-se de intérpretes de suas canções, mulheres com quem ele teria se relacionado, motoristas e taxistas. A investigação, entretanto, só serviria para alimentar a admiração do diretor pelo poeta, posto que as filmagens não chegaram a ser iniciadas⁶⁷.

A adaptação dos clássicos brasileiros para o teatro “telúrico” se inicia à mesma altura, no tempo, que o advento da televisão, pela qual logo incursiona um Ruggero Jacobbi animado pelo mesmo espírito que o moveu a adaptar e encenar clássicos da literatura nas ruas milanesas recém libertas da guerra. Diretor infatigável de teleteatro⁶⁸, ele tinha de trabalhar com repetições e deslocamentos (entre São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte) que impunham um ritmo eletrizante, pois a equipe costumava ter três semanas de preparo para que se apresentassem três vezes em três lugares diferentes, visto que os programas, locais, eram transmitidos necessariamente ao vivo, sem gravação.

⁶⁷ JACOBBI, R. *Ruggero Jacobbi alla Radio*: quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico, a cura di Eleonora Pancani. Firenze: FUP, 2007, p. 75. Conforme a organizadora da edição explica em nota, o roteiro do filme encontra-se no arquivo pessoal de Jacobbi, em Roma, na casa de Mara Jacobbi.

⁶⁸ Jacobbi foi diretor do Teatro Madalena Nicol entre 1951 e 1957, do Grande Teatro Monções em 1952, da TV Paulista entre 1952 e 1955, do Grande Teatro Tupi entre 1954 e 1955, do Teatro Cacilda Becker entre 1954 e 1956, do Grande Teatro Record em 1956 e do programa Eterno Feminino da TV Paulista em 1957, do Teatro Nicette Bruno e do Teatro Imperatriz das Sedas. A lista foi feita a partir de duas fontes divergentes quanto a datas e quanto aos próprios teatros, devendo ser entendida como esforço reverencial de reunir os dados levantados por outros pesquisadores, sem aferição documental de nossa parte. Cf. RAULINO, 2002, p. 219 e VANNUCCI, 2014, pp. 257-258.

O artista botou em tela ao menos Gonçalves Dias, Martins Pena, Magalhães Jr., Joracy Camargo e Abílio Pereira de Almeida, de autores nacionais⁶⁹, com forte intervenção da adaptação, visto que o projeto incluía gêneros e autores não propriamente dramáticos.

De volta ao teatro em sentido estrito, que então se faz concomitantemente às filmagens cinematográficas, Jacobbi mais uma vez justapõe uma peça brasileira com outras europeias. Assim, em 1952 monta no Teatro Cultura Artística de São Paulo *O Inglês Maquinista* de Martins Pena em conjunto com *À Saída* de Pirandello, *O Urso* de Tchekhov, *Noturno* de Strindberg e *A Mais Forte*, também deste último. No ano seguinte, incentivando cada vez mais os grupos pequenos que entravam em cena, dirige no Teatro Íntimo Nicette Bruno *Brasil Romântico*, que nada mais era senão a junção de *Lição de Botânica* de Machado de Assis e *O Primo da Califórnia* de Joaquim Manuel de Macedo. Raulino documenta, a partir do programa do espetáculo, a proposta do diretor de “ver se ainda estão vivas” as obras antigas, cujo espetáculo valeria “por um processo a toda a literatura do gênero, e por uma contribuição ao próprio trabalho dos teatrólogos atuais”⁷⁰. Três anos se passariam até que a peça machadiana voltasse ao palco, ora na Temporada Nacional de Arte do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Incluía, desta vez, um oratório de Carlos Gomes e coreografia de Tatiana Leskova, de modo a acentuar a ambientação colonial.

Passada a onda de dificuldades que o levava a outra dificuldade chamada Dercy Gonçalves (para quem dirigiu uma paródia d’*A Dama das Camélias*), Jacobbi só voltaria a dirigir peças nacionais após deixar São Paulo. Em Porto Alegre, dirigiria, ainda, com o Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul, *As Casadas Solteiras* de Martins Pena nas vilas de Porto Alegre e o *Auto de Natal* escrito por Irmão Arnulfo, da PUC, e representada no Parque da Redenção. Com o Teatro do Sul, apresenta *Don Juan*, de Guilherme Figueiredo e *O Outro Lado do Rio*, de sua própria autoria e redigido no Brasil, embora a narrativa se dê em ambiente europeu.

Ainda no domínio do teatro, é importante mencionar os recitais de poesia estruturados e promovidos pelo professor Ruggero Jacobbi, especialmente aqueles mais bem documentados da temporada gaúcha. Ao expor a programação das atividades com o elenco de poetas contemplados, destaca-se a reiterada ocorrência de um grupo que acompanhará o

⁶⁹ RAULINO, 2002, pp. 219-221. A autora cita alguns estrangeiros: *Tio Vânia* de Tchekhov, *A Pequena Cidade*, de Thornton Wilder, *Antígona* de Alfieri; Goldoni, Pirandello, Jean Anouilh, Ugo Betti, Balzac, Dostoiévski, Edgar Allan Poe, Claudel, Merimée, Dumas Filho, Ibsen, Benavente, Daphne du Marier. Para uma relação completa, ver SILVA, F. L. P. e. *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

⁷⁰ JACOBBI, R. Programa de *Brasil Romântico* apud RAULINO, 2002, p. 153.

crítico em outros momentos. Para ficar com dois dos elencos a que se tem acesso, os nomes mencionados em cada ocasião são, em ordem de aparição:

1. Fernando Pessoa, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Vinícius [de Moraes], [Carlos] Drummond [de Andrade], [Manuel] Bandeira, Cecília Meireles, Mário Quintana, [William] Shakespeare, Lila Ripoll e Paul Éluard⁷¹;
2. Jorge de Lima, [Manuel] Bandeira, [Carlos] Drummond [de Andrade], Raul Bopp, João Cabral [de Melo Neto], Ascenso Ferreira, Mário de Andrade e Vinícius [de Moraes]⁷².

A presença de cinco nomes em comum, quatro deles recorrentes nas antologias e escritos do diretor, chama a atenção para uma possível forte agência de Jacobbi na determinação do repertório. Embora se trate de uma seleção no geral estável no cânone brasileiro (com exceção das presenças mais “locais”), se estivermos certos em aventar a existência de uma hierarquia do gosto na ordenação dos nomes, então o confronto com a presença dos poetas arrolados nas antologias será, de fato, sintomático, como se verá mais adiante.

⁷¹ PEIXOTO, 1993, p. 150.

⁷² Ibid., p. 161.

Legado

A atuação constante junto à miríade de grupos com quem conheceu o Brasil nas viagens profissionais era exercida concomitantemente com a participação na imprensa, sintetizada por Vannucci de maneira lapidar:

Começou a atuar como jornalista, após a breve incursão na crítica cinematográfica no Rio, a partir de 1952, com matérias diárias na *Folha da Noite* e na *Última Hora* e semanais, no *Estado de S. Paulo*, além de revistas especializadas como *Dyonisos*, *Teatro Brasileiro*, *Estudos Teatrais*, *Anhembi*. A mudança para Porto Alegre, em 1958, inaugurou uma longa colaboração ensaística com o *Correio do Povo*. Nessas cotidianas pílulas de reflexão, que entendia maiêuticas e antidogmáticas, inspirando-se nos *appels*, de Jacques Copeau e, no longo apostolado de Silvio D'Amico, buscava desenvolver aquelas razões, as razões teatrais e não só as suas ou da platéia de iniciados ao círculo dos poderosos intelectuais, mas as razões do público amplo, da massa metropolitana que assistia à implantação da indústria do entretenimento⁷³.

Se o primeiro⁷⁴ dos três livros publicados no Brasil como recolha dos principais artigos que Jacobbi vinha publicando nos periódicos não traz quase nada sobre literatura brasileira – com a relevante exceção de uma apresentação do poeta José Paulo Moreira da Fonseca – o mesmo não se pode afirmar a respeito do segundo, que coloca Gonçalves Dias em primeiro plano, ladeando os “gênios” do teatro alemão.

Segundo o teatrólogo, o prefácio do maranhense à sua *Leonor de Mendonça* “precisaria figurar entre os mais lúcidos manifestos do teatro romântico mundial”⁷⁵. Ao citar explicitamente Gramsci, Jacobbi identifica na tradução d’*A Noiva de Messina* de Schiller um “indisfarçável interesse” do poeta da ‘Canção do Exílio’ pelo componente “nacional-popular” da poesia, como aponta a recente dissertação de Neiva⁷⁶, que discute a “influência decisiva” deste elemento na busca jacobbianiana por “formulações antiburguesas no teatro”⁷⁷. A recondução do coro, na peça alemã, “à sua função de presença coletiva dentro do drama”⁷⁸

⁷³ VANNUCCI, 2014, p. 252.

⁷⁴ JACOBBI, R. *A Expressão Dramática*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

⁷⁵ Id. *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre: URGs, 1958, p. 41.

⁷⁶ NEIVA, Sara Mello. *O Teatro Paulista do Estudante nas Origens do Nacional Popular*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2016, 223 p.

⁷⁷ Ibid., p. 11.

⁷⁸ JACOBBI, 1958, p. 42.

indica para o ensaísta uma finalidade para além do literário, o que o influenciaria no sentido de “um projeto estético-político de sentidos variados”⁷⁹.

No livro de 1956 aparece já a questão do valor nacional-popular, embora sem citação explícita do marxista italiano (mas do próprio Marx, com Engels, e de Lukács), em estudo do teatro de Schiller em que Jacobbi divisa as passagens de diferentes fases do dramaturgo, intercalando revisões críticas tanto contra o psychologismo de Gundolf quanto contra a autonomia artística de Croce e admitindo a distinção lukacsiana entre realismo e idealismo, de modo a ver no classicismo “estranho” d’*A Noiva de Messina* a primeira tentativa de estabelecimento deste “sentido de historicidade positiva” que é exemplificado com típico titanismo numa carta acerca de seu *Don Carlos*:

A esfera do teatro como tribunal começa lá onde acabam os poderes da lei oficial. Quando a justiça é cega e emudece ao serviço do crime, comprada pelo ouro, quando a malvadez e a perfídia do forte escarnecem sua impotência, e o terror liga as mãos dos que governam, o teatro agarra a espada, levanta a balança e arrasta o mal ao seu julgamento tremendo⁸⁰

O teatrólogo italiano remonta ao tempo do drama de Lessing, que criara a concepção de nacional-popular ao perceber que “o verdadeiro problema formal surge de um problema de conteúdo” e traçar uma trajetória do popular ao literário, renegando a corte e revertendo a estilização morta do classicismo francês em prol de Shakespeare e da humanização⁸¹. O caminho até Schiller percorre, ainda, “toda uma fenomenologia do entendimento estético” de Dilthey, segundo a qual:

No drama aparece, no meio do seu *cursus* impetuoso, a reflexão das pessoas sobre si mesmas e sobre o que acontece, libertando o espírito dos espectadores. Mas muitos grandes poemas vão mais além: eles reúnem no diálogo, no monólogo ou no coro as ideias sobre a vida, tais como surgem dos acontecimentos, chegando a uma concepção global e universal da vida, de que temos exemplos ilustres nas tragédias gregas, na *Noiva de Messina* de Schiller e no *Empédocles* de Hölderlin⁸²

A modernidade de Schiller, e também de Goethe, é típica da sua colocação na fase hegemônica da classe burguesa, “herdeiros e superadores do iluminismo”⁸³. Uma obra-mestra como o *Wallenstein*

é nacional-popular num sentido deliberadamente aristocrático, mas que o tempo se encarregará de despir desta ponta polêmica, desta ressalva muito biográfica e pontual. O sopro shakespeariano permanece vivo, em parte, mas

⁷⁹ NEIVA, 2016, p. 51.

⁸⁰ apud JACOBBI, 1956, p.67

⁸¹ Ibid, 1956, p. 64.

⁸² DILTHEY, W. Das Wesen der Philosophie. In: _____. *Gesammelte Schriften V*. Leipzig-Berlin [s.d.] apud JACOBBI, 1956, p. 77. Tradução de Ruggero Jacobbi.

⁸³ JACOBBI, 1956, p. 78.

se compõe em formas clássicas; e esta rigidez de forma readquire vida em uma tendência instintiva para o *epos*, a que o força o indisfarçável sentimento de mito patriótico, de tradição escutada e reevocada, que vive secreto em qualquer paisagem, em qualquer aceno de ambiente, até mesmo no *flatus vocis* dos nomes de pessoas e lugares⁸⁴

Em *A Expressão Dramática*, Gonçalves Dias é apenas elogiado, em citação única e isolada, como tradutor da peça alemã. Mais desenvolvido, além de apresentado como poeta e dramaturgo (diferente do tradutor maranhense) é o perfil de José Paulo Moreira da Fonseca. O artigo ‘Um poeta entra em cena’ interessa por ser primeiro testemunho de leitura de um autor que será objeto da crítica jacobiana em uma longa relação aparentemente provocada pela afinidade percebida a partir de uma singular empreitada dramatúrgica de um poeta de toda uma geração que está, nesse caminho, só. Se, no domínio da lírica, fica evidente uma predileção do italiano pela geração de ’45, como se verá mais adiante; no drama, tem-se, desde já, uma idiossincrasia que instiga o veneziano devido a traços bem marcados de uma rara e bem-vinda exceção.

Acenando para a “inspiração elegíaca e metafísica” do carioca, para a eloquência das *Elegias de Duíno* e para a música transcendental da linha Mallarmé-Valéry, o crítico desautoriza as pechas de hermético ou surrealista para se concentrar no sentido de “poeta religioso no sentido mais amplo da palavra”⁸⁵, comparando-o a Pound e a Pessoa pela “veemência alegórica” do seu arsenal greco-latino. Parece a Jacobbi “de importância histórica” que um poeta desta linhagem se aproxime do teatro⁸⁶. Comentando as peças *Idomeneu* e *Dido e Eneias*, identifica, ainda, com Racine a “vocalização delicada e cruel” dos poetas que batem às portas do teatro⁸⁷.

Além das montagens brasileiras de espetáculos aludidos, comentados e analisados, completa a presença nacional o breve retrato de Villa-Lobos na penúltima seção do volume, intitulada ‘Caderno Secreto’, cuja estranha feição abarca onze textos breves referidos a partir das primeiras onze letras do alfabeto. São crônicas, formulações de cunho teorizante ou retratos líricos centrados em uma personalidade, como os que caracterizam a obra final do futuro amigo Murilo Mendes.

A letra “I” corresponde ao compositor das *Bachianas*, cujo terceiro grupo surge, na sala onde se presentificam o autor e o músico, “como um milagre de mocidade e invenção, testemunho dos antigos sonhos, das antigas alegrias e mesmo das antigas ingenuidades deste

⁸⁴ JACOBBI, 1956, p. 80.

⁸⁵ Ibid., p. 112.

⁸⁶ Ibid., p. 113.

⁸⁷ Ibid., p. 114.

patriarca”. Descrito com intensidade dramática, o personagem se mostra oprimido pela própria grandeza de sua realização tempestuosa, imagem que se choca com a de “um velho pai que já cumpriu todos os seus deveres e ainda se dedica, por hábito e por afeto, aos filhos”. O “romantismo fundamental” do músico acaba por evocar o “milagre” dos versos iniciais do ‘Noturno’ de D’Annunzio, que encerram a narrativa⁸⁸.

A *Expressão Dramática*, enquanto primeira recolha organizada de textos da produção crítica brasileira, se destaca pela abertura “ecclética” de um fruidor com eventual fôlego teorizante que ensaia seus textos com erudição e cuidado na disposição das referências de edições consultadas, abarcando teatro, poesia, música, dança, pintura, filosofia, tudo atravessado pela premência da historicidade e da experiência humanista que marca a sua escrita. As ideias acerca do componente nacional-popular, embora não tão claramente sistematizadas, geram “variações” a partir do teatro schilleriano, como na importância que dá ao didatismo na apresentação ao público brasileiro das máscaras da *commedia dell’arte*, como no texto sobre o *ballet*, como na ‘Dialética da pantomima’. O desenvolvimento, em solo brasileiro, desta noção em diálogo com diferentes estéticas e sua observância nas práticas teatrais talvez seja o que há de mais significativo, dentre as questões das quais o livro condensa evidência. A típica “impureza” e o inconformismo do crítico também são, aqui, produtivos, especialmente no texto sobre um Beckett malquisto, mas também na defesa da hibridez em ‘Dos declamadores’, etc.

Já *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*, de feição ligeiramente mais acabada mas nem por isso monográfica, reúne textos com objeto e eixo de ligação muito mais definido, propondo mesmo um percurso contínuo. É editado em Porto Alegre dois anos após o anterior e dedicado “a Cacilda, que foi Maria” e “a Cleyde, que foi Leonor”. Fica claro que a escrita dos textos que compõem o volume foi impulsionada pela presença dos autores anunciados no título em meio aos trabalhos de Jacobbi e dos companheiros de “renovação”. O livro traz, inclusive, fotografias das montagens comentadas, embora seu objeto seja, na quase totalidade do texto, as obras escritas.

Começa por discutir a definição do mito, “projeção inconsciente, secreta, da História”, e sua contaminação pelas personagens determinadas, tratando então do caso específico do mito de Faust, que somente em Goethe alcançaria universalidade, em vez do Faust “alquimista delirante” da época barroca de Marlowe e do Faust byroniano e condenado

⁸⁸ JACOBBI, 1956, p. 181.

de Lenau⁸⁹. Criticando a imobilidade de quem se mantém na “consideração arqueológico-formal do texto”, Jacobbi conclui a interpretação realista de que o final da obra expressa uma “solução ‘socialista’ no sentido mais concreto e científico do termo”⁹⁰. Afirmando a centralidade do homem na obra, entende que não é Deus, mas Goethe quem absolve Faust, numa obra em que os símbolos seriam, ao seu ver, de ordem filosófica, não mística. O ensaísta analisa também as adaptações musicais, destacando a quais aspectos cada uma delas reduz ou trai Goethe, embora salve Arrigo Boito, em quem reconhece uma projeção de peso. Na sua apresentação da *Iphigenie aus Tauris* (os nomes sempre em alemão, embora use a tradução de Jenny Klabin Segall quando cita Fausto), explicita suas predileções teóricas ao passar “da interpretação psicológica e individualista de Gundolf aos fundamentos da interpretação democrática de Goethe, elaborada por Lukács”⁹¹.

Mais aberto é o capítulo acerca de Frederico Schiller (ora aportuguesado), que fora objeto de longo “discurso” já no livro de 1956 e volta, aqui, sem repetições, a ser enfocado. Jacobbi remonta ao ambiente de formação do poeta belo e áspero, pensativo e atormentado, após um breve excursão sobre as tensões entre drama e lírica, natureza e história. O alemão provocaria em *Guilherme Tell* (os livros também vêm em português) uma beleza moderna que seria a “beleza da alma popular”⁹², ligando o herói antigo, salvador nato de todos, ao contemporâneo, que salva a si mesmo. O “sopro do coro popular” se interpõe, na peça, como força pulsante por trás dos atos do protagonista. *A Noiva de Messina* é sumariamente evitada no ensaio, reduzida a objeto de teóricos, “ilusória filosofia da tragédia, mas não de uma inspiração trágica”⁹³. Já a leitura da destacada *Maria Stuart* é atravessada pelo sentido do teatro como “religião” (da qual se quer o sentido etimológico), cujo espetáculo presentifica uma “assembleia de consciências” que promete não ser mais “o esparso ajuntamento de gerações, das nações, das classes, mas sim povo, substância revelada no milagre da liberdade, na unidade da cultura, na aberta primavera da paz universal”⁹⁴.

É Gonçalves Dias quem ocupa a maior parte do livro: sete dos dez textos abrangem com minúcia a totalidade de sua obra dramática e as páginas sobre Goethe e Schiller somadas não atingem o número daquelas sobre o poeta maranhense. Atento à pouca atenção dada pelos biógrafos e críticos do autor à sua produção teatral⁹⁵, Jacobbi assinala as exceções,

⁸⁹ JACOBBI, 1958, p. 15.

⁹⁰ Ibid., p. 14.

⁹¹ Ibid., p. 24.

⁹² Ibid., p. 33.

⁹³ Ibid., p. 33.

⁹⁴ Ibid., p. 38.

⁹⁵ Ibid., p. 46.

demonstrando um estudo prévio consideravelmente minucioso. Insatisfeito com o estado da arte, assevera que “se o teatro de Gonçalves Dias ficou limitado a um episódio literário, deve-se a graves e complexas circunstâncias históricas, que a crítica enfrentará com mais competência e com o mesmo amor [com os quais nos propomos]”⁹⁶.

O ensaísta recorre a uma farta enumeração de obras e autores europeus para discutir o atraso do romantismo brasileiro, filiando o autor estudado, todavia, ao chamado segundo romantismo. Aludindo superficialmente à sua lírica, considera-o “entre os poetas do mundo, o que mais se assemelha a Lamartine”⁹⁷, enquanto na poesia dramática seria

o contemporâneo mais absoluto dos autores românticos da fase ‘byroniana’, na forma em que esta se realizou nos países de língua neolatina, isto é, absorvendo a temática neo-elisabetiana, mística ou sádica, dos ingleses e especialmente dos alemães, dentro de uma técnica ainda clássica e aristotélica”⁹⁸.

O entendimento das especificidades neolatinas revela uma preocupação que parecerá central na leitura que o autor propõe de outros brasileiros, constituindo, aqui, um ato embrionário de comparatismo no interior da sua produção crítica.

Sobre o referido atraso do país, Jacobbi o estende à contemporaneidade ao mencionar a análise de Lukács das relações e contradições entre romantismo, nacionalismo, burguesia e democracia para pontuar que esta é uma “análise que o romantismo brasileiro ainda está aguardando, da parte de um dialético da mesma força”⁹⁹.

O ensaísta remonta episódios biográficos relacionados com a decepção de Gonçalves Dias com o drama, gênero ao qual se dedicara com muito mais ardor do que à lírica dos *Primeiros Cantos* que lhe trariam a glória. Sua “fortíssima vocação dialógica e trágica” permaneceria, no entanto, como remanescente “nos conflitos e desabafos, verdadeiras cenas de drama, de alguns grandes momentos de *I-Yuca-Pirama*”¹⁰⁰. A despedida do maranhense voltada à poesia e a sua renúncia ao teatro, bem como o seu “exílio voluntário”¹⁰¹, também surgem como componentes do quadro geral buscado pelo crítico para emoldurar um perfil literário.

Marcado pelas viagens em que se informava acerca dos avanços da cultura europeia, “o poeta reunia em uma síntese superior duas das grandes paixões estéticas de sua vida: a

⁹⁶ JACOBBI, 1958, p. 71.

⁹⁷ Ibid., p. 67.

⁹⁸ Ibid., pp. 67-69.

⁹⁹ Ibid., p. 43.

¹⁰⁰ Ibid., p. 42.

¹⁰¹ Ibid., p. 66.

literatura alemã – e o teatro”¹⁰², e, neste ponto, o veneziano intervém assinalando uma outra matriz de seu domínio:

Menos evidente é a influência italiana, embora o espírito de ordem, o classicismo substancial que permanece no fundo do romântico brasileiro, denuncie simpatias, ao menos técnicas, por Alfieri; mas o fio secreto que o liga à Itália está alhures, está na sutil revivescência do lirismo melódico e mortuário de Tasso; está mais ainda, na presença muito viva do melodrama de Bellini e Donizetti¹⁰³.

O ensaísta acrescenta, ainda, a anedota segundo a qual o poeta teria começado a estudar italiano em Coimbra por amor a uma “primadona”. Sua obra como tradutor, entretanto, se concentra nos alemães, lembra o ensaísta, abrangendo versos de Heine, Herder, Uhland e outros. Numa vida de renúncias, o poeta teria se tornado fiel até o fim da vida à língua e à literatura alemãs¹⁰⁴ e demonstrado especial interesse pela ‘Raposa’ satírica de Goethe e pela dramática *A Noiva de Messina* de Schiller, “última prova de sua fidelidade literária [...] testemunho de um amor antigo como a sua mocidade, volta resignada às origens de sua incompreendida expressão dramática”¹⁰⁵.

A história desta obra admirável de tradução é lembrada como resquício desta fidelidade, feliz recuperação e reconstituição a partir do episódio trágico de naufrágio que matara o autor. Foi possível, portanto, o acesso aos “trechos de grande beleza” como o relato entre Dom Manuel e Beatriz, citado integralmente em duas páginas do volume. Jacobbi repara, por outro lado, na “métrica delirante”¹⁰⁶ encontrada nas passagens esboçadas, posto que a tradução deve ser considerada obra inacabada. Tradutor também ele, comenta que Gonçalves Dias “mantém uma sutil fidelidade a Schiller, àquela mistura de fogo romântico e compostura formal”¹⁰⁷. Num agudo exercício de comparação, o veneziano abarca, na sua análise da tradução do episódio citado, a dimensão dos gêneros literários, marcando com precisão os limites de poeta-autor e poeta-tradutor:

Há aqui um ar de ‘romanza’ de grande ópera, junto com um colorido de antiga e delicada gravura, que é absolutamente schilleriano, e encontra em Gonçalves Dias acentos, ritmos e melodias maravilhosamente equilibrados e límpidos. O lírico, o épico e o dramático, que em Gonçalves são uma coisa só, alcançam, além da síntese interna, sua consagração na pureza de uma forma que transcreve as emoções da personagem, e do poeta alemão, como sentimentos próprios e espontâneos do poeta brasileiro¹⁰⁸

¹⁰² JACOBBI, 1958, p. 39.

¹⁰³ Ibid., p. 40.

¹⁰⁴ Ibid., p. 41.

¹⁰⁵ Ibid., p. 67.

¹⁰⁶ Ibid., p. 43.

¹⁰⁷ Ibid., p. 43.

¹⁰⁸ Ibid., pp. 44-45.

A obra máxima de Gonçalves Dias no campo dramático é objeto dos três capítulos finais, sendo um deles especificamente sobre o prefácio. O texto é destacado como exemplo máximo de consciência crítica e, para Jacobbi,

precisaria figurar entre os mais lúcidos manifestos do teatro romântico mundial (do qual chega mesmo a vencer certas antinomias, em nome de uma tendência instintiva para o realismo) ao passo que o texto realiza uma concepção neo-shakespeariana e schilleriana, que já escapa a toda a noção de esforço técnico e cultural porquanto é criação espontânea, ação, vibração, e canto¹⁰⁹

A intuição deste realismo presente no texto “serviria de base para uma autêntica e moderna dramaturgia nacional”¹¹⁰, o que está profundamente conectado, como bem percebeu Neiva¹¹¹, com o projeto de Jacobbi no Brasil. A importância deste texto para o pensamento e para a fundamentação geral das práticas do diretor, ou mesmo para os especialistas no poeta do ‘Leito de folhas verdes’, justifica uma maior visibilidade do estudo, malgrado a extrema raridade do livro nas bibliotecas.

Assinalando a fidelidade substancial do poeta maranhense às luzes, o ensaísta entende que ele “absorvia e assimilava conscientemente todas as exigências do romantismo, canalizando-as, por fim, num respeito à realidade humana e histórica que já antecipava de perto a estética de um Taine”¹¹², propondo de modo formular a concepção de um “historicismo neoiluminista e pré-positivista”¹¹³. Refletindo sobre circunstância, história e sociedade, o texto poderia ter agradado mesmo a Zola¹¹⁴. Indo mais longe, por outro lado, o ensaísta aponta que o autor do prefácio vai além do próprio naturalismo ao preferir, no drama, a verdade histórica à verdade moral em decorrência do fato de que a primeira, num sentido mais amplo, acaba por ser uma verdade *moral* “muito mais forte”¹¹⁵.

A precocidade de Gonçalves Dias também impressiona o italiano, que julga adulta e séria a postura do poeta que aos vinte e três anos “estava m pé de igualdade com a cultura mais avançada de seu tempo”. Gonçalves Dias “rouba” ao seu leitor todas as citações, exclama Jacobbi acerca das abundantes citações de julgamentos estéticos a que se poderia

¹⁰⁹ JACOBBI, 1958, p. 40.

¹¹⁰ Ibid., p. 71.

¹¹¹ NEIVA, 2016.

¹¹² JACOBBI, op. cit, p. 73.

¹¹³ Ibid., p. 76.

¹¹⁴ Ibid., p. 74.

¹¹⁵ Ibid., p. 76.

querer atrelar as concepções ali presentes, sempre previstas e declaradas pelo muitíssimo bem informado cantor das saudades do exílio¹¹⁶.

Haveria ali acoplada uma “rudimental (sic) fenomenologia da intuição”¹¹⁷ ímpar, moderna. Destarte, sua consciência crítica modesta lhe permitiria a confissão de falta de coragem em mesclar prosa e verso na sua *Leonor de Mendonça*, opinião da qual um Jacobbi embebido de Eliot e Claudel se permite discordar, lembrando a distinção entre poesia e métrica que o prefaciador parecia não ter em mente ao afirmar o que parece ao italiano uma incongruência entre o julgamento do próprio autor e o que proporciona a leitura da obra.

Relembrando o papel e lugar de um crítico fundamental do século XIX como Machado de Assis, Jacobbi destaca a atitude de um escritor que “à censura, contrapõe a função da crítica dramática”¹¹⁸, bem como a sua defesa pela representação do drama (não simples deleitação de leitores solitários), fruto do realismo estético que se enraíza sob o prefácio de *Leonor de Mendonça*.

Quanto à peça em si, o ensaísta elogia o “sabor magnífico de coisa escrita de um só fôlego, com aquela continuidade formal que revela a fluidez e a veemência da inspiração”¹¹⁹ e a “língua de prodigiosa musicalidade e plasticidade, tão bela que nos deixa pensativos e envergonhados diante da que nós, hoje, falamos e escrevemos”¹²⁰.

Sempre preocupado com os influxos entre poetas, e fortalecendo um eixo sugerido pelo título do volume, identifica “um aspecto quase irracional de delírio poético, de canto, em que reconhecemos o acento tipicamente juvenil de muitas das obras do primeiro romantismo, como *Os Salteadores* de Schiller ou a *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico”¹²¹. Citando o estudo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* de Mario Praz, afirma que poderia haver nele um capítulo a parte sobre todos os caracteres da peça¹²². Comparando personagens, o ensaísta favorece Gonçalves Dias mesmo a Shakespeare, pois o “monstro marlowiano” Dom Jaime seria “muito mais complexo do que Otelo (do ponto de vista psicológico, senão artístico)”¹²³, ao qual acrescenta uma comparação entre Leonor e Desdêmona. Por fim, vê no desfecho aberto uma expressão “daquele Realismo Absoluto que

¹¹⁶ JACOBBI, 1958, p. 74.

¹¹⁷ Ibid., p. 76.

¹¹⁸ Ibid., p. 78.

¹¹⁹ Ibid., p. 68.

¹²⁰ Ibid., p. 71.

¹²¹ Ibid., p. 67.

¹²² Ibid., p. 70.

¹²³ Ibid., p. 82.

faz dos poetas os últimos juízes da experiência, ou, se quiserem, os formuladores de uma fenomenologia sem fim”¹²⁴.

A respeito de *Patkull*, Jacobbi faz um capítulo inteiro de críticas ao trabalho filológico e editorial dedicado pelo amigo do autor e, da mesma forma, pela editora. Avalia também os erros históricos, toponímicos, etc por parte do autor, remontando suas fontes e o uso que faz delas. Em outro capítulo, aborda a mesma peça com o olhar minucioso de leitor comparatista:

o ódio de Patkul por Carlos XII prende-se à imaginária perseguição deste rei contra seus pais, que ele teria levado à morte. É o chavão eterno dos Orestes e dos Hamlets. Em suma, Gonçalves Dias faz o possível para transformar Patkul num herói; e, quando sente que a figura histórica opõe resistência, que o herói não pode ser de todo ‘positivo’, enche-o de remorsos¹²⁵

O ensaísta contrapõe ao lirismo elegíaco do maranhense o “jogo sutil de interesses e de sentimentos que reina nas pérfidas cortes de Schiller”¹²⁶. Há a mesma preocupação observada no capítulo anteriormente comentado em demarcar a latinidade do autor, quando se identifica

uma onda de canto, uma atmosfera de luto precoce, entre Lamartine e Leopardi, que – se não impede o poeta de traçar objetivamente figuras e situações dramáticas – pertence *toto coelo* ao romantismo latino, feito de saudade e de uma incansável meditação sobre a morte como desagregação física do ser humano¹²⁷

Identificando antecipações de *Leonor* e discernindo forças e fraquezas na obra, Jacobbi admira o “estupendo” retrato de Augusto II, rei da Saxônia, no terceiro ato, “melhor momento da peça”¹²⁸ e registra suas reservas quanto à “superabundância de metáforas e truques retóricos que tornam intragável a eloquência amorosa de Patkul e ridícula a perfídia de Paikel”¹²⁹.

Das regiões do Subconsciente proviriam, na leitura do italiano, o “cosmo de horrores e crimes”¹³⁰ de *Beatriz Cenci*, da qual discute as controversas fontes no respectivo capítulo. A peça traria uma interpretação moderna da história que o ensaísta aproxima de Antonin Artaud, denegando Moravia. “E, se algum dia o Sr. Nelson Rodrigues quiser procurar para si uma tradição nacional, terá que ir buscá-la na ‘Beatriz’...”¹³¹.

¹²⁴ JACOBBI, 1958, p. 84.

¹²⁵ Ibid., p. 56.

¹²⁶ Ibid., p. 57.

¹²⁷ Ibid., p. 58.

¹²⁸ Ibid., p. 57.

¹²⁹ Ibid., p. 60.

¹³⁰ Ibid., p. 65.

¹³¹ Ibid., p. 66.

Sobre *Boabdil*, Jacobbi revela pouco ter a dizer, classificando-a “exercício dramático dos mais gélidos e forçados [...] caótica história de uns árabes improváveis, extraídos às pressas do *Dernier Abencerrage* de Chateaubriand”¹³². Encerrando o ensaio com uma sucessão de fórmulas bastante facilitadoras, não reconhece em *Boabdil* os méritos das demais obras do maranhense: “nem o entusiasmo pelo teatro em si (Beatriz), nem o sentimento intenso de uma atmosfera histórica (Patkull), nem - muito menos - uma verdadeira inspiração poética (Leonor)”¹³³

Enquanto livro, *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias* sugere um eixo que atravessa a tríade teatral romântica, e este eixo pode ser identificado no componente da cultura alemã, que se mostra vivamente presente tanto na matéria temática quanto numa poética devedora aos avanços e recuos dos românticos europeus. Pode ser identificado também no sentido libertário que Jacobbi enraíza num teatro essencialmente ligado ao despertar realista das camadas do povo, chamado ainda burguês em Schiller, mas que aos poucos se transformaria com as formas dramáticas, como sugerido desde o ensaio do livro anterior.

Alguns apontamentos sobre componentes irracionalistas em Gonçalves Dias fazem pensar no eixo romantismo-simbolismo-surrealismo que caracterizará sua crítica e historiografia da literatura italiana (e não só). As referências nesta obra à bandeira maior de Lukács, o realismo¹³⁴, aumentam e parecem já bem sistematizadas na leitura apresentada, desacreditando posicionamentos idealistas e psicologistas, como se dá explicitamente na sua leitura de Goethe.

Sai somente em 1962, quando o autor já está na Itália, a terceira recolha de artigos brasileiros de Jacobbi. *O Espectador Apaixonado* também é editado pela Universidade do Rio Grande do Sul, sendo o terceiro “Caderno” do Curso de Arte Dramática, que inclui coleções de textos dramáticos inéditos e traduzidos, ensaios e conferências. Apesar do ano de publicação, os textos que compõem o volume são todos da época em que o autor esteve no país, ou seja, até 1960, em geral posteriores àqueles dos livros de 1956 e 1958.

Mais uma vez é Goethe a abrir o volume, desta vez com *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Na verdade, a maior parte do texto se dedica às adaptações musicais e operísticas da obra, mas não deixa de soar como uma alusão ao trabalho anterior, embora o volume, como um todo, seja variado como *A Expressão Dramática*, abordando muitos autores, diretores, questões teóricas. Abre-se o livro com a figura por excelência da juventude, disposta na

¹³² JACOBBI, 1958, p. 66.

¹³³ Ibid., p. 66.

¹³⁴ Cf. NEIVA, 2016, p. 65.

primeira linha do primeiro texto junto ao Childe Harold, ao René chateaubriandiano e ao Jacopo Ortis. E se encerra o mesmo com um texto angustiado pela expectativa da morte, sobre ‘Os Velhos’ mentores do diretor: Bragaglia e Bontempelli.

Um texto sobre Goldoni importa principalmente por tratar da gênese do realismo em sua obra, que, aliás, inspirou diversas montagens por parte do diretor veneziano. Entendido como “único modo de ser clássico”, o realismo entre modernos que o autor já traz por antecipação a Balzac e Tolstoi possibilita a Goldoni refletir “com impressionante fidelidade o momento mais afirmativo da burguesia europeia”¹³⁵. O ensaísta teoriza que “o antigo é clássico na medida em que olha para o Mundo como se fosse Deus; o moderno, na medida em que o vê já com os olhos da História”¹³⁶. Os extremos parecem os mesmos apontados pela análise feita pelo filólogo Erich Auerbach a respeito da mudança de estilos na literatura ocidental entre Homero e Virginia Woolf¹³⁷.

No que se encontra ao lado de Beaumarchais e de Lessing, a ausência de qualquer titanismo em Goldoni o faz mostrar, segundo Jacobbi, “com toda a clareza o que é, o que há de ser, uma *literatura de hegemonia*, – do momento hegemônico de uma nova classe e de uma nova cultura, quando se apresentam à ribalta da História”¹³⁸. E isso sem que seja polêmico como o alemão e como o francês, nem ideológico, nem muito consciente da sua situação cultural e histórica. O sorriso de Goldoni é considerado, no ensaio, equivalente à melancolia de Mozart: “empenham o homem sem forçá-lo, através da paciência e da indulgência, através do espetáculo da própria perfeição feita de honestidade”¹³⁹.

Vê-se, entre os três livros aqui analisados, um gradual desenvolvimento das noções de nacional-popular e de realismo, o que testemunha a fertilidade que o solo brasileiro propiciou à reflexão estética de Ruggero Jacobbi. Os referenciais teóricos se aprofundam e os conceitos ocorrem com mais clareza, explicitados com a paciência do dedicado professor.

Quanto ao trato da matéria brasileira, o volume traz um texto sobre o teatro de Machado de Assis e outro sobre o teatro de Oswald de Andrade, mas a leitura do primeiro, fortemente relacionado à militância do autor em prol da leitura dos clássicos, revela logo que se estende para muito além do autor de *Dom Casmurro*.

¹³⁵ JACOBBI, R. *O Espectador Apaixonado*. Porto Alegre: Ed. URGs, 1962, p. 42.

¹³⁶ Ibid., p. 42.

¹³⁷ O artigo foi publicado originalmente em 1957, um ano depois do lançamento da edição italiana de *Mimesis*. A tradução espanhola, que foi a primeira, é de 1950.

¹³⁸ JACOBBI, op. cit., p. 43. Grifo do autor.

¹³⁹ Ibid., p. 44.

A partir de uma ampla contextualização histórica, Jacobbi indica que os “resultados mais altos” da literatura dramática brasileira estaria no seu início, isto é, no início de sua independência (não com Antonio José, o Judeu, autor das letras portuguesas, nem com o teatro jesuítico, de espetáculos não-literários, nem com as tentativas de poemas trágicos da Arcádia, mas no romantismo), depois havendo uma “história, se não de uma decadência, certamente de uma crise”¹⁴⁰.

Gonçalves Dias seria o “maior dramaturgo brasileiro”, mas teria sido injustamente vitimado pela crítica literária, no que a trajetória de Machado de Assis muito se assemelharia. Outros fatores, relacionados a um quadro mais amplo da cultura artística e intelectual da época, parece ao autor explicar a questão. Abordando então Gonçalves Dias e o “comediógrafo de personalidade e características nacionais mais marcantes”, Martins Penna, o autor expõe um quadro geral:

Ambos pertencem ao mesmo período, ao início do século XIX, e coincidem com o primeiro florescer da vida teatral brasileira, do espetáculo, com a companhia e a escola de João Caetano; e marcam dois rumos, dos quais, um, o da sátira social, da comédia de costumes, ia determinar uma longa tradição nem sempre muito alta nos resultados, ou mesmo nas intenções; o outro caminho, o do drama, ficou barrado, interditado até hoje, como no tempo em que Gonçalves Dias escreveu suas peças, nelas depositando suas maiores esperanças, e logo – decepcionado – desistindo de um gênero para o qual não obtivera, não digo o reconhecimento, mas ao menos, a solução natural, a via do palco¹⁴¹

A descrição do ambiente de circulação das obras em meio a público e crítica e a natureza de palco à qual estão imbricadas parece concebida sob influência da atenção dada ao “sistema literário” por parte de Antonio Candido, no seu estudo de dois momentos “decisivos” da literatura brasileira em “formação”. O tema do profícuo intercâmbio Jacobbi-Candido será retomado e desenvolvido mais adiante.

Ancorado nas próprias experiências de montagem de peças de Gonçalves Dias e de Machado de Assis, Jacobbi combate a ideia, consolidada pela fortuna crítica, de ausência de vocação para o drama, mencionando inclusive a acolhida favorável da crítica em relação às montagens. Sobre o poeta maranhense, o italiano relembra uma trama de desilusões com o teatro que teria culminado na sabotagem, por parte do Conservatório Dramático, de sua maior peça, da qual o dramaturgo se vingaria publicando a mesma com o desabafo em que cortava relações com a instituição e seus censores, com o teatro e, quase, com o Brasil. Segundo o ensaísta,

¹⁴⁰ JACOBBI, 1962, p. 51.

¹⁴¹ Ibid., pp. 52-53.

Esse prefácio contém toda uma poética; gira em torno das funções do teatro na vida dos povos, e se coloca numa linha nevrálgica de evolução do romantismo ao realismo; é, numa perspectiva mundial, um dos textos mais agudos de teoria dramática do seu tempo, e é a obra de um rapaz brasileiro de vinte e três anos¹⁴²

A passagem complementa, com mais consistência histórica e biográfica, o assunto do prefácio, que é tratado no livro anterior de maneira mais fechada sobre o texto, sem o arcabouço contextual que ora se apresenta. A capacidade de Jacobbi de renovar a abordagem de objetos que reiteradamente ocorrem na sua crítica é notável, levando-se em conta também que quase nunca se repetem julgamentos e narrativas, tornando as recorrências sempre vias de aprofundamento no objeto, raramente ou nunca enfadonhas.

Não obstante apareça no ensaio como “um funcionário conformado e conformista”¹⁴³ nas suas atividades de censor, Machado de Assis para o ensaísta já “enxergava perfeitamente o caminho vital do teatro brasileiro, que era e é o caminho de um teatro nacional-popular”¹⁴⁴. Jacobbi faz uma ligação com o presente para revalorizar e atualizar a preocupação machadiana, alertando para o fato de que a “renovação” de sua geração só se comprovar “verdadeira e substancial” quando “sobrevier uma revanche de texto escrito”, pois:

Um teatro sem autores próprios, um teatro que vive de traduções e adaptações, pode ter os maiores atores, encenadores e cenógrafos do mundo, mas sua palavra terá sido escrita na água, na areia e no vento. Esse teatro há de ser nacional. Igualmente, um teatro que se dirige apenas a uma minoria social, que não chega a enfrentar o verdadeiro povo, e não apenas como diversão, mas como maneira de preencher uma função ética, cívica, coletiva, também será um teatro de alcance limitado, sujeito a todos os perigos literários e morais. Esse teatro, pois, há de ser popular¹⁴⁵

Malgrado a gentileza do Machado de Assis crítico teatral com seus contemporâneos, como observa o ensaísta, trata-se, no caso, de um grande irônico, que opõe as peças de José de Alencar às de Joaquim Manuel de Macedo, com vantagem do primeiro precisamente devido ao “respeito da verdade humana, sem deformações psicológicas, sem delírios verbais, sem mistificações cênicas”, diversamente do “baixo romantismo” do outro¹⁴⁶.

Numa comparação inusitada, Jacobbi equipara o conhecimento machadiano da técnica do soneto (“forçar um mundo a encerrar-se nos quatorze versos e poucas rimas”¹⁴⁷) à criação de *Lição de Botânica*, brincadeira “sem conseqüências” que com Machado assume

¹⁴² JACOBBI, 1962, p. 55.

¹⁴³ Ibid., p. 55.

¹⁴⁴ Ibid., pp. 55-56.

¹⁴⁵ Ibid., p. 56.

¹⁴⁶ Ibid., p. 57.

¹⁴⁷ Ibid., p. 57.

uma “singular profundidade”, através do jogo de nuances com que o tratamento teatral, extremamente hábil, e a língua do diálogo, muito plástica, aludem e introduzem a uma psicologia”¹⁴⁸. Jacobbi identifica um jogo de aparências na peça que “chega a ter a graça de proporções e a limpidez de estilo de um provérbio de Musset”, referido como “modelo absoluto do gênero”¹⁴⁹. A referência interessa não só pelo que ilumina na escrita machadiana, mas porque o teatro do romântico francês é também objeto de um ensaio presente no livro, de modo a reforçar o sentido de organicidade auferido da leitura da obra.

O passeio pelo porte do teatro machadiano se encerra na contraposição do estado bem aceito de “projeto”, relativo à obra de um bruxo que nunca foi moço e “não cultivava ilusões”, à da execução conquistada, ao menos uma vez, do projeto de “extrema mocidade” de Gonçalves Dias¹⁵⁰.

Para além do que remete ao conhecimento sobre o escritor paulista, o texto sobre Oswald de Andrade interessa por se iniciar propondo uma reflexão teórica sobre a polaridade entre literariedade e teatralidade da obra de literatura dramática:

O eventual valor literário da peça de puro “métier” revela a média do gosto, o padrão geral de cultura, de uma época e de um povo; a eventual teatralidade de uma obra literária revela o grau de força popular de uma literatura, sua capacidade de se expandir para fora da contemplação individual, atingindo a vibração típica das comunicações coletivas¹⁵¹

A discussão se mostra particularmente importante no interior da obra jacobbianiana, remontando aos conflitos e antinomias de sua formação teatral, polarizada pelo velho Bragaglia e Silvio D’Amico, absoluto cênico e centralidade do texto. Portador da “desgraça de possuir uma *mens* eminentemente histórica, que [o] obriga, não digo a julgar, mas a tentar sempre concatenar”¹⁵², anuncia a solução dialética segundo a qual “a operação crítica mais concreta será sempre a própria encenação das peças”¹⁵³.

Após a típica abertura teorizante, Jacobbi passa a abordar o teatro de vanguarda oswaldiano, atingido pela declarada tarefa de leitura metódica e analítica do repertório brasileiro. À impressão de uma criação “em espaço puro, onde todo o gesto é possível”¹⁵⁴ se soma à da “interpretação libertário-psicanalítica de Oswald, a mesma dimensão transcendental

¹⁴⁸ JACOBBI, 1962, p. 58.

¹⁴⁹ Ibid., p. 58.

¹⁵⁰ Ibid., pp. 59-60.

¹⁵¹ Ibid., p. 62.

¹⁵² Id. *Le Rondini di Spoleto*. Samedan: Munst Press, 1977, p. 142.

¹⁵³ Id., 1962, p. 61.

¹⁵⁴ Ibid., p. 62.

que ele esboça em sua tese sobre a filosofia messiânica”¹⁵⁵. O ensaísta destaca *O Rei da Vela*, cuja montagem teria sido prometida por si mesmo ao próprio autor, como obra que passa a fazer parte da história do teatro, com suas máscaras grotescas e revolucionárias.

O Espectador Apaixonado representa um avanço teórico-metodológico bastante perceptível e contribui, certamente, para as sistematizações teóricas que proporcionarão prêmios ao autor em seu continente transcendido, para os guias que montará com fins didáticos, professor que seguirá sendo até o fim da vida. Sua maior organicidade o torna mais cativante, como um todo, do que *A Expressão Dramática* e sua abrangência o torna mais acessível do que *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*.

Os três, entretanto, representam juntos a seriedade do autor quanto à sua experiência brasileira, de profunda integração e comprometimento com a causa da construção de uma cultura orientada pela autonomia nacional-popular, sempre reformulada em termos que respondam à altura as respectivas contradições intrínsecas e as diversas figurações do fenômeno na moderna literatura dramática, em que Gonçalves Dias conquista, finalmente e sozinho, seu lugar de direito.

Homem de esquerda em vivo contato com as lutas do seu país (constantemente referido como seu) de exílio voluntário (e assim classifica as viagens europeias do amado Gonçalves Dias, mas o canto saudoso do veneziano serão montagens de Goldoni, malandros Sacis-Pererês balançando nas gôndolas), o diretor desenvolveria no Brasil suas ideias de natureza estética e política, ideias que colocaria à prova do ambiente cru do teatro nacional, vivenciando e lutando com as tensões da ausência de políticas culturais; da indústria em suas pretensões burguesas: ora demasiado vulgares, ora pateticamente “profundistas”; de um público a ser formado junto com atores e diretores, etc.

Estabelecendo diálogo com mais uma linha de interpretação do campo marxista, ora radicada nos trópicos, seu olhar assume uma lente que se assemelha com aquela do sistema literário, como a que pudemos rastrear na descrição do ambiente oitocentesc brasileiro. No estudo de Neiva, a relação é assim sintetizada:

Para Jacobbi, o índice de maturidade de um movimento teatral estaria na combinação de um repertório nacional a uma reinterpretação dos clássicos mundiais. A modernização só se completaria quando um conjunto estivesse em funcionamento, numa relação interligada entre autores, encenadores nacionais e o grande público. Nesse sentido, seu pensamento se aproxima de uma certa ideia de formação tal como elaborada por Antonio Candido. Jacobbi, assim, foi militante ativo de uma proposta de interação de campos que pudesse criar condições de um melhor desenvolvimento entre o trabalho

¹⁵⁵ JACOBBI, 1962, p. 63.

de uma cena moderna e de uma dramaturgia nacional, sendo um dos eixos centrais desse processo um tipo de atuação que levasse em conta a consciência dos nossos “brasileirismos”¹⁵⁶.

A aproximação de Ruggero Jacobbi com Antonio Candido deixaria marcas nas obras de ambos, que se conheceram em São Paulo. O episódio de descobrimento da casa de Oswald (conduzido por Candido e Décio de Almeida Prado) um ano antes do falecimento do autor de Pau-Brasil seria rememorado com saudosismo. Conta o diretor que em seu sétimo ano de exílio, descobriu por meio dos amigos que Oswald morava ao lado de sua casa “na Martins Fontes” e do teatro onde então trabalhava, “na Major Diego”:

nessa rua eu tinha também vivido um tempo, numa casinha que continha somente o meu apartamento de dois quartos e um rumorosíssimo bar. [...] ter vivido no velho bairro do Bixiga, em São Paulo, não tão densamente italiano como o Brás, porém, ao mesmo tempo, bastante toscano-calabrês¹⁵⁷.

Enquanto o crítico mineiro será aludido no relato já bem posterior como

um verdadeiro historiador e soube integrar, no seu discurso amoroso, o fabuloso Oswald com as dimensões objetivas de uma tenaz reconstrução das fontes e do desenvolvimento da literatura brasileira, ou seja, de uma das mais belas e ricas literaturas modernas do Ocidente. (Mas quem diz assim sou eu: Candido fala sempre por meio da brincadeira, astúcia ou sincera modéstia brasileira, como se fizesse a crônica de uma esquálida, mal afamada, adorada província)¹⁵⁸.

Completam a obra “brasileira” de Jacobbi o prefácio ao *Subúrbio Branco* do poeta Edgard Braga¹⁵⁹, que se revelará bastante presente na mesa de trabalho do tradutor e antologista dos anos seguintes. Também marcam o período a escrita, em língua portuguesa, das peças *O outro lado do rio* (1958-1959) e *Ifigênia* (1960).

Se o fato da experiência brasileira de Jacobbi ser sentida como um “exílio” for determinante para a configuração de sua obra, como apontado pelo amigo Mladen Machiedo¹⁶⁰, será tarefa dos estudiosos investigarem melhor os ganhos destes anos de viva atividade, aliás tradutória em sentido amplo, o que inclui as adaptações teatrais que o intelectual prioriza no período.

¹⁵⁶ NEIVA, 2016, p. 52.

¹⁵⁷ Apresentação da peça *O Rei da Vela* (dir. José Celso Martinez Correa, com o grupo Oficina, em Florença, abril de 1968). Tradução de Alessandra Vannucci apud. JACOBBI, 2005, p. 228.

¹⁵⁸ Ibid., p. 228.

¹⁵⁹ JACOBBI, R. A Poesia de Edgard Braga. In: BRAGA, E. *Subúrbio Branco*. São Paulo: Clube de Poesia, 1959, pp. 9-20.

¹⁶⁰ MACHIEDO, M. Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi. In: *Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi*. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

Os anos “brasilianistas” na Europa são a seguir analisados por meio das duas maiores realizações da atuação difusora da cultura brasileira, coordenada junto a instituições, vínculos profissionais e ideais político-ideológicos em constante amadurecimento.

As antologias de poesia brasileira

Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi

Como apresentado no capítulo anterior, os empreendimentos de Jacobbi no âmbito da antologia poética foram numerosos e notáveis, não só integrando intensa atividade de tradutor, historiador e teórico da literatura, mas abarcando, ainda, a reflexão sobre o próprio ato de compilação.

Dois desses projetos, ambos devidamente concluídos e publicados em vida do antologista, são, neste capítulo, analisados em decorrência não somente da matéria brasileira que apresentam, mas por contemplarem, ainda que parcialmente, *Invenzione di Orfeo*, a obra enfocada no capítulo final.

Ao regressar à Itália em 1960 e iniciar a fase de atuação brasilianista na vida cultural italiana, Ruggero publica, em pouco tempo¹⁶¹, *Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi* como segundo volume da coleção latino-americana empreendida pelo Columbianum em associação com a editora Silva, de Milão. Com tiragem de 5000 exemplares, a edição era apresentada a um público “ignaro de tudo”¹⁶², que “não sabe nada e, o que sabe, sabe mal”¹⁶³ e faria um “sucesso extraordinário”¹⁶⁴, segundo as memórias de Luciana Stegagno Picchio, tendo na época uma recepção crítica entusiasmada pela figura de autoridade do antologista recém-chegado do “exílio”, mas não sem reservas, como se verá mais adiante.

Dedicada à esposa brasileira e à filha recém-nascida, a obra traz uma introdução com indicações bibliográficas, as traduções com “*testo a fronte*”¹⁶⁵ e notas explicativas no final. A primeira característica a chamar atenção é a seleção de apenas onze poetas para representarem a poesia brasileira do século – o que, no entanto, possibilitou uma média de oito poemas por autor, dando vazão ao aprofundamento na imersão em cada um. Estão divididos em escritores do “modernismo polêmico”, da “maturidade do modernismo”, dos “símbolos e formas” e “poetas novos”. A distribuição dos textos é desigual, com vantagem para “maduros” e

¹⁶¹ Passados apenas oito meses da chegada de um longo exílio. Um olhar atento à sua produção revela que este é um dos raros anos em que Jacobbi não dirige peças, o que se repetirá somente em 1975 e em 1977 – no vasto arco que compreende 37 anos de direção, desde estréia precoce em 1943 até os anos de enfermidade.

¹⁶² STEGAGNO PICCHIO, L. Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes. In: DOLFI, 2003, p. 27.

¹⁶³ Id. Ruggero Jacobbi: un'avventura nel novecento brasiliano. In: DOLFI, 1987, p. 163.

¹⁶⁴ Id., 2003, p. 27.

¹⁶⁵ Assim são chamadas, na Itália, as edições bilíngües.

desvantagem para “polêmicos”. Já os (neo)simbolistas e formalistas e os “novos” estão próximos e na média.

A introdução se divide em três partes de finalidades distintas: primeiro, apresenta informações básicas sobre a história, a sociedade e a cultura brasileira, tecendo algumas comparações com o panorama europeu; então adentra a história da literatura a partir de eventos e de indicações bastante diretas de figuras proeminentes, defendendo o princípio de que “a história de uma poesia não é feita somente de poesia”¹⁶⁶, declarando desconfiança “daqueles que explicam a literatura com a literatura”¹⁶⁷ e tecendo elaborados comentários de alguns textos antologizados; por fim, deixa as referências bibliográficas, indicando material nas duas línguas.

Além de textos clássicos e já então traduzidos de sociólogos e historiadores (Roger Bastide, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre), são referenciados os “predecessores”¹⁶⁸ Anton Angelo Chiocchio¹⁶⁹, Pasquale Aniel Jannini, Mercedes La Valle¹⁷⁰ e Raffaele Spinelli¹⁷¹, as antologias brasileiras de Manuel Bandeira e de Carlos Burlamaqui Kopke (Clube da Poesia) e três histórias da literatura brasileira: a de Ronald de Carvalho, traduzida em 1936, o terceiro volume da dirigida por Afrânio Coutinho (1959) e a recém-publicada de Jannini, de 1960. Atualizado – mas nem por isso menos reverente à aposentada

¹⁶⁶ JACOBBI, R. *Lirici Brasilini dal Modernismo ad Oggi*. Genova: Silva, 1960, p. IX.

¹⁶⁷ Ibid., p. XXXIV.

¹⁶⁸ Todos tradutores de poesia brasileira na Itália em atuação na década de 1950. Ao contrário do que afirma VANNUCCI (2003, p. 231; 2012, p. 20), a obra aqui analisada não é pioneira (nem única, nem tem participação direta de Ungaretti), havendo anteriormente ao menos duas amplas antologias italianas de poesia brasileira traduzida, desde 1954 (LA VALLE, M. *Un Secolo di Poesia Brasiliana*. Siena: Maia, 1954 e SPINELLI, R. *Croce del Sud*. Torino: Bocca, 1954). As antologias de Chiocchio se restringem a um único período ou autor e a de Jannini abrange, além da poesia, a prosa. Na primeira parte da introdução, Jacobbi cita, ainda, Giuseppe Ungaretti como seu predecessor.

¹⁶⁹ “A.A. Chiocchio, poeta, nascido em Roma em 1927, passou um longo período no Rio de Janeiro entre 1949 e 1951. Entre outras, sua principal obra poética se intitula *Lettera a Rio* [Carta ao Rio] (Edit. Rebellato, Padova, 1953). Publicou uma série de minivolumes dedicados respectivamente a: *Manuel Bandeira*, *Poeti modernisti brasiliani* [Poetas modernistas brasileiros], *Poeti della nuova generazione* [Poetas da nova geração], Mário de Andrade, contendo somente as traduções dos textos (sem original), editados em Roma por Mario dell'Arco [...] Há algum tempo tempo abandonou a atividade literária”. MONACO, 1977, pp. 28-29. A citação é do trabalho de conclusão de curso (*tesi di laurea*) de Línguas e Literaturas Estrangeiras (*Università degli Studi di Roma*) de Giovanna Milo Monaco, do ano letivo de 1976-1977, orientado por Ruggero Jacobbi. Intitulado *Interpreti e traduttori italiani di Murilo Mendes* [Intérpretes e tradutores italianos de Murilo Mendes], o documento está guardado no Fundo Ruggero Jacobbi do Gabinete Vieusseux, sob o código de localização RJ.68.

¹⁷⁰ “Mercedes La Valle, poetisa e jornalista, viveu longamente no Brasil em São Paulo e colabora em revistas brasileiras. É conhecida sobretudo pela sua tradução em verso d’*Os Lusíadas* de Camões (*Lusiadi*, Edit. Guanda, Parma, 1964). A escritora italiana fez uma antologia em ocasião das celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Mais que uma antologia, que ficaria afinal incompleta, a autora pretende que o livro seja um encontro entre os poetas além do Oceano e os poetas italianos” MONACO, 1977, pp. 23-24.

¹⁷¹ “Raffaele Spinelli, literato de formação carducciana e classicista, nascido em Urbino em 1887, viveu longamente no Brasil ensinando literatura brasileira em Belo Horizonte e em Porto Alegre. Publicou versos e trabalhos teatrais em italiano e em português. Compilou diversas antologias da nossa literatura para uso de estrangeiros. Ao retornar para a Itália, após ter deixado o ensino devido à idade, faleceu em Roma em 1962” MONACO, 1977, p. 10.

obra de divulgação de Ronald de Carvalho –, o autor reverbera os trabalhos passados tanto no sentido de ecoar ideias (como quando nega a existência do “problema racial”¹⁷² no Brasil, inspirado pelo luso-tropicalismo freyreano) quanto para divergir (como nas idiossincrasias historiográficas e críticas da compilação).

Propondo-se a desvelar uma literatura, uma língua e um país desconhecidos¹⁷³, Jacobbi principia por distinguir o Brasil de uma categoria inapreensível como a “América do Sul”. Pontua a miscigenação étnica que contrapõe os negros nativos dos negros do Harlem, situa Carmem Miranda como um produto hollywoodiano, Brasília como “artisticamente muito discutível”, Vargas como símbolo de uma revolta democrática, nacionalista e socialista (depois da fase fascista) e explica as contingências de uma Independência monarquista, sem um libertador e sem guerras, assim como uma República alcançada pacificamente, sem assustar um rei que fumava cachimbo com Victor Hugo.¹⁷⁴

O veneziano ensaia, ainda, algumas comparações entre as culturas, por vezes favoráveis, por vezes nem tanto:

nem mesmo a mais reacionária burguesia brasileira consegue hoje ser tão reacionária como a nossa [...] Fenômenos como o nosso monarquismo, o nosso neofascismo, o nosso clericalismo retrógrado, são absolutamente impensáveis¹⁷⁵

Ao passo que, ao Brasil,

falta uma tradição lógica, racionalista, realista [...] impera ainda o analfabetismo [...] vai de uma *intelligentsia* progressista entre as mais evoluídas (ao menos em sentir os problemas, e no afã de se informar) e núcleos humanos ainda abandonados a um estado semi-animal¹⁷⁶

Uma espécie de arroubo poético precede a entrada no “Desenvolvimento de uma poesia”, erodindo a eventual pretensão de manual acadêmico. O autor assume a voz inspirada da evocação lírica e rememora os arranha-céus paulistanos, os ouros do barroco mineiro e os sons da macumba, tudo inesperadamente acoplado à prosa referencial e argumentativa, conduzindo a leitura como numa forma ensaística, no sentido da abertura – mas não deixa de ser uma abertura meio de chofre. A antologia é reiteradamente proposta como “álbum”¹⁷⁷ cujos quase cem poemas são “para se ler abertamente e sem preconceitos”¹⁷⁸, para

¹⁷² JACOBBI, 1960, p. X.

¹⁷³ Ibid., p. IX.

¹⁷⁴ Ibid., pp. X-XI.

¹⁷⁵ Ibid., p. XII.

¹⁷⁶ Ibid., p. XIII. Grifo do autor.

¹⁷⁷ Ibid., pp. XIII, XXI e XXXVII.

¹⁷⁸ Ibid., p. XXXVII.

“decifrar”¹⁷⁹. Por ora, “não se trata de um panorama histórico nem de uma crestomatia sistemática”¹⁸⁰, embora o poeta-tradutor anuncie ter em mente desenvolver, ainda, um outro “trabalho mais complexo e documental”¹⁸¹.

Após distinguir o modernismo de fontes vanguardistas brasileiro daquele neoparnasiano e neossimbolista hispano-americano, Jacobbi anuncia seguir a “excelente síntese” de Mário da Silva Brito¹⁸² para repassar concisamente os eventos que culminaram na Semana de Arte Moderna, partindo do regresso profético de Oswald de Andrade com o Manifesto Futurista debaixo do braço em 1912 e dando destaque para a participação musical de Villa-Lobos, além de menção a Camargo Guarnieri. A querela entre Mário e Oswald, a formação dos nativismos de direita e de esquerda e a contradição de uma literatura de exportação intraduzível compõem o quadro com o pano de fundo da industrialização e da greve de setenta mil operários contra a aristocracia rural em 1919. 1922 é descrito como a única revolução, “a rigor”¹⁸³, da história do país, ainda que precursora à de 1930. O célebre balanço do Mário maduro é citado, por fim, para a sistematização dos avanços, sem deixar de mencionar a existência de toda uma “*sylva sylvarum*”¹⁸⁴ de repertório modernista não documentado.

O antologista cita Gilberto Freyre para reduzir a dualidade modernismo cosmopolita x regionalismo a “só um debate entre poetas e narradores”¹⁸⁵. Comenta, ainda, que os regionalistas eram comunistas de estrita observância enquanto os modernistas, liberais ou “comunistas genéricos”. E toma partido pelo foco no modernismo paulista¹⁸⁶.

Fiel ao princípio orientador de rejeição ao “encargo historiográfico ou técnico”¹⁸⁷, Ruggero apenas esboça o arco que parte da geração de ’22 para a de ’30 e desta para a de ’45, “que se prolonga em diversas ramificações até hoje”. Destaca, no entanto,

uma fase intermediária: os poetas que, entre o segundo e o terceiro grupo, sentiram de forma mais acentuada a exigência de uma disciplina formal – violentamente rompida pelo modernismo – ou desenvolveram uma temática afim àquela dos herméticos, mais metafísica e menos realista¹⁸⁸

¹⁷⁹ JACOBBI, 1960, p. XIII.

¹⁸⁰ Ibid., p. XXI.

¹⁸¹ Ibid., p. XXI.

¹⁸² Ibid., p. XX.

¹⁸³ Ibid., p. XX.

¹⁸⁴ Ibid., p. XXIV.

¹⁸⁵ Ibid., p. XIV. Esse aspecto teórico-historiográfico chama a atenção para o fato de que o regionalismo (seja na lírica ou na narrativa) típico da obra de Jorge de Lima é constantemente obliterado nas leituras jacobbianas, que descrevem um poeta de vida carioca e obra “universal”.

¹⁸⁶ Ibid., p. XIV.

¹⁸⁷ Ibid., p. XV.

¹⁸⁸ Ibid., p. XVI.

Mário de Andrade abre o álbum, representante por excelência do “proto-modernismo”. O único poema a figurar do paulista, entretanto, data de um outro momento, sendo publicado somente meses após a morte do autor, em 1945. A leitura da produção epistolar de Mário e de suas versões presentes no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo revelou traços da criação de *O Carro da Miséria* a ponto de Tatiana Longo ter reconstituído o percurso genético do texto, póstumo devido à carga política impubescível. De acordo com a interpretação apresentada, a escritura poderia remeter a 1931¹⁸⁹, sendo comentada em 1933 por Manuel Bandeira, que rechaça diversas passagens: “cheira a modernismo barato, em suma é besta”¹⁹⁰. Mário, por sua vez, acolhe as críticas e suprime as passagens, de modo a fugir da mácula “modernista”. No “Ensaio de Interpretação” que esboça acerca do próprio poema¹⁹¹, o paulista confessa ter nele se escondido “como talvez em nenhum outro”¹⁹². Seus elementos “não querem dizer coisíssima nenhuma, [...] proposital, voluntária e... inconscientemente nada significam, não têm sentido interpretável. Só pra disfarçar, como a peninha no rabo do cachorro”¹⁹³. Apesar de concordar com o amigo Bandeira que *Carro da Miséria* “contém alguns dos versos mais bonitos” que inventara, trata-se, segundo ele, de “falcatrúia lírica”, “hermetismo falso, desnecessário”, “o poema mais escuro (e escuso...), mais aparentemente poesia pura, mais hermético”¹⁹⁴ por si já escrito.

Tal leitura, se procedente, torna dúbio o lugar de uma composição do tipo dentre as quatro periodizações delineadas na antologia de Jacobbi. Sugere que o enquadramento no primeiro modernismo é motivado mais pela figura do autor do que pelo texto. De fato, *Lirici Brasiliani* parece priorizar uma boa apreensão dos autores, ao apresentar pouca diversidade e os perfis bem delineados antes dos respectivos textos.

Assumindo a escolha a “um texto dos menos conhecidos de Mário”¹⁹⁵, o compilador vê, neste, sua “imagem mais pessoal”¹⁹⁶, vórtice interno do sujeito que “alude a toda uma

¹⁸⁹ MORAES, M. A. de. *Diálogo Epistolar: edição da correspondência Mário de Andrade / Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997, p. 559 apud LONGO, T. M. *A bordo do Carro da Miséria*. *Manuscrita*, n. 7, 1998, p.178.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.179.

¹⁹¹ Publicado em transcrição genética em LONGO, 1998, pp. 191-194. O manuscrito, presente no Arquivo do IEB-USP, permaneceu inédito até 1994, quando José Paulo Paes publicou o texto na Revista do IEB, n. 36.

¹⁹² *Ibid.*, p. 192.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 193.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹⁵ JACOBBI, 1960, p. XXI.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 4.

mitologia popular que quer se tornar razão”¹⁹⁷ superando dados polêmicos para gerar um turbilhão antiburguês com

cheiro de um irracionalismo que tem parentesco com a primeira poesia de esquerda dos surrealistas, sem dúvida: mas esse irracional, técnica e politicamente, é mais avançado que o racionalismo pobre de muito passatempo modernista, talvez inevitável, também de Mário¹⁹⁸

Se o estudioso belga das reescritas como “manipulação da fama literária” André Lefevere estiver certo em relacionar a poética autoral de um antologista com a presente em sua obra, vindo a poética mesmo a “moldar a antologia”¹⁹⁹, então parece que, no caso de Jacobbi, há forte conexão entre os elementos que destaca do texto selecionado e suas próprias inquietações, na medida em que o mesmo desperta uma convergência de questões amplamente tematizadas na sua atividade crítica e teórica. O desejo pela razão aqui diagnosticado ecoa, ainda, a relação de complementaridade intrínseca à concepção de segunda Europa. A escolha de um texto estranho à produção circulante no período que o emoldura na obra e difícil de reduzir à “polêmica” constitui idiossincrasia que abre margem para um acentuado personalismo guiando as escolhas efetuadas. Pretensamente polido de “modernismos”, o texto que para Mário de Andrade teria trilhado rumo à falsa opacidade semântica, para o tradutor empregaria um surrealismo “técnico e político” capaz de suplantar a mera blague de 22.

Guiado pela estratégia analógica, recurso igualmente diagnosticado por Lefevere nas antologias de poesia traduzida, o brasilianista desconfia que os brasileiros não tenham decifrado o “modelo oculto” por trás de Carro da Miséria: Maiakóvski, ao passo que seria fácil perceber as referências parciais “do futurismo a Dadá, de um tom Aragon-Soupault a Neruda”²⁰⁰.

O texto do poeta paulista se destaca na antologia também pelo desafio que comporta sua “ousada”²⁰¹ tradução. Diante de “invenções lexicais quase joyceanas, dos *calembours* frenéticos, das elípticas referências regionais e históricas”²⁰², o reescritor recorre às notas no final do volume, embora afirme que “não há nada para entender: há de se acompanhar a onda rebelde de um canto insolitamente desenfreado, instintivo, menos intelectual e menos e menos

¹⁹⁷ JACOBBI, 1960, p. XXIV.

¹⁹⁸ Ibid., p. 5.

¹⁹⁹ LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, Routledge, 1992, p. 126. O autor efetua estudos de caso envolvendo diversas modalidades de “reescrita” literária, como a tradução, a crítica, a historiografia, a antologia e a edição.

²⁰⁰ JACOBBI, 1960, p. 5.

²⁰¹ Ibid., p. 4.

²⁰² Ibid., p. 5.

sentimental [...] o texto é belo por essa onda, e a versão busca enlouquecer com ela”²⁰³. Trata-se, declarada e evidentemente, da “versão” mais livre do volume, permitindo-se “inventar, brincar e aludir também o tradutor”. Basta ao leitor saber que “tudo aquilo que à primeira vista lhe parecerá erro de impressão será o que há de mais próprio ao poema”²⁰⁴

Assim como Mário de Andrade, a principal obra de Raul Bopp é, da mesma forma, considerada “intraduzível”²⁰⁵ em *Lirici Brasiliani*. O sulista, diplomata e viajante “especialmente pela Europa”²⁰⁶ é identificado como “verdadeiro lírico” e criador de uma outra língua, como na prosa ocorreria com *Macunaima* e com a obra de Guimarães Rosa: “em verso, Bopp está quase sozinho (há os poemas negros de Jorge de Lima, mas o resultado poético é muito inferior)”²⁰⁷. Mais panorâmica é, aqui, a seleção dos textos representativos dentro da obra do autor, abrangendo uma parte do indiscutivelmente modernista-nativista *Cobra Norato* (1931), três poemas de *Urucungo* (1932) e *Imigração*, primeiramente publicado em 1954. É possível suspeitar que o quinto poema figure por aludir às relações Brasil-Itália, mas ainda que a publicação já se distancie dos anos iniciais modernistas, a feição coloquial, episódica e o olhar voltado à história em prol de uma identidade em formação não deixam dúvida.

Sendo a maior seção, o modernismo “maduro” é abordado a partir dos retratos precisos e textos exemplares de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt.

O primeiro, “uma instituição de seu país”²⁰⁸, é introduzido ao público europeu no perfil da antologia dando destaque à amizade com um Éluard então mallarmeano²⁰⁹, além de uma tímida aproximação a Umberto Saba²¹⁰. Passando ao estilo e decorrentes dificuldades de tradução “exatamente pela simplicidade e familiaridade de sua linguagem – em que a fala carioca se junta com inimitável graça às preciosidades e arcaísmos usados raramente mas com extraordinárias perspectivas de ironia histórica” – Jacobbi solicita ao público que “faça um esforço para ver de perto o texto original”²¹¹. Equilibrada, a seção traz exemplos de quase todos os livros de poesia de Bandeira.

²⁰³ JACOBBI, 1960, p. 5.

²⁰⁴ Ibid., p. 5.

²⁰⁵ Ibid., p. 40.

²⁰⁶ Ibid., p. 40.

²⁰⁷ Ibid., p. 40. Importante observar que, sempre que mencionada por Jacobbi, a obra regionalista de Jorge de Lima tende ao descrédito.

²⁰⁸ Ibid., p. 59.

²⁰⁹ Ibid., p. 58.

²¹⁰ Ibid., p. 59.

²¹¹ Ibid., p. 59.

Carlos Drummond de Andrade é associado enfaticamente ao “sentimento da história” numa apresentação convencional até o ponto da produção engajada, passando pelas fases de objetivismo modernista e do pessimismo “quase crepuscular”²¹² de *Brejo das Almas*. Cassiano Ricardo surge como “poeta mais moderno e mais racionalista”, superando nestes quesitos o mineiro da *Rosa do Povo*. Há, no paulista, “uma mania de juventude”²¹³ que o leva a percorrer o vasto caminho desde o “penumbrismo ou crepuscularismo brasileiro”²¹⁴ até chegar aos concretistas. Vê-se que o recurso analógico relaciona não só poéticas de autor, mas tendências de época.

Amigo de “René Char, de Ghelderode e dos pintores abstratos de tendência construtivo-expressiva”²¹⁵, Murilo Mendes é contraposto a Jorge de Lima na medida em que “tende a permanecer humano e quer ser cada vez mais claro”, sem que a tendência metafísica e portanto aberta ao irracional o deixe se levar pelo “fantasma do automatismo surrealista ou do hermetismo analógico”²¹⁶. Sua presença na obra importa principalmente por se tratar de uma das primeiras das frequentíssimas abordagens acerca do poeta por parte de Ruggero Jacobbi, como se verá a seguir, no subcapítulo dedicado à relação dos dois.

Augusto Frederico Schmidt encerra a seção apresentado a partir da polêmica contra o nativismo. Em busca de uma temática universal, o poeta “típico do mundo da ditadura, do Estado Novo”²¹⁷ se divide entre uma tendência metafísica, à qual “não é realmente congenial”, e um sentimentalismo “sem referência histórica”²¹⁸, um “indeterminado leopordiano”²¹⁹. Recomendado mais como poeta de “poesias escolhidas” que de “poesias completas”, o autor de ambições “claudelianas”²²⁰ tem sua posição “madura” justificada: com ele, o modernismo enfim está morto.

A terceira divisão, representada por Jorge de Lima, Edgard Braga e Cecília Meireles é sintetizada no título “O caminho para a abstração”. Descrevendo a presença de um novo clima cristão, Jacobbi vê na ocasião um

movimento que tem muitos aspectos negativos, pelo seu esquematismo filosófico e pela sua indecisão no campo social; movimento em que um Murilo ou um Jorge surgem mais como exceções, ou mesmo como mal disfarçados *opposants*, que como seguidores. Cabe a nós [...] identificar

²¹²JACOBBI, 1960, p. 87.

²¹³Ibid., p. 121.

²¹⁴Ibid., pp. XIX e 120.

²¹⁵Ibid., p. 163.

²¹⁶Ibid., p. 163.

²¹⁷Ibid., p. XXIX.

²¹⁸Ibid., p. 190.

²¹⁹Ibid., p. XXIX.

²²⁰Ibid., p. 191.

aquilo que contém de novo, para o bem e para o mal, para além do modernismo e no caminho da poesia da geração sucessiva (que essas obras não antecipam cronologicamente, mais exato será dizer que se emparelham a ela, em um movimento histórico e técnico unívoco – vejam-se as datas)²²¹.

Defendendo que “toda atitude hermética nasce de determinadas circunstâncias histórico-políticas, por desconfiança do mundo da ação”, o crítico rejeita a explicação de que “a vulgaridade e frivolidade de um modernismo exagerado” poderia ter engendrado, por si só, o distanciamento da lírica com relação à realidade. O outrora *enfant prodige* da crítica hermética e futuro historiador de *Campo di Marte* vê na experiência do pós-guerra e no fim do Estado Novo um clima propício à expressão que constitui o “cordão umbilical do hermetismo”²²².

Jorge de Lima ocupa um espaço maior que qualquer dos outros doze poetas, na introdução. O perfil anteposto aos textos e o comentário dos mesmos na introdução serão analisados no capítulo subsequente, bastando, por ora, destacar o protagonismo limiano na obra e a constatação de que apenas poemas da fase final do autor são alvos de comentários mais desenvolvidos e figuração na obra.

Inferno a nativismos como Schmidt, o “europeu” Edgard Braga é caracterizado como “verdadeiro hermético”, dado “às abstrações, aos absolutos”, e lembra ao antologista os “poetas do tempo de Mussolini”²²³. A decomposição tipográfica do concretismo vem completar uma ampla gama de referências elencadas sobre este místico autor.

Também europeia soa a Jacobbi uma Cecília Meireles “mais portuguesa que brasileira”²²⁴. A autora de “versos maeterlinckianos”²²⁵ representa um ponto de equilíbrio do grupo, provindo dos círculos reacionários católicos até alcançar o lugar de “primeira e principal restauradora da forma”²²⁶. Em sua poesia o hermetismo jamais se consolidaria como propósito ideológico, estando antes ligado à “lentíssima cicatrização de uma ferida no seu corpo e na sua memória de mulher” e, portanto, a um fundo pessoal. A “excepcional habilidade técnica” se combina “com uma série de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam”²²⁷. O retorno da “língua ilustre, tão programático em Braga e no último Jorge, se

²²¹ JACOBBI, 1960, p. XXX.

²²² Ibid., p. XXXIV.

²²³ Ibid., p. 268.

²²⁴ Ibid., p. 283.

²²⁵ Ibid., p. 282.

²²⁶ Ibid., p. 283.

²²⁷ Ibid., p. XXXV.

suaviza consideravelmente em toques coloquiais, fruto secreto da melhor experiência modernista”²²⁸.

Essas fundamentais expressões de hermetismo viriam a predominar, para Jacobbi, na geração de '45, cujas respectivas figuras totêmicas se tornam mais identificáveis: “aquela geometria é Valéry, como aqueles anjos eram Rilke”²²⁹ Ao lado de Pound, Pessoa, Cummings e Grominger, a lírica italiana verte, também, o seu veio na brasileira por meio de Ungaretti, o que instiga o compilador²³⁰. Os autores se afastam da “poesia da rua”²³¹ em busca de uma dimensão universalista para dar lugar seja ao neoparnasianismo, seja ao “isolamento tetro do Eu”²³², “mais escuro hermetismo”, seja, ainda, ao “experimentalismo feroz e, para nós, um pouco ocioso dos concretistas”²³³.

É neste quadrante que se encontra Vinícius de Moraes – de todos, o que traz a apresentação mais sucinta. Entendido como o poeta “mais brasileiro” do tempo “é um tipo único de neo-romântico”²³⁴ dilacerado em antíteses que se refletem tanto na sua obra quanto na fama de diplomata boêmio. Jacobbi se vale da grande inserção que o nome do escritor e compositor já tem na Europa, mencionando sua produção musical e a adaptação cinematográfica *Orfeo Negro*, por Marcel Camus, lançada havia apenas um ano.

Destacado como “fruto mais maduro da geração de '45”, João Cabral de Melo Neto tem os primeiros livros (de *Pedra do Sono*, 1942 a *O Cão sem Plumas*, 1950) enquadrados numa primeira fase de “investigações dos objetos”, passando então a comentar a duplicidade e a síntese de *Duas Águas* (1956), o que se espraia em *Quaderna* (1960), que abrange, por sua vez, a “vida de Cabral na Europa”²³⁵ e a paixão pela Espanha. Ao sentimentalismo de Vinícius opõe-se a cabralina “desconfiança dos afetos complexos, da psicologia”, a “repugnância pelo *self-pity*”²³⁶.

E o último poeta contemplado é João Paulo Moreira da Fonseca. O crítico o aproxima a Murilo Mendes pela posição de católico progressista, ressaltando “um tom menos messiânico e mais lógico”²³⁷, e a Cabral pelo caminho percorrido “do hermetismo e abstração

²²⁸ JACOBBI, 1960, pp. XXXV-XXXVI.

²²⁹ Ibid., p. XXXIV.

²³⁰ Ibid., p. 268.

²³¹ Ibid., p. XXXIV.

²³² Ibid., p. XXXV.

²³³ Ibid., p. XXXVII.

²³⁴ Ibid., p. 317.

²³⁵ Ibid., p. 337.

²³⁶ Ibid., p. XXXVIII.

²³⁷ Ibid., p. 380.

ao colóquio, ao canto humano”²³⁸, não obstante o choque de José Paulo com o racionalismo materialista do outro. Finda a estratégia analógica de situar um poeta não tão consensual para a crítica brasileira, Jacobbi utiliza-se do instrumento, como de praxe, para listar os “evidentes modelos europeus, de Valéry a Rilke, o ungarettismo e a lição dos pintores de Cézanne”²³⁹.

Na introdução, é citado, ainda, de forma integral e em português, o poema Mar Azul de Ferreira Gullar²⁴⁰, a título de exemplo do concretismo. A não incorporação do mesmo no corpo da antologia pode ser deduzida da interpretação jacobbiana de uma intraduzibilidade própria a esse tipo de produção, cujas coincidências fônicas e gráficas são referidas.

Ainda a respeito do autor derradeiro, quando da leitura apresentada a respeito de A Tempestade, destaca-se uma investida para além do “seu ilustre modelo e correligionário, T.S. Eliot”²⁴¹. Assim, já no final do ensaio introdutório, um verso de “mínima imagem quotidiana” de José Paulo Moreira da Fonseca, citado em tradução na língua do antologista, é comparado com “o manto de Hamlet no barco dos piratas”, com “uma árvore de Wlaminck”, concluindo em seguida a “qualidade mais profunda” desta poesia brasileira: “o seu atrelamento visceral aos pesares e às esperanças do século”²⁴².

Tal conclusão, se nos é pertinente aqui uma interpretação já adiantada, parece apontar para um curioso exercício ensaístico que consiste em instigar um presumido leitor de natureza indômita a buscar em um verso enigmático (quando citado isoladamente) como “*La fanciulla discinta cerca un rifugio*”, reescrito do brasileiro “A jovem em desalinho procura abrigo”, toda uma comunhão a ser empreendida em todos os campos da cultura de uma era difícil como a duradoura guerra fria, em torno da qual buscavam se situar criticamente os intelectuais do Columbianum. Considerada, ainda, a nuance mais crua (porque mais figurativa) de “*discinta*”, em relação ao “desalinho”, o verso no texto dá lugar muito imediatamente, passando embora pela vegetação *fauve* e por toda uma inquietude shakespeareana, à conclusão. Imediata é, da mesma maneira, a própria escritura do ensaio, assinado “Ruggero Jacobbi, Roma, abril / julho 1960”²⁴³. Ou seja, iniciado apenas um mês após a chegada da longa experiência brasileira, fervilhante de projetos sem deixar de priorizar o ímpeto brasilianista.

²³⁸ JACOBBI, 1960, p. XXXVIII.

²³⁹ Ibid., p. 380.

²⁴⁰ Ibid., p. XXXVII.

²⁴¹ Ibid., p. XXXIX.

²⁴² Ibid., p. XL. Em italiano, “*il suo attaccamento viscerale alle pene e alle speranze del secolo*”. A escolha de “atrelamento” busca acompanhar um ritmo de uma prosa algo poética e a escolha de “pesares” busca evitar a ambigüidade das penas lusófonas, não existente no italiano.

²⁴³ Ibid., p. XL.

Quanto às notas finais, há amplo destaque para o poema de Mário de Andrade, com alguns pontuais erros do antologista, tanto ortográficos (como “gulho” para o mês de julho, justamente na nota que explica a semelhança fonética do termo com o nome “Júlio”²⁴⁴) quanto semânticos (como a nota que informa que “‘*Alecrim*’ è *il basilico*” [‘Alecrim’ é o manjerição]²⁴⁵ – a palavra italiana para “alecrim” é “*rosmarino*”). Por não conseguir sempre soluções satisfatórias, o tradutor explica os jogos de palavras, como no caso de “rabolução”²⁴⁶ (a partir de “revolução”, “rabo” e “rábula”). A respeito de África (Raul Bopp), Ruggero anota que “o refrão imita onomatopeicamente o som dos ‘atabaques’ (tambores verticais) que acompanham o rito e o canto negro”²⁴⁷, utilizando o espaço para aprofundar a experiência de leitura não só no sentido de um entendimento vocabular. Comenta em nota sobre *La disperazione della pietà* (Vinícius de Moraes) que manteve “diversos efeitos musicais (salmódicos)” do texto-fonte “a custo de pesquenas infidelidades e omissões”²⁴⁸. Já *Cimiteri Pernambucani* (João Cabral de Melo Neto) “é a única tradução em que não se buscou correspondência métrica, mas escolher outra estrutura que resguardasse a aridez do texto, ainda que se sacrificasse a sua música de balada”²⁴⁹.

As ideias e as práticas de tradução que nutrem *Lirici Brasiliani* compõem um todo variado, estando subordinadas, no entanto, por um princípio de sondagem inicial das poéticas subjacentes aos textos selecionados. A indissociabilidade entre abordagem crítica e exercício tradutório é o que se depreende dos comentários que o antologista faz na obra, concluindo, por exemplo, que a intraduzibilidade é intrínseca ao programa concretista, bem como é “um dos limites de poeta”²⁵⁰ de Mário de Andrade – resta ao tradutor enlouquecer livremente junto ao texto, como se viu. Mais expressivo, em sentido fatalista, é o caso de *Cobra Norato*, posto que “ninguém conseguirá traduzi-lo nunca, em língua alguma”²⁵¹. Se por um lado “o tradutor sabe que muitas vezes o perfume escapa para fora, ao se abrir os frascos para reenvasá-lo”²⁵², por outro lança-se mão de recursos como as notas, a manutenção de termos na língua-fonte e mesmo o apelo ao leitor para a leitura do texto original, como no caso do estilo “inimitável” de Manuel Bandeira. Assumidamente há primazia do tom do texto, seja no salmódico Vinícius ou na aridez cabralina, o que justifica sacrifícios métricos e semânticos e omissões.

²⁴⁴ JACOBBI, 1960, p. 406.

²⁴⁵ Ibid., p. 407.

²⁴⁶ Ibid., p. 406.

²⁴⁷ Ibid., p. 408.

²⁴⁸ Ibid., p. 410.

²⁴⁹ Ibid., p. 410.

²⁵⁰ Ibid., p. 4.

²⁵¹ Ibid., p. 40.

²⁵² Ibid., p. 59.

A recepção crítica da antologia pôde ser em alguma medida reconstituída a partir de recortes conservados no fundo florentino dedicado a Ruggero Jacobbi e do acesso digital²⁵³ à revista *L'Approdo Letterario*, além da recordação concisa de Luciana Stegagno Picchio. Os testemunhos interessam sobretudo pela autoridade delegada a ao menos quatro dos seis resenhistas²⁵⁴.

O lusitanista Giuseppe Carlo Rossi²⁵⁵ destaca a “abundância” de textos, considerando a obra “uma contribuição quantitativa e qualitativa”, além de se referir à experiência brasileira do antologista e à qualidade do ensaio introdutório²⁵⁶.

Oreste Macrí menciona a “formação adolescente hermética” e os anos brasileiros do autor sem deixar de aludir ao envolvimento com o teatro, com o cinema e com o ensino. Considera “densíssima”²⁵⁷ a introdução da antologia, elencando as questões tratadas. Por fim, o resenhista afirma: “O nosso gosto pessoal, naturalmente, se dirige à geração mediana dos poetas cujo emblema é pelos ‘símbolos e formas’ ”²⁵⁸, isto é, a terceira divisão da antologia. O crítico hermético enfatiza, por identificação, a força da geração de que ele próprio fez parte, ao classificar, com uso do pronome plural, o tal gosto. Três anos depois, em número da mesma revista em que saíra sua resenha, Macrí aludiria a *Lirici Brasiliani* como “a primeira antologia orgânica e historiograficamente construída”²⁵⁹.

Já a resenha do hispanista Dario Puccini²⁶⁰, muito mais desenvolvida vê em Jacobbi

um preciso antologista, ou seja um recolhedor, um selecionador e um comentador que oferece os textos e os apresenta com adequada sensibilidade crítica e histórica, literária e circunstancial, de modo a distinguir do grupo as mais altas novidades, de forte originalidade, de alto valor poético²⁶¹,

²⁵³ A *Rai Teche* é um arquivo digital que disponibiliza virtualmente o conteúdo produzido pela RAI (*Radiotelevisione italiana*). É possível acessar pela internet gratuitamente toda a coletânea da revista *L'Approdo Letterario* (1952-1977). Disponível em <<http://www.approdoletterario.teche.rai.it/>> (acessado em 10/09/2018).

²⁵⁴ O *Inventario degli scritti di Ruggero Jacobbi* de Francesca Bartolini (anexado a JACOBBI, R. *Le Rondini di Spoleto*. Edizione anastatica con uno scritto di Anna Dolfi e CD-Rom allegato. Trento: La Finestra, 2001) informa a existência de uma sexta resenha, de autoria de Oreste Macrí, porém esta não foi localizada no acervo. Cf. MACRÍ, O. *Lirici Brasiliani*. *L'Approdo Letterario*, gennaio-marzo 1961.

²⁵⁵ Primeiro catedrático de Literatura Portuguesa na Itália e o primeiro italiano a redigir uma história da mesma, estendendo seus estudos também à literatura brasileira. Cf. ROSSI, G. C. *Storia della letteratura portoghese*. Firenze: Sansoni, 1953 e Id. *La letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1967.

²⁵⁶ ROSSI, G. C. [Sem título]. *Idea*. Roma, [agosto?] [1961?], p. 169. (Código de localização RJ 7.3.2)

²⁵⁷ MACRÍ, O. *Letteratura spagnola* (rassegne). *L'Approdo Letterario*, anno VII, n. 13, gennaio-marzo 1961, p. 107.

²⁵⁸ Ibid., p. 108.

²⁵⁹ Id. *Letteratura ibero-americana* (rassegne). *L'Approdo Letterario*, anno X, n. 26, aprile-giugno 1964, p. 162.

²⁶⁰ Notável tradutor de literatura espanhola e latino-americana, inclusive Jorge Amado.

²⁶¹ PUCCINI, Dario. *L'Antologia di Ruggero Jacobbi: Lirici Brasiliani*. [Periódico não identificado] [s.l.] [1961?].

embora aponte logo depois a presença de poucos poetas. Não obstante, muitas datas e referências são vistas com reserva: “talvez demais para a matéria recolhida, pois tantas definições arriscam oprimir os textos poéticos” Como tradutor, o brasilianista é, para Puccini, “sempre adequado, fértil, preciso”²⁶².

Outro hispanista, Tomasso²⁶³ aponta “um escopo bem preciso” mas “convincente somente até a metade”²⁶⁴ quanto à proposição de separar a poesia brasileira daquela de outros países sul-americanos.

Ligado à igreja católica, o jornalista Nazareno Fabbretti²⁶⁵ volta sua atenção para a articulação da poesia brasileira a partir de “módulos do modernismo europeu”. Há, segundo ele, “vibrante participação nos textos” num trabalho “particularmente aprofundado”. Após destacar a constatação de Jacobbi de que a antologia abre com um poema anticristão e fecha com um cristão, o resenhista valoriza a obra pelo seu valor documental, por onde se tem acesso ao “magma espiritual, social e estético” de uma sociedade, a sul-americana, que viveria então um drama. Mencionando a revolução cubana, lamenta um afastamento que “não é só dos Estados Unidos, mas da velha e renegada Europa”²⁶⁶. E encerra com o alerta de que

Seria inútil negar que esta poesia, no seu ímpeto populista mais ou menos sincero de poeta a poeta, tem sem dúvida uma perigosa predisposição interna às sugestões do mito marxista exatamente como se revela operante hoje em toda a América do Sul.²⁶⁷

Identificado como “G.d S”, o autor da resenha de *Il Messaggero* começa por uma defesa genérica da visibilidade do tradutor, sempre ignorado. Só então adentra à obra em questão, elogiando Jacobbi como “um dos melhores escritores em língua português-brasileira” e a editora pela “nobilíssima roupagem”. Destaca da leitura introdutória a passagem de um modelo francês no século XIX e início do XX para um italiano, “particularmente a personalidade de Ungaretti, que foi mestre e pioneiro em poesia no Brasil”. Sobre a tradução, entende que “quando encarada com o olhar e a inspiração de Jacobbi, não só recria a obra de

²⁶² PUCCINI, 1961?.

²⁶³ Autor, entre outros, de TOMASSO, V. de. *Panorama della letteratura ispanoamericana*. Roma: Bonacci, 1985.

²⁶⁴ TOMASSO, V. de. Una Nuova Collana di Autori Latino-Americani: Alla riscoperta dell'America. *Fiera Letteraria*. [s.l.] [1961?]. Agradeço a Ilaria do Vieusseux pela inteligente identificação do periódico a partir da informação editorial e tipográfica.

²⁶⁵ Tendo se dedicado ao sacerdócio, colaborou com diversas revistas e jornais, não só religiosos, viajando o mundo como correspondente.

²⁶⁶ FABBRETTI, N. Nuova Poesia Brasiliana: "Il tempo è la materia". Sezione Documentazioni. *L'Avvenire d'Italia*, 14 giugno 1961.

²⁶⁷ Ibid.

arte originária, mas cria uma totalmente nova. Creio”, escreve o resenhista, “que certas traduções jacobbianas [...] sejam obras de arte por si mesmas”²⁶⁸.

Da interpretação meio conspiratória que quer ver uma ameaça à civilização na lírica moderna brasileira até a defesa do estatuto do profissional de tradução a partir de um caso considerado artisticamente belo, a recepção demonstra aqui uma disposição de apontar para uma realidade histórica em que as expressões do mundo latino-americano se podem e se devem fazer ouvir, beirando por vezes correspondências geracionais. O aparato introdutório não é qualificado tão consensualmente quanto as traduções, parecendo ora oprimir os poemas ora ter ficado datado devido a uma pretensão de pioneirismo crítico. A separação entre o Brasil e os países sul-americanos chama a atenção de quase todos os resenhistas, o que vai ao encontro da leitura de Luciana Stegagno Picchio, que sempre recorda, junto ao fator de um público pouco consciente, o caráter didático da antologia²⁶⁹. A filóloga e amiga de Ruggero considerou algumas traduções “exercícios insuperados, definitivos” que “entram no circuito da nossa informação poética, os jovens se apropriam, os compositores tiram delas ideias para seus textos”²⁷⁰.

²⁶⁸ (G.d S). JACOBBI. Sezione Letture. *Il Messaggero*. [s.l.] [1961?].

²⁶⁹ STEGAGNO PICCHIO, 1987, p. 163 e Id., 2003, p. 27.

²⁷⁰ Id., 1987, p. 164.

Poesia Brasiliana del Novecento

Treze anos fundamentais cortam a vida de Ruggero Jacobbi na sua experiência brasileira e mais treze anos decorrem desde o retorno à Itália (1960), em que publica sua primeira antologia de poesia brasileira, até o lançamento de *Poesia Brasiliana del Novecento* (1973). O período intermediário é de intensa atuação institucional, primeiramente junto ao Columbianum, como se viu, e em seguida mais próximo ao círculo diplomático. Entrementes, faz-se necessária, aqui, alguma contextualização dos controversos anos de que se quer tratar, a fim de compreender melhor o quadro geral em que é gestado o novo projeto antológico do brasilianista.

Os primeiros anos da década de 1970 são fervilantemente marcados por trabalhos de fôlego monográfico, como um livro sobre Ibsen²⁷¹ e outro sobre Pizzuto²⁷²; constante publicação em veículos de tema teatral, especialmente *Il Dramma*; uma reunião bem acabada de textos dos últimos anos²⁷³ que lhe valeria um prêmio Silvio D'Amico; um amplo manual de teatro “para o espectador”²⁷⁴ e duas publicações da rarefata poesia autoral²⁷⁵. Com relação à matéria brasileira, dirige as suas primeiras montagens italianas de peças brasileiras, a partir de traduções próprias dos textos de Pedro Bloch e de Dias Gomes; publica diversas traduções poéticas em periódicos²⁷⁶ e em uma antologia “mundial”²⁷⁷ e participa da consagração do grande amigo brasileiro nas letras europeias com o prêmio Etna-Taormina (1971), conquistado após o terceiro e último volume mendesiano que organizou²⁷⁸. Eram os anos da aclamada *Letteratura brasiliana*²⁷⁹ da amiga Luciana. O microcosmo brasileiro na Itália, especialmente em Roma, com os encontros de intelectuais na casa de Murilo, passava a ganhar notoriedade, render amadurecimentos, visibilidade.

Paralelamente, o país sul-americano vivia o que talvez tenham sido seus piores anos do século. Ao passo que a poesia e o romance latino-americanos, de Pablo Neruda a Jorge Amado, despertavam facilmente desconfianças quanto ao vigor e à vigência do “mito

²⁷¹ JACOBBI, R. *Ibsen, la vita, il pensiero, i testi esemplari*. Milano: Accademia, 1972c.

²⁷² Id. *Antonio Pizzuto*. Firenze: La Nuova Italia, 1971.

²⁷³ Id. *Teatro da ieri a domani*. Firenze: La Nuova Italia, 1972b.

²⁷⁴ Id. *Guida per lo spettatore di teatro*. Messina-Firenze: D'Anna, 1973b.

²⁷⁵ Id. Sonetti e poemi (1941-1966). *L'Albero*, n. 49, 1972d, pp. 206-238 e Id. Angra (plaque). *Foglio di poesia*, 27, anno 3, novembre 1973c.

²⁷⁶ Cf. Id.. Simbolisti brasiliani: João da Cruz e Souza. Traduzioni e nota di Ruggero Jacobbi. *L'Albero*, n. 47, 1971, pp. 161- 170 e Due poeti brasiliani: Ferreira Gullar e Moacyr Félix. Traduzioni di Ruggero Jacobbi. *Quasi*, n. 4, maggio-agosto 1972a, pp.15-20.

²⁷⁷ VIGORELLI, G. *Poesia mondiale*. Milano: Borletti, 1972.

²⁷⁸ MENDES, M. *Poesia libertà*, a cura e traduzione di Ruggero Jacobbi. Firenze: Sansoni, 1971.

²⁷⁹ STEGAGNO PICCHIO, L. S. *La letteratura brasiliana*. Milano: Accademia, 1972.

marxista”, as instituições oficiais de sustentação também cultural do regime²⁸⁰ legitimavam seus generais por meios dos mais diversos matizes. Inclusive com antologias poéticas:

A Emilio Garrastazu Médici
homem de fronteira que crê em um mundo
sem fronteiras entre os homens
com os auspícios da poesia²⁸¹

Com esta dedicatória, *Poesia del Brasile d'Oggi* (1970) teria sido organizada por Salvator D'Anna, trazendo 23 poetas contemporâneos (não necessariamente brasileiros) para as letras d'Itália. Editada pela conservadora editora ILA Palma²⁸², a obra é o segundo volume de uma coleção que se orgulharia de ter lançado José Sarney (então presidente) no exterior, entre outros políticos. D'Anna é pseudônimo do próprio editor, Renzo Mazzone, cuja forte relação com o Brasil viria a trazê-lo a São Paulo diversas vezes, tendo residido no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980 e visitado o país até o final do século. Mazzone (ou teria sido D'Anna?) preparava uma antologia de poetas brasileiros caracterizada como “mapeamento de valores do norte ao sul do País”²⁸³ quando veio a falecer, em 2014, aos noventa anos de idade²⁸⁴. A antologia traz uma “Premissa” a cargo da bibliotecária, romancista e então recém empossada diretora do Instituto Nacional do Livro (INL)²⁸⁵, sob o Ministério da Educação do coronel Jarbas Passarinho, célebre signatário do AI-5. A gestão de Barroso, que não poupava elogios ao superior e críticas aos “pessimistas” e “panglossianos” nos seus discursos²⁸⁶, se caracterizou pelo projeto de disseminação de bibliotecas estaduais e municipais (em conformidade com o MOBRAL) e pela coedição, que resultou em aproximadamente mil

²⁸⁰ Essa discussão segue o entendimento do período como o de uma ditadura não somente militar, mas “civil-militar”, com adesão ampla de setores e representações da sociedade civil organizada, além de participação ativa de intelectuais junto às instituições. Cf. REIS, D. A.. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014 e MAIA, T. de A. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

²⁸¹ No original, “Ad Emilio Garrastazu Medici / uomo di frontiera che crede in un mondo / senza frontiere fra gli uomini / con gli auspici della poesia” D'ANNA, S. *Poesia del Brasile d'Oggi*. Palermo: ILA Palma, 1970, p. 11. Notório agente da ditadura civil-militar, o general Médici comandou o país de 1969 a 1974.

²⁸² Isto é, *Italo-Latino-Americana* Palma, de Palermo, mas com sede estendida para São Paulo Fundada em 1959 como Palma, a casa passaria a atuar em ambos os países conjuntamente a partir de 1967, assumindo a nova identidade e se especializando na publicação de ensaios sem abandonar a literatura, especialmente a contemporânea.

²⁸³ CARNEIRO, C. P. Morre o editor e poeta Renzo Mazzone. *O Escritor*, n. 135, abril de 2014, p. 12. Grifo nosso.

²⁸⁴ Deixava o legado ao filho, que dirigia a editora desde 1983. Ligado à União Brasileira de Escritores (UBE), o siciliano promoveu, como editor e como tradutor, tanto a literatura e os estudos brasileiros quanto os italianos.

²⁸⁵ Órgão criado no Estado Novo e fundido, somente no final do século, com a Biblioteca Nacional, hoje atrelada ao Ministério da Cultura (MinC).

²⁸⁶ BARROSO, M. A. Discurso proferido pela Diretora do INL, a bibliotecária e escritora Maria Alice Barroso, na festa de encerramento da Semana Nacional da Biblioteca em São Paulo, no dia 19-3-73. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, v. 1, n. 1/3, 1973, pp. 26 e 28.

títulos subsidiados em apoio a editoras como Abril, Civilização Brasileira e Brasiliense²⁸⁷. De uma lista com 11 tópicos temáticos dos materiais a serem fomentados para as bibliotecas, segundo o plano da diretora, a palavra “literatura” aparece somente no derradeiro, acompanhada do qualificativo “recreativa”. De “higiene” a “pequenas indústrias” e de “questões cívicas” a “cooperação”²⁸⁸, nada resvala a poesia. Marca sua gestão, ainda, a mudança da sede do INL para Brasília²⁸⁹. Por algum motivo, malgrado o claro viés nacionalista-desenvolvimentista do regime, a ideia de exportação da literatura brasileira parecia em alguma medida conquistar a sensibilidade da escritora.

Maria Alice Barroso narra com um vivo realismo seu encontro com Renzo Mazzone na “Premissa” intitulada “Conversa com os leitores”. Um brasileiro o teria conduzido ao seu gabinete no INL, apresentando-o como um editor italiano. Ela lhe esclarecia o “quão pouco – ou nada – o ILN podia fazer pelo trabalho realmente admirável” que o siciliano vinha realizando “praticamente sozinho” pela difusão da cultura brasileira na Itália. Afastando-se da pecha de especialista – “não sou crítica de poesia e menos ainda poeta (pobre de mim!)” – Barroso evoca nominalmente o superior-coronel para anunciar que tal excelência consideraria que o órgão deve ser, “nesse momento em que o Brasil luta, como um corpo que chama à colaboração todos os seus músculos para realizar um determinado esforço, para promover o seu desenvolvimento”²⁹⁰. De patrocinador de edições esgotadas, livros antigos e obras de erudição, explica a diretora, passou-se a

grande co-editor de manuais de mão-de-obra rudimentar, escritos em linguagem profundamente acessível, visando a oferecer aos habitantes de pequenos centros do interior do país a maneira mais racional e prática de se tornarem melhores pedreiros, soldadores, costureiros, etc²⁹¹

E então, com uma pergunta retórica, Barroso anuncia o abandono da literatura, “a favor somente do desenvolvimento técnico”. É natural, enquanto leitor de uma premissa em tal medida descabida, buscar os traços de ironia, que, entretanto, não existem. A autora explicita que se quisesse poderia ter denominado sua “Conversa” de “Prefácio” (mas “Mazzone não terá coragem – com toda razão”), o que a levaria a assumir o posto de romancista – do qual afirma se orgulhar – e cumprir a defesa das letras. Negando, após todo o

²⁸⁷ GALUCIO, A. L. X. A política editorial do Instituto Nacional do Livro no regime militar. *II Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 2011, pp. 8-10. O número é relativo aos 21 anos de ditadura militar.

²⁸⁸ BARROSO, M. A. Incorporação de serviços bibliotecários ao plano geral de educação das massas em países em desenvolvimento. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, v. 1, n. 1/3, 1973, p. 58.

²⁸⁹ MEDEIROS, V. da S.; ALMEIDA, N. R. de; VAS, B. B. Do INL à digitalização de acervos: Breve panorama da biblioteca pública no Brasil. *Entreletras*, v. 5, n. 1, p. 42-61, jan./jul. 2014.

²⁹⁰ D’ANNA, Salvator. *Poesia del Brasile d’Oggi*. Palermo: ILA Palma, 1970, p. 7.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 8.

volteio retórico, levar o INL ao desprezo da literatura, explica que, por ser romancista, assumiu “obrigação de conhecer” sua terra e sua gente. Barroso defende que a biblioteca de um país “em desenvolvimento” deve ter não só literatura, mas também “os livros técnicos capazes de oferecer ao homem comum a oportunidade de elevar o seu *status* social”. Assim, pensa “contribuir para a evolução brasileira”, pois a “astúcia” tornaria logicamente “obrigatória” a ida da população às bibliotecas²⁹². A autora alude, por conseguinte, às dimensões de seu país, à “íntima unidade” dos artistas nacionais e a uma dose aceitável de “reacionarismo” que atribui à poesia de seu tempo, “se é como sinônimo de progresso e de civilização que deva ser entendida a substituição do homem pela máquina”²⁹³. Finalmente, evoca um “passado comum” dos povos imbricados na obra, indistinção que a descendente de italianos enfatiza a partir de uma pretensiosa correção sociológica: haveria, na verdade, somente um “povo ítalo-brasileiro. Eis o que somos, no fundo, simplesmente”²⁹⁴.

Não é objetivo, nesta dissertação, aprofundar uma análise da antologia de Mazzone ou de seu brasilianismo “colaborativo”, mas tão-somente perpassar algumas questões atinentes ao seu fundo ideológico tão pronunciado e o contraste que resulta, no produto final, de tal motivação, em relação às tendências gerais observadas. Um primeiro dado a ser levado em conta é o total desconhecimento (ou deliberada obliteração), seja por parte do editor ou da diretora do INL, demonstrado a respeito do trabalho de difusão da cultura brasileira no país peninsular. Ao aludir aos esforços ditos solitários do editor siciliano à época, quer-se furtar ao evidente fato de que era, no momento, Ruggero Jacobbi quem gozava, sem favor algum, de fama até internacional²⁹⁵ de embaixador informal da cultura brasileira, colaborando de maneira constante com veículos e instituições da área desde 1960 até ao menos o final da década de 1970. A bibliografia jacobbiana não registra colaborações nem contato com a editora siciliana-paulistana de Mazzone²⁹⁶. Nomeada por interferência direta do presidente Costa e Silva, Maria Alice Barroso, propõe-se a apresentar muito menos o livro que prefacia do que o seu projeto de nação calcado na alfabetização tecnicista das cartilhas, estéril no que diz respeito à participação social e política, artisticamente nula (no limite da licença, recreativa) e, em suma, acrítica das massas relegadas ao mercado de trabalho. Byron e Yeats

²⁹² D’ANNA, 1970, p. 8.

²⁹³ Ibid., p. 9.

²⁹⁴ Ibid., p. 10.

²⁹⁵ Remeto à caracterização de Maria Betânia Amoroso de uma Roma da época frequentada por artistas de variada proveniência. Além disso, como se sabe, Jacobbi contribuiu com veículos de pesquisa, informação e cultura de diversos países, como Portugal, Espanha, França, Grécia, Iugoslávia, etc. Cf. AMOROSO, M. B. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Unesp, 2013, pp. 25-61.

²⁹⁶ Salienta-se, por outro lado, haver notável contribuição a periódicos e editoras sicilianas, realização de conferências e atuação teatral em Palermo e outras localidades da região por parte do veneziano.

são os únicos poetas citados no texto, com função decorativa: o primeiro é comparado ao “romântico” antologista e o segundo é citado para legitimar a ideia de que os “sonhos iniciam as nossas responsabilidades”, logo após exaltar o “milagre” italiano chamado São Paulo²⁹⁷.

A seleção dos poetas mostra-se bastante contrastante com as de outras antologias, embora figurem na obra poemas de Murilo Mendes, apresentado em quatro linhas: “Nascido em Juiz de Fora (Minas Gerais) em 13/05/1901, viveu no exterior e agora na Itália, a serviço de instituições culturais brasileiras”²⁹⁸. Já os poetas considerados nacionalistas conservadores Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo²⁹⁹ trazem apresentações laudatórias de dezessete, dezesseis e nove linhas, respectivamente. Um comentário como “O poema *Juca-mulatto* é considerado uma das maiores obras da poesia brasileira”³⁰⁰, posposto à lista de obras, é exclusividade da nota biobibliográfica deste autor³⁰¹. O critério nativista é evidente nos textos selecionados e há também uma tendência (menor) à geração de '45 e a certa religiosidade.

No seu estudo das reescritas, Lefevere afirma que nas sociedades totalitárias é mais óbvia a sempre presente adequação “à corrente ou a uma das correntes ideológica e poética”³⁰² e que “a patronagem geralmente está mais interessada na ideologia da literatura do que na sua poética, podendo-se dizer que o patrono ‘delega autoridade’ ao profissional quanto à poética”³⁰³. Guardadas as nuances teóricas entre o totalitarismo e a ditadura, percebe-se na reapropriação e instrumentalização de elementos do nativismo integralista um cumprimento fiel ao ideário oficial e útil aos desígnios que fundamentam a doutrinação praticada nos “anos de chumbo”. A construção nacional-desenvolvimentista de uma identidade brasileira vem, na obra aqui tratada, recheada da negritude neocondoreira de Eduardo de Oliveira, do saudosismo português do *Tempo de Lisboa* de Odylo Costa Filho, da espiritualidade espanhola do madrilenho Mario Garcia-Guillén e do São João da Cruz (*Tempo Espanhol*)

²⁹⁷ D’ANNA, 1970, p. 10.

²⁹⁸ Ibid., p. 121.

²⁹⁹ Sabe-se que tal redução não dá conta da obra completa destes poetas. O intuito, aqui, sem maiores análises, é propor interpretação calcada na historiografia mais consolidada e na recepção crítico-antológica, que acaba por influenciar as seleções.

³⁰⁰ Ibid., p. 63.

³⁰¹ Como em “*Juca-mulatto*”, todos os títulos dos livros da bibliografia de cada autor aparecem na antologia traduzidos, embora não existam, naturalmente, traduções de quase nenhum.

³⁰² LEFEVERE, 1992, p. 8.

³⁰³ Ibid., p. 15. O conceito de “patronagem” (de *patronage*, também traduzido como “mecenato”) está relacionado à regulação da “relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. Via de regra, operam por meio de instituições feitas para regular, senão a escrita de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe o mais importante, o estabelecimento de ensino” (Ibid., p. 15) Ainda com o autor, “a aceitação do patronato implica que escritores e reescritores trabalhem segundo os parâmetros estabelecidos por seus patronos e que estejam dispostos e aptos a legitimar o status e o poder daqueles patronos” Ibid., p. 18.

mendesiano, da descendência italiana de Menotti del Picchia e da síria e libanesa de Jorge Medauar, do beletrismo francês de Guilherme de Almeida e, ainda, do britanismo de Abgar Renault e do do poema John Hill de Roberto de Paula Leite. Quase metade dos poetas contemplados é ligada à União Brasileira dos Escritores e muitos, políticos. A orientação ideológica não impediu a presença de um poeta como Murilo Mendes, pois que o já então propalado catolicismo progressista que se atribui ao mineiro mostrava-se oportunamente neutralizado e sua existência vinha concebida como a de alguém meramente “a serviço de instituições”. Deste lado “tem outras vidas vivendo da minha vida”, avisa um verso seu, em italiano e sem *testo a fronte*³⁰⁴. Não se podendo obnubilar uma figura de notória inserção europeia, procedeu-se pela seleção mais cautelosa, afinal o processo “também opera dentro da obra”³⁰⁵: são do livro de estréia *Poemas* (1930), que seria continuamente revisto pelo autor³⁰⁶, quatro dos cinco textos presentes na compilação. São da mesma safra modernista, portanto, que os “inofensivos” Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. O quinto, São João da Cruz (*Tempo Espanhol*, de 1959), resta deslocado, possivelmente com intuito de camuflar o silencioso seqüestro³⁰⁷ da significativa produção do autor de *Poesia Liberdade* – hiato de quase três décadas que seria abordado com entusiasmo nos três volumes de tradução organizados por Ruggero Jacobbi, nessa mesma época. Sendo este o assunto do próximo capítulo, é preciso retomar o panorama cultural brasilianista que se delineava a partir de um seu protagonista de verdade.

Após os anos milaneses, o diretor volta, no início dos anos 1970, a se instalar em Roma com a mulher e nasce sua segunda filha, Laura. Após toda uma vida de auto-exílio (vivido plenamente no Brasil e em Portugal apenas ensaiado) e de mudanças na Itália, sempre na direção dos dionisíacos ventos teatrais, Jacobbi vislumbra na faculdade de Letras um novo rumo. É de julho de 1973 o *curriculum vitae et studiorum* reproduzido por Anna Dolfi na seção de “Notas para uma *mise en scène*” preparada para *L'Eclettico Jacobbi*. O currículo apresenta um Ruggero com vasta produção bibliográfica em campos diversos e experiência de ensino em numerosos centros de formação teatral, encerrando-se com a recente chamada para conferências sobre Literatura Brasileira na Faculdade de Letras de Roma³⁰⁸. Ele iniciaria no mesmo ano a docência na *Facoltà di Magistero di Roma*. Incansável, o explorador do

³⁰⁴ “*altre vite viventi la mia vita*”, na tradução de D’ANNA, 1970, p. 122. O verso é do poema Os dois lados (*Poemas*, 1930).

³⁰⁵ LEFEVERE, 1992, p. 20.

³⁰⁶ MENDES, M. *Antologia Poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 253.

³⁰⁷ Cf. LEFEVERE, 1992, p. 22: as poesias “são deslocadas de seu contexto histórico e toda a genealogia de influências e reescritas da qual elas são parte é silenciosamente obliterada”.

³⁰⁸ DOLFI, A. Appuni per una ‘mise en scène’ (opera e biografia). In: DOLFI, 2003, pp. 406-410.

Novecento faz também nesse momento a primeira alusão conhecida ³⁰⁹ ao projeto historiográfico que não conseguiria encerrar em vida e que seria reconstituído, postumamente e cheio de incompletudes, por Anna Dolfi, sob o título de *L'Avventura del Novecento*.

É, portanto, em época de vigoroso amadurecimento intelectual, que se dá o preparo e publicação da antologia de 1973. Previsto e anunciado desde a organização daquela de 1960, este “trabalho mais complexo e documental”³¹⁰ é lançado como integrante da coletânea “Il Portico” (Biblioteca di Lettere e Arti, n. 44), dirigida pelo crítico, historiador da literatura italiana e professor da *Università di Urbino* Antonio Piromalli. O mesmo Piromalli dedicará, muitos anos depois, ensaios e um livro acerca da atividade literária de Jacobbi³¹¹, incluindo o veneziano com grande ênfase em sua *Storia della letteratura italiana*³¹² como figura de maior destaque do hermetismo florentino. Além disso, teria apresentado Ruggero a Franco Mollia³¹³, diretor da coletânea “Il castoro” (perfis críticos de autores contemporâneos), pela qual sai o estudo sobre Pizzuto³¹⁴ e um sobre Rosso di San Secondo³¹⁵ onde consta entrevista a Jacobbi. *Poesia Brasiliana del Novecento* é inserido na seção de literatura estrangeira do amplo catálogo da editora de Angelo Longo. Na contracapa há uma descrição sucinta da proposta de Il Portico: “uma coletânea de pesquisas, perfis de autores e movimentos de todos os tempos. Um lugar de encontro entre estudiosos qualificados e um público exigente e curioso a respeito dos fatos culturais mais estimulantes”.

As orelhas complementam o paratexto com farta apresentação de obra e autor, sem assinatura. Inicia-se referindo o alargamento “imprevisível” do interesse, situado no “último decênio”, de italianos pelas literaturas latino-americanas, o que vinha gerando a “necessidade de instrumentos de pesquisa dirigidos e atualizados”. Retomando a diferenciação da literatura brasileira, elemento bastante enfatizado na recepção da antologia de 1960, mencionam-se “resultados estéticos frequentemente altíssimos”, uma “redescoberta das próprias matrizes indígenas” e “contribuição contínua das várias emigrações europeias e asiáticas”. A sinopse omite a matriz africana neste processo de formação e o elemento negro não é sequer aludido, passando-se à afirmação que não “é mais o fascínio do exótico que buscamos nos autores brasileiros, mas uma manifestação substancial da presença do Terceiro Mundo num complexo

³⁰⁹ BARTOLINI, F. *Lettere a Ruggero Jacobbi: regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*. Firenze: FUP, 2007, p. 29.

³¹⁰ JACOBBI, 1960, p. XXI.

³¹¹ PIROMALLI, A. *L'Attività Letteraria di Ruggero Jacobbi*. Napoli: ESI, 2000.

³¹² Id. *Storia della Letteratura Italiana*. Cassino: Garigliano, 1994.

³¹³ FRANCIONE, F. Piromalli lettore e amico di Ruggero Jacobbi. *Letteratura & Società*, n. 17-18, 2004.

³¹⁴ JACOBBI, R. *Antonio Pizzuto*. Firenze: La Nuova Italia, 1971.

³¹⁵ BARSOTTI, A. *Rosso di San Secondo*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.

amplo e orgânico de civilização e cultura”. Por fim, arremata uma conceituação forçosamente adjetival e valorativa (“exemplar”, “rica”, “excepcionais”) da produção apresentada e um adiantamento do que traz a obra:

a poesia brasileira e em particular a moderna [...] traça uma parábola exemplar, rica de propostas temáticas e estilísticas excepcionais para o conhecimento do espírito universal do século XX, articulado aqui em formas particularmente típicas e novas, que vão da revolução ‘modernista’ de 1922 à denominada ‘geração de ‘45’. Vinte e seis poetas traduzidos em edição bilíngüe e uma introdução crítico-histórica, além de notas informativas, fazem deste livro um instrumento de trabalho essencial, além de uma estimulante leitura de poesia

O organizador é apresentado na orelha da contracapa, aludindo-se desde a sua formação em meio à crítica e à poesia hermética até os trabalhos em torno do *Novecento*, passando pelo teatro e pela dramaturgia. A escrita bilíngüe e as traduções executadas também recebem a atenção, mencionando-se as respectivas premiações recebidas.

A antologia é dividida em três partes: um ensaio único sobre “as metamorfoses do Modernismo”, compreendendo “O Modernismo”, “A maturidade do Modernismo”, “A geração de ‘45” e “Conclusão”; os poemas e, na parte final, as notas biobibliográficas e o índice geral. A feição da obra é de uma abordagem muito mais direta e linear, sem digressões e elementos auto-referenciais. As notas biobibliográficas, por exemplo, seguem um padrão bastante rígido, quase uma ficha de catalogação, e estão alocadas no final, distantes dos textos aos quais se referem:

[número]) [NOME PELO QUAL O POETA É CONHECIDO]
(Nome anagráfico: [Nome completo]. Nascido em [Cidade] em [Ano],
falecido em [Cidade] em [Ano]. OBRAS POÉTICAS: [Título (Ano)]³¹⁶

Há autores que não estão com o nome completo, o que aponta para a dificuldade ou lapso editorial de rastrear informações que não seriam difíceis para o autor, sempre atento à bibliografia crítica e historiográfica brasileira. A nota referente a Murilo Mendes cita também as traduções italianas.

Quanto à introdução, reaproveitam-se diversos elementos, muitas vezes com as mesmas expressões, utilizados na antologia anterior, o que pode fazê-la parecer repetitiva à primeira vista: engano de quem se limitar à leitura das primeiras páginas. Jacobbi retoma de 1960 a mesma diferenciação dos modernismos latino-americanos e brasileiro, a mesma cronologia do modernismo conforme o esquema de Mário da Silva Brito (segundo o qual Oswald de Andrade constitui um marco zero em 1912, ao trazer o manifesto futurista da

³¹⁶ Substituindo-se os itens em colchetes pelos dados. A estrutura se mantém a mesma.

Europa debaixo do braço), a mesma oposição anedótica entre o autor de *Paulicéia Desvairada* e o autor de *Pau-Brasil*, a mesma ideia da Semana de Arte Moderna de 1922 como precursora da revolução de 1930, a mesma menção à greve de 1919, aos nativismos de direita e de esquerda, à diatribe de Gilberto Freyre e seu regionalismo, o mesmo balanço maduro de Mári de Andrade o e os mesmos questionamentos acerca da possibilidade de uma literatura de exportação intraduzível. Por raras que se façam presentes, as diferenças em relação aos aspectos mais gerais importam bastante: desaparece, por exemplo, o destaque a Cruz e Sousa como figura de relevo no quadro das letras brasileiras – muito embora o mesmo apareça junto a Alphonsus de “Guimarães” (sic), já na conclusão, como insígnia do decadentismo simbolista que teria inspirado Jorge de Lima. Sobressai, ainda, o contraste de uma rigorosa linearidade de texto único, com objetivos e roteiro facilmente localizáveis. Enquanto em *Lirici Brasiliani* as caracterizações de perfis de autor e comentários aos textos confundiam-se entre dois textos introdutórios e as apresentações antepostas aos poemas, além das notas de tradução, aqui, em *Poesia Brasileira del Novecento*, tem-se uma organização geral mais transparente.

O referencial de Jacobbi amadurece e se atualiza. Mantendo a mesma atenção à antologia de Carlo Burlamaqui Kopke, já referida em 1960, o organizador cita textualmente o “Epitáfio do Modernismo” de Lêdo Ivo (publicado na antologia de Fernando Ferreira de Loanda³¹⁷, ligado à *Revista Brasileira de poesia*, por sua vez veículo de ideias e poemas da geração de ’45, assim como a supracitada obra de Kopke) de modo a aprofundar a abordagem do antimodernismo própria da geração predileta de Jacobbi. O quinto volume de autoria coletiva da *História da Literatura no Brasil* (1970) de Afrânio Coutinho e a terceira edição (revista) da *História do Modernismo Brasileiro* (1971) de Mário da Silva Brito completam a bibliografia brasileira. A grande novidade, porém, seria o aporte de *La Letteratura Brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio³¹⁸, “obra informadíssima e acompanhada de uma meticulosa aparelhagem bibliográfica, o que dá ao modernismo, aos seus antecedentes e aos seus desenvolvimentos, largo espaço”³¹⁹. Partindo, portanto, de uma bibliografia brasileira atualizada e de uma bibliografia italiana nova e acurada, Jacobbi oferece uma análise em evidente sintonia com os estudos desenvolvidos na universidade, em que, aliás, vinha se inserindo enquanto especialista em literatura brasileira.

³¹⁷ IVO, L. Epitáfio do Modernismo. In: LOANDA, F. F. de. *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, 1967. A obra antológica de Loanda é elogiada e apontada como “ponto de chegada de trabalhos precedentes” (JACOBBI, R. *Poesia Brasileira del Novecento*. Ravenna: Longo, 1973a, p. 65).

³¹⁸ STEGAGNO PICCHIO, L. S. *La Letteratura Brasiliana*. Milano: Accademia, 1972.

³¹⁹ JACOBBI, 1973a, p. 14.

O ensaio começa evocando a consecução da Independência e da Semana de Arte Moderna de 1922 e mencionando o ato de reconhecimento dos próprios erros de geração por parte da citada *Estética da Vida* de Graça Aranha³²⁰.

Mário de Andrade não é mais reconhecido como um grande poeta, mas como um crítico “ao qual se pode adicionar o formidável lampejo de Macunaíma”³²¹. À sua *Pauliceia Desvairada* “não falta um eco das *villes tentaculaires* [cidades tentaculares] de Whitman, Kahn e Marinetti”³²² e os três poemas selecionados dizem respeito a livros ou conjuntos contemporâneos ao Carro da Miséria da antologia de 1960, mas os dois de *Remate de Males* foram publicados em vida do autor, enquanto aquele de *Lira Paulistana* é póstumo; de qualquer forma os três contrastam com a seleção anterior, já que são destituídos da carga político-polêmica que Jacobbi destacara em *Lirici Brasiliani*.

Raul Bopp volta a figurar, mais uma vez, como “verdadeiro lírico”, porém agora lhe é associada a história e o lugar que possui nos meandros da Antropofagia, com o seu grande *Cobra Norato*. Não são desta obra, no entanto, os poemas traduzidos para a antologia, o que demonstra, desta vez, uma sujeição do antologista à intraduzibilidade que atribui ao poema folclórico de Bopp. Os três poemas selecionados trazem forte presença dos elementos negros (sendo um retirado de *Urucungo*) e de estratos da história nacional, como a “marcha para o oeste”.

Manuel Bandeira é um caso interessante de aprofundamento entre as duas antologias. O professor demonstra-se muito atento às diferenças e dificuldades da distância cultural, de modo a evocar uma constelação de autores de sua terra, balizas que ajudariam a divisar o poeta pernambucano. Leva em consideração, além disso, as expectativas do público leitor de cada país:

Como se poderia imaginar um Palazzeschi que levasse os seus jogos a uma densidade de epigrama clássico? Ou um Cardarelli igualmente confessional e peremptório, mas suavizado por um tom crepuscular? Talvez a melhor semelhança seja com o Saba das ruas de Trieste e das partidas de futebol, que não foi lá esse cronista da vida pequeno-burguesa e da sua possível inocência transfigurada em música, mas foi também isso. A música, porém, é muito diferente: Saba se entrega, talvez simplificando-o, ao decassílabo, à sugestão de um discurso que é, para nós das carteiras da escola, o poético; enquanto Bandeira se joga imprudentemente ao diálogo e ao desabafo e à notícia sem ritmo aparente, até mesmo à prosa. Isso corresponde também à natureza diversificada da expectativa nos leitores possíveis (um público

³²⁰ JACOBBI, 1973a, p. 16.

³²¹ Ibid., p. 17.

³²² Ibid., p. 16. Não está claro se a ausência do belga Émile Verhaeren (autor de *Les villes tentaculaires*, 1895) se deve a uma confusão com Gustave Kahn ou se deve ser entendida como uma citação implícita, já que Jacobbi costuma ser direto nas citações.

sempre pesa sobre os poetas, exercita uma inconfessa pressão). O leitor italiano espera que um poeta seja, sobretudo, antigo; o leitor brasileiro – cujo mais frequente e por vezes bobo orgulho está em jogar fora as antologias escolares – quer antes de mais nada a garantia de se encontrar diante de alguma coisa nova.

[...] Ora, é essa violenta vastidão da grande lírica que falta (e é quase a única falta) ao extraordinário poeta que é Manuel Bandeira, como faltava, em outro contexto, ao extraordinário Di Giacomo, e falta ainda ao quase extraordinário Prévert. Sobre os quais Bandeira tem a vantagem de uma nitidez precisamente clássica: de um poder de seleção que lhe restringe o canto vazio ou o *pastiche* esperto³²³

Aqui, a estratégia analógica atinge o grau máximo, pois se presta a cercar de maneira conspícua objeto de descrição, envolvendo considerável domínio do interstício cultural. Se em 1960 já se tinha uma bastante comedida alusão a Saba, aqui se aponta a várias direções, envolvendo o repertório europeu e italiano. O leitor também se torna objeto de contraponto, participante que é da recepção e, portanto, da formação de conceitos gerais sobre os autores. O exercício agudo de literatura comparada configura, no caso, um dos momentos de maior precisão no tratamento antológico dos autores. A permanência de três dos mesmos poemas da antologia de 1960 aponta para uma continuidade na leitura geral da obra, embora os espaços privilegiado de *Ritmo Dissoluto* e minorizado de *Libertinagem* se invertam (aquele, com 3 textos outrora, ora, 1; este com 1 outrora, ora, 3) – sem, no entanto, fugir ao equilíbrio geral que contempla a parte significativa da poesia de Bandeira (de *Ritmo Dissoluto* a *Opus 10*).

Já o poeta de Itabira surge na antologia representado de maneira mais concentrada na sua fase “participante”, de *Sentimento do Mundo* à *Rosa do Povo*, sendo este agora julgado enfaticamente como “um dos grandes livros da poesia moderna em qualquer paralelo ou meridiano”³²⁴. Não há mais os poemas dos primeiros livros (nem posteriores a *Claro Enigma*, como no panorama da outra antologia), embora na introdução o compilador veja em ‘No meio do caminho’ “o melhor da sua primeira fase”³²⁵ – avaliação importante, tendo em vista que ele julgava em 1960 o mesmo texto como uma obsessão pelo “*maximum*” de objetivismo³²⁶. O emaranhado de distinções que leva Carlos Drummond de Andrade ao canto é “um pouco como Pirandello chega à tragédia”³²⁷. O poeta é profeticamente eternizado como autor da “última confissão do intelectual burguês contemporâneo, ou última provação da poesia confessional”. Através de determinada fase de sua obra, ter-se-ia acesso a um “reflexo da

³²³ JACOBBI, 1973a, pp. 21-22. Traduzo por “decassílabo” o “*endecassilabo*” italiano.

³²⁴ Ibid., p. 29.

³²⁵ Ibid., p. 26.

³²⁶ JACOBBI, 1960, p. 86.

³²⁷ Id., 1973a, p. 34.

história do comunismo brasileiro, da epopéia da Coluna Prestes a uma clandestinidade demasiado heroica, estéril e contraditória”³²⁸.

Contraposto ao Drummond “substancialmente ateu e racionalista”, tem-se em Murilo Mendes um “manancial ibérico e jesuítico”, mineiros marcados pela evocação de temporalidades totalmente distintas³²⁹. A religião, para o poeta de vibrações barrocas, é buscada como “*ecclesia*”, como “coletividade, como estrutura do homem vivente; posição que o levou muitas vezes para junto do engajamento laico”³³⁰ Sua própria disposição à poesia é definida em termos de “ato crítico e historicizante”³³¹ e seu estilo não alcança o automatismo e o surrealismo em sentido estrito, pois que na sua poética se pode identificar ainda “um aspecto de reflexa lógica (engenhosidade e conceptismo barroco, eufuismo teologizante) que, por si só, impede o fluir arbitrário do inconsciente”³³². Se na antologia tateante de 1960 metade dos dez poemas eram retirados d’*As Metamorfoses*, livro integralmente traduzido por Jacobbi quatro anos depois, no ano de *Poesia Brasileira del Novecento* já haviam sido lançadas as outras duas antologias mendesianas organizadas por Jacobbi, que então decide por empregar um amplo arco que vai de *Poemas* (1930) a *Convergência* (1970), com distribuição bem menos desigual.

Nesta altura, o antologista concebe uma geração de poetas mais novos, que encerra na tríade Bandeira, Drummond e Murilo, à qual opõe, por sua vez, o espiriualismo de Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Entusiasta das tríades e dos dualismos, o autor ainda divisa uma “sutil involução”³³³ especificamente na poesia de Schmidt (sua variante “gorda”³³⁴) e na de Cecília (a variante “magra”³³⁵).

A regressão representada pelo “neo-romântico” Schmidt é explicada sem o fácil recurso aos seus “monótonos sentimentos”, pois, segundo o compilador, a temática emotiva é “restritíssima” mesmo em poetas do porte de Petrarca e Leopardi. Trata-se, na verdade, de uma licenciosidade da palavra que resulta em “prosa cuja melodia vem do tom meramente reiterativo e salmódico”³³⁶, transbordando vácuo, na imagem de Jacobbi. Já a regressão da “neossimbolista” Cecília se insere como um esquema de suprema elegância, mas “preexistente aos conteúdos, nascido antes destes (como nos artesãos fatigados), e não junto a

³²⁸ JACOBBI, 1973a, p. 33.

³²⁹ Ibid., 1973a, pp. 34-35.

³³⁰ Ibid., p. 36.

³³¹ Ibid., p. 38.

³³² Ibid., p. 36.

³³³ Ibid., p. 39.

³³⁴ Citação em português no original.

³³⁵ Igualmente em português no original.

³³⁶ Ibid., p. 40.

eles (como é próprio dos grandes líricos)”³³⁷. Aprimorando a estratégia analítica, Jacobbi vê em Schmidt a oscilação entre o “acorrentado tumulto de ideias” de um Péguy, a “alta retórica do melhor Claudel” e a redução de tudo a “um livro de horas privado em que a exibida nobreza de coração se torna fórmula cansada”³³⁸. Tendo traduzido o ‘Poema repetido’ do mesmo, o compilador assevera serem repetidos, na verdade, todos os textos dele: cada um em si ou na globalidade do livro, nos vastos refrãos proverbiais, “no mesmo amor, na mesma treva, na mesma morte”³³⁹. Quanto a Cecília, o ensaísta traça o princípio da arte dela “com véus de princesas maeterlinckianas entre torres e ciprestes” e relembra a sua tradução, que considera esplêndida, de *Pelléas et Mélisande*³⁴⁰ – ressalte-se o conhecimento profundo de Jacobbi a respeito da obra de Maeterlinck, de quem traduzira *Les serres chaudes* [Serra calda] – para, por fim, atribuir-lhe “uma onda tão branda de melodia interior que a impede qualquer amplificação menos privada e, então, comunicante”. Há uma certa natureza de “exercícios” resultantes, malgrado a habilidade do “exercício” do *Romanceiro da Inconfidência*, que, entretanto, “não vale a melhor Cecília dos pequenos auto-retratos, das emoções paisagísticas, dos sonhos patéticos”³⁴¹.

Vinícius de Moraes é apresentado a partir de um início “sob o signo da abundância de Schmidt e do conceptismo oriundo da poesia metafísica inglesa”³⁴², não obstante venha a alcançar uma “veia de canto popular e ao mesmo tempo erudito, onde afluem reflexos do imagismo lorquiano e nerudiano, espírito de *cabaret*, refluxos neoclássicos e camonianos improvisados”³⁴³. Neste caso, diferente dos demais espiritualistas, o dom “de uma qualidade fora do comum, supera de longe a disciplina”³⁴⁴. Se na antologia de 1960 figuravam poemas dos primeiros livros, dos anos 1930, na de 1973 os poemas são todos do pós-guerra, momento de grande maturação formal. Aqui, o estudioso envereda muito mais pelas raízes formais que alimentam a escrita de Vinícius, diversamente de quando destacava sua presença diplomática, a projeção cinematográfica e os eventos anedóticos. Não há mais lugar para ‘A mulher que passa’, mas o antologista mantém a canção ‘O desespero da piedade’, reunida em ambas as obras ao lado dos outros textos não musicados.

³³⁷ JACOBBI, 1973a, p. 40.

³³⁸ Ibid., p. 40.

³³⁹ Ibid., p. 41.

³⁴⁰ Ibid., p. 41.

³⁴¹ Ibid., p. 42.

³⁴² Ibid., pp. 42-43.

³⁴³ Ibid., p. 43.

³⁴⁴ Ibid., p. 43.

Perpassados por uma visada crítica bastante afiada, os três espiritualistas respectivamente do vácuo, da música exangue e do populismo fácil³⁴⁵ já parecem distantes da primeira e mais alta tríade modernista divisada. Jacobbi classifica, ainda, uma terceira tríade com Joaquim Cardozo, Mário Quintana e Dante Milano, unidos pelo clima ainda modernista ao qual respondem, pela irregularidade e pelo isolamento. Somente o terceiro, no entanto, passou pelo filtro e conta com textos traduzidos, em observância ao princípio de acentuar os “momentos de ‘realização’ e não os de veleidade e de polêmica, de documento cru ou de iguaria decorativa”³⁴⁶. O capítulo acerca da “maturidade” se encerra com um breve aceno ao “drummondiano” Bueno de Rivera.

Inicia-se a parte dedicada à geração de '45 com a contextualização do pós-guerra e a reconquista das estruturas democráticas contraditas pelas leis econômicas, que as renegam. Jacobbi menciona as revistascariocas e paulistas nas quais a geração se concentrava e utiliza da constelação referencial para explicitar a mudança:

não mais Apollinaire ou os surrealistas, não mais Withman (sic) ou Neruda ou Maiakóvski, mas a mais secreta lírica espanhola, o hermetismo italiano, a Presença portuguesa, os últimos raios do imagismo norte-americano, e – atrás – as grandes sombras do mallarmeísmo e do juanramonismo, e Valéry e Rilke, e um Eliot que fornece à sempre presente dinâmica religiosa uma qualidade restituída de poesia metafísica³⁴⁷

Destacando a ótica da distância (que “reduz montanhas a rugas”) e a descontinuidade (fragmentária, não estabelecida por blocos) que diagnostica pelo olhar atento às prerrogativas e às práticas da geração, o ensaísta postula:

O tempo, sobretudo em matéria tão sombria como a poesia, age por vias subterrâneas, escava galerias bizarras e prepara ressurgências não fulgurantes, precisamente porque graduais, mas igualmente reveladoras dos procedimentos que ligam escritor a escritor, literatura a literatura, e então um mesmo fenômeno da expressão à mais vasta história humana³⁴⁸

O primeiro a ser comentado é José Escobar Faria, com suas “pérolas de revelação noturna, onofriana”³⁴⁹, e então o português Domingos Carvalho da Silva, ligado ao presencismo. Mas é com João Cabral de Melo Neto, diametralmente distante de Escobar Faria, que a análise toma páginas e páginas de uma poética que pouco ou nada tem a ver com as vozes arcanas ou neoparnasianas da geração de '45. Se, por um lado, a tenacidade laica do poeta o aproxima de um Drummond, por outro, o ensaísta faz seus leitores verem, através da

³⁴⁵ JACOBBI, 1973a, p. 39.

³⁴⁶ Ibid., p. 44.

³⁴⁷ Ibid., p. 45.

³⁴⁸ Ibid., p. 48.

³⁴⁹ Ibid., p. 49.

análise cruzada d'O Engenheiro cabralino e do Edifício Esplendor do mineiro, que este tendia a sempre presentificar “a existência de homens sujos de história, encrustados de história”³⁵⁰. Estaria o primeiro Cabral muito próximo do “ato lustral” da construção impositiva de Brasília, da assepsia de Le Corbusier e de Niemeyer. Tal “higiene geométrica” e auto-referencial poderia ser entendida como “instituição típica do hermetismo mallarmeano, em que o quase único conteúdo não era a ocasião ou o objeto do verso, mas o mero fato de escrever versos”³⁵¹. A esta fase se sucede aquela das águas, das lamas negras do Capibaribe, em direção totalmente diversa, fase também representada na seleção dos poemas (no que difere da antologia de 1960), contemplando, entre outros, um fragmento d'*O Cão sem Plumas*.

Segue a apresentação do “muito atento” crítico e historiador da literatura brasileira Péricles Eugênio da Silva Ramos, breve e direta como a de Darcy Damasceno, a de Paulo Mendes Campos e a de Marcos Konder Reis, comparado a Penna pela “cadência do amor”³⁵². Já José Paulo Moreira da Fonseca, que já aparecera na antologia de 1960, retorna ao lado de João Cabral de Melo Neto como “figura mais definida de sua geração”³⁵³. Dele, Jacobbi volta a comentar *Tempestade*, o poema universalista que remonta à Bíblia a partir de um evento corriqueiro, sem deixar de agregar outras leituras. O “intrépido antologista” Fernando Ferreira de Loanda surge no ensaio aproximado a Álvaro de Campos (sem a “sobreposição dramaticamente intelectual” de máscaras) e a A. F. Schmidt (“com maior cautela e menos excessos”)³⁵⁴.

O teórico do grupo, Lêdo Ivo, é comparado a um outro ensaísta, Péricles Eugênio da Silva Ramos, ambos escritores de “bico de pena”, mas enquanto este quer recuperar uma tradição lusitana ou no máximo ibérica, aquele “coloca em movimento aportes também franceses, germânicos, anglo-saxões”. Tem-se a impressão, de acordo com Jacobbi, que

todo o universo para Lêdo tenha sido criado unicamente *pour aboutir à un livre* [para levar a um livro]; mas não no sentido mallarmeano, do Livro como resplandecente e órfica revelação do contato eu-cosmo, mas do livro como objeto sensível e prazeroso³⁵⁵

³⁵⁰ JACOBBI, 1973a, p. 53.

³⁵¹ Ibid., p. 54.

³⁵² Ibid., p. 62.

³⁵³ Ibid., pp. 64-65.

³⁵⁴ Ibid., p. 65.

³⁵⁵ Ibid., p. 66.

Citando passagens poéticas e contrapondo-as, ainda, à poética de Vinícius, Jacobbi conclui que o “feroz egoísmo” que o poeta emprega na sua operação poética resulta, por exaltação triunfal, em “mero esteticismo”³⁵⁶.

Wilson de Figueiredo, de quem “dois ou três trechos” ficam na memória “como o testemunho de um dom irrefutável”³⁵⁷ e Afonso Félix de Souza encerram a longa galeria de poetas da geração central da antologia de Ruggero Jacobbi.

A esta divisão do ensaio sucede a Conclusão, onde o compilador se dedica à última de suas tríades teórico-historigráficas, compreendendo Jorge de Lima, Cassiano Ricardo e Edgard Braga – os três pertencentes à geração de Bandeira, tendo encontrado, contudo, suas “verdadeiras estradas”, suas obras maiores e mais pessoais, somente na velhice³⁵⁸. O que tange a Jorge de Lima será tratado no próximo capítulo.

Ruggero Jacobbi se indaga, a certa altura, o que faltaria a Cassiano Ricardo para que fosse o grande poeta de seu tempo. Lança ao leitor as hipóteses de certa liberdade ou transparência, de um sentido de aplicação, de exercício, de um imprevisto, de uma extravagância nativa e menos polêmica e do gosto viciado do público. Num raro comentário no domínio da reflexão sobre tradução, o ensaísta afirma que uma dificuldade no caso desse autor residiria na contaminação de prosa encontrada na sua poesia.

Quanto a Edgard Braga, a tradução de sua obra parece a Jacobbi bastante oportuna em italiano. As numerosas matrizes do seu esoterismo vão do ânimo brasileiro ao romantismo alemão, incluindo o *dolce stil nuovo*, o budismo e a psicanálise. Saindo das sombras de Martins Fontes nos anos '30 e passando por Ungaretti até firmar os “modos horacianos à Ricardo Reis com um resultado estranhamente não-figurativo”, Braga elabora um estilo particular, envolvendo certa afinidade com o hermetismo europeu³⁵⁹. Passando em revisão os livros do autor, Jacobbi não deixa de mencionar o prefácio que escreveu para *Subúrbio branco*³⁶⁰. Na fase órfica do poeta, que “teria agradado, entre nós, a um Comi e a um Fallacara” o antologista assevera que Braga “vive numa esfera estética muito depurada e alta”, da qual se poderia inaugurar “um tipo de neofuturismo nuclear ou astral”³⁶¹.

Jacobbi encerra o ensaio reafirmando a intraduzibilidade por definição (já postulada em 1960) da “poesia ou anti-poesia” do concretismo e “do seu filho rebelde, a poesia-práxis”.

³⁵⁶ JACOBBI, 1973a, p. 68.

³⁵⁷ Ibid., p. 68.

³⁵⁸ Ibid., p. 69.

³⁵⁹ Ibid., p. 76.

³⁶⁰ BRAGA, E. *Subúrbio branco*. Prefácio de Ruggero Jacobbi. São Paulo: Clube de Poesia, 1959.

³⁶¹ JACOBBI, 1973a, p. 78.

Elenca os nomes centrais e retoma a tríade Bandeira-Murilo-Drummond para lhe atribuir o justo mérito “de ter sabido dobrar, na sua autenticidade e na sua força, tanto os fantasmas do formalismo quanto os do conteudismo, qualificando-se simplesmente como descoberta do mundo através da linguagem”³⁶².

Embora o organizador afirme o compromisso de “não falar se não dos autores dos quais oferecemos um exemplo textual por meio da antologia”³⁶³, muitos outros autores acabam abarcados pelo seu estudo, de passagem. O nome de Henriqueta Lisboa, todavia, não é sequer mencionado no texto, apesar da presença de dois poemas na compilação. O lapso deve ser tomado com estranhamento, considerado o rigorismo das teorizações do autor, com todos os cruzamentos de oposições e agrupamentos que caracterizam fundamentalmente a obra.

Os treze poetas de *Lirici Brasiliani* reaparecem em *Poesia Brasiliana del Novecento*, mas são enquadrados numa outra categorização das tendências e movimentos estéticos da literatura brasileira. A ordenação dos autores e seus poemas também obedecem a critérios diversos, que causarão surpresa no leitor que buscar na leitura linear a exemplificação dos aspectos arrolados no ensaio introdutório. Os autores estão ordenados conforme as datas de nascimento, o que justapõe poetas discrepantes como Edgard Braga e Raul Bopp, Mário de Andrade e Jorge de Lima. Prevalece uma orientação mais escolar, de material de consulta mais que de fruição, muito diferente do “álbum” poético de 1960. As notas, quando necessárias, vêm inseridas ao pé da página, e praticamente não há discussão das questões em torno da tradução. Percebe-se, ainda, uma distribuição bem mais desigual do número de textos representativos de cada autor, conquanto se distingua os momentos de “realização” que guiam a seleção empreendida.

Os juízos do professor a respeito dos autores estudados desenvolvem-se mais, tornam-se mais agudos, com largo emprego da estratégia analógica, e em alguns casos mostram-se particularmente rígidos. O distanciamento não só espacial, mas agora também temporal, da segunda pátria aparentemente possibilita a aplicação de um olhar menos contemplativo e mais analítico. As mudanças com relação aos textos selecionados também são relevantes, pois apontam, por vezes, um intuito, por parte de Jacobbi, de escopo mais amplo, de modo a valorizar diferentes fases do autor ou o contrário, centrando-se em poucos ou mesmo em um único livro. No caso de Vinícius, por exemplo, os poemas correspondem a

³⁶² JACOBBI, 1973a, p. 79.

³⁶³ Ibid., p. 78.

momentos distintos da obra, em cada antologia, apesar da repetição de uma mesma canção em ambas as compilações.

Apesar de serem poucos os documentos de recepção aos quais se teve acesso, é importante tratar deles, visto que alimentam de maneira propositiva o debate sobre a poesia brasileira que a antologia promove. O Fundo Ruggero Jacobbi do Gabinetto Vieusseux inventaria apenas dois recortes de resenhas de jornal³⁶⁴.

O primeiro, de autoria do lusitanista Carlo Vittorio Cattaneo³⁶⁵ principia por reclamar maior crédito, entre italianos, à poesia brasileira, “sobretudo agora” – e faz então referência à *Letteratura brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio. O autor desconfia se a fase áurea da poesia brasileira não seria mesmo superior à espanhola, “mas com o problema de exprimir-se numa língua pouco difundida”. Ressalta que somente o nome de Murilo seria bem conhecido no país, apesar da convicção de que “um Marcos Konder Reis pertenceria, se nascido na Itália, por direito à escola hermética”. Apontando a qualidade de poeta autoral do antologista, o resenhista comenta a divisão entre os períodos, o incremento substancial da geração de '45 em comparação com a antologia de 1960 (em que só figuravam dois poetas deste grupo) e não poupa espaço para suas preferências:

Admitamos, mesmo que seja absurdo, que seria arriscado Bandeira em italiano se banalizar, que Jorge de Lima necessitaria de uma edição crítica em muitos tomos pouco factíveis para as editoras, que Bopp seja de todo inexportável e intraduzível (também se acreditava nisso quanto a Joyce): mas Drummond? É um dos maiores poetas em língua portuguesa de todos os tempos e uma voz fundamental do nosso século. Comparável a Neruda pela ativa militância comunista (*Il tempo è la mia materia, il tempo presente, gli uomini presenti, la vita presente*) é, no saldo artístico, superior ao poeta chileno. No seu livro de maior empenho social, *A Rosa do Povo* ('45), que Jacobbi define ‘um dos grandes livros da poesia moderna em qualquer paralelo ou mediano’, leem-se estes versos que todo poeta deveria fazer seus: “*Il poeta declina ogni responsabilità riguardo all’andamento del mondo capitalista / e con le sue parole, intuizioni, simboli ed altre armi / promette d’aiutare / a distruggerlo / come una pietraia, una foresta, / un verme*” Não traduzir um artista semelhante é pura loucura e esperamos que logo se remedie tal absurdo³⁶⁶

³⁶⁴ É possível que uma publicação à qual não se conseguiu acesso, referida na *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* de Francesca Bartolini (anexada a JACOBBI, R. *Le Rondini di Spoleto*. Edizione anastatica con uno scritto di Anna Dolfi e CD-Rom allegato. Trento: La Finestra, 2001), seja uma resenha a *Poesia Brasiliana del Novecento*. Trata-se de PENTO, Bortolo. Versi brasiliani di Jacobbi. *Messaggero Veneto*, 14 aprile 1974.

³⁶⁵ Tradutor de Jorge de Sena (que substituíra Drummond como objeto de seu trabalho de conclusão de curso), Eugénio de Andrade e Murilo Mendes, além de poeta ele próprio, Cattaneo foi aluno de Luciana Stegagno Picchio e dedicado difusor da lírica portuguesa na Itália. Sua tradução da poesia mendesiana contou com prefácio de Ruggero Jacobbi. Cf. MENDES, M. *Mondo Enigma*. Traduzione di Carlo Vittorio Cattaneo. Introduzione di Ruggero Jacobbi. Torino: Einaudi, 1976.

³⁶⁶ CATTANEO, Carlo Vittorio. Un'antologia curata da Jacobbi: La poesia brasiliana del Novecento. Supplemento Libri. *Paese Sera*, 8 febbraio 1974.

Por fim, o autor afirma que Jacobbi teria superado logo a questão da tradução “bela e infiel” ou “feia e fiel”; as suas seriam “simplesmente... belas e fiéis: não traem nunca o original e ao mesmo tempo têm um valor poético em italiano”³⁶⁷.

A segunda resenha, de Angelo Ricciardi destaca a carreira de Jacobbi, mencionando a tradução de teatro italiano no Brasil. Define a antologia do veneziano como “não um mero registro com outros termos, mas uma reconstrução metodológica e crítica do *Novecento* brasileiro”, além de diagnosticar na obra “um qualificado rigor filológico”³⁶⁸.

Comentando a mudança, entre uma antologia e a outra, do público – mais informado em 1973 – Luciana Stegagno Picchio assinala o aprofundamento nos “amigos companheiros” de ’45, mas sobretudo nas “duas figuras a quem dedicará depois, por anos, por toda a vida, cada hora de ócio fora dos encargos didáticos e editoriais: Murilo Mendes e Jorge de Lima”³⁶⁹.

Sobressai na recepção o entendimento de que a antologia se interpõe como instrumento notável de alargamento do domínio italiano da matéria de poesia brasileira. O resenhista se sente mais à vontade para comentar e recomendar os poetas e textos do que aqueles que escreveram sobre a antologia anterior e os comentários sobre a metodologia contribuem para a legitimação da coletânea acadêmica de Longo.

Enquanto a antologia de Salvator D’Anna, capitaneada pela ditadura militar, se colocava mais como um libelo contra a poesia do que pela sua difusão, a de Jacobbi batia às portas da universidade italiana. Enquanto aquela prejudicava a veiculação da cultura não só pela indisposição à liberdade artística expressa por parte dos órgãos doutrinadores, mas também pela ressurreição dos inócuos mitos nacionalistas cujos propósitos político-ideológicos de fundo não teriam alcançado plenitude nos primeiros tempos de Plínio Salgado; a de Jacobbi se irmanava a um projeto de entendimento de culturas emergentes sem, no entanto, se entregar a fáceis generalizações políticas ou temáticas, como talvez ainda pudesse ter ocorrido residualmente na antologia já bastante autêntica de 1960.

Ruggero duplicava, com *Poesia Brasiliana del Novecento*, o número de poetas apresentados em *Lirici Brasiliani*, desta vez voltados a um “público exigente” que empregará

³⁶⁷ CATTANEO, 1974.

³⁶⁸ RICCIARDI, Angelo. *Poesia Brasiliana del Novecento: Una lacuna colmata*. Napoli, 21-22 febbraio [1974-1975]. A conjectura do ano se deve ao fato de o texto estar referido como do ano de 1975 (mas mesmo dia e mês) na *Bibliografia degli scritti di Jacobbi* feita por Francesca Bartolini (e anexada a JACOBBI, R. *Le Rondini di Spoleto*. Edizione anastatica con uno scritto di Anna Dolfi e CD-Rom allegato. Trento: La Finestra, 2001). No recorte de jornal do Fundo Ruggero Jacobbi a referência escrita a caneta indica claramente 1974, ano que coincide com a da outra resenha consultada.

³⁶⁹ STEGAGNO PICCHIO, 1987, p. 164.

o volume como “instrumento de trabalho”, como presume o programa editorial. É provável que o livro fosse incorporado aos programas dos cursos de literatura brasileira ministrados a partir de então, enquanto da antologia de 1960 sabe-se muito mais de uso em recitais, inclusive com versões musicadas pela constelação de artistas que rodeava o diretor Jacobbi.

II - *Invenzione di Orfeo*

Jorge de Lima na Itália

A história da presença da literatura brasileira em solo italiano é muito recente, muitas vezes considerada apêndice de outras literaturas. Quanto ao escritor alagoano Jorge de Lima³⁷⁰, porém, pode-se afirmar que se trata de um caso singularmente marcante de recepção, principalmente por obra de Ruggero Jacobbi – mas não só, motivo pelo qual se justifica o traçado de toda a figuração precedente até alcançarmos o trabalho aqui enfocado.

Conquanto continue por se fazer o levantamento da presença da poesia brasileira na Itália³⁷¹, o acesso não exaustivo a acervos digitais, a índices analíticos e a alguns dos poucos periódicos permeáveis foi certamente suficiente para algumas inferências.

³⁷⁰ Jorge de Lima nasceu em 1893, em União dos Palmares (AL), que compreende a região da Serra da Barriga, onde Zumbi reinou. Médico formado em Salvador, o alagoano exerceu a profissão em paralelo aos ofícios de escritor, professor, jornalista e político. Transfere-se da capital de seu estado para o Rio de Janeiro em 1930. Em Maceió, conviveu com o grupo de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos e seu consultório carioca na Cinelândia tornou-se um importante ponto de encontro de artistas e intelectuais. Foi, sem favor, um dos poetas fundadores da lírica moderna brasileira. Dos primeiros poemas, ainda em forma fixa, ao extraordinário livro final, ponto alto da literatura em língua portuguesa, cultivou diferentes estilos e tons em que a musicalidade e as imagens insólitas estão sempre presentes, além de escrever romances, ensaios, biografia, livros para crianças, traduzir, pintar quadros e confeccionar fotomontagens. Católico influenciado pelas idéias de Ismael Nery, Jorge de Lima lecionou na Universidade do Distrito Federal e na Universidade do Brasil, foi deputado estadual em Alagoas, vereador e presidente da Câmara de Vereadores do antigo Distrito Federal, pela UDN (União Democrática Nacional). Começa a publicar muito jovem, à luz das notas finais do parnasianismo e do simbolismo, e fica conhecido nacionalmente com o soneto ‘O Acendedor de Lampiões’, escrito aos treze anos e depois inserido nos *XIV Alexandrinos*, de 1914. A revolução estética do modernismo encontra no poeta um adepto de primeira hora, que participa do movimento nordestino. Seus poemas do período têm uma vivacidade única e se inspiram nas coisas e na fala do povo brasileiro; captam a vivência que tem da terra, especialmente da paisagem nordestina, litorânea e sertaneja. O poema *Essa Negra Fulô*, dessa época, viria a figurar em quase todas as antologias nacionais, tornando-se ainda mais popular que seus sonetos. Nos *Poemas Negros*, de 1947, reúne a produção que remete ao universo oculto das religiões afro-brasileiras, teor já presente nos livros anteriores. Com *Tempo e Eternidade*, de 1935, surge um veio novo: ao lado do poeta e amigo Murilo Mendes, renova a poesia brasileira de fundo religioso, utilizando o verso livre para expressar as inquietações de um sentimento cristão atualizado diante das crises econômicas e políticas sucessivas, no turbilhão caótico de duas conflagrações mundiais. A informalidade do período modernista dá lugar a uma dicção próxima dos versículos bíblicos que perpassa *A Túnica Inconsútil*, de 1938 e culmina em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*. O *Livro de Sonetos*, publicado no fim da década de 1940, insufla ares novos nessas formas fixas, como também faz, à época, Vinícius de Moraes. Lançado um ano antes da morte de Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, de 1952, é a síntese de sua poesia. Como o Dante d’*A Divina Comédia*, com essa “biografia épica” o poeta percorre o que viveu, na formulação de sua criação artística. Retomando o antigo mito de Orfeu, as imagens são poderosas e estranhas, em versos de musicalidade única. (a maior parte desta nota segue os textos de orelha e contracapa de LIMA, J. de. *Antologia Poética*. Seleção e posfácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014).

³⁷¹ Carolina Torquato deu um passo importante ao sistematizar a bibliografia de Luciana Stegagno Picchio (2004), e comentar em ordem cronológica a progressão da tradução de literatura em geral. O estudo, no entanto, se limita às publicações em livros, seja ficção ou poesia, ficando de fora as antologias (exceto se de autor único) e os periódicos. Ainda assim, traz lacunas dentro do recorte a que se propõe, como por exemplo o volume de Érico Veríssimo *Tempo senza volto* (Milano: Martello, 1954). Cf. TORQUATO, C. P. Breve estudo sobre a

As pontualíssimas aparições românticas e parnasianas entre o final do século XIX e o início do XX não são suficientes para se desconfiar do fato de que apenas com o advento do modernismo observa-se com alguma recorrência a presença da lírica brasileira naquele país. Mesmo em 1922, passados mais de seis meses da célebre Semana de Arte Moderna, o crítico e tradutor Gerolamo Bottoni apresentava na revista mensal do *Corriere della sera* a história brasileira, em decorrência do centenário da Independência, destacando como “maior poeta” de nossas letras Olavo Bilac,

morto prematuramente bem quando o mundo se recompunha, depois da tragédia recente e imane, à relativa paz. Olavo Bilac representou a essência suprema da alma brasileira: o entusiasmo; pois a sua poesia refletiu a cor e a luz da sua terra e cantou a melancolia do seu povo desnortado, num continente imenso em que a beleza radiante e excessiva se atenua em sorridente tristeza. Ele foi o intérprete mais comovido das aspirações de um povo novo em plena formação nacional, encontrando a fonte do seu patriotismo na história do Brasil, que quis forte e livre, pacífico mas armado, modesto mas digno, generoso com os estrangeiros mas sobretudo paterno com seus filhos, liberal, misericordioso, doce mas fortalecido de energia e de civismo, de disciplina e de coesão por meio de um grande exército e de uma frota potente que assegurasse e defendesse sua honra, sua inteligência, seu trabalho, sua justiça e sua paz³⁷²

O encômio está mais interessado, naturalmente, no ativista da *belle époque* do que no versificador. E é assim, sob o signo auriverde da demanda político-ideológica latente, que ocorrem na península as primeiras aparições da poesia brasileira, pelo que se compreende a escolha do Bilac bandeirante de *O Caçador de Esmeraldas*, após as experiências com Gonçalves de Magalhães³⁷³.

Nos anos 30, com a presença diplomática (e depois, aposentado, a permanência) do acadêmico “imortal” Carlos Magalhães de Azeredo, verifica-se uma continuidade parnasiana na lírica, traduzida pelo próprio autor nas revistas em que publica, e é provável que a série de traduções dos romances de Machado de Assis do período seja fruto de sua influência, principalmente se considerada a sua forte ligação com o colega da Academia Brasileira de

literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996. In: Id. *Eco de vozes – tradução e análise de As Meninas, de Lygia Fagundes Telles*. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2007a, pp. 310-340 e Id. C. P. Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996. *Fragments*, n. 33, jul.-dez. 2007b, pp. 381-393.

³⁷² BOTTONI, Gerolamo. Nel primo centenario dell’Indipendenza brasiliana. *La Lettura*, fasc. 9, sett. 1922, p. 692.

³⁷³ As traduções oitocentistas da *Confederação dos Tamoios* na Itália foram objeto de uma dissertação de mestrado. BIANCO, V. L. *Imaginários coloniais entre Brasil e Itália*. Entre 1860 e 1890. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1995.

Letras e a ligação do tradutor, Giuseppe Alpi, com a Embaixada³⁷⁴. Este último será autor, ainda, de um *Sommario della Letteratura Brasiliana*. Será, no entanto, mais marcante a tradução da “pequena” obra historiográfica de Ronald de Carvalho³⁷⁵ (outro diplomata), que também lançara na Itália a sua poesia publicada em livro. O roteiro oferecido pelo modernista não alcança a literatura contemporânea, limitando-se ao alvorecer do decadentismo.

Somente no segundo pós-guerra ter-se-á uma figuração da lírica brasileira apresentada num enquadramento realmente representativo: aquele levado a cabo por um dos maiores e mais influentes poetas europeus do século. Dentre as famosas traduções poéticas de Giuseppe Ungaretti³⁷⁶, 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 1946³⁷⁷, mas o escritor não teria conseguido terminar a tradução do texto de Mário a tempo, de modo que os poemas só aparecerão integralmente em 1954³⁷⁸, 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]”³⁷⁹. A dedicatória é preservada na tradução.

Entre o fim da guerra e 1960, período em que Jacobbi vive a experiência brasileira, a literatura do país que se insinua na Itália será principalmente a do romance regionalista de Jorge Amado (e Graciliano Ramos e José Lins do Rego), mas também saem edições de José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto e do repisado Machado de Assis. A poesia torna-se frequente em algumas revistas culturais, 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 não especialistas, e abrangem Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Augusto Frederico Schmidt e, desde já, Jorge de Lima. Quanto a textos em livro, destaca-se a atuação de Mercedes La Valle, Anton Angelo Chioocchio e Enzo di Poppa Vulture³⁸⁰, incluindo-se as três primeiras antologias de

³⁷⁴ Sobre Alpi, cf. CELANI, S.; MARCHIS, G. de; SALOMÃO, S. N. *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli*. Roma: Nuova Cultura, 2014, p. 24.

³⁷⁵ CARVALHO, R. de. *Piccola Storia della Letteratura Brasiliana*. Traduzione di Ferruccio Rubbiani. Firenze: Vallecchi, 1936.

³⁷⁶ Nascido em Alexandria, Ungaretti esteve no Brasil, como professor da recém-fundada Universidade de São Paulo, entre 1936 e 1942.

³⁷⁷ UNGARETTI, G. Poesia Brasiliana. *Poesia*, anno II, n. 3-4, gennaio 1946, pp. 188-230.

³⁷⁸ ANDRADE, 1954, pp. 27-36.

³⁷⁹ Ibid., 1954, p. 35.

³⁸⁰ O lusitanista Enzo di Poppa Vulture (1898-1982) foi estudioso e tradutor do teatro de Gil Vicente e do grande poema épico de Camões. Sua dedicação à literatura brasileira foi pontual, tendo lançado duas traduções de livros de Ribeiro Couto.

literatura brasileira – das quais duas voltam-se exclusivamente à lírica. Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Murilo Mendes são traduzidos em volumes próprios na década de 1950³⁸¹. Uma coletânea exclusiva de escritores brasileiros é lançada pela Fratelli Bocca, iniciativa única em seu tempo.

O primeiro testemunho de recepção da poesia de Jorge de Lima é uma breve apresentação de Jannini em 1952³⁸², 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, e, no seguinte, *Radici del Brasile* [Raízes do Brasil], de Sérgio Buarque de Holanda.

Em 1955, sai *Un'Espressione della Lirica Brasiliana: Jorge de Lima* [Uma Expressão da Lírica Brasileira: Jorge de Lima]³⁸³, do mesmo Jannini. 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 a crítica”. Adentra, assim, à poesia limiana 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 impossível³⁸⁴. Os versos são citados sempre em português, com tradução logo abaixo, em parênteses. A “harmonia racial” tão característica do autor é evocada, paradoxalmente, pelo verso “Negros linchados pelos brancos” e a citação de Alfred Kreymborg e Walt Whitman ao final de um poema da safra modernista é destacada, pela originalidade que propugna³⁸⁵. Passa-se à apresentação de 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 açoitar / Sozinho a negra Fulô. / A negra tirou a saia / e tirou o cabeça, / de dentro dele pulou / nuinha a negra Fulô”: Jannini interpreta que “todo o drama está concentrado” no adjetivo³⁸⁶.

³⁸¹ A edição referente a Schmidt, de 1952, é apresentada pela tradutora como “a primeira mensagem da poesia brasileira à Itália”. Considerando quão remotas são as traduções de poesia anteriores, compreende-se o desconhecimento dos precursores. Por outro lado, tratando-se de poemas de feição épica, talvez La Valle quisesse diferenciar o trabalho de Schmidt pelo critério de gênero lírico em sentido estrito. O levantamento de Torquato (2007) não registra esta edição nem a reedição do ano seguinte. Cf. SCHMIDT, A. F. *Poesie*. Traduzione di Mercedes La Valle. Roma: Danesi, 1952.

³⁸² JANNINI, P. A. Jorge de Lima. *America Latina*, anno I, n. 3, luglio-agosto 1952, p. 25.

³⁸³ Id. *Un'Espressione della Lirica Brasiliana: Jorge de Lima*. Milano: Cisalpino, 1955.

³⁸⁴ Ibid., p. 4.

³⁸⁵ Ibid., p. 5. Trata-se do poema ‘Minha América’.

³⁸⁶ Ibid., p. 6.

Identificando na composição um “sentido de fraternidade pelos homens 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 para 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”³⁸⁷. 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 barroca³⁸⁸.

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”³⁸⁹. 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*, dedicada a Pascoal Carlos Magno (igualmente ligado à diplomacia, referido na dedicatória como “homem cordial”) e integrante da coletânea dirigida por Eugenio Montale para a Nuova Accademia de Milão³⁹⁰. O segundo momento será na *Storia della Letteratura Brasiliana*³⁹¹, que complementa o primeiro trabalho.

³⁸⁷ JANNINI, 1955, p. 7.

³⁸⁸ Ibid., p. 8.

³⁸⁹ Dayana Loverro avança a hipótese de que o opúsculo que introduz Jorge de Lima na Itália possa ter motivado a atribuição da honra. Cf. LOVERRO, D. *Orfeo Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014, p. 23.

³⁹⁰ JANNINI, P. A. *Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana*. Milano: Nuova Accademia, 1957.

³⁹¹ Id. *Storia della Letteratura Brasiliana*. Milano: Nuova Accademia, 1960.

Já no prefácio da antologia, *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”³⁹². Pouco adiante, Jorge de Lima é destacado como poeta católico³⁹³ e, já na apresentação do Modernismo, o historiador segue a divisão de Peregrino Júnior segundo a qual haveria cinco grupos – a saber, dinamistas, desvairistas, primitivistas, nacionalistas e espiritualistas –, mas Jorge de Lima mereceria lugar à parte, junto com Manuel Bandeira. O alagoano é considerado “máximo representante do movimento nordestino chamado regionalista, cujos princípios” são descritos como “retorno ao tema regional como fonte de inspiração e liberação de toda vassalagem intelectual de proveniência estrangeira”³⁹⁴. 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, regressando em *A 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 musicalidade³⁹⁵

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”³⁹⁶.

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 suprimida³⁹⁷.

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

³⁹² JANNINI, 1957, p. 8.

³⁹³ Ibid., p. 14.

³⁹⁴ Ibid., p. 229.

³⁹⁵ Ibid., 1957, pp. 232-233. O apontamento acerca da “substituição gradual da musicalidade pela sonoridade, do verso pelo versículo” é de Otto Maria Carpeaux, in LIMA, J. de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Getúlio da Costa, 1950, p. 632.

³⁹⁶ JANNINI, 1957, p. 233.

³⁹⁷ Ibid., p. 233.

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 infantis³⁹⁸.

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. Justifica-se em prefácio a ausência do teatro, remetendo o leitor à obra de Rossi³⁹⁹.

Quanto ao poeta alagoano, são apresentadas cinco traduções, lado a lado dos textos-fonte: *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 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! ⁴⁰⁰

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! ⁴⁰¹

³⁹⁸ JANNINI, 1957, p. 233.

³⁹⁹ ROSSI, C. G *Teatro Portoghese e Brasiliano*. Milano: Nuova Accademia, 1956.

⁴⁰⁰ JANNINI, 1955, p. 6.

⁴⁰¹ Id., 1957, p. 265.

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*”)⁴⁰². 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*, com prefácio de Antonio Viscardi⁴⁰³, 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 representam retomadas de temas e formas anteriores. E *Invenção de Orfeu* surge como “o livro de poesia mais desconcertante da poesia brasileira contemporânea”⁴⁰⁴.

Desta vez, “todas as experiências poéticas até o Surrealismo” confluem na obra, o que representa um movimento de alargamento ainda maior que aquele observado entre seus textos pregressos 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 entende 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 atual, escolhido pelo amigo Murilo Mendes).

⁴⁰² JANNINI, 1955, p. 6 e Id., 1957, p. 265.

⁴⁰³ 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.

⁴⁰⁴ JANNINI, 1960, p. 192.

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”⁴⁰⁵.

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*”. Trata da viagem, no poema, a um continente remoto “onde rios são somente rios”. 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”⁴⁰⁶. 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”, tido como aventura repetida incessantemente em “ansiosa aspiração ao bem supremo”. 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”⁴⁰⁷; 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 anteriores⁴⁰⁸. O texto como um todo é entremeado 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 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

⁴⁰⁵ JANNINI, 1960, p. 192.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 193.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 194.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 195.

figuração do poema limiano em seus escritos, onde elege lugar de honra a esta fase, 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 coletânea “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 a descoberta de uma “linguagem irônica e interrompida, cotidiana, melancólica, de tanta poesia europeia deste século”, aludindo a Manuel Bandeira, a Jorge de Lima, a Augusto Frederico Schmidt e a Vinícius de Moraes⁴⁰⁹.

O autor da negra Fulô representa, com Catulo da Paixão Cearense e Ascenso Ferreira, a poesia “das terras norte-orientais”⁴¹⁰, 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. Pode ser que se pretendesse tratar dos *Poemas Negros* (1947), mas as referências só alcançam até *A Túnica Inconsútil* (1938)⁴¹¹.

⁴⁰⁹ TENTORI, 1954, p. 98.

⁴¹⁰ SPINELLI, R. *Croce del Sud*. Torino: Bocca, 1954, p. 95.

⁴¹¹ Ibid., 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”⁴¹².

É pelas versões, segundo o que se colhe em resenha de Oreste Macrí, que o livro de Spinelli se notabiliza⁴¹³. 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 Brasiliana*, 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 obra⁴¹⁴.

⁴¹² SPINELLI, 1954, p. 97.

⁴¹³ MACRÍ, O. Letteratura ibero-americana (rassegne). *L’Approdo Letterario*, anno X, n. 26, aprile-giugno 1964, p. 162.

⁴¹⁴ LA VALLE, M. *Un Secolo di Poesia Brasiliana*. Siena: Maia, 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 poetas⁴¹⁵

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 Lampiões] e *Inverno*.

La Valle propõe 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 carnavais 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

⁴¹⁵ LA VALLE, 1954, pp. 26-27.

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*”, condição que se renova ciclicamente no final da versão, em que a mulher nua se denomina “*piccola negra*”. Sua imaginação gravita em torno da mãe e da madrastra, 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 a roupa, elemento de todo ausente no texto limiano⁴¹⁶. 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 parecem ter tido penetração suficiente para influenciar os três tradutores italianos abordados: a referência à “*armonia razziale*” associada à poesia limiana está também em La Valle⁴¹⁷, 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:

⁴¹⁶ “*La negra tolse la veste / tolse anche il resto... / 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]. O original traz “A negra tirou a saia / e tirou o cabeção / de dentro dele pulou / nuinha a negra Fulô”.

⁴¹⁷ LA VALLE, 1954, p. 165.

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 persuada⁴¹⁸

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”⁴¹⁹. É na subjetiva reação sentimental ao canto de Jorge de Lima, portanto, que se encontra sua força, na interpretação citada, o que conduz o foco para uma direção diferente daquela 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 intervenção 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* popular⁴²⁰ 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 ênclise⁴²¹ que formam, no conjunto, um assíndeto somente rompido no verso final, onde o recurso limiano é potencializado com a duplicação aliterante do verbo: “*E ninnami, ninnami un po*”. Além disso, o efeito de distanciamento com relação à figura de Fulô sugerido pelo emprego de

⁴¹⁸ “*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 malheur, 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.

⁴¹⁹ “*on peut convaincre les autres par ses propres raisons, mais on ne les persuade que par les leurs*” ROBERT, P. *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2008, p. 1871.

⁴²⁰ Cf. LIMA, J. de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Getúlio da Costa, 1950, p. 628.

⁴²¹ “*Corri qui, dàmmi una mano, / Sventagliami il corpo, Fulô, / Asciugami questo sudore, / Grattami un po' le spalle, / Dàmmi un buffetto qua, / Cullami nell'amàca*” SPINELLI, 1954, p. 165.

“*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 esquia 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.

Jorge entre Murilo, Ruggero e Luciana

Com os anos 1960 e 1970 estabelecia-se uma visibilidade nova do Brasil na Europa. Se é verdade que o *boom* observado nestes anos é, na verdade, o *boom* das literaturas hispano-americanas, ficando o maior país tropical isolado devido a uma língua menos conhecida, esta posição à margem não impediu que o romance regionalista, especialmente o “sertanejo”, conseguisse grande alcance, com protagonismo de Jorge Amado neste processo, e com introdução honrosa de Guimarães Rosa (que encontrará em Edoardo Bizzarri o seu tradutor predileto, dentre os de todos os idiomas) nas letras da península. O romance experimental de Antonio Callado, de Oswald e de Mário de Andrade também acaba encontrando espaço, e as traduções de Machado de Assis continuam a mover a atividade editorial. Há uma maior diversidade de escritores sendo traduzidos, com presença dos contemporâneos, inclusive do caso de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, lançado na tradução italiana antes mesmo da edição original, o que se deveu à ditadura. Progressivamente, editores como Lerici, Mondadori, Nuova Accademia, Sansoni Accademia; e então Feltrinelli, Adelphi e Bompiani vão inserindo a literatura brasileira em seus catálogos.

Quanto à poesia, destaca-se, de longe, a presença de Murilo Mendes, não só com as traduções compiladas por Jacobbi, já abordadas no capítulo anterior, mas também as de Chiochio e de Cattaneo. De resto, há continuidade dos escritores já introduzidos, com traduções novas de obras de Ribeiro Couto, Cecília Meireles e Mário de Andrade e novidade apenas excepcional, com João Cabral de Mello Neto. Como se viu no capítulo anterior, as antologias poéticas também marcam estes anos, refratando sentidos de cultura nacional a partir de projetos que não podem deixar de se relacionar com o estado político de incertezas e obscurantismos que atravança o país, na contramão do outrora propalado “país do futuro”⁴²². As traduções em periódicos passam a ser mais frequentes e a aprofundarem o conhecimento dos autores. Revistas como *Il Caffè* e *L'Europa Letteraria* veiculam as traduções de um Jacobbi que se torna “embaixador informal” e tradutor absoluto nestes meios, chamando a atenção de nomes como Dario Puccini e Oreste Macrí, que dão relevo às publicações e contribuem para sua apreciação crítica.

⁴²² Importante notar que o célebre *Brasilien, Ein Land der Zukunft*, que conta a última aventura do escritor austríaco e judeu Stefan Zweig, é lançado na Itália já em 1949. O livro contribuiu para a imagem de grande potência vindoura do país. Cf. ZWEIG, Stefan. *Il Brasile, Terra dell'Avvenire*. Trad. di Mario Merlini. Milano, Sperling & Kupfer, 1949.

Além das traduções, que projetam sempre, como se viu, recortes do perfil de autor e da poesia de Jorge de Lima na Europa, também se deve lembrar o trabalho de divulgação empreendido pelo amigo Murilo Mendes, que vai à Sorbonne difundir a obra do alagoano em 1953, ano de sua morte. Na Itália, inicia a divulgação logo após se instalar em Roma (1957). É em um artigo de Anton Angelo Chiocchio sobre a poesia do mineiro que figura a primeira evidência de tais esforços: “Jorge [...] é um caso muito curioso de transplante da alta espiritualidade israelita no clima folclórico do Nordeste, sob a cúpula de universalidade católica que é *Invenção de Orfeu*”⁴²³. Dois anos depois, tem-se um artigo seu de apresentação do poeta para o público italiano⁴²⁴. O mineiro recomendaria a obra limiana nos círculos de intelectuais que passa a reunir em torno de si na casa romana e também no âmbito universitário, como professor de Literatura Brasileira.

Na premiada antologia *Poesia Libertà*, que Ruggero Ihe prepara em 1971, está presente o *Omaggio a Jorge de Lima* [Homenagem a Jorge de Lima]⁴²⁵, de *Parábola* (escrito entre 1946 e 1952 e publicado somente em *Poesias*, de 1959). Embora escritos em 1965-1966, os *Retratos-relâmpago* de Murilo, dentre os quais um é dedicado a Jorge, só chegariam a Roma em 1975, conforme informa Stegagno Picchio⁴²⁶.

As colocações de Murilo sobre *Invenção de Orfeu* como “máximo documento literário da natureza barroca do Brasil, [...] poderosa imagem dêste país afro-europeu que carrega uma antiga cultura para enriquecer suas nascentes bárbaras” são comumente citadas pelos estudiosos da obra, além da ideia de que a mesma exigiria uma exegese lenta, movida mais pelo “amor, ciência e intuição” do que por “um frio aparelhamento analítico”⁴²⁷.

Outro traço para o qual Murilo já chamava a atenção em 1952 é o “caráter teatral”⁴²⁸ que se depreende da obra máxima do amigo brasileiro. A partir deste entendimento, uma afinidade pode ser rastreada no empreendimento de Jacobbi, que mobilizará todo um aparato similar ao dos conceitos aos quais recorre nos seus escritos teóricos dramáticos, ora para tratar de *Invenção de Orfeu*. É provável que as ideias de Murilo tenham contribuído para a reflexão

⁴²³ CHIOCCHIO, A. A. La poesia di Murilo Mendes. *Nuova Antologia*, fasc. 1885, genn. 1958 apud AMOROSO, M. B. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 231. Tradução de Maria Betânia Amoroso.

⁴²⁴ Id. Un Poeta Brasiliano Contemporaneo: Jorge de Lima. *Scuola e Cultura nel Mondo*, Roma, n. 15, 1960.

⁴²⁵ Id., *Poesia Libertà*, a cura di Ruggero Jacobbi. Milano: Accademia Sansoni, 1971, pp. 131-133.

⁴²⁶ Id. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação de texto por Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1702.

⁴²⁷ Id. A luta com o anjo. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952a, p. 423.

⁴²⁸ Ibid., p. 422.

crítica do veneziano acerca do poema, exposta na introdução do respectivo volume, como se verá mais adiante.

Sem levar em conta a hipótese de que a tradução de *Invenção de Orfeu* tenha se iniciado desde a publicação do texto-fonte (assunto tratado mais adiante), o primeiro testemunho que se tem do contato de Ruggero com a obra de Jorge de Lima são os recitais gaúchos, comentados anteriormente, quando se tratou da experiência brasileira. No relato de Fernando Peixoto, como se viu, os textos do poeta têm posição de destaque, sempre à frente dos outros nomes. Dessa mesma época, ainda na experiência brasileira, é o prefácio de Jacobbi ao *Subúrbio Branco* de Edgard Braga, no qual se encontram duas menções passageiras a Jorge de Lima cujo intuito é meramente desassociar e, depois, associar a técnica dos dois alagoanos. O único qualificativo utilizado na ocasião é “camoneano”⁴²⁹, dirigido genericamente ao verso típico de Jorge.

Ao regressar ao país natal, Jacobbi logo se aproxima de Murilo Mendes e de Luciana Stegagno Picchio, constituindo os mesmos, não raro visitados por Giuseppe Ungaretti (que não era tão sistematicamente centrado no assunto como os colegas), um trio irradiador da cultura brasilianista no meio artístico e intelectual romano. Os três podem ser vistos, ademais, como os principais estudiosos da obra poética de Jorge de Lima na Europa, como se depreende de suas bibliografias.

O veneziano privilegia a fase final ou órfica do poeta desde a antologia de 1960, onde estão um poema de *A Túnica Inconsútil*, dois de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* e sete segmentos de *Invenção de Orfeu*. No outro trabalho antológico, serão eleitos desta última apenas quatro poemas de um mesmo determinado canto. A essa altura, sua versão da obra, porém, já estaria inteiramente traduzida, embora viesse ainda a passar por reformulações e revisões, como se verá adiante.

Em 1960, Jacobbi situa Jorge de Lima junto a Murilo Mendes, como se viu, em meio a um movimento em que terá papel de exceção, de *opposant*. Quer ajudar o leitor italiano a penetrar na “intrincadíssima esfera de ações e reações líricas e culturais” de Mira-Celi e *Invenção*, que restam como última fase sem menção (no ensaio introdutório de interpretação) ao *Livro de Sonetos*. As obras desse “último e maior, ainda que perturbador, Jorge de Lima” representam, para o crítico, “um movimento histórico e técnico unívoco” em relação à geração sucessiva⁴³⁰.

⁴²⁹ JACOBBI, R. A Poesia de Edgard Braga. In: BRAGA, E. *Subúrbio Branco*. São Paulo: Clube de Poesia, 1959, p. 19.

⁴³⁰ Id., 1960, p. XXX.

Em ‘A Morte da Louca’, poema selecionado de *A Túnica Inconsútil*, o antologista vê a “noturna transfiguração de uma imagem cotidiana, a louca que ri, em questão cósmica”. Quanto a Mira-Celi, recorre à “explicação” do próprio autor, que o crítico lê como um “romance em poucas linhas tão inquietante e misterioso quanto a história de Nadja narrada por Breton, mas mais aéreo e convulso, fazendo-se suspeitar de uma veia cartesiana em Breton”. O crítico parafraseia sinteticamente a origem e hipotetiza a presença de Jesus (“projetado em uma bruma de séculos e através de um grupo de objetos [...] ou em situações de uma dramaticidade típica do século”) como o “ser inesperado” do poema inicial do conjunto, que não trata, ainda, de Mira-Celi. Citando trechos de versos, o crítico destaca a investigação da “moral secreta das guerras”, que esconderiam uma única guerra, e a natureza desta musa que sai de si própria e conflui em prece latina⁴³¹. Colocando em questão a narratividade da obra, afirma que os sonhos são, ali, em vez de narrados, “estilhaçados, relampejados, tumultuados” nos longos versículos de ritmo nutritivo aos ouvidos. Jacobbi descreve Mira-Celi como mulher carnal que se faz, depois, verdade teologal, “uma nova Beatriz, a acompanhar o poeta pelos infernos e purgatórios de nosso tempo, mas às vezes parece se confundir com um ícone abstrato da Virgem”. A despedida ou desaparecimento desta imagem nos poemas selecionados também é objeto de análise, conduzindo à equivalência entre ressurreição e uma “nova criação”, em que terão lugar, segundo o texto poético, “todos os mortos”⁴³².

Nas páginas que dedica à apresentação sumária dos autores, Jacobbi aproxima Jorge de Lima de Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira e Edgard Braga devido à descoberta tardia de vocações que teriam sido colocadas à prova de muitos anos, no que o grupo contrasta com Drummond, Murilo e Schmidt. Traçando sua origem nordestina, “zona de miséria e de plantação, onde foi longo o lamento dos escravos”, o crítico atenta para a “dupla natureza” (portuguesa e “nativa”) do poeta e faz referência à sociologia de Freyre e Bastide para ver no autor reflexos da própria formação do país. Sua obra é apresentada desde a fase parnasiana, da qual se citam (via Afrânio Coutinho) as influências de Raimundo Correia, Olavo Bilac e Augusto dos Anjos, passando-se à carreira médica no Rio e ao “modernismo particular” da poesia regionalista, com destaque a ‘Essa Negra Fulô’: “todo o Brasil o sabe de cor”. A fase é reproposta em *Poemas Negros*, mas desta vez limitada ao folclore, segundo o crítico. O mundo do *candomblé* e da *macumba* evocado na obra “dança um bailado singular entre ingênuo e barroco”. E então, há a conversão religiosa de 1935, que o antologista se apressa

⁴³¹ JACOBBI, 1960, pp. XXXI-XXXII.

⁴³² Ibid., p. XXXII.

em dissociar dos “espiritualismos e neossimbolismos de Festa”, da delicadeza de Cecília e da retórica de Schmidt⁴³³. Segundo Jacobbi, o alagoano escolhe a via do Apocalipse, segundo a qual

o cristianismo se torna sacrifício carnal, batismo de sangue e sobretudo mitologia. A cadência bíblica, o salmo, as insanas analogias, a confiança em um Deus que falará pela boca do poeta imerso no seu ‘não saber’ constroem o mundo exaltado, febril, de *Tempo e Eternidade* (1935) e de *A Túnica Inconsútil* (1938), que culmina na sequência desenfreadamente surrealista de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1942), onde o Gênesis e o Eclesiastes estão de braços dados com uma erótica que acena para o psicanalista⁴³⁴

O exemplo maior do fantástico e do messiânico é o que o antologista colhe do *Livro de Sonetos*, que para ele substitui Lautréamont pela disciplina de Mallarmé e Valéry, embora a “natureza torrencial” do franco-uruguaio “sobre o vento”⁴³⁵, junto ao hermetismo, à abundância de imagens e a escrita sem pausa que tanto o distanciam dos dois franceses⁴³⁶. E o veneziano adentra a *Invenção de Orfeu* para comentar a tradução – da qual se tratará mais adiante.

A afinidade de Jacobbi com o autor seria ecoada por Macrí em resenha onde se destaca a naturalidade do gosto italiano pela geração intermediária dos poetas dos “símbolos e formas”, segundo a divisão do brasilianista para a antologia. Jorge de Lima é definido como o maior do grupo (constituído, também, por Edgard Braga e Murilo Mendes), com sua “estupenda síntese épico coreográfica dos três elementos lusitano, nativo e órfico-bíblico”⁴³⁷.

No que é, provavelmente, uma resenha à *Finestra del Caos* (volume de tradução da poesia de Murilo Mendes por Ungaretti), Jacobbi volta a atentar para a “visão barroca e apocalíptica de Jorge”, que seria o primeiro dos três pilares do “movimento renovador” do modernismo. Os outros dois estariam na “pungente e atroz humanidade de Drummond” e na “mensagem libertária e ecumênica de Murilo”. O crítico lhes atribui a

madura busca por uma linguagem, soluções personalíssimas, mas abertas a interesses universais; em que o lirismo casto e comovido de uma experiência privada, que era e é a glória de Manuel Bandeira, passa a abarcar uma problemática muito mais rica e complexa, de ordem ética, religiosa ou abertamente social⁴³⁸

⁴³³ JACOBBI, 1960, pp. 226-227.

⁴³⁴ Ibid., p. 227.

⁴³⁵ A expressão de Jacobbi, “*sopravvento*”, da terminologia náutica, indica o lado, na embarcação, de onde sopra o vento. À tradução literal “*barlavento*”, pouco usual em português, preferi a conversão verbal empregada.

⁴³⁶ Ibid., p. 227.

⁴³⁷ MACRÍ, 1961, p. 108.

⁴³⁸ JACOBBI, R. Poesia. [s.l.][s.n.][1961?]. Localizado no Fundo Ruggero Jacobbi do Gabinetto Vieusseux (sob o código de localização RJ 7.1.27), o recorte é, provavelmente, resenha crítica para MENDES, M. *Finestra del Caos*. Trad. di Giuseppe Ungaretti. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1961.

Seguramente, o próximo sinal da abordagem de Jorge de Lima por parte de Jacobbi virá somente com os verbetes enciclopédicos, mas antes disso talvez se interponha um escrito de Jacobbi a respeito de *As Metamorfoses* de Murilo Mendes, cuja tradução sai em 1964⁴³⁹. O ensaio, não publicado nem datado, está sob guarda do fundo arquivístico florentino dedicado a Jacobbi. Ali o crítico retoma a mesma tríade do texto de 1961 e lhe atribui uma “poesia de importância mundial, uma cultura poética de fato original”, especialmente aquela dos anos de guerra, que viria a

coordenar as linhas de um amplo traçado lírico, que estende o tempo e a língua em uma medida luso-brasileira em que é tudo incomensurável, pois tudo é diverso: medida que se delineia do imenso Camões ao sutil Bandeira, do alto Gonçalves Dias ao prodigioso Fernando Pessoa. A língua recebe, pela violência com que os brasileiros deformam-na e a repropõem (ao mesmo tempo cotidiana e emblemática), uma aprovação da sua duração, da sua desesperada vitalidade expressiva⁴⁴⁰

Centrado na figura de Murilo Mendes, o texto retoma a tríade para abordar a evolução da poesia brasileira à luz da história, dando papel central para os anos de guerra, no que traz uma abordagem diferenciada da pregressa, que ainda não ousara vincular grandes influxos históricos e pessoais na abordagem de Jorge ou dos poetas a ele contemporâneos.

Em 1965 vem a contribuição de Jacobbi à enciclopédia da turinesa UTET. O crítico inclui um verbete escrito em parceria com Dario Puccini acerca de Jorge de Lima, cuja tradução (parcial) se dispõe a seguir, feita a partir de recorte disponível no fundo florentino:

LIMA, Jorge de. [‘Lima’]. Poeta brasileiro (União dos Palmares, 1895 - Rio de Janeiro, 1953). É personalidade complexa, entre as mais significativas da lírica contemporânea do Brasil, e entre as mais intensas do movimento modernista. Seu primeiro livro de versos, *XIV Alexandrinos* (1914), nascido sob o signo da experiência parnasiana, contém, entre outros, uma composição célebre chamada O Acendedor de lampiões. Mas ainda mais famoso é seu poema Essa negra Fulô, feliz exemplo de interpretação da alma negra e de enxerto de um tema popular com uma delicada figuração sensual, que pertence à segunda fase, aquela regionalista, da história poética de Jorge de Lima.

[...] Com o *Livro de Sonetos* (1949) e o longo poema *A Invenção de Orfeu* (sic) (1952) o poeta dá início a um retorno à métrica fixa das suas primeiras experiências e a um insuspeito alargamento de interesses, que abrangem a teologia e a metafísica, a astrologia e o cabalismo, o folclore nacional e a tradição lusitana, em módulos deliberadamente herméticos nos quais não se estranha o influxo formal de Valéry e de Rilke.

[...] De resto, ao surrealismo Jorge de Lima havia se curvado, em formas libérrimas, com *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1942), enigmático poema de amor.

⁴³⁹ MENDES, M. *Le Metamorfosi*. Trad. di Ruggero Jacobbi. Milano: Lerici, 1964.

⁴⁴⁰ JACOBBI, R. “Nell’opera vasta e complessa...”. Datiloscrito com correções autógrafas catalogado no Fondo Ruggero Jacobbi do Gabinetto Vieusseux (sob o código de localização RJ 5.1.39). Grifo nosso para marcar o emprego do termo em português, no original.

Entre as suas obras em prosa, uma prosa lírica e imaginativa, ricordamos os romances [...] ⁴⁴¹

Além da lista dos romances, seguem-se indicações bibliográficas, dentre as quais citam-se o texto pioneiro de Jannini, a antologia do próprio Jacobbi e artigos em língua portuguesa e espanhola. O texto vem assinado por “D. PUC. e R.JA”. O verbete trata também de outros momentos da obra limiana, de modo que se dispõem aqui apenas uma seleção de trechos que apresentam novidade em relação aos textos já comentados. Além do clássico erro na data de nascimento ⁴⁴², no mais repetido por quase toda a fortuna crítica italiana, há o reconhecimento das fases iniciais, com menção aos poemas antológicos, o que não costuma ser objeto da atenção de Jacobbi. As definições e as afinidades entre os livros finais também trazem alguma originalidade em relação aos outros escritos, inclusive quando trata de *Invenção de Orfeu*, passagem que se verá na seção seguinte. Nas demais enciclopédias com as quais o brasilianista contribuiu não há verbetes sobre Jorge de Lima, como se viu no capítulo anterior.

No prefácio da premiada antologia de tradução *Poesia Libertà* o alagoano volta a aparecer, coadjuvante em relação à evolução da poesia do amigo Murilo. O poeta da negra Fulô é descrito como “inquieto sempre, desde a originária formação parnasiana, à recuperação do poema folclórico negro, até a construção da imensa epopéia de *Invenção de Orfeu*” ⁴⁴³.

Dois anos depois, a segunda grande antologia de Jacobbi traria consigo o notável ensaio crítico da poesia modernista brasileira que encara tal matéria lírica não mais como exotismo a quem se presta curiosidade e boas-vindas, mas a um estudo exegético em busca das linhas de força, dos movimentos e gerações e seus respectivos agrupamentos (as obsessivas tríades de Jacobbi). Como se viu, o recurso biográfico é aqui evitado ao máximo, de modo que, no caso de Jorge de Lima, restam apenas alguns traços, como o caráter “evangélico” por trás do exercício da medicina tal qual a concebia, as amizades de Bernanos e Murilo e a ação política, embora estes tenham sido citados precisamente para dissociá-los da obra ⁴⁴⁴.

O ensaio aborda a obra e o estilo do autor de maneira completamente alinear, embora seja possível sistematizar seus pontos de vista na didática evolução por “fases” do alagoano.

⁴⁴¹ JACOBBI, R. Jorge de Lima. *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. XI. Torino: UTET, 1966, p. 301.

⁴⁴² A troca do verdadeiro ano de nascimento (1893) por 1895 se tornou tradição da fortuna crítica limiana, conforme aponta RIBEIRO, D. G. *Carnifália malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 27.

⁴⁴³ MENDES, 1971, pp. 19-20.

⁴⁴⁴ JACOBBI, 1973a, p. 73.

Jacobbi nada comenta acerca do exórdio parnasiano, mas recorda a “*Nêga Fulô*” (sic) como repertório “mundano”⁴⁴⁵, considera *Tempo e Eternidade* uma “extravagantíssima explosão de cristianismo profético nas formas do surreal e do sonho”⁴⁴⁶ – formas estas ainda mais profundamente alcançadas na “pouco estudada” *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* –, os populares *Poemas Negros* “repletos da obscura religiosidade da macumba e do candomblé” e o *Livro de Sonetos* como momento de protagonismo de um poeta da “velha geração” que, enfim, acha seu verdadeiro rumo “na linha do neossimbolismo e da restauração métrica” sustentadas pela nova geração⁴⁴⁷. Por conseguinte, o veneziano forja a tríade Jorge de Lima – Cassiano Ricardo – Edgard Braga, baseado no critério biográfico-geracional da redescoberta em relação às tendências da juventude.

Borrando os limites entre fases, o antologista reivindica como subjacente à feição da obra do poeta o decadentismo dos simbolistas, “com perspectivas pessoais e técnicas realmente novas”; o “temperamento afro-brasileiro” e decorrente veemência expressiva que diferencia o tom aplicado a um universalismo buscado, entretanto, à maneira dos europeus; e o sincretismo, que anuncia de um fundo “expressionista e não clássico”, pelos caminhos da memória e do *epos*, da autobiografia⁴⁴⁸.

Refutando a crítica que “quer salvar um Jorge claro e local, e rejeitar a parte mais intrincada da sua obra”, o que vê como um gesto esterilizante e tipicamente crociano (recorde-se a aversão geracional e também pessoal), Jacobbi parece enxergar uma grande convergência na direção da obra final, que seria o auge de pulsação da veia nuclear “original e inesquecível de Jorge”⁴⁴⁹.

É previsível que as invenções de Jorge de Lima freqüentassem as aulas do professor Ruggero Jacobbi, considerando-se o lugar tão privilegiado (mas tão reservado, na sua ambição maior, que não veria realizada) de *Invenzione di Orfeo* no interior da atuação intelectual brasilianista, em seus anos de maturidade. Os anos de magistério e a consagração como catedrático de Literatura Brasileira se dão no período em que a grande tradução já havia se completado, embora viesse a sofrer modificações. Além disso, os testemunhos memorialistas dão conta do compartilhamento deste trabalho com amigos mais próximos, no que certamente Murilo e Luciana tinham lugar de honra. Esta viria mesmo a se converter em

⁴⁴⁵ JACOBBI, 1973a, p. 69.

⁴⁴⁶ Ibid., pp. 69-70.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 70.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 70.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 71.

meticulosa pesquisadora concentrada em aspectos particulares de *Invenção de Orfeu*, ocasiões nas quais sempre referiu com admiração a “transcrição” do conterrâneo.

De volta a 1972, ainda antes da antologia acima abordada, *La Letteratura Brasiliana*, de Luciana Stegagno Picchio, não poderia, naturalmente, furtar-se à apresentação de Jorge de Lima para o público europeu. O poeta abre a divisão do Modernismo nacional que a historiadora denominou “A grande poesia de consolidação”, sucessora da “fase polêmica e destrutiva”. Os poetas arrolados nesta seção teriam a oferecer uma obra “sólida nas suas conquistas técnicas, na sua liberdade construtiva”. O título da divisão acerca do alagoano é “Jorge de Lima regional e universal”⁴⁵⁰, sintoma do que constitui, desde já, a grande preocupação dos estudos limianos de Luciana.

Anuncia-se o autor logo de cara como “poeta espiritualista, dotado de uma enorme carga inventiva e sobretudo de uma capacidade de transfigurar com o símbolo a matéria (religiosa, regional) de que parte o seu discurso”. A historiadora é cautelosa ao entender, a respeito de Jorge, que “ainda não se disse a última palavra”, retomando então o clássico posicionamento de Murilo Mendes⁴⁵¹ a partir do qual a filóloga formula, de maneira mais desenvolvida:

será necessário muito tempo, talvez, para que se possa avaliar com isenção de ânimo e lúcida inteligência uma das obras mais complexas de toda a poesia moderna, e não só brasileira, na qual o regional e o universal, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime, estão tão intimamente ligados de forma a tornar banal qualquer juízo analítico baseado no particular, no aspecto, no gênero literário, no nível estilístico⁴⁵²

A origem afro-nordestina do autor é evocada com controlado recurso biográfico, pelo qual se recorda a Serra da Barriga, “com seus mitos de liberdade e revolta”, onde Zumbi alojara “a utopia da primeira república negra das Américas”. São lembrados, em enumeração, os elementos sociológicos do Nordeste, com suas “mães negras, moleques, religiões e feitiçaria, histórias de senhores de engenho, cangaceiros, jagunços e sertões”, bem como a asma e a “vida intensa e participante” de Jorge, destinada a refletir-se profundamente na sua obra literária⁴⁵³. A influência do darwinismo e do ceticismo literário renaniano via Augusto dos Anjos também é assinalada, junto à adesão a “práticas espiritualistas e mágico-teosóficas”

⁴⁵⁰ STEGAGNO PICCHIO, L. *La letteratura brasiliana*. Firenze: Sansoni, 1972., p. 544.

⁴⁵¹ Segundo o qual “O trabalho de exegese do livro [Invenção de Orfeu] terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com amor, ciência e intuição, e não apenas com um frio aparelhamento analítico [...] Os preguiçosos mentais e os turistas da crítica jamais decifrarão o complexo texto desta obra, que precisa ser comido e assimilado” MENDES, Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952b, pp. 430-431.

⁴⁵² STEGAGNO PICCHIO, 1972, p. 544.

⁴⁵³ Ibid., p. 544.

que, não obstante, dariam lugar à “conversão, ou melhor, o retorno consciente ao cristianismo”⁴⁵⁴.

Alberto de Oliveira e Olavo Bilac são apontados como matrizes poéticas da fase inicial, da qual se recorda ‘O Acendedor de Lampêões’. A afinidade com José Lins do Rego e Rachel de Queiroz parece não ir na contramão da produção lírica modernista, que Luciana aponta vir “já com curiosidades sobretudo formalistas, *extra moenia*”⁴⁵⁵. A inevitável Fulô e o menino impossível são, como sempre, objetos de atenção na trajetória que leva ao “tema da civilização túmulo da poesia” de *Poemas Escolhidos*, por sua vez anterior à conversão religiosa. A poesia de adesão a um cristianismo “caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista” é vista como expressão calcada numa Bíblia “remeditada e revivida em primeira pessoa, como história exemplar da humanidade, floresta de símbolos, algarismo dos algarismos”. Em lugar de “sincretismo”, Luciana prefere pensar a partir de um “pan-misticismo” segundo o qual as equivalências com o “panteon negro” tornam-se possíveis nos *Poemas Negros*⁴⁵⁶. Já o *Livro de Sonetos* e a *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* são associados pela estudiosa à Geração de 45. Quanto a *Invenção de Orfeu*, Luciana fala em suspensão do juízo por parte de uma crítica “desorientada, subjugada”. Descreve o livro como

um poema em dez cantos e milhares de versos, tentativa épica contra a corrente dentro de uma tradição já antiépica (afora o *Caramuru*, de Basílio da Gama e a boa vontade de Gonçalves Dias) e numa época em que o poema tende cada vez mais a ressequir-se e estilizar-se no verso único, iluminado de imenso na página branca. O poema de Jorge de Lima, “escuro e secreto”, que obedece a uma estrutura rígida, criador, ele próprio, da sua estrutura na liberdade criadora e alucinada do poeta, prova de força artesanal (todos os metros, todas as formas codificadas, do soneto à sextina, do “romance” ao verso solto e ao verso livre) e de invenção temática (a história do Brasil, a invenção do índio, e a invenção da ilha, a apóstrofe a Dante, Camões e Inês de Castro): desabafo lírico, épico, dramático⁴⁵⁷

Interessada em esquadrihar a delimitação de gênero da obra e alguns de seus temas, a apresentação a situa na história literária brasileira como empreendimento singular de nossa modernidade, destacado das tendências da lírica. A tradução integral de Jacobbi, ainda não publicada, também é citada no texto. A filóloga alude à obra narrativa, ensaística e de biógrafo do escritor alagoano apenas para assinalar que são estas “amplamente” superadas pelo poeta⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ STEGAGNO PICCHIO, 1972, p. 545.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 545. Grifo da autora. A expressão latina, traduzida literalmente como “fora dos muros”, indica a qualidade marginal, à parte.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 546.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 547.

⁴⁵⁸ Ibid., p. 547.

Na edição brasileira da obra historiográfica, a expressão “iluminado de imenso” do trecho citado vem entre aspas e com referência explícita a Ungaretti (trata-se, afinal, de alusão ao poema ‘*Mattina*’ [Manhã], de *L’Allegria*)⁴⁵⁹. Além disso, desaparece a alusão à tradução de Jacobbi⁴⁶⁰ e são adicionados aos trabalhos superados a fotomontagem surrealista. Os livros *O anjo* e *Calunga* conquistam, por fim, breves comentários particulares, o que também ocorre na reedição italiana. São referidos, respectivamente, como romance expressionista e romance social⁴⁶¹. As sutis diferenças entre edições e reedições no que diz respeito a Jorge de Lima são sintomas mais da preocupação da autora com o leitor presumido em seu repertório do que de avanço na interpretação, o que se poderá, por outro lado, colher a partir dos artigos que dedicará à obra limiana nas décadas seguintes.

Sobressai da metodologia empregada pela filóloga uma reserva notável, em comparação com o amigo brasilianista, na utilização de estratégias analógicas. A visada estilística de Luciana adentra os livros e textos explorando mais cerradamente as relações internas de mudança e permanência entre diferentes fases, com clara valorização da final, à qual as demais convergem em alguma medida – enquanto Jacobbi elege suas predileções com bastante parcialidade, e é sintomático, afinal, que nunca tenha escrito uma história da literatura brasileira. Por outro lado, a associação com a geração de ’45 não é, na historiografia de Stegagno Picchio, nuançada como em Jacobbi, que prefere desmistificar a generalização do critério geracional e dar relevo individual às suas expressões de força.

Além da obra de maior fôlego historiográfico, Luciana Stegagno Picchio prepara, em 1981, um ensaio de apresentação da Literatura Brasileira para a coleção francesa ‘*Que sais-je?*’. O trabalho seria traduzido para a língua portuguesa⁴⁶² e, em 1992, também para a língua italiana. Delineando no modernismo um movimento que vai “da rarefação vanguardística à plenitude da região e da tradição”, a autora apresenta Jorge de Lima como

homem do norte, de vultuosa tradição oratória, das religiões e tradições misturadas, da literatura participante. E Jorge de Lima, católico, médico, homem político, pintor, crítico, narrador, tradicional, universal, modernista, regionalista, é, por excelência, o poeta da negritude, o poeta espiritualista da simbologia afro-católica, autor e ao mesmo tempo cantor épico de um Brasil inventado por e através de Orfeu. Nativo de União, no estado nordestino de Alagoas, Jorge de Lima (1895-1953), crescido como José Lins do Rego no clima multirracial do nordeste, médico no Rio, iniciará sua literatura em forma parnasiana, para depois passar ao modernismo nordestino de Gilberto

⁴⁵⁹ STEGAGNO PICCHIO, L. *História da Literatura Brasileira*. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 546.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 546.

⁴⁶¹ Ibid., p. 546.

⁴⁶² Id. *Literatura Brasileira: Das Origens a 1945*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

Freyre e Rachel de Queiroz com *O mundo do menino impossível* e *Poemas*, onde aparece já constituído aquele universo da infância e do folclore afro-negro que alimentará em 1928 ‘Essa negra Fulô’: uma micro-história da escravidão e um poema que, junto a ‘Minha terra tem palmeira’ de Gonçalves Dias e ao Vou-me embora para Pasárgada de Manuel Bandeira, é ainda hoje um dos mais memorizados desta literatura. Depois do parêntese da restauração da poesia em Cristo, em parceria com Murilo Mendes, e do exercício dos *Poemas Negros*, em sintonia com os experimentos formais da geração de ’45, abordará aquela épica contra o tempo que é *Invenção de Orfeu*: 10 cantos e milhares de versos na época da palavra rarefeita e do *silence alentour* [silêncio circundante]⁴⁶³

Ressalte-se a importância dada ao elemento da negritude, assim referido e ecoado insistentemente em “simbologia afro-católica” e “folclore afro-negro” ou apenas sugerido nas “religiões e tradições misturadas”, no “clima multirracial”. Elaborado inicialmente para um público cuja língua é aquela de Aimé Césaire e Leopold Senghor, numa época em que o movimento dos poetas da negritude era alçado ao reconhecimento de figuras como Sartre, na Europa, Luciana destaca aí singularmente um aspecto que em outros textos lhe parece menos determinante do que, por exemplo, os “experimentos formais”. Também o aspecto atribuído a *Invenção de Orfeu* de “épica contra o tempo”, singular em meio aos seus textos, nos parece mobilizado de modo a chamar a atenção para possíveis afinidades estéticas na perspectiva de uma modernidade lírica ou literária, no país de Marcel Proust. No mais, a rarefação da palavra poética enfatizada no texto remete antes a Ungaretti, correntemente referido como contraponto ao fôlego limiano, e não tanto a um novo intertexto, neste caso. O orfismo, que não é só do livro maior de 1952, mas também de Mira-Celi e do *Livro de Sonetos*, figura aqui reduzido a tal rarefação, que se torna compreensível, talvez, pela ausência, na França, de um difusor de time hermético como Ruggero Jacobbi, que a essa expressão buscou dar justa medida.

Em ocasião do nonagésimo aniversário de nascimento de Jorge de Lima (1983), a professora é convidada a debater, no II Simpósio de Literatura Alagoana, a obra do poeta. A publicação da comunicação “O poeta e sua dimensão universal” viria cinco anos mais tarde (1988), em anais que foram precedidos, por sua vez, de uma tradução em língua inglesa de 1985, lançada em periódico britânico especializado em estudos “portugueses”. Sempre atenta às diferenças de público, Luciana imprime na versão traduzida algumas alterações em relação ao que sai nos anais.

A começar pelas epígrafes empregadas. Ambos os textos se iniciam com os primeiros versos do ‘Poema do Cristão’ e com trechos do ‘Retrato-relâmpago’ de Murilo

⁴⁶³ STEGAGNO PICCHIO, L. *Profilo della letteratura brasiliana*. Roma: Riuniti, 1992, pp. 110-111.

Mendes ao amigo. No entanto, as frases recortadas do texto do mineiro são diferentes. Além de estarem dispostas em verso (diferentemente da prosa poética original), as frases colhidas não têm, em nenhum dos casos, a mesma continuidade original. Escrito em 1965-1966 e publicado em 1973, o texto de Murilo diz

As negras flores de Jorge. As negras Fulores de Jorge. As negras – furores de Jorge. O Cristo poeta de Jorge. O Cristo porta de Jorge. As Antecristas de Jorge. Os puros calungas de Jorge. As alagoas de Jorge. As vastas ôndeadas de Jorge. Os Mundaús de Jorge. As alamandas de Jorge. As alamedas de Jorge. Os trilemas de Jorge. As geografias de Jorge. As infâncias de Jorge. As eternidades de Jorge. Os tempos multiplicados de Jorge. Os templos multiplicados de Jorge⁴⁶⁴

A “citação” de Luciana recorta o texto da seguinte forma:

As negras flores de Jorge. As negras
Fulores de Jorge... As geografias de
Jorge. Os tempos multiplicados de Jorge.
Os templos multiplicados de Jorge⁴⁶⁵

E na tradução inglesa:

As geografias de Jorge. As infâncias
de Jorge. As eternidades de Jorge. Os
tempos multiplicados de Jorge. Os
templos multiplicados de Jorge⁴⁶⁶

Aniquilando quase completamente o efeito poético do texto de Murilo, o texto do Retrato-relâmpago é citado (supostamente, de maneira integral) em nota final do artigo nos anais. Lê-se, com os nossos grifos: “As negras *fulores* de Jorge. As negras *Fulores* de Jorge. As negras *fulores* de Jorge. O Cristo *poeta* de Jorge. O Cristo *poeta* de Jorge”⁴⁶⁷. Tratando-se de uma comunicação oral transcrita pelo organizador da edição (Jean-Paul Rebaud), é provável que a descaracterização do texto não tenha sido descuido de Luciana, motivo pelo qual não consideramos esta figuração do texto como objeto das considerações aventadas acerca das reformulações encontradas.

Ora, o gesto de Luciana ao manipular o texto-fonte violando-lhe a forma (tanto pela versificação quanto pelo recorte) de modo soberano, sem indicar seus movimentos e intuitos, reconfigura em movimento crítico-exegético um procedimento de construção formal

⁴⁶⁴ MENDES, 1994, p. 1236.

⁴⁶⁵ apud STEGAGNO PICCHIO, L. Jorge de Lima, o poeta e a sua dimensão universal. In: REBAUD, Jean-Paul (org.). *90 Anos de Jorge de Lima*. Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoana. Maceió: EDUFAL, 1988a, p. 73.

⁴⁶⁶ apud STEGAGNO PICCHIO, L. Jorge de Lima: Universal Poet. Translated by Mark Ridd. *Portuguese Studies*, vol 1. London, 1985, p. 152.

⁴⁶⁷ apud STEGAGNO PICCHIO, 1988a, p. 95. Grifos nossos.

abundantemente produtivo na própria obra enfocada pelos artigos⁴⁶⁸. A estudiosa aumenta a virtualidade de sua apropriação da homenagem de Murilo ao replicar a técnica na reescrita tradutória de um texto crítico que já é, em si, reescrita (como toda interpretação) de um texto poético, por sua vez, reescritor (retratista-relâmpago) dos motivos limianos.

Destrinchado este primeiro movimento crítico e criativo, outras diferenças entre as versões apontam para a natureza de cada publicação, havendo nos anais as marcas de oralidade e de ligação discursiva com as demais comunicações apresentadas, o que é suprimido na tradução inglesa. Há ainda algumas poucas reformulações que não tornam, no entanto, diferente a análise proposta.

Luciana se incumbe de discutir, na sua comunicação, dois pontos de vista: o centrífugo, do lado do autor, e o centrípeto, do lado do público. Para tanto, observa o atraso da crítica nacional em acolher *Invenção de Orfeu*, que contrasta com o entusiasmo italiano. A respeito do elemento a ser investigado na obra, ensaia que “universal é a obra que contém subjetivamente a possibilidade de um juízo aceitável, embora em diferentes níveis, por todos os seus possíveis fruidores”⁴⁶⁹. A partir desta premissa, é necessário definir a identidade de tais fruidores, a quem o poeta fala, e em que nível sua mensagem é colhida.

E a filóloga inicia sua busca na análise, atenta aos traços de estilo, de Essa negra Fulô. A identificação do público com uma escrava que, na leitura apresentada, rouba, mente e fornicava é ressaltada e a sua universalidade residiria “na sua capacidade de atingir os arquétipos”⁴⁷⁰. Remontando aos movimentos de retomada da lírica moderna (a introdução dos *hai-kais* na poesia ocidental, de Guido Cavalcanti nos Estados Unidos por Ezra Pound), a filóloga justifica o sucesso da composição não tão-somente pelo exotismo de suas imagens mas pelo equilíbrio inédito entre obra e ambiente, natureza poética que, em termos semiológicos, residiria na “qualidade e quantidade da informação”⁴⁷¹.

Discorrendo acerca das fases do autor e recordando a definição de Mário de Andrade para a qualidade lírica de sua inspiração como um transe sem paralelos brasileiros, a

⁴⁶⁸ Segundo Daniel G. Ribeiro, que parte do conceito da *ars inveniendi* barroca segundo Walter Benjamin para abordar a obra limiana, a “manipulação soberana dos modelos está intimamente ligada à liberdade ou autoridade para mexer nesses padrões, alterá-los a partir de dentro, conectá-los, transformá-los. A *ars inveniendi* da Invenção de Orfeu é construção destrutiva, construção da destruição, erigindo ruínas, e ao mesmo tempo destruição construtiva, erigindo templos das ruínas. Invenção transgressiva, profana, violadora e sacra. [...] O manejo das formas para a fundição do novo, ainda que este novo seja ruína, é um reflexo dessa capacidade de *trovar* a palavra e, por conseguinte, de (re)criá-la” RIBEIRO, 2016, p. 79. Enquanto o autor desenvolve a ideia da “carnifágia”, de violação “palimpsestosa” (palimpsesto + incesto), outros autores trabalham com a ideia de montagem.

⁴⁶⁹ STEGAGNO PICCHIO, 1988a, p. 74.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 77.

⁴⁷¹ Ibid., p. 78.

pesquisadora localiza após *Tempo e Eternidade* o “salto qualitativo” no todo da obra. Passa, assim, rapidamente pelas fases parnasiana e regionalista para desembocar, enfim, na *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* e na *Invenção de Orfeu*, nas quais se deterá com mais minúcia. No primeiro, a italiana atesta a universalidade pela precoce fortuna argentina⁴⁷², a despeito da dificuldade de abordagem, além do decisivo influxo de Cruz e Sousa. Fora isso, a historiadora relê – como faz, aliás, em todo o ensaio – a fortuna crítica, posicionando-se sempre quanto aos dilemas interpretativos e adicionando-lhes suas contribuições mais particulares. Tratando do tema cristológico na obra, identifica Jesus, mas também o poeta e o “Gênero Humano”, na figura masculina que abre e fecha o livro. A Anunciação seria da Virgem, mas seria, também, do “Livro utopia, livro interrogação, livro périplo”⁴⁷³: *Invenção de Orfeu*.

Luciana inicia a abordagem do mesmo relembrando as condições de escrita da obra, sob uma alegada sensibilidade espiritual. Reflete, logo depois, sobre a ordem decimal por trás do número de cantos, vinculada à cultura cristã, como *A Divina Comédia* e a *Jerusalém Libertada* e diversamente das obras “ternárias” do paganismo, como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*. A vinculação maior com Camões tem seu limite na modernidade individual do herói de si mesmo. A autora reivindica, sempre reverenciando os textos críticos consolidados, a necessidade da lenta exegese de que falava Murilo e se opõe, neste âmbito, à “crítica maniqueia” que se divide entre o clássico e o barroco (ordem x desordem). Arriscando uma categoria de “clássico tropical” ou “clássico americano”, ela evoca os nomes de Lautréamont, Whitman, Pound e Sousândrade como “poetas do grito, da efusão, do plúrimo”⁴⁷⁴.

Feito o enquadramento geral, Luciana volta à questão dos arquétipos, dos quais quer desfiar a “história subjacente ao vendaval da superfície”⁴⁷⁵. Destacando os elementos do herói, da viagem e da ilha, ela descortina diversas passagens de cantos variados, desenvolvendo o sentido das imagens. A parte final do ensaio é dedicada ao exercício do comparatismo, pelo qual defende ir além de afinidades temáticas e formais, em prol da comparação de significados “a um nível mais alto”, o que levaria à “capacidade de subir do contingente ao universal, do moderno ao eterno”⁴⁷⁶. A filóloga mobiliza seu conhecimento pessoal de Murilo Mendes, a iconografia relativa a Jorge de Lima, a trajetória de ambos, os gostos e mesmo a religião para delinear as diferenças; e para um eixo de aproximação entre os

⁴⁷² O livro recebeu, de fato, edição traduzida na Argentina imediatamente após a publicação em 1949.

⁴⁷³ STEGAGNO PICCHIO, 1988a, p. 85.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 88.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 89.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 92.

amigos, o apreço recíproco, a “ânsia de eterno”, o “desejo de transpor os limites” e a “capacidade de passar, em transe de poesia, do particular ao universal”⁴⁷⁷. Na penúltima página, ecoa ainda uma vez mais a reapropriação, por parte da amiga italiana, a partir do Retrato-relâmpago de Murilo Mendes:

Jorge médico, Jorge político, Jorge professor, Jorge homem social, Jorge vereador, Jorge conduzindo o carro, Jorge de bata branca, Jorge pintando telas enormes de flores, pássaros, Jorge escrevendo prosa de romance, Jorge menino ao sopé da Serra da Barriga (como um Murilo menino no quintal de girassóis de Juiz de Fora) e Jorge capaz de entrar em transe à descida da Musa, fascinava um Murilo poeta e só poeta, talvez o único poeta profissional que eu tenha conhecido durante a minha vida (pois o Murilo professor, o Murilo crítico de arte, o Murilo conferencista e o Murilo viajero eram só extensões ocasionais e, por ele, amadoristas, do Murilo poeta)⁴⁷⁸

Com isso, Luciana presentifica na forma do retrato de múltiplas faces, tão típica do amigo, as figuras do criador e do retratado, outrora só. O texto, que inclui também a inserção de si própria (na elocução a respeito da “minha vida”), se interpõe no interior da sua comunicação de modo a sugerir uma alegoria do próprio gesto crítico ali empreendido, por dentro dele. A tradução inglesa não chega a estabelecer a ponte necessária, já que as epígrafes remanescem em português e o texto no final traz uma forma demasiado inexpressiva: “*Jorge was a doctor, a politician, a teacher, a social animal, a winner, he drove a car*” [...] ⁴⁷⁹.

A professora voltaria a abordar Jorge de Lima e Murilo Mendes em um ensaio composto para um volume francês de estudos acerca do Surrealismo nas Américas. O “Novo Mundo” é interrogado, na obra, no plano estético como “fundador de modernidades poéticas e plásticas”, no plano teórico como utopia e “sonho europeu de regeneração do mundo” e no plano temático, como matriz de uma matéria poética mais ou menos controlada pelo “primitivismo, telurismo, indigenismo, realismo mágico, etc”; como informa o paratexto⁴⁸⁰. O ensaio trata das “duas faces do surrealismo no Brasil”, representadas pelos amigos autores de *Tempo e Eternidade*. A especificidade da vanguarda no país é descrita de um ponto de vista “mais histórico do que textual”⁴⁸¹.

Luciana começa declarando as incertezas que rondam a presença do Surrealismo especificamente no Brasil, onde não se poderia contar com a longa tradição de onirismo

⁴⁷⁷ STEGAGNO PICCHIO, 1988a, p. 94.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 93.

⁴⁷⁹ Id., 1985, p. 166.

⁴⁸⁰ Id. Deux visages du surréalisme au Brésil, de Murilo Mendes à Jorge de Lima. In : LEFORT, D.; RIVAS, P.; CHÉNIEUX-GENDRON, J. *Nouveau Monde, Autres Mondes: Surréalisme et Amériques*. Paris: Lachenal & Ritter, 1995, pp. 189-203.

⁴⁸¹ Ibid., p. 189.

imaginativo e hermético que remonta a Calderón e Góngora como os países vizinhos de língua espanhola⁴⁸². Além disso “Portugal e Brasil representavam dois mundos culturalmente e politicamente impermeáveis”⁴⁸³, pelo qual se deve depreender que esta influência também não poderia ser aventada. A crítica dominante no Brasil movia, de acordo com a autora, um rechaço reacionário ao Surrealismo como comunismo, de modo que as parciais afinidades de Oswald de Andrade viriam a ser subsumidas no sentido político-ideológico. É no meio católico de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Lúcio Cardoso, portanto, que se teria alguma sistematização dos elementos de tal vanguarda em solo nacional, proveniente das artes plásticas (cita-se Rego Monteiro e Tarsila do Amaral) e com forte influxo de Cícero Dias e Ismael Nery.

A desarticulação rimbaudiana dos elementos da poesia é apontada como rastro do surrealismo na obra de Murilo, enquanto Jorge promoveria abundantes marcas da vanguarda nas fotomontagens oferecidas a Mário de Andrade em 1939 (reunidas no volume *O Poeta Insólito*), nos romances, em Mira-Celi e na Invenção. Quanto a esta, escreve a autora:

num entrelaçamento hermético de escrita automática, de citações, de visões oníricas e alucinadas, releva um aspecto da espiritualidade brasileira até então dissimulado pela ironia antropofágica de tradição modernista. [São] *collages*, na acepção primeiramente forjada por Max Ernst, de diferentes fragmentos memoriais destinados a substituir, por meio de novas montagens e de introdução de objetos-símbolos – como as máscaras – o mundo das aparições ao mundo das aparências⁴⁸⁴

A ensaísta vê em Jorge um “poeta que se aproveitou plenamente da lição surrealista”⁴⁸⁵, diferenciando-o, junto a Murilo Mendes, do “vou-me-emborismo” evasionista de Baudelaire, Rimbaud e Bandeira, conforme a categoria cunhada por Merquior. O surrealismo nos dois estaria essencialmente vinculado à ascese poética e a uma vontade de presença no mundo verdadeiramente paralela aos ideais do movimento.

A abordagem de problemas estéticos, poéticos e historiográficos não prescinde, na obra brasilianista de Luciana, do compromisso filológico e da fidelidade à lição de Murilo em defesa do estudo exegetico “com amor, ciência e intuição”. O gesto de haver escrito sobre Jorge de Lima para veículos de diversos países filia a estudiosa à pessoal empreitada de Murilo em prol do reconhecimento internacional do amigo morto. Não se trata somente de difusão, mas de estudo meticuloso das linhas de força, especialmente de *Invenção de Orfeu*, revelando uma perspectiva renovada e reconhecida pela crítica especializada brasileira,

⁴⁸² STEGAGNO PICCHIO, 1995, p. 190.

⁴⁸³ Ibid., p. 191.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 197.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 200.

conforme testemunham as encomiásticas falas de Afrânio Coutinho, Jorge de Souza Araújo e Luiz Busatto, na ocasião do referido Segundo Simpósio de Literatura Alagoana⁴⁸⁶.

Não só na perspectiva brasilianista contribuiu a pesquisadora, com os dois projetos historiográficos e respectivas traduções que transcendem a Itália, mas também em uma visada transnacional, por assim dizer, na medida em que seus estudos exegéticos apresentam uma leitura renovada e criativa, como, aliás, classificava a tradução de Ruggero. O sentido complementar dos trabalhos em nome de Jorge de Lima deste trio desde os anos 1950 até os anos iniciais do novo milênio, ao qual chegara Luciana, se estabelece com a combinação da participação íntima e leal de Murilo na própria obra limiana com os esforços insones e fecundos da tradução única de Jacobbi e com o rigor crítico e historiográfico de uma corajosa intérprete à altura do desafio de subverter uma fortuna crítica que preferira suspender o juízo.

⁴⁸⁶ O testemunho está transcrito nos anais. Cf. STEGAGNO PICCHIO, 1988a.

Gênese de uma tradução

Dossiê genético

Para a abordagem do processo em que se insere *Invenzione di Orfeo*, no interior da contínua atuação brasilianista de Ruggero Jacobbi, foi necessário, fazendo jus à riqueza do material envolvido, recorrer à crítica genética, que se faz, antes de tudo, a partir de manuscritos referentes a um mesmo texto.

Cláudia Pino e Roberto Zular explicam que, para os geneticistas, os manuscritos abarcam testemunhos do processo de maneira geral, e não somente o sentido primário de documentos escritos à mão que apresentem versões de um texto tido como principal. O essencial é que tragam a “marca de um trabalho de criação”⁴⁸⁷, desde que apresentem, ainda, sinais de diferença em relação à versão publicada⁴⁸⁸, de modo que se depreenda um movimento.

São muitos os níveis de relação ou subordinação que podem ser averiguados entre os documentos na perspectiva crítico-genética, como a versão, o rascunho, o esboço, o plano e o roteiro da obra⁴⁸⁹. O responsável por todo esse volume de escritura, na maior parte dos casos secreta, é, na terminologia, o *scriptor*, “que, de fato ainda não pode ser considerado autor, já que ainda não assinou uma obra”⁴⁹⁰.

No entanto, uma abordagem crítica da crítica genética como a que propõem os autores em consonância com Almuth Grésillon implica em que “os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído”⁴⁹¹. De modo que só é possível criar hipóteses ou narrativas sobre o caminho percorrido por uma escritura a partir de tendências às quais, segundo os autores, se chegaria observando “na obra anterior do escritor, quais são as escolhas mais comuns, o que distingue seu traço autoral”⁴⁹². Guardando nossas reservas com relação à exigência de anterioridade, o fato é que “o próprio pesquisador torna-se o sujeito e o objeto da crítica genética”⁴⁹³ ao reunir

⁴⁸⁷ PINO. C. A.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo Martins Fontes, 2007, p. 19.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 19.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 20.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 20.

⁴⁹¹ Ibid., p. 27.

⁴⁹² Ibid., p. 29.

⁴⁹³ Ibid., p. 31.

uma seleção que será qualificada e dotada de teor estético-literário na medida em que ela propicie ao autor-pesquisador uma explicação ou um conjunto de hipóteses oportuno ou coerente.

A constituição de um dossiê cujos documentos serão abordados em suas particularidades e na relação subreptícia que faz deles testemunhos de um mesmo complexo de fatores e iniciativas convergentes tentará apontar para os componentes prototextuais, pré-textuais e também contextuais que foram interpretados na leitura dos testemunhos.

Como é natural do dossiê genético, não se pode entender que ele cumpra com perfeição a reconstituição do processo aqui almejada. Trata-se de uma construção artificial a partir de uma seleção arbitrária, de intenção paralela à da arqueologia e centrada no desvendar de um processo criativo que só fica registrado (se é que não se pode desconfiar mesmo disso), segundo Cláudia Pino e Roberto Zular, na memória do escritor⁴⁹⁴. Interessa aqui descrever o traçado de um longo movimento.

É preciso que estejam claros desde já os limites deste trabalho, que descreve um processo de reescrita na sua superfície “variantística”, lançando luzes seletivas às suas passagens mais evidentemente metamórficas, inviabilizando, nesta sede, abordagens de diversos outros tipos. Isso não quer dizer que a grandeza da tradução de Jacobbi esteja em tais mutações ou que a eleição deste aspecto justifica que os trechos abordados nesta dissertação tenham mais interesse ou validade de qualquer tipo do que as passagens que não contam com o mesmo tipo de aparato exegetico ou de variantes. Somente o exame mais aprofundado da obra, abarcando a sua totalidade, poderá arriscar juízos desse tipo, não sendo este um intuito da abordagem que propomos. Apenas se quer dar a ver, panoramicamente e em disposição atenta à diacronia os avanços e recuos escriturais de *Invenzione di Orfeo*, contando com a leitura dos rascunhos, notas e comentários exegeticos como elementos participantes deste mesmo processo – tradução em sentido amplo.

O objetivo aqui se restringe, na sua maior parte, à reconstituição descritiva de um processo criador por parte de um olhar diacrônico que assume a historicidade dos processos de escritura e reescritura, que abre as portas da casa, do escritório, do quarto do tradutor, remexe em suas gavetas e decodifica rasuras em rascunhos em busca da montagem arqueológica, e por isso arbitrariamente parcial (daí, crítica, e não somente “gênese”). Não só a lição dos franceses e sua crítica genética, mas também a pioneira atenção dos italianos às variantes de manuscritos e, ainda, o desenvolvimento particular dos estudos brasileiros de

⁴⁹⁴ PINO; ZULAR, 2007, p. 137.

gênese, que já resultam importantes contribuições práticas e teóricas alimentaram o aporte técnico com que se conta, aqui, para o equilibrado manuseio dos documentos, para a seleção francamente atenta às insuficiências deste tipo de leitura e para o estabelecimento de convenções condizentes com as necessidades crítico-textuais de uma transcrição deste tipo.

Sendo um trabalho essencialmente voltado à empreitada crítico-tradutória de Jacobbi, em que as duas frentes se veem irremediavelmente imbricadas uma na outra, não nos limitamos a descrever variantes linguísticas, em sentido estrito, mas também variantes exegéticas, que avançam igualmente sintonizadas com o tempo de produção textual. Deste modo, não nos move somente a desconfiança com relação ao essencialismo estruturalista do texto final e acabado, mas também com relação a uma noção de textualidade pouco atenta ao caráter hermético subjacente à leitura, que no caso aqui presente, inclui a anotação sistemática de rastros de interpretação individualizados por poemas internos aos cantos.

O pano de fundo em que se desenvolvem as etapas a serem descritas foi delineado no que se tentou demonstrar no corpo desta dissertação até agora, mas alguns textos aqui propostos como componentes do dossiê enriquecem a descrição com a percepção mais íntima do tradutor a respeito não só do seu objeto de trabalho direto, mas do entorno social. Os documentos apontam para uma tradução que pode ter coberto os períodos somados da experiência brasileira e da atuação brasilianista na Europa, com momentos de maior e de menor atividade. O exame genético compreende as publicações parciais de tradução e de crítica, consideradas variantes do trabalho final. Embora estes textos tenham também uma dimensão autônoma, serão encarados como parte da tradução que se encerra na publicação póstuma de 1982 porque contêm evidências dessa continuidade, encontradas na própria materialidade do texto traduzido e comentado, como se demonstra adiante.

O dossiê compreende as publicações parciais de tradução do poema, presentes nas duas antologias de poesia brasileira preparadas por Jacobbi; o ensaio do mesmo para a *Revista de Cultura Brasileña*, que complementa a apresentação do autor junto às traduções de Dámaso Alonso e Ángel Crespo; o ensaio para o número especial de *Problemi di Ulisse* acerca da América Latina; os diários em que Jacobbi comenta o processo e a realidade em que seu trabalho se encaixava; os rascunhos de tradução, deixados em caderno; as notas de leitura de mais um de seus cadernos, em que sintetizava de modo formular os poemas e cantos escolhidos; publicações como ensaios e verbetes enciclopédicos; a correspondência com representantes de editoras como a Abete, responsável pela publicação da edição póstuma, para onde tudo quer convergir.

Além disso, são mobilizados documentos (passagens diarísticas e epistolares e dados colhidos em depoimentos) que não são diretamente relacionados ao trabalho aqui enfocado, mas que ajudam a compor o quadro da escritura de Ruggero Jacobbi de maneira geral e específica, com relação ao exercício de tradução.

No Brasil

O ponto de partida para a datação das etapas da tradução estudada foi a informação presente no próprio volume publicado em 1982, provavelmente redigida pelo próprio Jacobbi. Segundo a mesma, o início da empreitada é situado no mesmo ano de lançamento do livro-fonte:

- Tradução iniciada em São Paulo, em dezembro de 1952, terminada em Roma em julho de 1968.
- Retocada e vastamente reformulada em janeiro-fevereiro de 1971.
- Refeita a segunda parte do Canto VIII (“Biografia”) em dezembro de 1972.
- Revisão geral em 1974.
- Última revisão entre setembro de 1978 e janeiro de 1979.⁴⁹⁵

A nota é bastante precisa quanto às datas, apontando-se os meses limítrofes de cada período com uma única exceção (a penúltima revisão), que deve pretender significar a ocupação do ano inteiro. É provável, contudo, que seja bastante irregular e espaçada a dedicação à tradução em um arco temporal como este, consideradas as muitas atividades desenvolvidas paralelamente.

A primeira edição de *Invenção de Orfeu* informa que a gráfica Olímpica terminou as impressões da tiragem para Livros de Portugal em 1º de julho de 1952, no Rio de Janeiro⁴⁹⁶. Sabe-se, no entanto, que o livro já houvera caído em mãos de intelectuais e poetas próximos a Jorge de Lima desde o Natal anterior, havendo inclusive artigo de jornal acerca do mesmo já em janeiro do ano de publicação⁴⁹⁷. A despeito dos sete anos de tradução que teriam decorrido em solo brasileiro não há qualquer testemunho das atividades em torno da tradução relativo ao período. Consta, porém, na nota de *Invenzione di Orfeo*, a afirmação de que o trabalho teria se iniciado pouco depois do lançamento do livro de Jorge, ainda em 1952.

Os primeiros anos brasileiros de Jacobbi são os anos cariocas, são os anos dos *Poemas Negros* (1947) e do *Livro de Sonetos* (1949), os anos da atuação de Jorge de Lima como vereador pela União Democrática Nacional (1947-1950). O escritor era conhecido por receber artistas e intelectuais no seu consultório na Cinelândia. Mesmo indo para São Paulo em 1950, Jacobbi passaria a fazer constantes deslocamentos para o Rio de Janeiro, ligados às transmissões do teleteatro. Não há, apesar do intercuro de quase sete anos de relativa

⁴⁹⁵ LIMA, J. de. *Invenzione di Orfeo*. Traduzione di Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982, p. 614.

⁴⁹⁶ Id. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952, p. 435.

⁴⁹⁷ O artigo de Euryalo Cannabrava que consta na própria edição da obra sai no Suplemento de *A Manhã* em 13 de janeiro de 1952. Cf. Id., 1952, p. 407.

proximidade física, qualquer registro documental de encontro entre Ruggero e Jorge. Em um dos diários de 1968, tratado com mais detalhe adiante, o italiano registra o que poderia ser uma lembrança carregada de certa familiaridade com a imagem algo mistificada de surrealismo e convalescência do poeta alagoano, porém o retrato que apresenta é embebido de espaços anedóticos amplamente conhecidos, não chegando a qualquer particularidade ou dado novo. Os construtos que também nutrem as “escritas de si” próprias ao gênero compõem a imaginação do diarista, que ficcionaliza um encontro passado no Rio de Janeiro do qual não se pode atestar a veracidade:

Penso em Jorge, encontrado por acaso diante do teatro Glória, na Cinelândia do Rio, poucos dias antes da sua morte; com o semblante entre amarelo e marrom, o olho alucinado, a pele contraída. Falava com satisfação dos desenhos de Fayga Ostrower para o poema⁴⁹⁸

A memória, ou episódio forjado, se apresenta em meio ao entusiasmo de ilustração dos avanços com relação à tradução, de modo que tanto a inserção da narrativa em um conjunto de textos coordenados de natureza bastante diversa (como se verá quanto aos diários) quanto a generalidade dos elementos presentes inviabilizam o recurso seguro ao conteúdo como fonte para um hipotético evento biográfico.

Se tomado como fatídico, o encontro revela um diálogo que chama a atenção justamente pelo tema do empolgado discurso de Jorge de Lima: a ilustração, ou tradução intersemiótica, de Fayga para cada canto de Invenção de Orfeu – os desenhos são, aliás, reproduzidos na edição de 1982, o que não ocorre em nenhuma outra além da primeira brasileira.

Ora, a esta altura (poucos dias antes da morte do poeta, em novembro de 1953), a tradução de Ruggero já estaria, de acordo com a nota supracitada, em curso haveria quase um ano, de modo que fica virtualizada mais uma hipótese, dependente da primeira: a possibilidade de ter havido conhecimento, por parte do autor, da pretensão de Jacobbi em traduzir seu poema máximo.

Como se viu, são anos muito intensamente dedicados ao teatro, no caso de Jacobbi, envolvendo multiplicidade de projetos paralelos, constantes deslocamentos e conflitos político-ideológicos. Por outro lado, é também época de intenso estudo da literatura brasileira, e a atenção, ainda que menor, à lírica contemporânea é também documentada, como no caso do artigo a respeito do poeta José Paulo Moreira da Fonseca.

⁴⁹⁸ Anotação de 20 de junho de 1968, no segundo caderno do diário de 1968, guardado no Fundo Ruggero Jacobbi (sob o código de localização RJ 5.1.155).

A questão fica, de qualquer forma, insolúvel nos limites deste dossiê, embora se deva considerar que o acervo referente ao escritor alagoano está em fase de catalogação na Fundação Casa Rui Barbosa e em breve poderá trazer novas informações acerca da sua rede de sociabilidade.

A antologia do poeta

Com o preparo de *Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi* em 1960, Jacobbi deixa como legado a este dossiê o primeiro conjunto proto-textual de que se pode falar a respeito da sua tradução do poema de Jorge de Lima. As publicações parciais de *Invenzione di Orfeo* podem ser compreendidas de maneira independente, posto que as antologias em que se encaixam são projetos com finalidades específicas, como se buscou demonstrar na análise empreendida no capítulo anterior. São recortes que buscam contribuir para uma ideia geral do autor a partir de manifestações que não dão conta da multiplicidade de formas e imagens da obra, mas preparam terreno para o aprofundamento que viria mais tarde, principalmente pelos comentários acoplados às traduções.

Como se viu, Jorge de Lima assume, para o seu tradutor veneziano, a face de um mal disfarçado *opposant* junto a Murilo Mendes e em meio a um movimento cheio de aspectos negativos. Também com *Annunciazione ed Incontro di Mira-Celi*, mas sobretudo com “*Invenzione d’Orfeo*” (sic) o leitor teria acesso à “intrincadíssima esfera de ações e reações líricas e culturais” da fase final do poeta, que se aproxima, em “movimento unívoco”, da geração de 45⁴⁹⁹. Nesta fase, os grandes poetas católicos enfatizados se diferenciariam na progressiva tendência de Murilo a “destacar-se do fantasma do automatismo surrealista ou do hermetismo analógico”, pois

mesmo na sua tendência metafísica e portanto aberta ao irracional, Murilo tende a permanecer humano e quer ser cada dia mais claro enquanto o destino de Jorge de Lima foi justamente o de descer aos infernos da linguagem e do caos das analogias, reavaliando, ao mesmo tempo, os instrumentos tradicionais da métrica e de uma língua arcaico-decorativa⁵⁰⁰

Diz o crítico que todo o passado “(do poeta: biografia)” e de todas as confluências ancestrais (história de Portugal e do Brasil) é filmado em variação “ao infinito” do ponto de vista da obra. E então passa a discutir a configuração da obra pelo sentido essencial da formação em dez cantos: “dez e não nove, dez e não onze, dizem as tradições obscuras; e não caberia uma suspeita de Cabala, talvez com a mediação de Pessoa, português e rosacruz?”. O antologista descreve a presença de “milhares de versos em todas as variantes métricas, mas todas tradicionais e fechadas”, além de uma imaginação alçada até ao grau do automatismo. A “ilha” se descobre ser, de acordo com o italiano, ora um continente, ora o Brasil, ora a

⁴⁹⁹ JACOBBI, 1960, p. XXX.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 163.

América; mas permanece sendo “irredutível pessoa” do poeta, o que Jacobbi justifica com as célebres marcações de Jorge sobre seu próprio exemplar, justapondo subtítulos como “biografia épica”, “biografia com sondagens”, etc⁵⁰¹. *Invenção de Orfeu* é compreendido como vitória do ecumênico sobre o subjetivo, “malgrado a absoluta obscuridade e a grande margem de automatismo, a ambição essencial é a de um *epos* secreto do mundo luso-brasileiro, das descobertas e das ilhas, das vegetações e do cultivo⁵⁰².”

A tradução, segundo Jacobbi, busca uma fidelidade total, “no ritmo e na linguagem, ao barroco vertiginoso destas ciclópicas sequências”, permitindo-se, no entanto, “alguma liberdade” em casos particulares, a custo do “decalque escrupuloso”⁵⁰³.

Poemas de quatro cantos (I, II, IX e X) são contemplados na compilação em traduções que serão a base daquelas encontradas na edição completa. A seleção estabelece uma simetria que aproxima os cantos iniciais e finais com poemas de extensão variada, de modo a equilibrar o espaço destinado aos dois polos: os cinco poemas dos cantos iniciais oscilam entre a brevidade do soneto XXXVII (Canto II) e do poema em dísticos XXXV (Canto I) e o tamanho médio do poema sobre Lenora (XII, Canto II); enquanto no pólo contrário tem-se as cinco quadras do poema XIII (Canto X) e o Canto IX inteiro, em oitavas, que de fato é formado por uma única composição longa.

Desta forma, o antologista parece querer comunicar o aspecto estrófica e metricamente variado que marca a obra de que provêm as escolhas, embora as disponha sob uma equilibrada ordenação, característica que se faz discutível na fortuna crítica da obra de partida⁵⁰⁴.

Sobre o primeiro poema, o autor comenta:

Aqui se traduz o trecho XXXII da ‘fundação da ilha’; evocação do grande ciclo da cana de açúcar – uma das monoculturas fundamentais da história econômica brasileira, e lembrança profunda, para Jorge, do seu Norte. Mas é adaptado a ‘bailado cômico’, segundo a fórmula por ele mesmo indicada⁵⁰⁵

A matriz nordestina (e não nortista) do poema aqui enunciada parece se alinhar a um “retorno” ao poeta regionalista, traço da obra final anunciado, por exemplo, no texto enciclopédico da UTET.

⁵⁰¹ JACOBBI, 1960, pp. XXXII-XXXIII.

⁵⁰² Ibid., p. 227.

⁵⁰³ Ibid., p. 227.

⁵⁰⁴ O crítico Hélio Alves, por exemplo, buscou demonstrar uma rigidez matemática, na contramão da desmedida “neobarroca” de que tanto se fala. Cf. ALVES, H. *Invenção de Orfeu: situação e razão do poema*. In: *Forum de Literatura e Teoria Literária*: anais da UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, vol. 4, n. 1, p. 1-8, dez 1992 apud RIBEIRO, 2016, p. 50.

⁵⁰⁵ JACOBBI, 1960, pp. XXXIII-XXXIV.

A atenção especializada de Jacobbi para com o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu* não exclui, de todo, os traços de fases anteriores, mas os evoca já transfigurados e absorvidos na “Suma” do autor, que de fato permite a observância destes retornos em toda a sua extensão.

O “bailado cômico” do texto traduzido não alcança transpor a dimensão fálica dos homens e da cana, morbidamente diluídos no lodo que envolve a coreografia:

*Dico i canneti pieni d'ubriachi,
canicole sui colli di ponente;
dico le canne e i loro uomini, i loro
ballerini cha danzano e ridanzano,
poi assaltano i buoi: che fatti a pezzi
si sciolgono nell'acque, in acque lente,
e si celano in fanghi sfilacciati.
Pure, le polizie entrano in acqua
con pugnali da zucchero e colpiscono
(che ballerini!) i petti infradiciati.*

Falo de canaviais que com seus bêbedos
são canículas sôbre os poentos morros;
falo de canas, falo de seus homens,
seus dançarinos, dançam, dançam
e acometem os bois; desconjuntados
diluem-se nas águas, águas lentas,
e escondem-se nos lôdos esfiapados.
Todavia, as polícias entram nágua
com punhais de caianas e golpeiam
(dançarinos!) os peitos encharcados.

Não só a ambiguidade do verbo/substantivo “falo”, ausente em “*dico*”, mas também a tradução das “caianas” por “*zucchero*” sinalizam uma difícil tarefa, que irremediavelmente resulta na redução da intensidade das imagens e suas sugestões, por exemplo, no campo psicanalítico. Estruturalmente, o poema “traí” a estrofe original pela duplicação única do verso “é o roteiro da cana. Ei-la que os sua” (“*questa è la via della canna da zucchero / Eccola che li fa, tutti, sudare*”), o que também se deve, aparentemente, à dificuldade de lidar com o léxico da cana, que em italiano não poderia ter a naturalidade da palavra isolada. Além disso, a sintaxe intrincada de interposições didascálicas, com recurso aos parênteses, do texto limiano surge simplificada numa disposição mais fluida e menos ambígua, como em:

palavras agoniadas, (os sapientes!)
uns cochilos de cova, uns salmos miados;
[...] e os adormece com (entre os suores)
os suores da seiva mais vinagres;
pois a cana são gomos, mesmo bares
com ruídos de língua, tragos fundos,

*parole d'agonia molto sapienti,
e mormorii di tomba e miagolati salmi;
[...] e fra mezzo il sudore li addormenta
con sudori di linfa e più di aceto;
chè la canna è di spicchi e anche di bar
con schiacciare di lingue e sorsi fondi,*

O que é enumeração desordenada e mesclada a apostos explicativos difíceis de discernir, em Jacobbi passa a ser disposto de modo claro e direto, sob uma sintaxe convencional.

Já o segundo poema (XXXV, Canto I) mantém-se mais plenamente próximo à estrutura estrófica, métrica e sintática do texto de partida, até pela forçosa regularidade dos dísticos com um verso isolado no final. Diz o antologista:

que é, ao contrário, um momento meditativo e não congestionado, um eco da “promessa” de felicidade (de não-trabalho) que eram as terras descobertas pelas caravelas, projetada em passado elegíaco, adaptada como reflexão⁵⁰⁶

Completa a figuração do primeiro canto um soneto (XXXVII) com rimas no interior das estrofes e entre elas, num típico esquema experimental de Jorge de Lima. A tradução preserva somente “*fronti*” / “*fonti*” [“frontes” / “fontes”], no desfecho. O tema da “aventura da malária” visitada por quem vem das cidades é interpretado como “miserável glória da malária, ópio dos sonhos, porta aberta de visões para pobres diabos agricultores, alucinação pela qual volta a refulgir o Éden, sempre prorrogado”⁵⁰⁷.

No poema seguinte (VI, Canto II), “evocação da inocente liberdade sexual do mundo primitivo” em que o antologista identifica uma “potente plasticidade” e ocultas “ambições michelangelescas”⁵⁰⁸, a estrutura original também é afetada, como ocorre no primeiro poema. O texto de Jorge de Lima é formado por cinco estrofes, todas quadras, exceto a penúltima, com um verso a menos – descontinuidade que a tradução de Jacobbi se propõe a “consertar”, cimentando um quarto verso, que na verdade só vai até o hemistíquio (são decassílabos mantidos cautelosamente por Jacobbi – ou seja, hendecassílabos italianos). Assim, o tradutor dota a composição de uma feição relativamente mais “regular”, à primeira vista. A nota de tradução, no final do volume, explica que a passagem “*vennero i selvaggi*” traduz “quase exatamente” o verso “surgiram bugres”, mas tenta também elucidar as dificuldades de interpretação da passagem, num esforço hermenêutico ainda raro:

o texto é, aqui, obscuríssimo, devido a violentas transposições da ordem temporal: os selvagens [bugres] poderiam também ser os próprios filhos da mulher, e estes, ser tanto os precedentes (do mesmo homem ou de um outro) quanto os filhos nascidos do abraço descrito; mas podem ser também pequenos índios ou até mesmo animais encontrados no caminho⁵⁰⁹

Ainda no segundo canto, a tradução do poema XII suprime três versos centrais do texto-fonte, que é apresentado com alguns erros tipográficos que poderiam confundir o leitor, tais como “argumento” por “ardimento”, “Seus” por “seus”, “perece” por “parece”. Os erros, no entanto, não se refletem na tradução, que parte do entendimento fiel à obra de partida.

⁵⁰⁶ JACOBBI, 1960, p. XXXIV.

⁵⁰⁷ Ibid., p. XXXIV.

⁵⁰⁸ Ibid., p. XXXIV.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 163.

Jacobbi comenta que se trata de um “canto duplo” devido à estrutura que desenvolve, paralelamente, parênteses continuamente reiterados no interior do texto. O antologista vê na figuração de Lenora “uma das cem reencarnações da Beatriz, plena de atmosfera medieval e provençal, de graça lusitana, de melodias de alaúde”⁵¹⁰. Em nota, o tradutor interpreta o hipocorístico “Lenora-Verona” como “Lenora-Julietta”, pelo qual, segundo ele, se explica a referência à escada para subir na varanda⁵¹¹.

Jacobbi passa de Lenora a Inês de Castro no Canto IX, justificando na predileção pela predileção por Camões, já que não poderia “traduzir todas as referências de Jorge às literaturas-fontes, de Virgílio a Dante e a Thomas Morus”. O crítico apresenta os versos acerca da “infelicíssima” personagem refratada por Jorge de Lima como “oitavas de um Ariosto sem exatidão, de um Tasso totalmente tomado pela loucura”⁵¹². As oitavas-rimas estrófica, métrica e ritmicamente quase perfeitas de Jorge de Lima (há uma perturbação na 14ª estrofe, onde falta o sexto verso, numa irregularidade bastante própria às sistemáticas estranhezas, aparentes lapsos da obra) são traduzidas com grande esforço de recodificação dos recursos formais, embora não permaneça a musicalidade que se quebra com a abrupta ruptura limiana. A tradução do verso “(Pessoa a doce névoa mensageira)” acaba por não fazer jus ao poeta português: “(*Persona dolce nebbia messaggera*)”, o que será revisto na versão futura. Os efeitos poéticos da reiteração marcada de “nunca em sossego”, “sem-sossego” e “desassossego” se diluem em “*senza mai pace*”, “*tormento*” e “*tribolazioni*”. Diferentemente do poema anterior, aqui um erro de transcrição resultou em outro de tradução: o verso “manhã remurmurada pela tarde” (11ª estrofe, conforme a primeira edição de 1952 e a da *Poesia Completa* de 1997) aparece na antologia como “manhã memorada pela tarde”, e, por conseguinte, a versão ao lado traz “*mattina dalla sera rievocata*”, erro que se espalhará para a edição póstuma, duas décadas depois. Na nota de tradução, o crítico relaciona o poema a outras passagens da obra-fonte, pois o episódio de Inês é evocado em outros trechos, inclusive sob a mesma métrica, e o próprio canto nono o afirma: “voltaste nesse poema”. Quanto a Inês, menciona a fama da passagem dos *Lusíadas*, bem como o respectivo fator de inspiração, do qual lembra a *Reine Morte* de Henry de Montherlant. A grafia italianizada “*Inés*” é explicada, ainda na nota, pela equivalência entre o acento agudo italiano e o circunflexo da língua portuguesa, “assim como o agudo português corresponde ao nosso grave”⁵¹³.

⁵¹⁰ JACOBBI, 1960, p. XXXIV.

⁵¹¹ Ibid., p. 163.

⁵¹² Ibid., p. XXXIV.

⁵¹³ Ibid., p. 163.

O último poema (XIII, Canto X), considerado “estupendo”, traria à luz a “lírica pessoal, a elegia dos afetos” do autor, transposta em “termos dolorosamente abstratos”⁵¹⁴. De fato, há ali expressões difíceis como “menino embricado”, “folhas amarelidas”, o verso “Quem tisonou no cosmorama?”. O tradutor, no entanto, consegue um afortunado equilíbrio com “*geometria ottenebrata*”, “*bambino infiocchettato*”, “*Chi annerì*”, muito embora perca o jogo das “amarelidas”. Em nota, elucida que “*cosmorama*” seria um panorama, um “pré-filme em miniatura”, exibindo primeiro “o menino vestido para a ceia de Natal”, depois a “própria memória do poeta” cuja infância se mantém, ainda, desperta⁵¹⁵.

⁵¹⁴ JACOBBI, 1960, p. XXXIV.

⁵¹⁵ Ibid., p. 409.

O caderno de traduções

Encontra-se no fundo arquivístico florentino dedicado a Jacobbi um caderno de traduções cujos textos de partida são da autoria de Fernando Pessoa e Jorge de Lima⁵¹⁶. Pelo que se sabe, é o mais antigo material do tipo (isto é, rascunho de tradução) no fundo, datado de 1963. O pequeno caderno (205 x 147mm.) em espiral plástica tem 65 páginas pautadas, das quais 54 estão parcial ou inteiramente preenchidas de textos, sempre traduções. A primeira metade (aproximadamente) traz textos poéticos do grande poeta português e a segunda, poemas de *Invenção de Orfeu*, constituindo mais um conjunto de prototextos relacionados ao maior projeto tradutório do intelectual veneziano.

As versões são sempre manuscritas com uso de canetas esferográficas de cor azul, embora seja perceptível a ocorrência de ao menos duas temporalidades diversas na escritura ali presente devido à coloração diferente da tinta, o que ocorre em pontos específicos, assinalando com frequência rasuras, reposicionamentos e reformulações de termos, desinências ou versos inteiros.

Assim como a primeira parte voltada a Pessoa, a segunda vem assinalada com o nome do autor traduzido como cabeçalho e, em destaque, logo abaixo, “*Invenzione de Orfeo*”, sublinhado duplamente em linhas curvas. Em caixa alta, é nomeado o Canto III, “*POEMI RELATIVI*”⁵¹⁷, ao qual se seguem as traduções propostas para os vinte e sete poemas que o constituem, dispostas em trinta e cinco páginas. A utilização do espaço nas folhas se altera no decorrer do preenchimento do caderno, de modo que as primeiras vinte páginas são localizadas sempre no lado esquerdo (o material não é paginado), ocupando somente a frente da folha, organização que se altera somente a partir da tradução do longo poema XX, passando então a se estender para o verso. O esquema se mantém até a versão do poema XXIV, restabelecendo-se, nos últimos três textos, o uso de somente uma face.

São particularmente numerosas as rasuras e inserções interlineares no documento⁵¹⁸, e é possível, na maioria das vezes, ler as primeiras opções, ainda que a rasura em geral se manifeste em rabiscos retilíneos, circulares ou ambos combinados, cobrindo toda a expressão descartada. As correções, quando imediatas, prosseguem a partir do término da rasura, na continuidade da linha. Quando o espaço está já ocupado, a correção se insere de maneira

⁵¹⁶ Sob o código de localização RJ 5.4.1.

⁵¹⁷ Cf. Anexo A, no final desta dissertação.

⁵¹⁸ Como se pode visualizar no Anexo B.

interlinear, ora por cima, ora por baixo, e até mesmo nas margens (esquerda e direita), em geral com redução do tamanho dos caracteres e com eventual recurso a símbolos que marcam a localização exata do que se quer intercalar. Alguns casos mais raros de correção se fazem a partir da sobreposição de caracteres grafados, opção que também não impede a percepção do que vai descartado.

A disposição do texto pode ocupar uma única coluna ou duas, caso encontrado principalmente nos poemas de maior extensão⁵¹⁹, os mesmos que motivam o emprego do verso das folhas. Por vezes, os versos dos poemas ocorrem centralizados, mas independentemente da altura em que se situam, costumam se apresentar bem alinhados, ordenação que só é perturbada pelas rasuras e intercalações.

A recorrência de sinais de interrogação, na maior parte rasurados, na margem direita da página parece sugerir dificuldades exegéticas, situando-se paralelamente a versos de conteúdo enigmático ou a poemas que, como um todo, exigem maior esforço no desenvolvimento das imagens.

O movimento escritural sondado nestas páginas é de atenta reformulação, aparentemente feita em pouco tempo, sem muitas fases, mas ao menos dois momentos distintos. O desenho caligráfico também sofre alterações que sugerem uma inquietude, um ofício pressuroso ao se debater com as composições mais longas, que perturbam, como se viu, toda a ordenação muito regular, até então, do material. Uma forma sabidamente afeita às predileções estético-formais do poeta-tradutor como a sextina (XXIII e XXIV) recebe um trato cauteloso, com poucas rasuras, maior capricho, com letra mais arredondada e uma disposição harmônica, rígida, sem intercalações.

Apresenta-se em apêndice⁵²⁰ a transcrição completa da parte dedicada a Jorge de Lima (os rascunhos de tradução do Canto III de *Invenção de Orfeu*) do “Caderno de Traduções”, em observância às convenções tipográficas elucidadas a seguir, igualmente aplicadas para a transcrição do “Caderno de Notas de Leitura”, presente no terceiro apêndice:

Sublinhado: Aplica-se a todos os tipos de sublinhado do documento original, que podem ocorrer em linha simples ou dupla, retilínea ou curva; como marca de intercalação, de título, de destaque no texto ou de localização dos versos citados – aplicando-se aos números correspondentes aos versos.

Sobrescrito: Inserção interlinear situada acima do verso corrigido.

⁵¹⁹ Ver Anexo C.

⁵²⁰ Cf. Apêndice A.

Subscrito: Inserção interlinear situada abaixo do verso corrigido.

[Colchetes]: Conjectura.

####: Rasura ilegível ou palavra não reconhecida sequer a nível de conjectura. A quantidade de símbolos empregada busca reproduzir, por conjectura, o de caracteres não reconhecidos.

~~Tachado~~: Rasura em que é possível ler a palavra descartada.

<~~Tachado~~→ **Negrito**>: Correção por sobreposição rasurada de caracteres, convertendo grafemas em outros. Os caracteres substituídos aparecem tachados antes da seta e aqueles que o *scriptor* propõe, em negrito. Para melhor compreensão, a unidade da palavra como um todo é inserida no interior das aspas angulares, ainda que somente parte dela (que vem tachada) tenha sofrido reformulação (que vem em negrito), como no exemplo: <questi→ quello>, em que se converte os três caracteres finais –sti em –llo.

A disposição do texto na página, a quebra de linhas e de páginas são reproduzidas com fidelidade ao documento. As diferenças de tinta e de tempos de escrita, nem sempre de fácil averiguação, não são evidenciadas, posto que exigiriam uma investigação mais detida, além das marcas temporais que se instalam à revelia das intenções do *scriptor*, tais como manchas de acidificação, presentes muito pontualmente, em documentos que se encontram em ótimas condições de conservação no arquivo que os guarda.

O caderno compreende traduções de um canto inteiro – o terceiro, não abordado na antologia que o precede – situadas logo após uma seleção de poemas de Fernando Pessoa. Essa exclusividade dos dois autores é coroada por uma forte relação intertextual a partir da obra limiana, que dialoga com a poesia moderna muito atentamente aos mitos lusitanos, como se verá. Considera-se de muita importância que ambos os poetas dividam tal espaço de destaque neste documento, posto que é possível estabelecer diversas analogias e apropriações no trânsito entre uma e outra, inclusive com recurso à citação – como no verso destacado para a antologia, em que o nome do artista é traduzido como substantivo simples, mas também, como se verá, no cumprimento de uma certa missão poética e no embate de heterônimos, vozes que se alternam.

O ensaio sobre Invención de Orfeo

Em junho de 1964, Jacobbi publica no número 9 da *Revista de Cultura Brasileña* um artigo de apresentação geral de *Invenção de Orfeu*. O texto é traduzido para o espanhol por Ángel Crespo e acompanha as traduções poéticas deste em parceria com Dámaso Alonso de diversos poemas de Jorge de Lima, para uma edição especial da célebre publicação. Em meio a poemas da safra modernista e da conversão cristã, cinco composições curtas de *Invenção de Orfeu* estão presentes. São quatro sonetos e um fragmento que corresponde às cinco primeiras estrofes do monolítico Canto VIII, seleção para a qual se poderia aventar a hipótese de estar associada ao gosto da “poesia pura”, ao menos no caso dos sonetos.

O ensaio de Jacobbi, entretanto, dedica-se a apresentar a obra em panorama, principalmente por meio da exaustiva citação de versos isolados, ou quase, e estrofes de numerosas passagens acompanhadas dos comentários que procuram balizar a amplitude temática da obra.

Anunciado como “poema de inumeráveis implicações filológicas e históricas”, *Invención de Orfeo* é ligado pelo italiano a um “ritual ecumênico da civilização brasileira, ponto de contato das mil linhas que se cruzam de norte a sul numa paisagem cultural das mais complexas de nosso tempo”. Os nomes de Murilo Mendes, Euryalo Cannabrava, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Paulo Hecker Filho são mencionados como as autoridades maiores que teriam atestado a exegese da obra. A leitura do amigo Murilo é considerada como única pelo mérito de haver destacado a posição do poeta radicado na cidade, isto é, no mundo moderno, ponto de vista de onde a fuga através dos mitos do passado ajuda a “interpretar intimamente” o jogo profundo de suas contradições⁵²¹.

A paisagem biográfica de Jorge pelo Rio de Janeiro é explorada com citações do Canto VIII (Biografia), de onde se extrai o elemento onírico e irracional que desafoga “a consciência perante o duplo impacto da Natureza e da História”⁵²². Com o canto X, explora o tema do “caminhar entre escombros do sinistro com a pura evocação da memória”, pelo qual se desenrolam “mil figuras” interpostas muitas vezes como “puros nomes” no tecido oceânico do poema e do seu tempo⁵²³.

⁵²¹ JACOBBI, R. Jorge de Lima y la Invención de Orfeo. In: *Revista de Cultura Brasileña*, tomo 3, n. 9, junio 1964, p. 135.

⁵²² Ibid., p. 136.

⁵²³ Ibid., p. 137.

Após rejeitar a leitura da obra como poesia “anárquica, lúdica, marginal” em prol daquela que valoriza a “lapidar confirmação do sentido histórico”, Jacobbi passa ao canto VII perpassando a imbricação da unidade do poema e da unidade do mundo para alcançar, no canto VI, a “conciliação perpétua do mistério poético com as flutuações da existência”, pela qual o poeta presentifica e vive os dramas históricos do passado⁵²⁴.

O crítico vê em Jorge de Lima a conjugação de um conhecedor dos escritos cristãos com um poeta *engagé*. Com o verso “Por acaso alguém me escuta?”, do Canto V, filia o autor ao drama do poeta participante “em toda a extensão ideológica do panorama do século XX”⁵²⁵. A História é dialeticamente descrita como confusa, aberta a um “realismo cruel” e o poeta retorna ao registro lírico, que se impõe ao épico, por “amarga incredulidade”, em “numerosíssimos” exemplos, especialmente nos “Poemas Relativos”⁵²⁶. No Canto IV, o lirismo é interpretado em um “zodíaco de espelhos”, como chave para “uma presença misteriosa de toda a humanidade em um ser sozinho”⁵²⁷, ser este que duvida de si mesmo e só se reencontra no encontro do outro. Mesmo esta presença do outro se converte em “delirante passeio pelo Nada”, neurose que se expressa em “poesia-caos, poesia-río, poesia magma, fundo mais profundo da alma”⁵²⁸.

Aludindo à auto-referencial voz dos versos que colhe do terceiro canto, numa das passagens mais importantes do ensaio, de maior penetração nos problemas que suscita, Jacobbi lança a hipótese de que

a cada canto da *Invenção* corresponda um autor diferente e imaginário, com a única exclusão das sequências puramente líricas, as quais corresponderiam ao que representam na obra de Fernando Pessoa as páginas assinadas por F.P. *himself*, deixando o resto para os pirandellianos heterônimos. (Claro que em uma medida menos rigorosa; e a prova disto está na constância da trama estilística). Mas não há dúvida de que o problema das polivalências do Eu está no centro das preocupações de Jorge de Lima⁵²⁹.

O crítico então confessa “específica incompetência” em desenvolver as “implicações teológicas” da obra, dando lugar antes à exploração do “especialíssimo tipo de sociabilidade” manifestada no poema, marcada por invasões, promessas e enganos⁵³⁰. Desafiando supostos hermetismos da obra e encontrando, já no segundo canto, indicações que considera sobremaneira explícitas de expressão da verdade interior, o ensaísta reconhece no poema “um

⁵²⁴ JACOBBI, 1964, p. 139.

⁵²⁵ Ibid., p. 140.

⁵²⁶ Ibid., p. 141.

⁵²⁷ Ibid., p. 142.

⁵²⁸ Ibid., p. 143.

⁵²⁹ Ibid., p. 144.

⁵³⁰ Ibid., p. 146.

organismo vivo” que cumpre a “função sagrada” de encarnar a alma coletiva, ser porta-voz da História⁵³¹.

E a conclusão, que chega, finalmente, às citações do primeiro canto, após um longo movimento descensional, vê em todo o arcabouço apresentado

verdades concretas que sustentam, como um esqueleto, o corpo de um poema de aparência muitas vezes abstrata: primeiro, a indignação ante um mundo injusto e corruptor [...] e, segundo, a consciência do tempo como protagonista de nossas vidas e de nossas culturas [...] Esta consciência é o motor do grande “passo” épico da *Invenção*, de sua continuidade [...] e também do tom pessoal, da intimidade lírica⁵³²

O propósito do artigo é esclarecido, afinal, como um convite aberto⁵³³, um intento de difusão da obra, no que Ruggero se irmana com Murilo e Luciana, como se viu, também abrangendo outros públicos, para além do seu raio de atuação direta – gesto paralelo à conferência francesa de Murilo na Sorbonne, aos artigos em língua inglesa, francesa e portuguesa de Luciana.

O texto espanhol representa, ainda, um primeiro movimento de Jacobbi no sentido de abarcar o livro como um todo, ainda que não analise minúcias – função esta reservada aos especialistas expressamente convocados no encerramento do ensaio.

A distribuição das citações e das passagens exploradas é desigual, e não cobre o Canto IX, excepcionalmente. Os cantos III, IV, V e X são os mais referidos. Esta configuração sugere uma atenção mais acirrada nas passagens mais propriamente líricas, o que vai ao encontro das questões apresentadas, centradas mais em imagens recorrentes e aspectos temáticos do que no destrinchar de episódios, embora a relação com a história esteja sempre sendo reiterada como problema.

Mesmo a abordagem da paisagem carioca, que abre a enxurrada de citações, não é elucidada ou recontada de modo a analisar os elementos mnemônicos mencionados no que tange ao caráter épico, mas discutidas enquanto expressão eivada de influxos surrealistas, de um tipo de imagem subordinada ao onírico e ao irracional, mas também da força evocativa de nomes “puros”, como se viu, entre outros. Certamente, são aspectos mais fáceis de manipular no espaço limitado e direcionado a um público ainda não familiarizado, do que a sistematização das narrativas cruzadas que se emaranham entre os cantos – a mais célebre delas, Inês de Castro, compondo precisamente o Canto IX, ignorado neste artigo.

⁵³¹ JACOBBI, 1964, p. 146.

⁵³² Ibid., pp. 146-147.

⁵³³ Ibid., p. 147.

O destaque do Canto III, traduzido aproximadamente um ano antes, pode ser entendido como sintoma da organicidade diacrônica pretendida por este dossiê, tendo sido o mesmo integralmente traduzido havia pouco e, na ocasião do artigo, vem a ser ele um dos mais prolíficos mananciais das observações a respeito, por exemplo, das polivalências do sujeito lírico de *Invenção de Orfeu*. Muitas observações tomadas a respeito da obra como um todo são colhidas a partir deste canto. Correspondências do tipo reforçam nossa hipótese de uma profunda imbricação entre a atividade crítico-exegética e a tradutória, de modo que uma contribui para o melhor desenvolvimento da outra, estando alinhadas, em alguma medida, também nos cruzamentos temporais do processo averiguado.

Por outro lado, a antologia de 1960 parece contrastar com a seleção dos trechos aqui encontrada, já que há, naquele caso, considerável foco nas referências épicas da tradição, como atestam o poema do ciclo da cana, o de Lenora e o canto de Inês. Neste caso, vê-se com mais clareza as descontinuidades, em relação à trajetória de um grande projeto maior que se busca rastrear.

O verbete enciclopédico

Mais uma figuração sumária do livro de 1952 terá lugar bem pouco tempo depois do ensaio espanhol. O já comentado verbete redigido a quatro mãos para a enciclopédia UTET, de 1966, aborda a obra máxima de Jorge de Lima canto a canto, com expressões formulares que sintetizam a matéria de cada divisão, tornando possível uma visão de conjunto extremamente esquemática, como se espera do gênero.

Como se viu, o verbete anuncia uma fase de “retorno à métrica fixa” e “alargamento de interesses” com o *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu*. O foco, no entanto, recai totalmente sobre o segundo, como se pode ver:

De modo particular, a *Invenção de Orfeu* constitui um tipo de “suma” torrencial e babélica do mundo luso-brasileiro e dos seus símbolos, com retomadas literais de temas de Camões, de modelos dantescos, de figuras virgilianas: da “fundação da ilha” (que é, ao mesmo tempo, o poeta como indivíduo isolado dentro do universo e o Brasil como continente dentro do planeta) se passa a uma tumultuosa e alegórica “autobiografia”, aos “poemas da vicissitude” e aos “relativos” (intermediários dedicados aos mistérios do cotidiano, dos objetos, das matérias), ao “canto da desapareição” (concepção da poesia no céu cristão), à “permanência de Inês” (evocação do famoso episódio de Inês de Castro), aos cantos do “subsolo e supersolo” (nos quais se evocam ambientes campestres e marítimos do tempo do Descobrimento, dos escravos, etc.), à exaltação da função de renascimento do cristianismo confiada à América: tudo em dez cantos, onde, se a ambição estrutural é frustrada, brilham, por outro lado, fissuras de inesquecível beleza, entre as mais vivas e eloquentes da língua portuguesa, aqui presentes com suntuosidade clássica; mas o conjunto é, malgrado os freios aparentes da língua e da métrica, um grande “poema automático” de tipo surrealista.⁵³⁴

O verbete aborda os modelos da “suma” limiana como “retomadas literais”, observação formal-estilística importante e ainda não presente nos escritos anteriores, embora a antologia se detenha nos mesmos modelos a partir de uma seleção que em alguma medida os contempla.

Quanto aos cantos apresentados, há uma livre associação entre os mesmos que não segue a estrutura do livro. O crítico alude ao primeiro canto, deste ao oitavo, e então ao quinto, ao terceiro, ao sexto, ao nono, ao segundo e, por fim, ao que é, de fato, o último. Aparentemente, há um lapso com relação aos cantos IV e VII. São ambos cantos ainda não contemplados pelas traduções então seguramente empreendidas, possivelmente menos familiares neste momento, a Jacobbi, hipótese que pressupõe uma ordem de realização das

⁵³⁴ JACOBBI, R. Jorge de Lima. *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. XI. Torino: UTET, 1966, p. 301.

traduções mais ou menos atrelada à figuração dos testemunhos documentais (publicados ou não). A respeito da ordenação dos cantos no verbete, é possível que siga uma lógica de atribuição, por parte dos autores, do mais íntimo e pessoal, ou local, para o mais universal, seja isto a História ou a religião. De qualquer forma, não se dá conta da ausência de dois cantos, possivelmente ainda incompreendidos.

A ambivalência da “ilha” como poeta isolado, como nação e como continente está presente na antologia de 1960, sendo ora retomada como fórmula de todo um canto. Os demais trazem formulações originais ou óbvias como o Canto IX, tangenciando a carga religiosa ou laica com o sempre presente sopro da “História”.

O texto fala em “ambição estrutural frustrada”, dando nova formulação ao tão reiterado “neobarroco” das formas, e o liga ao automatismo surrealista, expressão que aproxima a obra, ainda, de *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, que também é evocado de maneira instigante e renovada como “enigmático poema de amor”⁵³⁵. Se nesta, no entanto, as formas são “libérrimas”, sobre *Invenção* os autores preferem lustrar uma “suntuosidade clássica”.

⁵³⁵ JACOBBI, 1966, p. 301.

O ensaio para A face da América Latina

Uma carta de 19 de abril de 1967 da editora Maria Luisa Astaldi a Ruggero Jacobbi testemunha o convite à participação no volume 9 (fasc. 62) da revista *Problemi di Ulisse*, subtítulo “*Il volto dell’America Latina*” [A face da América Latina], que sairia no ano seguinte. A missiva fornece informações gerais sobre o periódico, com anexo relativo ao projeto esquemático do número sucessivo e lista de colaboradores⁵³⁶.

O nome de Jacobbi teria sido indicado, de acordo com o próprio documento, por Murilo Mendes e se lhe solicita, na ocasião, um artigo sob o tema “aspectos da literatura brasileira”. Assim como ocorre com o ensaio espanhol e mesmo com trechos da antologia *Lirici Brasiliani*, o texto seria incorporado, mais tarde, à edição póstuma de *Invenzione de Orfeo*. Desta forma, o ensaio introdutório “Consciência e realidade na lírica brasileira”⁵³⁷ traz já o título e o conteúdo do que será a parte inicial da introdução do volume de 1982.

Apesar do título de escopo aparentemente bastante amplo, o ensaio se inicia já em *Invenção de Orfeu*, “interminável poema cósmico-teológico nutrido por todas as fontes de uma história linguística e moral de séculos”, circundada por “uma aura de delírio mágico”. Segundo Jacobbi, “toda a confluência histórica e religiosa se depura e se precipita em um filtro caótico onde todos os aportes rítmicos e mágicos da fantasia africana, a imobilidade idílico-enigmática dos índios dão cor e deslumbramentos de impressionante universalidade”⁵³⁸.

A relação com Portugal é um primeiro tópico, e a obra é vista como “sonho do *supra-Camões*, designado por Fernando Pessoa no espaço cênico das suas sutis mistificações”, recordando-se a aventura brasileira de Ricardo Reis. O grande Portugal colonialista, segundo o crítico, não se pode reduzir ao de sua contemporaneidade, de modo que a Lusitânia evocada por Jorge a partir de lembranças de infância, de leituras e de oníricas presenças abarcam não só Inês de Castro, mas a épica de Dante e de Virgílio, monstros marinhos e selvagens, o Nordeste e a “angústia das metrópoles atlânticas”⁵³⁹.

⁵³⁶ BARTOLINI, F. *Lettere a Ruggero Jacobbi*: regesto di un fondo inedito con un’appendice di lettere. Firenze: FUP, 2007, p. 44.

⁵³⁷ JACOBBI, R. Coscienza e realtà nella lirica Brasiliana. *Problemi di Ulisse*, vol. 9, fasc. 62 [Il volto dell’America Latina], 1968, pp. 165-173.

⁵³⁸ JACOBBI, R. Introduzione. In: LIMA, 1982, p. 9. As referências serão feitas a partir da edição de 1982 devido a dificuldades de acesso à fonte original, tendo sido feita antes a comparação que permitiu equiparar as versões.

⁵³⁹ Ibid., pp. 9-10.

O crítico observa que o discurso cristão que perfaz a *Invenção* “não se detém diante das provocações do sexo e do sangue”, deixando-se levar pela exploração dramática da “contínua presença do onanismo infantil, da homossexualidade latente, das mulheres possuídas ou sonhadas em um furor de meio-dia tropical”. Para tanto, a premissa do poeta se apóia em uma concepção do Ser e da Graça em que cada pecado é resgate “marcado pela sua necessidade”⁵⁴⁰.

Há no artigo uma defesa da arte como operação mágica que comporta uma dimensão físico-gestual reveladora de certa “inocência da forma”, o que o autor exemplifica com a expressão do pantomimo de *Invenção de Orfeu* (XL, Canto I). A poesia, segundo o ensaísta, “se repropõe como resumo e mensagem do tempo, sempre em busca de uma palavra límpida que a própria condição cotidiana parece a todo instante impedir e prorrogar para o lume exato da morte e do êxtase”⁵⁴¹.

O decorrer do ensaio passa a explorar a fase “espiritualista” do poeta alagoano, em parceria com Murilo Mendes, e então recua gradualmente o foco para abordar autores da geração de 45 e traçar linhas gerais da poesia brasileira que envolvem de Drummond a João Cabral de Melo Neto. Os temas envolvem o “absoluto” poético, a expressão da lírica católica brasileira e o caráter visionário atrelado a algumas destas expressões, culminando em *Mira-Celi*, do qual se fornecem largos exemplos.

E o texto se encerra no retorno à *Invenzione di Orfeo*, que se faz com amplo recurso ao reaproveitamento dos comentários presentes na antologia, acerca dos mesmos poemas então traduzidos. Com isso, o brasilianista estabelece um liame entre a poesia máxima de Jorge de Lima e os poetas de 45 e “o ciclo se encerra”⁵⁴².

A predominância de citações e de comentários centrados no Canto I na maior parte do texto não impede que haja uma nova presença significativa de trechos do Canto IV, até então pouco trabalhado, o que já sugere, visto em perspectiva, um ordenamento que desde os trabalhos iniciais em torno da antologia revela um trabalho de empenho dedicado ao livro aproximadamente ligado à ordem real de disposição dos mesmos: primeiramente se traduz e analisa os cantos I e II (mas também o nono e décimo) para *Lirici Brasiliani*, depois se tem o caderno com o terceiro canto integralmente traduzido, fartamente retomado no ensaio de 1964 como recurso preferencial de apresentação geral, e, finalmente, uma presença maior do quarto canto (do qual os poemas VI e XIX recebem a atenção do crítico) neste ensaio italiano.

⁵⁴⁰ JACOBBI, 1982, p. 11.

⁵⁴¹ Ibid., p. 12.

⁵⁴² Ibid., p. 24.

Adentra-se, já em 1968, ao provável momento de maior dedicação à empreitada tradutória, o que se depreende não só da conclusão anunciada na nota da edição de 1982, mas também dos escritos memorialísticos legados ao fundo arquivístico, como se verá logo mais.

O ensaio aqui entrevisto pode ser considerado um dos esforços maiores de sistematização crítico-exegética, embora alcance poucas passagens da poesia de Jorge de Lima, posto que será retomado como abertura do livro em 1982.

A centralidade das ideias expostas, quando relaciona a matéria lusitana, pessoana e camoniana com o poema limiano e, principalmente, o gesto teorizante que guia a leitura das passagens selecionadas marca a originalidade da abordagem pretendida, com cerradas afirmações sobre a natureza lírica que, se investigadas no interior do pensamento estético jacobbiano (não só literário, mas teatral, e além) revelam uma profunda contribuição enquanto demonstração de sua leitura de crítico “impuro” e com os olhos alçados em direção à História.

Os diários

Ruggero Jacobbi dedicou-se à escrita de diários em diferentes momentos da trajetória de sua vida. A experiência brasileira, conforme conjectura desta dissertação, teve o breve testemunho memorialístico do primeiro mês no Rio de Janeiro registrado com entusiasmo e paixão por um “mundo novo” que se descortinava, como se viu no primeiro capítulo. Ali, o intelectual já provava o potencial da literatura, em especial da lírica brasileira. Os versos da Procura da Poesia do Drummond de *A Rosa do Povo* teriam-no impressionado e, talvez, influenciado no que diz respeito ao “gesto teorizante” que se observa na sua própria poesia autoral, como se vê na análise exemplar que propõe equivalência, enquanto “colocação argumentativa”, entre o seu exercício crítico e o poético⁵⁴³.

No caso do dossiê genético de *Invenzione di Orfeo*, os três cadernos que servem de suporte aos diários referentes ao período de 1968 a 1972 são incorporados como documentos do processo de escritura em torno da tradução. Testemunham diferentes dimensões do ambiente e dos condicionantes envolvidos no ofício. As notas dos diários de Jacobbi têm tamanho extremamente variado, indo do obituário completo à citação de versos isolados de Rimbaud ou Tzara, da constatação filosófica de tom proverbial ao registro de ataques cardíacos.

O primeiro caderno⁵⁴⁴ é de tipo quadriculado, com capa vermelha e título “*QUADERNO FABRIANO*”. Há a ilustração de uma imprensa com o nome Ruggero Jacobbi grafado na primeira folha e o ano: 1968. O segundo⁵⁴⁵, igualmente nomeado e datado com o mesmo ano (mas viria a atingir abril de 1969) tem as mesmas dimensões e é do mesmo modelo do anterior, diferenciando-se pela cor da capa, ora verde. O fundo arquivístico conserva em anexo, uma reprodução fotocopiada do poema A procura do Natal, de Augusto Frederico Schmidt. O terceiro caderno⁵⁴⁶, denominado “*Quaderno enciclopedico IL MILIONE*”, tem a capa amarela e é, em boa medida, preenchido com anotações esparsas e o rascunho de um longo ensaio sobre teatro. O diário propriamente dito começa na metade, com uma parte datiloscrita anexa que corresponde a datas anteriores das que foram escritas no caderno. Cobre os anos de 1970 a 1972.

⁵⁴³ MACHIEDO, M. Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi. In: DOLFI, A. *Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi*. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987.

⁵⁴⁴ Sob o código de localização RJ 5.1.154.

⁵⁴⁵ Sob o código de localização RJ 5.1.155.

⁵⁴⁶ Sob o código de localização RJ 5.1.156.

Os diários são escritos a caneta, em diversas cores, e, pontualmente, a lápis, além de ser repleto de intercalações, rasuras, desenhos, partes riscadas e tachadas. Várias expressões no decorrer dos textos são sublinhadas como forma de dar destaque a elas. O primeiro caderno está completamente preenchido, diversamente dos demais. Uma crônica ocupa a última página (branca) e o verso da quarta capa. A letra de Jacobbi varia aqui e ali o seu desenho caligráfico, sugerindo que às vezes escrevesse com pressa e ao ritmo de alguém que pratica um exercício autocentrado, que prescinde de uma legibilidade muito clara. Trata-se, afinal, de um diário verdadeiramente íntimo – *journal intime*, como entendeu Anna Dolfi ao republicar os trechos do outro diário, selecionados pelo próprio autor em publicação dele, denominada *Diario di Copacabana*⁵⁴⁷ e transfigurada como *Diario brasiliano*, generalização ingrata em relação à matéria essencialmente carioca do documento.

Cada entrada é assinalada, numa regra bem genérica e nem sempre obedecida, apontando-se inicialmente a data e, então, a localização de onde o escritor transmite suas impressões às páginas, havendo nela frequentemente o registro de constantes deslocamentos. O tempo e o clima também são reiteradamente acusados e, por conseguinte, fatos históricos, políticos e culturais na ordem do dia.

Como se afirmou acima, as notas de Jacobbi são lidas, para os fins deste dossiê, em chaves diversas, a saber: as anotações diretamente ligadas à tradução de *Invenzione di Orfeo*; as que enveredam pela reflexão tradutológica e pela crítica da tradução em geral; aquelas que ajudam a entender as condições materiais e psíquicas de escritura; as de preocupação estética e, tratando-se de Jacobbi, estético-política; as de caráter político, moral, religioso ou simplesmente polêmico; as relativas ao Brasil, de que tanto se ocupa nos anos europeus; as evocações poéticas de lembranças afetivas; e as de foro íntimo e familiar. A tipologia, dividindo-as nestes oito grupos, ajuda, na observação quantitativa, a medir a atenção que o escritor dedicava a cada campo. As referidas dimensões temáticas identificadas a partir da leitura dos textos não esgotam as direções e preocupações dos diários, de modo que se ressalta a importância de reiterar o caráter parcial e direcionado deste dossiê. O que se pretende, com a seleção empreendida é discutir a contribuição deste tipo de aparato de natureza memorialística dentro da perspectiva da descrição e crítica de um processo cujo protagonista é o tradutor e um determinado trabalho por ele desenvolvido.

⁵⁴⁷ JACOBBI, R. *Diario brasiliano*. In: DOLFI, A. “*Journal intime*” e *letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 339-350.

Oferece-se, em apêndice⁵⁴⁸, a transcrição parcial das notas dos diários a partir de tal seleção, às quais se somam descrições temáticas indicadas entre colchetes (“{” e “}”), que, por vezes, substituem ou parafraseiam transcrições inoportunamente longas. De resto, as convenções de transcrição estão de acordo com aquelas adotadas nos outros apêndices, incluindo casos de rasura, inserção interlinear e conjectura. Não se trata, todavia, de transcrição fidedigna ao documento, neste caso, não havendo nela preocupação de reproduzir sequer as quebras de linha e de página, a totalidade das rasuras e deslocamentos, o posicionamento no espaçamento da folha, etc.

O explosivo ano de 1968 desperta em Jacobbi a necessidade de reaver o registro de memória, de reflexão biográfica, filosófica, estética, política, moral e profissional. É o ano, não por acaso, do preparo da antologia *Campo di Marte* (trabalho necessário ou inútil, anota), com a qual homenageará o ambiente de formação em meio aos herméticos florentinos, associando-os, ademais, aos jovens contemporâneos que protestavam nas universidades, Europa e mundo afora. A conturbação política o levará a uma polêmica entre amigos quanto ao famigerado posicionamento de Pasolini. A política é, aliás, uma das preocupações mais presentes no Jacobbi “íntimo”, levando-o a comentar a Guerra do Vietnam (com reverência às “não liberais” URSS e Igreja Católica), os sentidos contemporâneos do socialismo (dito “possível” pra encobrir a traição do ideal, ou, na formulação surrealista, “Detesto o nazismo disfarçado dos estalinistas, mas destesto ainda mais o liberalismo disfarçado dos social-democratas. *Le socialisme est ailleurs*”) e da religião cristã (com sua vocação revolucionária), as contradições do “neocapitalismo”, o racismo (inspirado pelo assassinato de Martin Luther King). Curiosamente, é um “preto velho da fazenda” que reflete, já na contracapa, abusando do espaço da página, sobre o assassinato de Kennedy na crônica de 5 de junho do primeiro diário.

O diário registra no início do ano de 1968 a preocupação com a pecha de “intelectual burguês, um típico decadente” recebida da esquerda. Em outubro de 1970, o tema volta a provocar resmungos, desta vez mais bem situado como o “baixo historicismo, a leitura crociana que rói a nossa cultura engajada [...] Fatalistas, ou simplesmente habituados com o cinismo”.

Afirma que os mesmos se acalmam “pondo o coração em paz” e, poucos meses depois, quando as anotações se rarefazem, relata os ataques cardíacos de janeiro de 1971. Um ano depois escreve que “no fim, se esta sempre só” – o último texto do caderno. Dores já

⁵⁴⁸ Ver Apêndice B.

vinham sendo aludidas desde a seção de 1969, ainda que não impeçam os encontros noturnos na casa de Murilo Mendes. A noite é, por vezes, gelada, cristalizando Florença no frio como no dia 15 de janeiro do primeiro diário. No dia 15 de maio de 1968, relata em duas linhas a impressão sobre o pai, que definhava: “Meu pai tem oitenta anos [...] está entre a vida e a morte”. São freqüentes os relatos de encontros com Murilo e Luciana, reforçando as evidências de uma sociabilidade fundamental para a convergência de seus trabalhos não só em torno de Jorge de Lima, mas das discussões de seu tempo.

Se essas indicações podem dar uma ideia, como um termômetro, das preocupações e das reações de Jacobbi às questões públicas e privadas de seu tempo, é no passado e nas anedotas brasileiras que se têm algumas das expressões mais bem-humoradas do intelectual, que comenta o relacionamento de um velho Ungaretti (“homem-árvore”) com uma “brasileirinha” (escrito em português, provavelmente se referindo à namorada Bruna Bianco) associando o poeta de Alexandria ao episódio jocoso de um sexagenário Oswald de Andrade que preferia dizer-se “*sex-appeal-genário*”.

As reflexões sobre o Terceiro Mundo como “segunda Europa” estão também esboçadas, invertendo a ordem padrão e criando uma classificação em que seu mundo europeu só poderia ser o Terceiro, “aquele dos iludidos, das moscas”. Jacobbi relata visitas feitas e recebidas, mencionando, por exemplo, Fausto Wolff. Comenta O Rei da Vela e o Teatro Oficina positivamente e relembra da “noite que mudou de vez” sua vida – a primeira em que vira a Baía de Guanabara do alto do Corcovado. O diário guarda, ainda, o testemunho da recepção de Emilio Villa no Brasil, em ao menos dois textos sobre o episódio e seus desdobramentos.

Quanto a tradução, trata-se, evidentemente, de um dos assuntos mais presentes nas anotações. Citações e comentários sobre o tema abrem o caderno, abrangendo suas próprias versões e aquelas de poetas próximos ou de predileção, como Tristan Tzara. Luzi e Quasimodo são comentados, respectivamente, como tradutor e como crítico de tradução. A tradução musical também lhe intriga em mais de uma ocasião, mencionando poemas de Cassiano Ricardo e Vinícius de Moraes e reclamando do tradutor de Chico Buarque que, tendo se formado com tese sobre Manzoni, nada sabia de português.

Os relatos dos trabalhos de fôlego vão da frustração com o retorno ao gesto heroico na elocução de seu autor, que combina necessidade e inutilidade na escritura de *Campo di Marte* em abril de 1968. Em fevereiro do mesmo ano, comentava assim a correção dos rascunhos da antologia de poetas futuristas:

Não posso deixar de pensar em tudo que escrevi, traduzi, pus em cena, disse em público, joguei pro mundo nos anos 1966 e 1967 – qualquer outro teria levado dez anos. Mas não é coisa de que se deva orgulhar-se (2 de fevereiro de 1968)

Os tópicos sobre suas publicações e solicitações das editoras (12 de junho de 1968) demonstram uma tentativa rara de organização dos afazeres nas páginas do diário. Na ocasião, a editora Guanda pedia um “Murilo gigante”.

Se em 12 de julho o escritor diz estar ainda com força para trabalhar com as palavras (aquelas de Murilo Mendes, por traduzir), em 2 de setembro Jacobbi reclama, por outro lado, que “estes trabalhos literários me empenham totalmente e eu gosto deles, mas rendem muito pouco”. Antes disso, registrou o inconformismo com que via o exercício da profissão de tradutor, esse “meu trabalho secundário, que rende pouquíssimo dinheiro, que ninguém liga; tanto que as pessoas que me estimam, às vezes me perguntam, distraídas: ‘mas por que você não escreve? por que não publica?’ ”. No mesmo texto, conclui informando não ter então dinheiro em casa nem para o cigarro:

Nessa situação, a coisa que menos se tem vontade de fazer é escrever artigos. Saem tão tarde e rendem tão pouco. Melhor desabafar as próprias reações aos fatos cotidianos, às leituras, aos problemas gerais, nas páginas desse diário. De qualquer forma, acrescento aos dois projetos de artigos aqui registrados uns dias atrás, um terceiro (15 de junho de 1968)

e, no dia seguinte, prossegue: “As belas infieis” (sobre tradução).

A dimensão material e financeira por trás dos trabalhos de Jacobbi se apresenta manifestamente desfavorável, como aliás se apresentou durante toda a vida. Cinco dias depois, redige o obituário de Leone Traverso, colega e célebre tradutor literário.

É no segundo diário que se tem os testemunhos mais estritamente diretos de gênese (ou de conclusão) de *Invenzione di Orfeo*. Ruggero anota em meados de junho: “estou quietinho, trancado em casa, nesses dias estou levando a termo a tradução da *Invenzione d’Orfeo* iniciada quatorze anos atrás: dezenas de milhares de versos”

A cronologia, neste ponto, já não corrobora aquela datação da versão de 1982, que situa o início dos trabalhos em 1952 (ano de lançamento do original). Regressando os quatorze anos da inscrição do diário, alcança-se 1954, ou no máximo a segunda metade do ano anterior, que passam a disputar na conjectura desses primórdios. Considerem-se, ainda, os habituais arredondamentos inexatos de Jacobbi, que também declara quatorze anos de estadia no Brasil não tendo, a rigor, chegado a tanto.

Em 17 de junho, o tradutor reflete sobre a esterilidade dos estudos na academia, convencendo-se “sempre mais” de que o *Novecento* literário seria “desconhecidíssimo”, já

que os jovens ignoram as muitas fontes que não faltam. Três dias depois, declara haver terminado de traduzir a *Invenzione d'Orfeo* (sic):

Olho para a montanha de folhas digitadas e tenho quase pavor. Não existe na Itália um editor capaz de acatar tal desafio; tanto que não bastariam a tradução, a edição bilíngüe, uma introdução e uma bibliografia, requer ainda o comentário em nota de rodapé, para ajudar o pobre italiano a se empertigar; e é arriscado que o tal comentário seja tão volumoso quanto o poema. Falo com Murilo, que foi parceiro de Jorge (chegaram a escrever um livro juntos) e ele se mostra cético: o Instituto de relações culturais com a América Latina, onde ele trabalha, tem todas as características ociosas e provincianas da diplomacia de tipo *porteño*, acadêmico ou caudilhesco; e a Embaixada do Brasil parece empenhada em divulgar exatamente aquilo que não precisa de qualquer divulgação – café, samba, carnaval e Pelé

Magistral retrato de frustração do poeta-tradutor em face dos condicionantes político-culturais e da indústria cultural, esta anotação demarca o lugar (ou não-lugar?) difícil que uma obra lírica “terceiro-mundista” tende a encontrar (ou escavar) em solo europeu, sem portar os signos do exotismo do romance regionalista, ou ao menos sem fazê-lo aos devidos modos. Talvez a própria dificuldade de publicação da obra tenha engendrado as muitas revisões pelas quais o texto seguiu passando.

A datação novamente não corrobora a “oficial” da edição de 1982, desta vez traída por apenas um mês de diferença.

Uma outra questão permeada de enigma se desdobra dos diários de Jacobbi sem resolução: a dúvida se autor e tradutor se conheceram pessoalmente, já tratada anteriormente a partir de trecho alocado no mesmo mês do término anunciado da tradução. O caráter onírico de efabulação de algumas passagens e o recurso a imagens que povoam quase mitologicamente o imaginário intelectual carioca da época (o encontro próximo ao consultório médico-artístico na Cinelândia, pouco antes da morte do poeta de olhar convalescente e alucinado, a conversa sobre a grandiosa obra-mestra e final) apontam para uma narrativa genérica, embora, por outro lado, outras anedotas jacobbianas (como aquela sobre Oswald que fez rir Ungaretti) são atestadas em autores diversos. Os limites, como se sabe, entre o fictício e o “real” são insondáveis pelos meios da linguagem humana, que dirá dos gêneros artísticos e memorialistas.

A antologia do professor

A antologia de 1973, como vimos, se diferencia por um caráter mais afeito ao professor e pesquisador do que ao poeta aventureiro recém-chegado do “novo mundo”. *Invenção de Orfeu* surge pela primeira vez no livro como o “amplíssimo e misterioso poema” surgido trinta anos após a “revolução modernista”⁵⁴⁹. Seria a obra que comprovaria o lugar de Jorge de Lima em meio a uma geração que, embora já velha, só então tomaria o devido lugar no protagonismo das letras.

Propondo-se a expor a maquinaria ou “cursus evocativo” da obra, explica:

Aqui, aos decassílabos, aos ecos camonianos e (em geral) luso-humanísticos, às plumas de automatismo surrealista, aos nós do mais inquieto barroco, não são estranhos os exemplos de arcaísmo e formalismo da poesia dos jovens. Mas isso não conta: é só um estímulo externo. O poeta extrai ouro e lodo de uma matriz imemorial que só ele conhece, e que é também de natureza histórico-social. Confia em esquemas métricos preconcebidos e consagrados para poder se esgoelar sem medida, mas sem risco mortal. Isso poderia ser negativo, pois o verso livre ou mesmo a prosa são essenciais a todo surrealismo e garantem que o fluxo automático não se torne memória literária, *pastiche* involuntário. Por outro lado, não se trata de verdadeiro surrealismo. Jorge de Lima quer chegar a uma compreensão, a um domínio da própria matéria efervecente. E, no seu irracionalismo radical, a única compreensão, o único domínio possível, é obtido através de uma descida ao inferno⁵⁵⁰

O candente debate que Jacobbi levanta quanto ao surrealismo em Jorge de Lima (mas também em Murilo Mendes) alcança, aqui, uma exploração mais complexa em comparação com a análise presente na antologia de 1960. Embora julgue “mero estímulo externo” as configurações arroladas – diferentemente da visão de que o poeta, vate a princípio, desce ao inferno da linguagem (aqui, a imagem segue idêntica) por vocação, o procedimento é descrito sem se desvencilhar, aqui, das formas poéticas (no âmbito das imagens e dos metros) nem da história, dotando-lhes da contradição de quem busca compreender tateando na mais concreta obscuridade. Mais importante que julgar a presença do surrealismo, nos parece digna de atenção a concepção de um precário equilíbrio das formas que envasam “matéria efervecente” no limite da sobrevivência do poeta. O ato de se esgoelar, de descer ao inferno em prol do que se busca não pode gerar somente ouro.

⁵⁴⁹ JACOBBI, 1973a, p. 69.

⁵⁵⁰ Ibid., pp. 70-72.

Essa interpretação indica um passo adiante também no sentido de indicar uma liberdade em relação ao valor aplicado a versos que fizeram a crítica especializada “suspender o juízo”, conforme se viu com Luciana Stegagno Picchio. Aqui, Jacobbi talvez já se sinta à vontade para enfrentar como novo estágio de leitura a distinção interna à obra daquilo que se lhe salva, embora não se possa perder de vista o intuito totalizante e o cumprimento do escopo integral de tradução. A distribuição desigual dos testemunhos deste dossiê, no entanto, seguirão desafiando qualquer homogeneidade.

O passado português e brasileiro das navegações em caravelas, dos descobrimentos e das “ferozes colonizações” se subsume, segundo o antologista, numa voz que convida o leitor

a gritar, a salmodiar mentalmente as centenas de sonetos encadeados, as intermináveis sequências de sextinas e de oitavas, os bruscos intervalos de metros breves, as raras e sustentadas estrofes de versos brancos, com tal adesão, com tal ensimesmada embriaguez, que no fim acreditará saber de tudo, mesmo onde não há nada para se saber. O canto é tão abundante e isso se refere às obscuras jazidas do seu pensamento e das suas tradições de tal maneira: *nuit, desesper et pierrerie*, como aqueles anunciados por um místico Augello, em Mallarmé, ao pálido Vasco da Gama⁵⁵¹

Familiarizado com os escritos do poeta alagoano, Ruggero Jacobbi remonta a referências que cruzam a própria trajetória simbolista-surrealista-hermética (recorde-se o trabalho de conclusão de curso sobre Mallarmé, não concluído) com aquelas mais explicitamente limianas, indicando caminhos que passam pela voz voluntariosa de tom e de fôlego variado de um leitor presumido que se permita a experiência (mística) dos mundos e dos mares se abrindo.

Não obstante tal abertura, o crítico se apressa, adiante, em rejeitar, para efeito de leitura da *Invenção de Orfeu* (citada em português), a fé católica militante: “o verdadeiro rito, no fim das contas, é o poeitar” numa obra que está “sempre a dois passos de uma refinada, mas substancial loucura”⁵⁵².

Apesar de haver selecionado um único canto específico para representar o grande poema nessa antologia, Jacobbi não faz análises dos poemas, como fizera na antologia anterior. Há somente uma nota geral de rodapé sobre o canto IV, deslocada da introdução para a página do seu último poema contemplado:

“As Aparições”, das quais selecionamos alguns trechos, constituem o canto IV do poema “Invenção de Orfeu”. Neste canto J. de L. reconstrói a sua formação intelectual, da aparição de um “cavalo-incubo”, de um “cavalo de lava” que lhe aparece na infância, quando começa a ler os clássicos, até às

⁵⁵¹ JACOBBI, 1973a, p. 72.

⁵⁵² Ibid., p. 73.

alucinações que incluem Virgílio, Camões e finalmente Dante, cuja descoberta coincide com a fé católica⁵⁵³.

A atenção a uma certa integridade do canto em torno da formação do poeta-leitor e, para além disso, do poeta católico, é novidade deste testemunho, que não avança, porém, no sentido exegetico, na leitura.

Quanto aos poemas traduzidos, nos limitaremos, devido aos fins ligados a uma visada mais sistêmica, aos aspectos superficiais da música mais aparente do verso vertido, de modo que se atente para um aspecto destacado na própria discussão proposta pelo organizador da edição. O breve comentário se detém, portanto, à dimensão estrófica e métrica, para que caiba no escopo pretendido numa pesquisa sem propensão a análises muito particularizadas dos poemas.

Dos quatro poemas, dois apresentam a mesma estrutura estrófica dos originais e a outra metade traz pontuais fusões, duplicações e deslocamentos de versos. O primeiro (VI) preserva a disposição dos versos em oitavas, conforme o texto de Jorge de Lima.

O segundo (VII), já duplica versos de duas estrofes de modo a descaracterizar a rigorosa estrutura de oitavas que se faz presente no texto de partida, com efeitos sonoros que ficam claros na vocalização corrida das unidades estróficas de métrica regular mais recuada (sete sílabas) que a do poema predecessor (próximo ao endecassílabo italiano), resultando num esperado ritmo mais marcado – entretanto, no caso do elemento aqui objetivado, o efeito resultante é cortado pelas intervenções tradutórias.

O terceiro poema (VIII) contemplado é um soneto que, se consegue uma razoável correspondência com a forma clássica, perde algumas rimas sem, neste caso, descartar este âmbito da musicalidade, como vem a ocorrer em muitas traduções no restante da obra, que sacrifica a rima em muitas composições de forma fixa.

O último e mais destacado texto de *Invenzione di Orfeo* na antologia (XIX), fortemente inspirado por Dante Alighieri, traz a fusão de duas das muitas estrofes irregulares (oscilam de três a sessenta e um versos), mantendo a estrutura já desnivelada bastante próxima do que soa em português. Importa observar, embora de fato não venhamos a desenvolver essa abordagem, que o tradutor busca a correspondência dos versos originais da *Divina Commedia* para a tradução citada por Jorge de Lima – o que não impediu que o cotejo revelasse variante em um destes versos (o penúltimo da terceira estrofe) entre a versão de

⁵⁵³ JACOBBI, 1973a, p. 143.

1973 e a de 1982, ambas a partir de Dante, porém provavelmente partindo de edições filologicamente distintas.

Arriscando uma observação precipitada devido à superficialidade já escusada do olhar passageiro sobre os textos, sugere-se ao menos que a atenção dada à disposição dos versos e à consequente vocalização musical resultante dos versos limianos de acordo com o crítico Ruggero Jacobbi nem sempre será priorizada no trabalho do tradutor Jacobbi, ao menos no âmbito das estrofes. O que de fato se pode observar é que em alguns casos o rigor da manutenção desta estrutura é absoluto e em outras, alterado, por vezes bruscamente (caso do poema VII). Nos casos específicos de poemas de fixidez métrico-formal evidente, como são três dos quatro presentes na antologia, o ruído é bastante claro, embora uma justa análise da tradução vá buscar o equilíbrio destes aspectos com outros presentes, posto que a tradução poética não é senão negociação e a matéria desta natureza é, naturalmente, muito mais complexa do que aquilo que decidimos isolar com a única finalidade de demonstrar a versatilidade poético-tradutória do antologista, que não aplica uma normativa padrão ou homogênea ao objeto múltiplo e indomável que se propôs a traduzir.

Os rascunhos esparsos

Há, no fundo arquivístico do Vieusseux, uma pasta⁵⁵⁴ contendo os rascunhos datiloscritos (com correções) dos quatro poemas de Jorge de Lima presentes na antologia de 1973. Os fólios datiloscritos estão acompanhados de fotocópias de uma edição em livro dos originais (somente as páginas relativas aos poemas contemplados).

Os documentos foram catalogados com datação imprecisa “entre 1960 e 1970”, embora se possa aventar que a quantidade relativamente pequena de variantes encontradas na colação e os rastros de que, no período referido, estariam em atividade outras etapas do mesmo trabalho (entendida, portanto, de forma unitária a tradução integral dos dez cantos, como se quer a partir de um dossiê) apontam para um intervalo curto de tempo entre o trabalho detido nos (somente) quatro poemas que compõem esses documentos. A investigação da edição a que correspondem as fotocópias do original também poderia afunilar as possibilidades, embora não tenhamos dados suficientes, no encerramento desta dissertação, para checá-la.

Ao final do documento, abaixo do poema derradeiro, os rascunhos de tradução vêm finalizados com uma única nota manuscrita, que corresponde exatamente à nota final sobre o quarto canto de *Invenzione di Orfeo* na antologia da Longo Editore. Trata-se da única “correção” manuscrita.

Até esse ponto, as evidências (a exata coincidência dos textos selecionados, a nota manuscrita que está igualmente presente na publicação e a datação indicada pelo Inventário, anterior à da publicação) parecem levar à interpretação de que se trata de rascunho em relação ao preparo da edição de 1973. No entanto, o exame das variantes por meio da colação da transcrição do documento com aquela do texto publicado revelou a forte chance de que tais documentos componham um trabalho de revisão (e não rascunho) da tradução publicada. A versão presente nestes fólios está significativamente mais próxima da edição de 1982 do que a de 1973, de modo que a probabilidade lógica maior é a de que o tradutor tenha revisto as traduções da antologia, já se encaminhando para uma outra publicação, que virá, por fim, a ser a final.

É importante ressaltar que há a possibilidade de que o datiloscrito tenha sido simplesmente retomado e que o tradutor tenha preferido o mesmo, rejeitando as escolhas

⁵⁵⁴ Sob o código de localização RJ 5.4.4.

cronologicamente intermediárias da antologia. Devido à configuração encontrada das variantes, não consideramos esta conjectura provável, embora nos pareça igualmente estranha, a princípio, a idiosincrasia do *scriptor* em eventualmente decidir revisar especificamente os quatro poemas da antologia em um conjunto unitário posterior. A menos que houvesse plano de revisão para uma segunda edição do livro, hipótese sem consistência documental e que só se pode, nos limites do dossiê confeccionado para esta pesquisa, conjecturar com base na estranheza do gesto que impingimos ao tradutor a partir da primeira interpretação, calcada, por sua vez, no exame concreto e numérico das variantes, que sugere a publicação de 1973 como texto-base para um rascunho do que será a de 1982.

Nossa conjectura fica, portanto, pelos motivos apresentados, com a da sucessão na seguinte ordenação: publicação de 1973 > datiloscrito [1973-1982] > publicação de 1982.

Algumas variantes dizem respeito a detalhes como ordenação das palavras no verso (“*Musa adorata*” para “*adorata Musa*”), outras são correções de erros evidentes como “*compatta ancora è l'idea di volume*,” para “*l'idea di volume è ancora intatta*,” [original: “a noção do volume inda é compacta”], muitas são de pontuação e acentuação, outras são claras mudanças de perspectiva do tradutor, de motivação não tão imediata, como “*Riaccendo questa Lampada. È ben Questa.*” para “*Riaccendo questa Lampada. Altra. Ed altra.*”.

Ainda na conjectura da cronologia que vai da publicação de 1973 aos datiloscritos e destes à de 1982, veja-se o movimento do verso final da terceira estrofe (VI, sempre canto IV) de “E perguntando aos magos silencio.” (original) para “*E, interrogando i maghi, io resto muto.*” (1973), deste para “*Ai maghi noi chiederemo silenzio.*” (1973-1982) e, por fim, deste outro para “*E, interrogando i maghi, ammutolisco.*” (1982).

Infelizmente devido ao escopo deste trabalho, não nos aprofundaremos na discussão das nuances e das implicações exegéticas referentes à oscilação, especialmente no peculiar caso do verso supracitado na lição do datiloscrito, restando a exemplificação a título de pertinência de aprofundamento do foco analítico sob a perspectiva crítico-genética.

O caderno de notas de leitura

Talvez o achado mais surpreendente dessa dissertação seja o caderno que, protegido no Vieusseux⁵⁵⁵, contém algumas páginas de brevíssimas notas de leitura referentes aos poemas dos cantos I, III, V, VII, VIII e IX de *Invenção de Orfeu*.

O caderno (tipo agenda) tem capa marrom e verde, com listras brancas horizontais e está preenchido em 83 de suas 127 páginas com canetas diversas e traz papéis anexos referentes a outros textos. A parte dedicada à obra de Jorge de Lima é apenas uma das cinco identificadas, incluindo um *curriculum*, notas para um ensaio sobre poesia e para textos de temas filosóficos diversos e listas de obras literárias.

As três primeiras páginas são fartamente preenchidas com desenhos, entre os quais se divisa um nome: “Laura” (a segunda filha). Um sujeito sentado num barquinho navegando, muitos coraçõezinhos, paisagens, montanhas, gatinhos e meninas brincando se espalham, de modo a decorar com sinais de afeto e carinho, além de indícios biográficos⁵⁵⁶, o suporte de escrita. O caderno traz escritos nas 40 primeiras páginas, nas centrais (com texto invertido) e nas finais (também invertido). As notas de leitura de *Invenção de Orfeu* foram transcritas⁵⁵⁷ sob as mesmas convenções adotadas em relação ao caderno de traduções⁵⁵⁸.

O documento foi datado, para o Inventário, entre 1970 e 1980. A julgar pela troca de tinta adotada, pela oscilação caligráfica e pelo aproveitamento de página observados apenas na seção referente às notas de leitura, é provável que a escritura das mesmas se tenha feito em um arco temporal amplo, em etapas diversas. Considerando-se, em consequência de nossas conjecturas, que em torno de 1973 o poeta parece particularmente centrado no trabalho com o Canto IV (devido aos dois testemunhos reunidos no dossiê), que não foi incluído nas notas de leitura, aventa-se que o manuscrito aqui enfocado seja um pouco posterior, talvez já na segunda metade da década, anos finais do intelectual, que deu notícia de revisões sucessivas do mesmo objeto “terminado” desde 1968.

O arcabouço geral das notas é extremamente simples e organizado. Com exceção do Canto V, que está deslocado entre o VIII e o IX, os demais estão em ordem crescente, bem

⁵⁵⁵ Sob o código de localização RJ 5.1.157.

⁵⁵⁶ Ruggero Jacobbi é, antes de muita coisa, um viajante ultramarino; um homem reconhecidamente afetuoso; um admirador de paisagens que registrou suas impressões acerca da natureza em inúmeros exercícios de sensível lirismo; sabe-se que sua família possuía gatos e ele era pai de duas meninas.

⁵⁵⁷ Ver Apêndice C.

⁵⁵⁸ Cf. Apêndice A.

como seus poemas internos, sempre com a indicação em numerais romanos. Um a um, os números alusivos a todos os poemas dos seis cantos referidos são arrolados e acompanhados de alguma manifestação, em geral muito breve; ora com termos destacados retirados do poema, ora com palavras-chave, ora com ambos.

Alguns poemas longos portadores de notas igualmente longas são numerados também de acordo com um intervalo de versos, embora a contagem esteja errada na maioria dos casos, dificultando o acompanhamento do texto.

Alinhada à margem esquerda, está a nota, que pode assumir forma de paráfrase, de imagem isolada ou sucessão delas ou mesmo de conclusões num plano interpretativo. À margem direita, acompanham muitas das notas algumas expressões em geral retiradas do respectivo texto poético, como uma palavra-chave destacada em caixa-alta. Complementos associados às notas de leitura podem aparecer, ainda, entre parênteses, logo em seguida da mesma. Indicações numéricas, estróficas e métricas estão também espalhadas ao redor das notas, de modo a sugerir um cuidado estético-numerológico por trás das omissões e duplicações de textos e das relações matemáticas do livro.

O destaque de títulos, termos e numerais sublinhados também deve ser observado, pois pode ser mero recurso de localização ou ter função de realçar palavras consideradas centrais. A dificuldade de transcrever o documento levou à criação de muitas conjecturas e casos irreconhecíveis, em geral concentrados em passagens mais difíceis devido a uma caligrafia compactada por margens desnecessariamente largas, como é o caso das notas referentes ao Canto VIII. Diametralmente oposto é o caso das notas ao Canto III, inteiramente claras, breves e bem espaçadas.

Aparentemente, as notas serviram ou serviriam de base para os esforços críticos do professor, que planejava acrescentar à tradução do poema um volume complementar cuja finalidade seria a explicação do texto voltada a um público europeu.

Com respeito ao excepcional deslocamento de um canto na ordem geral, cabe observar que, ao desenhar uma sucessão do Canto III pelo Canto VII, a escritura expõe um critério crítico-exegético presente nas próprias notas que pode sugerir um determinado movimento de leitura. O VII traz a seguinte indicação logo abaixo do título: “(o ‘diverso oráculo’ anunciado ao fim do III)”. Tal comentário interpretativo indica uma possibilidade de leitura ordenada por relações internas a serem construídas a partir da própria matéria verbal que seus versos carregam, em desobediência à numeração convencional. Ora, as descontinuidades, irregularidades e desproporções que constituem a obra maior de Jorge de

Lima são notoriamente desafios para a construção de sentidos de unidade de toda aquela massa épico-lírico-dramática.

A atenção ao tópico da ordenação das notas, aparentemente convencional, mas eivada de rupturas pouco aparentes que a releitura revela aos poucos permite pensar a totalidade do próprio conjunto lírico-exegético que elas formam, levando-se ao questionamento de que elas podem pressupor uma busca do *epos* a partir da extração de sentidos mínimos a serem decantados das composições.

Recorde-se a abordagem proposta por Jacobbi no longínquo desembarque de 1960, quando o poema XXXV do Canto I, em que divisa estados da subjetividade lírica como “momento meditativo”, “promessa de felicidade” e “reflexão”⁵⁵⁹, compõe a sua primeira antologia. As notas de leitura registram, sobre o mesmo texto, “Os tráficos, os sórdidos comércios, o escravismo”. A dimensão do *epos* parece se instalar no movimento crítico testemunhado por estas notas, que superaram bem pouco mais que a metade da obra, a contar pelos cantos contemplados. Aquilo que o leitor agudo dos herméticos de seu tempo busca em *Invenzione di Orfeo* não vem a ser – nem poderia – uma receita ou perspectiva estanque, mas uma verve geradora de experiências renovadas em diferentes momentos, ora confrontados pela ferramenta da crítica genética.

Expressão constante da abertura crítica demonstrada pelo exegeta que anota os estágios de sua leitura muito livremente associada é a quantidade de pontos de interrogação insertos ao longo dos manuscritos dos cadernos de tradução e de notas – coincidência que reforça a aproximação entre crítica literária e tradução como atividades de reescrita que compartilham mecanismos e resultados muito similares ou passíveis de comparação também quanto à escritura averiguada, neste estudo.

⁵⁵⁹ JACOBBI, 1960, p. XXXIV.

A edição póstuma

Ruggero estava em Roma em 7 de agosto de 1975, quando recebeu uma carta de Luigi Abete comunicando que a sua editora decidira publicar a “Antologia da jovem poesia brasileira” na coletânea *La Rondine*. Um pagamento antecipado (com direitos de autor fixados em 10%) é proposto e se espera resposta até dezembro⁵⁶⁰. Os documentos referentes ao pagamento pela tradução, entre março de 1977 e dezembro de 1978, estão guardados no Vieusseux⁵⁶¹.

Três anos de muita atividade se passam, apesar de uma saúde cada vez mais frágil e, desta vez, o remetente é Giancarlo, irmão do primeiro Abete, que entra em contato após a decisão de publicar, finalmente, a tradução de *Invenzione di Orfeo* de Jorge de Lima, em troca da antologia. O mesmo percentual sobre as vendas está previsto por cópia e a Embaixada já adquiriria de cara uma certa quantidade. A carta termina com os agradecimentos, “enquanto ficamos no aguardo dos textos originais (português e italiano) para dar início à publicação da obra”⁵⁶²

Redigido por Jacobbi, sai, na *Enciclopedia Italiana*, o verbete *Brasile*, em que se lê o nome de Jorge de Lima com destaque para “o extraordinário, convulso e amiúde caótico Invenção de Orfeu, que realmente se quer uma Divina Comédia moderna, um resumo simbólico-surreal do mundo luso-americano”⁵⁶³. A formulação, muito sintética, está bem alinhada com a referência já usual a Dante e ao filtro aqui denominado “simbólico-surreal” da história brasileira.

O tradutor, entretanto, falece em junho de 1981, aos 61 anos, em Roma⁵⁶⁴, sem ver publicada a sua *Invenzione di Orfeo*, lançada no ano subsequente, e sem concluir o volume complementar. No início de 1983, a Embaixada e a editora realizam um sarau em memória do intelectual. É, também, uma apresentação do vasto poema de Jorge de Lima, apresentado por Carlo Vittorio Cattaneo, Gina Lagorio, Dario Puccini, Luciana Stegagno Picchio e Giancarlo

⁵⁶⁰ BARTOLINI, 2007, p. 39.

⁵⁶¹ Sob o código de localização RJ 2.33.

⁵⁶² Carta de Giancarlo Abete para Ruggero Jacobbi. Roma, 4 de setembro de 1978. Sob o código de localização RJ 1.1.1.

⁵⁶³ JACOBBI, R. Brasile. Letteratura. *Enciclopedia Italiana* (IV Appendice). Roma: Istituto della Enciclopedia Italia, 1978.

⁵⁶⁴ RAULINO, 2002, p. 196.

Vigorelli e lido (trechos) por alunos da Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico⁵⁶⁵.

A edição tem capa dura, as ilustrações de Fayga Ostrower para o original de 1952, tradução *con testo a fronte*, introdução e apêndice de Ruggero Jacobbi. A Introdução consiste na reciclagem sem variações do artigo *Coscienza e realtà nella lirica brasiliana*⁵⁶⁶ somado ao espanhol (traduzido) *Jorge de Lima y La Invención de Orfeo*⁵⁶⁷, ora renomeado como *Per una ricerca tematica* [Para uma pesquisa temática] e a um pequeno texto inédito em que o autor comenta a permanência do estado de arte já descrito em 1952 por Murilo Mendes sobre a leitura da obra, escusando-se por não ir além de acenos no seu próprio texto e informando o planejamento do volume complementar (com comentários aos cantos dirigidos “sobretudo ao leitor italiano”). O texto perpassa a própria história de sua tradução para desaguar na “razão poética” que o justifica enquanto versão. Jacobbi aguça o olhar teorizante e formula, então, que “traduzir é o modo mais integral e participante de leitura, assim como antologizar é um modo fulmineamente evidente, categórico, de fazer crítica”⁵⁶⁸. Comenta, ainda, a expectativa que Murilo Mendes nutria pelo volume italiano.

Uma última sessão denominada “Notícia elementar” traz, na maior parte do texto, o aproveitamento do que se apresenta sobre ele na antologia de 1973. Antes do fim, uma nota de tradução explica que a mesma foi preparada a partir da primeira edição (1952), que o amigo Murilo tivera acesso pioneiro. Em um tom de cronista bastante típico em Jacobbi, o autor remonta a uma anedota do poeta que jogava folhas e folhas no lixo ao escrever, havendo, por isso, supostamente pulado trechos “faltantes” nas páginas de sua obra maior. Retomando a obra limiana, o ensaísta elogia enfaticamente a criatividade do poeta e conclui dedicando a tradução, como o original, a Murilo⁵⁶⁹.

O apêndice bio-bibliográfico ao final reforça a idéia de uma segunda publicação que comentasse “linha por linha, e mesmo palavra por palavra” em relação a “referências geográficas, histórico-políticas, literárias, teológicas, folclorísticas, científicas, filosóficas e alguns jogos plurilingüísticos”. O tradutor também conta haver, no fim das contas, rejeitado a ideia de um comentário reduzido ou glossário que unificasse as edições, se desvencilhando de

⁵⁶⁵ O convite para o evento está preservado no Gabinetto Vieusseux sob o código de localização RJ 7.6.27.

⁵⁶⁶ JACOBBI, R. *Coscienza e realtà nella lirica Brasiliana. Problemi di Ulisse*, vol. 9, fasc. 62 [Il volto dell'America Latina], 1968, pp. 165-173.

⁵⁶⁷ Id. *Jorge de Lima y la Invención de Orfeo*. In: *Revista de Cultura Brasileña*, tomo 3, n. 9, junio 1964.

⁵⁶⁸ Id., 1982, p. 31.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 31.

qualquer responsabilidade pelo que, aos seus olhos, teria sido um empobrecimento do discurso sobre a obra⁵⁷⁰.

A biografia, não muito previsível ou convencional, traz o tradicional erro quanto à data de nascimento de Jorge e se inicia com os estudos primários do poeta, dando extrema atenção e detalhe à formação acadêmica, bem como à atividade docente. Procura, então, situar política, profissional e artisticamente os fatos, de modo a realçar o reconhecimento que o poeta alcança a partir das relações que tece nestes campos, mas especialmente como poeta. Apresenta, ainda, o núcleo familiar que o autor constituiu e que deixa ao falecer, com 58 anos.

A bibliografia contempla a obra completa de Jorge de Lima e uma seção de crítica que chega a incluir Samuel Putnam, Raul d'Eça e Georges Bernanos, no âmbito internacional e em outro idioma (Putnam em inglês e d'Eça e Bernanos em espanhol – o francês preparou o prefácio para edição de língua espanhola).

Os limites impostos a esse trabalho fazem com que não seja possível apresentar e discutir o arcabouço geral de numerosíssimas variantes entre a edição final, mais bem acabada mesmo em relação às publicações parciais, e, naturalmente, em relação aos respectivos rascunhos e notas. Entendidos como peças convergentes de uma grande experiência crítico-tradutória, os itens deste dossiê, ora mais acessíveis por meio de transcrições que os sequestram do isolamento na Europa (especialmente a dez minutos das margens do Arno, no Vieusseux).

⁵⁷⁰ JACOBBI, 1982, p. 609.

III – Considerações finais

Amiúde centrada na personalidade engajada e na atividade tradutória de um protagonista na difusão da cultura brasileira, a dissertação lança mão, em seu primeiro capítulo, do resgate crítico da trajetória “brasileira” do intelectual veneziano, bem como da leitura de sua obra referente ao mesmo período e ao subsequente, denominado “brasilianista”.

No segundo capítulo, aproxima-se o foco na tradução publicada postumamente em 1982, empreendida a partir de um poema brasileiro que combina múltiplas formas poéticas em uma dezena de milhares de versos. A recepção de Jorge de Lima no país é esboçada desde as primeiras manifestações rastreadas até os escritos ainda recentes de Luciana Stegagno Picchio, no final do século passado. A constituição de uma tríade de difusores muito dedicados ao poema em solo italiano possibilitou que a recepção no país fosse particularmente rica, embora se possa falar mais em termos qualitativos do que no quantitativo.

Tradução e crítica são analisadas nestas páginas através das implicações que causam uma à outra, aliadas que são dentro de uma operação de difusão guiada por fortes sentimentos de adesão por parte de um estrangeiro que se vinculou ao país sul-americano quase por acaso e, após treze anos de trabalho intenso, seguiu por mais duas décadas amadurecendo projetos do período brasileiro e desenvolvendo novos. A tradução e o estudo do poema de Jorge de Lima atravessa-lhe a vida, unindo os dois momentos recontados e esclarecidos por meio de uma metodologia que vem trazer à luz uma abordagem crítica e tradutória da obra que segue sendo pouco acessada, seja por brasileiros ou por italianos. Com a transcrição dos documentos, se quer despertar o interesse e a visibilidade que a memória de Ruggero merece.

Os recursos previstos pela crítica genética buscam a justa medida do que teria sido a investida de Jacobbi no rumo da caudalosa poesia do último Jorge de Lima. Preocupado em descrever os meandros da tradução e da recepção do poema na perspectiva sistêmica, o estudo aqui presente não alcança o aprofundamento analítico das unidades menores, somente cogitável num *corpus* mais reduzido. O intuito foi conseguir traçar uma narrativa linear e coesa (por natureza, conjectural) a partir dos testemunhos da (re)criação que se apresentam em forma de dossiê, documentação que justifica sua unidade por meio da constituição de um mesmo processo em vista, no caso ao redor da *Invenzione di Orfeo*.

Foi o projeto de tradução culminante de um homem afeito a efabulações líricas de noites insones e à arte em sentido nacional-popular e liberta de purismos conformistas, de

quem teme a “História”. Era durante essas noites que se debruçava com zelo e cuidado de quem carrega um legado oceânico – imenso e profundo – de poesia, crítica, tradução etc.

Analisar o objeto principal de nossa pesquisa sem apontar para os caminhos paralelos e perpendiculares a ele teria sido, mais que insuficiente, desleal, de modo que o planejamento foi a face mais frágil de uma experiência acadêmica que mereceria a disponibilidade de uma outra temporalidade, enquanto carregasse as mesmas pretensões.

Um propósito desse trabalho foi dar a ver o a atuação relativa à cultura brasileira m, tendo o mesmo se cumprido apenas parcialmente.

Restam, portanto, insuficiências. São elas evidenciadas sem dificuldade a partir da leitura, embora a explicitação generosa por parte da banca muito tenha contribuído para a formulação melhor dos problemas. Em nossa visão, o nosso intuito teria melhor sucesso se propusesse, por exemplo:

1. uma discussão teórico-metodológica mais organicamente aproveitada a partir dos próprios rumos percorridos
2. uma apresentação bio-bibliográfica mais vasta, à altura do ecletismo assumido pelo personagem de Jacobbi
3. a abordagem completa do período denominado “brasilianista”, repleto que é de realizações dignas de nota na trajetória do autor
4. a superação da mera apresentação objetiva das obras estudadas, que resultou às vezes enfadonha de tão assediada pela paráfrase. Em prol de uma presença maior do autor com finalidade crítica
5. uma apresentação sintética e eficaz da vida e obra de Jorge de Lima;
6. discutir melhor as relações entre a crítica literária e a tradução;
7. efetuar a análise das variantes apresentadas a partir da edição principal da tradução abordada
8. desenvolver mais as relações pretendidas entre documentos de um mesmo dossiê genético, de modo a recuperar, ou a delinear, os movimentos da criação.
9. apresentar e discutir a recepção de *Invenzione di Orfeo*

As insuficiências, no entanto, certamente serão sanadas em forma de artigos e novos trabalhos que pretenderão complementar uma pesquisa que, como resultado, não foi além de ter experimentado a pertinência da ferramenta crítico-genética aplicada à tradução, de chamar a atenção para a grandeza de um protagonista na difusão internacional de cultura e literatura brasileiras no século XX e para a imensidão de um de seus mais impressionantes (e menos estudados) projetos brasilianistas.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: Unesp, 2013.

ANDRADE, Mário de. Poesie ispirate dall'amica. Traduzione e note di Giuseppe Ungaretti. **L'Approdo**, anno III, n. 1, gennaio-marzo 1954. pp. 27-36.

BARROSO, Maria Alice. Discurso proferido pela Diretora do INL, a bibliotecária e escritora Maria Alice Barroso, na festa de encerramento da Semana Nacional da Biblioteca em São Paulo, no dia 19-3-73. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 1, n. 1/3, 1973, pp. 26 e 28.

BARSOTTI, A. **Rosso di San Secondo**. Firenze: La Nuova Italia, 1976.

BARTOLINI, Francesca. **Lettere a Ruggero Jacobbi**: regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere. Firenze: FUP, 2007.

BIANCO, Vera Lúcia. **Imaginários coloniais entre Brasil e Itália**. Entre 1860 e 1890. Florianópolis: UFSC. Dissertação de mestrado, 1995. 168p

BOTTONI, Gerolamo. Nel primo centenario dell'Indipendenza brasiliana. **La Lettura**, fasc. 9, sett. 1922, pp. 689-692.

BRAGA, Edgard. **Subúrbio branco**. Prefácio de Ruggero Jacobbi. São Paulo: Clube de Poesia, 1959.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARNEIRO, C. P. Morre o editor e poeta Renzo Mazzone. **O Escritor**, n. 135, abril de 2014, p. 12.

CARVALHO, Ronald de. **Piccola Storia della Letteratura Brasiliana**. Traduzione di Ferruccio Rubbiani. Firenze: Vallecchi, 1936.

CARVALHO, Sérgio. Posfácio. In: JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CATTANEO, Carlo Vittorio. Un'antologia curata da Jacobbi: La poesia brasiliana del Novecento. Supplemento Libri. **Paese Sera**, 8 febbraio 1974.

CELANI, Simone; MARCHIS, Giorgio de; SALOMÃO, Sonia Netto. **Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli**. Roma: Nuova Cultura, 2014.

D'ANNA, Salvator. **Poesia del Brasile d'Oggi**. Palermo: ILA Palma, 1970.

DOLFI, Anna. **Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi**. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987

_____. **Terza Generazione. Ermetismo e oltre**. Roma: Bulzoni, 1997.

_____. **L'Eclettico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro**. Roma: Bulzoni, 2003.

_____. **Jacobbiana**. Roma: Bulzoni, 2012.

DURANTI, R. Italian Tradition. In: BAKER, M. (ed.) **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London Routledge, 1998, pp. 474-484.

ENCICLOPEDIA dello Spettacolo Garzanti. Milano: Garzanti, 1976.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Translatio**, n. 3, 2012, pp. 3-10.

_____. Teoria dos Polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. **Translatio**, n. 5, 2013, pp. 2-21.

FABBRETTI, Nazareno. Nuova Poesia Brasiliana: "Il tempo è la materia". Sezione Documentazioni. **L'Avvenire d'Italia**, 14 giugno 1961

FANTACCI, Silvia. Introduzione. In: JACOBBI, R. **Prose e Racconti**: inediti e rari. Firenze: FUP, 2007.

FRANCIONE, Fabio. Piromalli lettore e amico di Ruggero Jacobbi. **Letteratura & Società**, n. 17-18, 2004.

GALUCIO, A. L. X. A política editorial do Instituto Nacional do Livro no regime militar. II **Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro, 2011, pp. 8-10.

(G.d S). Jacobbi. Sezione Letture. **Il Messaggero**. [s.l.] [1961?].

GUERINI, Andreia. Leopardi e o Impacto da Literatura Traduzida dentro do Polissistema Literário. In: PETERLE, Patrícia (org.). **A Literatura Italiana no Brasil e a Literatura Brasileira na Itália**: sob o olhar da tradução. Tubarão: Copiart, 2011, pp. 105-110.

HERMANS, Theo. **Translation in Systems**. Descriptive and System-oriented approaches explained. Manchester: St. Jerome, 1999.

IVO, Ledo. Epitáfio do Modernismo. In: LOANDA, Fernando Ferreira. F. de. **Antologia da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro, 1967

JACOBBI, Ruggero. **A Expressão Dramática**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

_____. **Goethe, Schiller, Gonçalves Dias**. Porto Alegre: Ed. URGs, 1958.

_____. A Poesia de Edgard Braga. In: BRAGA, Edgard. **Subúrbio Branco**. São Paulo: Clube de Poesia, 1959, pp. 9-20.

- _____. (cura). **Lirici Brasiliani dal Modernismo ad Oggi**. Genova: Silva, 1960.
- _____. **O Espectador Apaixonado**. Porto Alegre: Ed. URGs, 1962.
- _____. Jorge de Lima y la Invención de Orfeo. In: **Revista de Cultura Brasileña**, tomo 3, n. 9, junio 1964, pp. 135-147
- _____. Jorge de Lima. **Grande Dizionario Enciclopedico**. Torino: UTET, 1966, p. 301.
- _____. (cura) **“Campo di Marte”** Trent’Anni Dopo 1938/1968. Firenze: Vallecchi, 1969a.
- _____. Diario di Copacabana. **Arte e Poesia**, n. 1, gennaio-febbraio 1969b, pp. 12-20.
- _____. **Antonio Pizzuto**. Firenze: La Nuova Italia, 1971
- _____. Simbolisti brasiliani: João da Cruz e Souza. Traduzioni e nota di Ruggero Jacobbi. **L’Albero**, n. 47, 1971, pp. 161- 170
- _____. Due poeti brasiliani: Ferreira Gullar e Moacyr Félix. Traduzioni di Ruggero Jacobbi. **Quasi**, n. 4, maggio-agosto 1972a, pp.15-20.
- _____. **Teatro da Ieri a Domani**. Firenze: La Nuova Italia, 1972b.
- _____. **Ibsen**. La vita, il pensiero, i testi esemplari. Milano: Accademia, 1972c.
- _____. Sonetti e poemi (1941-1966). **L’Albero**, n. 49, 1972d, pp. 206-238
- _____. (cura). **Poesia Brasiliana del Novecento**. Ravenna: Longo, 1973a.
- _____. **Guida per lo spettatore di teatro**. Messina-Firenze: D’Anna, 1973b.
- _____. Angra (plaque). **Foglio di poesia**, 27, anno 3, novembre 1973c.

_____. Un viaggio straordinario nella 'seconda Europa' del barocco brasiliano. **L'Europa Letteraria e Artistica**, n. 6, luglio-agosto 1975, pp. 128-130.

_____. **Critica sotto Inchiesta**. Le nuove correnti metodo-logiche e la critica militante. Ravenna: Longo, 1976a.

_____. **Invito alla Lettura di Campana**. Milano: Mursia, 1976b.

_____. **Le Rondini di Spoleto**. Samedan: Munst Press, 1977.

_____. Brasile. Letteratura. **Enciclopedia Italiana (IV Appendice)**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italia, 1978.

_____. Carlos Drummond de Andrade. **Dizionario della Letteratura Mondiale del '900**. Roma: Edizioni Paoline, 1980.

_____. Introduzione. In: LIMA, Jorge de. **Invenzione di Orfeo**. Traduzione di Ruggero Jacobbi. Roma: Abete, 1982

_____. **L'Avventura del Novecento**. Milano: Garzanti, 1984.

_____. Diario brasiliano. In: DOLFI, A. **"Journal intime" e letteratura moderna**. Roma: Bulzoni, 1989, pp. 339-350.

_____. **Le Rondini di Spoleto**. Edizione anastatica con uno scritto di Anna Dolfi e CD-Rom allegato. Trento: La Finestra, 2001.

_____. **Maschere alla Ribalta**. Cinque anni di cronache teatrali: 1961-1965, a cura di Francesca Polidori. Introduzione di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2002.

_____. **Quattro Testi per il Teatro**: traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière, a cura di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2003.

_____. **L'Italia Simbolista**. Antologia di Ruggero Jacobbi, a cura di Beatrice Sica. Introduzione di Anna Dolfi. Trento: La Finestra, 2003.

_____. **Brasile in Scena**: traduzioni da Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch. Roma: Bulzoni, 2004.

_____. **Ruggero Jacobbi e la Francia**: poesie e traduzioni, a cura di Beatrice Sica. Con uno scritto di Andrea Camilleri. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2004.

_____. **Crítica da Razão Teatral**. Tradução de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Aroldo in Lusitania e altri libri inediti di poesia**, a cura di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 2006.

_____. **Ruggero Jacobbi alla Radio**: quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico, a cura di Eleonora Pancani. Firenze: FUP, 2007.

_____. **Teatro no Brasil**. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

_____. Diario brasiliano. In: DOLFI, A. **Jacobbiana**. Roma: Bulzoni, 2012b, pp. 157-169.

JACOBBI, Ruggero; MACRÍ, Oreste. **Lettere 1941 – 1981**: con un'appendice di testi inediti o rari, a cura di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 1993.

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.

LAGORIO, Gina. Per ricordare Ruggero. In: DOLFI, Anna. **Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi**: Atti delle giornate di studio Firenze, 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 9-16.

LA VALLE, Mercedes. **Un Secolo di Poesia Brasiliana**. Siena: Maia, 1954.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London, Routledge, 1992.

_____. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007

LEFORT, Daniel; RIVAS, Pierre; CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Nouveau Monde, Autres Mondes : Surréalisme et Amériques**. Paris: Lachenal & Ritter, 1995, pp. 189-203.

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

_____. **Antologia poética**. Seleção e posfácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo Cosac Naify, 2014.

LONGO, Tatiana Maria. A bordo do Carro da Miséria. **Manuscrita**, n. 7, 1998.

LOVERRO, D. **Orfeo Negro: Estudo dos marcadores culturais na tradução italiana de Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014

LUTI, Giorgio. Jacobbi e “Campo di Marte”. In: DOLFI, Anna. **Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi**: Atti delle giornate di studio Firenze, 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 21-32.

MACHIEDO, Mladen. Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi. In: DOLFI, Anna. **Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi**. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 57-84.

MACRÍ, Oreste. Letteratura spagnola (rassegne). **L'Approdo Letterario**, anno VII, n. 13, gennaio-marzo 1961. pp. 106-112.

_____. Letteratura ibero-americana (rassegne). **L'Approdo Letterario**, anno X, n. 26, aprile-giugno 1964. pp. 160-164.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Iluminuras, 2012.

MANIGRASSO, Leonardo. **Capitoli Autobiografici**: poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba. Firenze: Firenze University Press, 2013.

MEDEIROS, V. da S.; ALMEIDA, N. R. de; VAS, B. B. Do INL à digitalização de acervos: Breve panorama da biblioteca pública no Brasil. **Entreletras**, v. 5, n. 1, p. 42-61, jan./jul. 2014.

MENDES, Murilo. A luta com o anjo. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952a.

_____. Os trabalhos do poeta. In: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952b.

_____. Un Poeta Brasiliano Contemporaneo: Jorge de Lima. **Scuola e Cultura nel Mondo**, Roma, n. 15, 1960.

_____. **Finestra del Caos**. Trad. di Giuseppe Ungaretti. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961.

_____. **Poesie**, a cura di Ruggero Jacobbi. Trad. di A. A. Chiocchio, R. Jacobbi, L. Stegagno Picchio e G. Ungaretti. Milano: Nuova Accademia, 1962.

_____. **Le Metamorfosi**. Trad. di Ruggero Jacobbi. Milano: Lerici, 1964.

_____. **Poesia Libertà**, a cura di Ruggero Jacobbi. Milano: Accademia Sansoni, 1971.

_____. **Mondo Enigma**. Traduzione di Carlo Vittorio Cattaneo. Introduzione di Ruggero Jacobbi. Torino: Einaudi, 1976.

_____. **Poesia completa e prosa**. Organização e preparação de texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Antologia Poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENGALDO, Pier Vincenzo (ed.). **Poeti Italiani del Novecento**. Milano: Mondadori, 2004.

MERKLE, D. Translation constraints and the "sociological turn" in literary translation studies. In: PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (ed.). **Beyond Descriptive Translation Studies**. Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam: Benjamin, 2008.

MONACO, Giovanna Milo. **Interpreti e traduttori italiani di Murilo Mendes**. Tesi di laurea. Università degli Studi di Roma, 1977. [Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario G-P. Vieusseux, Fundo Ruggero Jacobbi, código de localização RJ.68]

NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas Origens do Nacional Popular**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: Hucitec, 1993.

PENTO, Bortolo. Versi brasiliani di Jacobbi. **Messaggero Veneto**, 14 aprile 1974.

PEREIRA, Miguel Serpa. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, v. 8, n. 15, jul./dez. de 2007. pp.127-142.

PIERI, Marzio. Il dovere del Novecento. In: DOLFI, Anna. **L'Eclettico Jacobbi**: percorsi multipli tra letteratura e teatro. Roma: Bulzoni, 2003, pp. 57-76.

PINO. Cláudia Amigo,; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PIROMALLI, Antonio. **Storia della Letteratura Italiana**. Cassino: Garigliano, 1994.

_____. **L'Attività Letteraria di Ruggero Jacobbi**. Napoli: ESI, 2000.

PUCCINI, Dario. L'Antologia di Ruggero Jacobbi: Lirici Brasiliani. [Periódico não identificado] [s.l.] [1961?].

PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (ed.). Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury. Amsterdam: Benjamin, 2008.

RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: Presença italiana no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e Democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. **Carnifágia malvarosa**: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RICCIARDI, Angelo. **Poesia Brasiliana del Novecento**: Una lacuna colmata. Napoli, 21-22 febbraio [1974-1975].

ROBERT, Paul. **Le nouveau Petit Robert de la langue française**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert, 2008.

ROMANELLI, Sergio. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Horizonte, 2013.

ROSSI, Gian Carlo. **Storia della letteratura portoghese**. Firenze: Sansoni, 1953.

ROSSI, G. C. [Sem título]. **Idea**. Roma, [agosto?] [1961?]. [Arquivo Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario G-P. Vieusseux, Fundo Ruggero Jacobbi, código de localização RJ 7.3.2]

_____. **La letteratura italiana e le letterature di lingua portoghese**. Torino: Società Editrice Internazionale, 1967.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **Poesie**. Traduzione di Mercedes La Valle. Roma: Danesi, 1952.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. **O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

SPINELLI, Raffaele. **Croce del Sud**. Antologia di poeti brasiliani. Milano: Bocca, 1954.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **La letteratura brasiliana**. Firenze: Sansoni, 1972.

_____. Ruggero Jacobbi e 'Invenzione di Orfeo': un esempio di trascreazione poetica. **Stilb**, 1982.

_____. Jorge de Lima: Universal Poet. Translated by Mark Ridd. **Portuguese Studies**, vol 1. London, 1985.

_____. Ruggero Jacobbi: un'avventura nel novecento brasiliano. In: DOLFI, Anna. **Diciotto Saggi su Ruggero Jacobbi**. Atti delle giornate di studio. Firenze 23-24 marzo 1984. Firenze: Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 157-170.

_____. Jorge de Lima, o poeta e a sua dimensão universal. In: REBAUD, Jean-Paul (org.). **90 Anos de Jorge de Lima**. Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoana. Maceió: EDUFAL, 1988a.

_____. **Literatura Brasileira: Das Origens a 1945.** Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

_____. **Profilo della letteratura brasiliana.** Roma: Riuniti, 1992.

_____. Deux visages du surréalisme au Brésil, de Murilo Mendes à Jorge de Lima. In : Lefort, Daniel; Rivas, Pierre; Chénieux-Gendron, Jacqueline. **Nouveau Monde, Autres Mondes : Surréalisme et Amériques.** Paris: Lachenal & Ritter, 1995, pp. 189-203.

_____. Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes. In. DOLFI, Anna. **L'Eclettico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro.** Roma: Bulzoni, 2003, pp. 21-30.

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

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

TOMASSO, Vincenzo de. **Una Nuova Collana di Autori Latino-Americani:** Alla riscoperta dell'America. Fiera Letteraria. [s.l.] [1961?].

_____. **Panorama della letteratura ispanoamericana.** Roma: Bonacci, 1985.

TORQUATO, C. P. Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996. In: _____. **Eco de vozes – tradução e análise de As Meninas, de Lygia Fagundes Telles.** Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2007a, pp. 310-340.

_____. Breve estudo sobre a literatura brasileira na Itália: traduções entre 1882 e 1996. **Fragmentos**, n. 33, jul.-dez. 2007b, pp. 381-393.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond.** Amsterdam: Benjamins, 1995.

_____. The nature and role of norms. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000, pp. 198-211.

TURI, Nicola. Introduzione. In: JACOBBI, R. **Faulkner ed Hemingway: due nobel americani**. Firenze: FUP,

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

VANNUCCI, Alessandra. Strategie di transizione. Ruggero Jacobbi critico e regista in Brasile. In: DOLFI, Anna. **L'Eclettico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro**. Roma: Bulzoni, 2003, pp. 209-234.

_____. **A Missão Italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIGORELLI, G. **Poesia mondiale**. Milano: Borletti, 1972.

WOLF, M.; FUKARI, A. **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam: Benjamins, 2007.

ZWEIG, Stefan. **Il Brasile, Terra dell'Avvenire**. Trad. di Mario Merlini. Milano: Sperling & Kupfer, 1949.

Acervos consultados

Acervo de Coleções Especiais e Obras Raras. Biblioteca Central César Lattes – UNICAMP (Campinas).

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Universidade de São Paulo (São Paulo).

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo (São Paulo).

Biblioteca Gino Bianco. Fundação Alfred Lewin, Forlì (digital).

Fondo Ruggero Jacobbi. Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” – Gabinetto Scientifico-Letterario G. P. Vieusseux (Florença).

Projeto C.I.R.C.E. Universidade de Trento (digital).

Seção de Obras Raras. Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo).

Suporte Técnico. Biblioteca Florestan Fernandes (São Paulo).

APÊNDICE A – Transcrição do Caderno de Traduções

Jorge de Lima

Invenzione di Orfeo

Canto III: POEMI RELATIVI

I

Caduta la notte
il mare svanisce,
~~quel monte frana~~
la montagna frana
silenziosamente.

Non sono più voci
i bronzi dissolti,
sulla via quegli esseri
non sono fantasmi
neanche, uccelli su
rami inesistenti;

o notturne trecce
~~peggio che~~ ^{affatto} impalpabili,
gatti neanche gatti,
e neppure i piedi
dell'aria, o i silenzi.

Il sonno sta.
E un uomo dorme.

II

Vuoi ~~leggere~~^{decifrare} ciò
che solo s'intravede
e il resto è dentro, in te?

Fiore all'aria, non ha
calice, né il tuo occhiello:
senza di noi esiste.

All'improvviso guardi:
non ~~leggi~~ decifri né sfogli;
foglia, fiore, li avesti.

E neanche li sfiorasti:
foglia e fiore. Tu — stelo,
~~essi~~ veri essi, ma ~~residui~~ ~~(baleni?)~~ baleni.

III

S'alzò a volo una voce

~~Qualche voce s'alzò~~

(?)

molto desiderata.

Fosse bianco lo spazio

ed essa color fiamma.

~~Io volli~~

Volle spazio la voce,

~~ella~~ venne essa e lo allargò.

Ma se poi non vi fosse

propriamente una voce...

Noi proviamo a supporli:

due, senza i loro sensi.

Desideriamo ⁱ due,

persino, incomprensibili.

~~[E sia]~~ Facciamoci eco della

voce che riceviamo.

E lo spazio svuotato

riempiamolo d'un tratto.

Amiamoli pur senza
quell'amata presenza,

~~eol cuore~~ solamente col cuore
senza corrispondenza,

solamente col verso,
vocazione felice.

IV

Certe notti arriviamo alla finestra:

le mascelle dell'aria ci ~~#####~~ ^{corrodono}
tanto, che i ~~letti consunti peccano~~ ^{peccano i consunti letti}
coi nostri <colpi→ corpi>, compiacentemente.

Certi giorni guardiamo il chiaro sole;
~~Ci divora~~ la bocca dei colori ci divora
la carne, il sangue, polvere di <costele→ costole>,
e ~~che~~ inutili restiamo, immateriali.

Quelle bocche ci succhiano di giorno
e di notte, ~~spiano~~ ^{scrutando} il nostro vivere,
~~minuto~~ ^{attimo} nello spazio, ~~meno che~~ ^{men} rapido “ahi”

di piombo singhiozzato nei silenzi;
 calce di lunga fame; rivelata;
~~nell~~ a notte; a giorno; identici; gemelli.

V

~~Ora il senza senso~~ Ecco l'insensato
 sorriso nell'aria,
 l'anima mia persa,
~~le valli~~ e laggiù le valli
 delle mie distanze;
 di non-esistito,
 immoto nei "prima",
 non so di peccati,
 non so di me stesso,
 io stesso non sono
 e nulla mi vede;
 le assenti parole
 non suonan nel vuoto
 dei "prima" ~~delle cose~~, di queste #
 cose senza nesso,
 nè ~~vi son~~ fluidi vi sono,
 ma soltanto il Verbo
 che piange per me.

??

VI

Ora ascoltatevi,

ché di me parlo:

udite, sono

io, io in me;

~~Face~~ ecco i garofani

fatti per me,

sudor di sangue

~~### presudato~~ prima versato

~~senza aver poi,~~ da nessun poro,

Sindone ereditata

senza il volto d^{ell}'essere.

Tuttavia ~~uditemi~~ ascoltatevi;

io parlo con ~~ché parlo con la~~ ^{mia} voce e l'innata

~~innata che dice~~ voce che vi proclama:

la voce non è ^{questa} ~~che non è questa # voce un esser~~ ^{che non è} ~~questa voce~~

che parla per ^{me,} ~~a parlare per me~~

ma forse il mio parlare

uscito da te.

?

VII

Nel mio poema troverete gioia;
~~Allegria troverete nel poema~~
 come ^{un} poema illecito, come un
 corpo casuale o vano, una memoria
 acida o dura, come un uomo si può

conosce^{rsi al} ~~re~~ nel respiro, o come quando
 s'attrista senza causa o dolorando,
 o lavandosi sempre o ~~comparandosi~~ ^{misurandosi}
~~alla misura~~ <nel→ al> al metro delle cose relative;

o come sente le sue stesse membra,
 trasmesse e opache, e gli antenati che
 si fanno in lui presenti e responsabili.

Sono gioie fugaci. ~~Ritrovati~~ Sono luoghi,
~~luoghi, paesi, vicoli ritrovati~~
 ritrovati paesi, passi, vicoli,
 sotto piogge che non vi bagneranno.

VIII

Se uno manca in questi versi,
 per il vento interminabile,
 per le statue <delle→ degli> ~~arene~~, stadii
 sostituitelo ~~con~~ con gli occhi
 ciechi, scossi da paure,
 mani di pioggia gli addensino
 il corpo con alghe ~~dolei~~ molli #
 e con tranquille materie,
 così ~~tetre~~^{cupe} come i pozzi,
~~angosciati~~ ~~inverni~~, ~~esasperati~~, ~~spalle~~ ^{esasperati inverni, òmeri}
~~spalle~~ di spazzola logorata,
 le ali ~~seeche~~ che ~~asciutte~~^{secche} si staccano,
 dinanzi ai muti nipoti;
 e unite in questo presagio
 anche quel ~~sapere~~^{gusto} di sughero, (?)
 quelle spugne ~~defunte~~, disseccate,
 quelle maree ^{ri}stagnanti,
 quelle scialuppe di ~~òmeri~~ spalle
 rigidamente ~~strettamente~~ ~~chiusi~~ serrate
~~come case d'abbandono~~,
 come dimore d'addio;

registrate i conciliaboli,
 certi sigilli di pece,
 certe case a lutto, certi
 rifugi; ^e drammi nascosti,
 ch son di stracci le rose
 e i fili ~~come~~ meno che ragna,
 meno ancora che sottili,
 e le camicie ~~senza i peli~~ sprovviste
 dei peli confitti ~~nelle~~ ai fianchi,
 vestono ~~inganni~~ e polsi; ed inganni,
 e delitti ~~invece~~ pi che cantine,
 ma tutto invano, persino
 le piume, gli assenti, le
 voci aderite a frammenti
 abitano l, in esilio,
 rigando le grate, volti
 che non conoscono specchi.

(?)

IX

In un'ora perduta i canti dolsero.
 E fiori spettinati, fiori larghi
 e congiurati, quasi abbominevoli
 per occulta passione, si gonfiarono.

Gigli erano pilastri di cristalli
 risaliti agli uccelli: allora frecce
 scesero giù sopra gli amati grembi
 cantando amore coi loro consensi.

Miglior canto. Più puri occhi. Ed io so
 a memoria le greggi, e guardo il mondo.
 Tutto ha ##### maschere in sé, piccole e dolci.

Ma la selva selvaggia sgorga in pianto
 di genti che la propria fame addentano,
 senza ~~saliva~~^{spunto} di pane, ~~sapere~~ il gusto assente.

Così nessuno può amare i gigli.
 Tale amore è amarissimo, astringente,
 col ricordo dei mali ringoiati.

X

Voi non vivete soli,
ché v'invadono gli altri,
felici convivenze,
incomodi aggregati,
ambientamenti insomma,
e sussistenze in tutto,
e le comunità;

e tanti venti, tante
rèsse gomito a gomito,
sprechi in partenza, poi
arricchimenti, poi
sostituzioni, il numero
che # v'ingoia, le cose
che vi ~~chiedono il~~ forzano al bis;

(?)

le abitudini, i vizî,
le fanciulle murate
~~con le vostre lettere in mano:~~
che cambiano ~~che mutano~~ le vostre
lettere: amministrati
sarete, amministrati

nel sonno e nei peccati,
~~voi mappe voi diagrammi~~
 mappe voi stessi, voi
 diagrammi, ~~con diverse~~ in cui grandi
 di delittuosità,

~~con~~ⁱⁿ diverse pazzie,
 dosando il vostro spazio,
 pesando il vostro pane
 di tempi razionati;
 non avrete vissuto
 e non avrete amato,
 ma vi avranno già morti.

XI

Eravate # Tiago,
 Diogo, Jacques, Jaime?
 Clodoveo o Clodovico?
 Eravate uno di loro?
 Eravate voi quei nomi,
 questi, e gli altri già defunti,
 i morti assai rinnovati,
 noi stessi sempre chiamati

Lutero, Lotario, fesso,
 sì fesso ~~eosì~~^{assai} sempliciotto,

##

così puro d'ogni male,
 relativo, universale.

Eravate Tiago,

Diogo, Jacques, Jaime?

Ditemi se voi per caso

li eravate, ~~così ed io sono~~ o se io sono

~~la voce d'un nonno così~~

la ~~mia~~ voce d'un antenato

così fesso, così me

stesso – come ~~voce~~ voce, come

poema d'altri, diversi.

XII

La semplice aria

d'una sola corda

in breve sentiero,

#

mano di bambino,

pugno scarso, aria

profumata senza

~~tutta l'agitazione tempeste~~

~~dei temporali;~~

furia di tempeste;

angelo ^{ra}ccolto
 in un ~~in~~ roseo cielo,
 rifugio ~~pronto~~, imminente, #
~~pianto lavato~~, lacrima #####,
 ah piangere in te
 per <di → il> pentimento,
 salir le tue valli,
 amare il tuo pòlline,
 non fuggir^e mai
 dai ~~tui~~ petali; tuoi,
 cadere ~~con essi~~ con loro essi.

XIII

Una finestra aperta
 e un mero volto, rigido,
 e che probabilmente
 ad essa s'affacciò;
 e in questo puro gesto
 del volto alla finestra
 c'era tutto il poema
 che nessuno ascoltò;
 solo finestra aperta
 e spazio in essa, spazio
 che il tempo attraversò.

XIV

Il racconto era un giorno,
 un giorno del futuro,
 e in seno al giorno, incluso
 e conforme, ed in seno
 a ciò che fu, perché
 tale sarebbe stato ~~presto~~
 se ciò non accadesse,
 se il mondo si fermasse,
 e cessasse lo ~~se fosse escluso~~ spazio;
 se la pietra non fosse
 il simbolo che era,
 perché tutto era un giorno,
 un giorno senza giorno,
~~però con il~~ ^{ma col} poeta che
~~che ci~~ sarebbe stato, un giorno.

XV

Al mattino verdi stelle

~~Nel mattino verdi stelle~~

~~Verdi stelle mattutine~~

nell'innocenza dell'aria,
senza pace, tumultuanti.

Allo zenit l'assetata

sabbia, ~~sete di aste~~ ^{ali pènduli} pènduli steli

~~le nuvole~~ castelli di ~~alte~~ nuvole, alti

come , criodendri potati

?

Nel pomeriggio la vista

delle vele, basse nuvole

sulle verdi rose

di fittizî steli;

i desiderî dissolti

riposano apertamente;

e quel deserto di voci,

e questi eterni capelli

~~dei loro nervi~~

dei nervi per le tragedie.

Se le ~~palme~~^{tali} fossero le palme,
~~questa~~ le fonti sarebbero argento,
~~argento, e tutti~~^{e tutti} gli argenti sarebbero
~~sarebbero il puro~~
~~sarebbero~~ il puro sogno dei vivi.

XVI

Le due lancette
 ruotano e ruotano,
 mostran l'orario
 irregolare.

Intere ore
 buttate vie,
 ore più ore
 a dismisura.

###

E con quel ritmo
 viene la morte,

#

per il tuo sgombero, ~~che ti trasporta,~~

e con due braccia:
 è la tua ora,
 ti porto via.

XVII

Uno ti esalò
 in questa incidenza:
 cielo, terra, mare;
 niente permanenza.

Un altro ti andò,
 ti venne e rivenne,
 perché ti riunissi,
 ti fece convergere.

Chi poi ti volò,
 <questi→ quello> ti donò
 il sonno nell'aria,

Questo t'intonò
 e ti fece nascere
 senza risvegliarti.

XVIII

Il giorno dopo:
 richiami ^{appelli} ~~voei~~ dalla terra,
 il poema ti trasporta,
 ti danna, ti scuote,
 ti solca di croci,
 ti avvolge di nuvole.
 Chi può dire ## dove andrà
 a fermarsi, il giorno dopo?

XIX

Sconfitti itinerarî

scandiscono la festa:

~~fredda è la fidanzata~~ è gelida la sposa

nel velo ~~dei~~ lamentato.

Tre puledri si sfrenano,

#

trascorrono tre volti

nella carrozza morta,

invano galoppata.

Il nome dello sposo?

Il nome della sposa?

Il nome del demonio?

Tre nomi ~~corsi via~~ fuggiti,

tre ombre penate,

nel dramma taciuto.

XX

E qui e là
mi troverete,
~~entro~~^{di tra} un poema
o nel suo corso,
di qua, di là,
occulto e chiaro,
vivo o demente,
o proprio morto,
oppur rinato
come # mio sosia,
intermittente,
ferita tórpida,
polso di febbre,
in quel cavallo,
in quell' ~~colore~~, inchiostro,
in quel poema
quasi struttura,
quasi l'infante,
l'angelo sordo,
Dimenticavo:
io e il mio sosia

siamo momenti
intersecati.

~~Guarda~~ Ecco, veemente

ritorna in scena,
sale all'origine,
torna a discendere,
nudo o avvolto,
uomo gemello
e mai carnefice,
ma palma incerta,
ed è mio padre,
figlio e nipote
e quel lontano
mio limitare,
con la sua clamide
aperta e alipede,
fu un argonauta,
potevo esserlo
se il mio giacinto
non fosse canto,
canto di gallo
crepuscolare,

profusamente
presto s'occulta
per questi fogli
senza avvertire
l'impeto facile
dinanzi al verbo
fatto visivo;
ma all'improvviso,
ecco, scompare.
Allora appaio
su quel crocicchio,
sotto quel portico
parlan di me;
odo commosso
questi vocaboli
mai conosciuti,
emerge in fiumi
che scorreranno,
mi tuffo in corsi
~~già~~ prima accaduti,
succedo in me,
poi m'incammino

profondo e lento

nella corrente

fatta d'impulsi.

Morto incorrotto

serbo i miei giochi

?

più presentiti,

intercadenti,

disordinati,

~~non scappatoie~~ ~~###~~ e non ricerco le scappatoie,

~~niente~~ non mi travesto,

dissoluzione

di vasti pianti

~~che spargono~~, gocciola e spande

#

~~che~~ straziano^{do i} volti;

mi comprometto

dinanzi ai lievi,

senza sapere

d'ali longeve,

se mai il futuro

sia puro esordio

precocemente

disincantato;

se i suoi presagi
 sian rimanenze,
 salvacondotti
 manifestati;
 corrono sentieri,
 vili rotaie,
 che tuttavia
 proseguo in me,
 progenie mia,
 gli uni impazziti,
 complici gli altri,
 riconciliandomi
 coi mutilati
 e col glossario
 ch'è del mio sosia;
 rifocillato
 narro dolori,
~~pesi~~ pesi crescenti;
 mi fo evidente,
 senza parere
 tutto m'esalto;
 indi mi scruto
 sull'altra curva,
 simbolizzato,
 metà in me stesso
 nascendo ancora,

l'altra metà
 troppo affollata;
 e ~~allor~~ mi guarisco
 fuor delle nuche
 ghigliottinabili;
 non evidente,
 non aberrante,
 mi vesto ~~m'avvolgo~~ d'anima,
 dolce animale
 con pochi annessi
 già preparati
 per scoprire
 vaghi paesaggi
 e altri ammenicoli
 del caro sosia;
 voglio soffrirmi,
 voglio imitarmi,
 impugno il mio
 corpo nell'aria,
 mezzo ~~##picato~~ ^{sospeso} ,
 mezzo <aderito → aderente>,
 con ~~###~~ ~~#####~~ ^{pagliacciate}
 non simulate,
 e quindi instabili,
 e molte insulse,
 molte persino
 beatificate;

XXI

Le porte finali,
i canti^{ci} uguali,
i punti cardinali
sempre ossessionanti.

I tempi annuali,
le facce glaciali,
le colpe filiali
sempre ossessionanti.

I due iniziali,
le pene tal quali,
i giudizi finali
sempre ossessionanti.

venti cortesi,
di bell'aspetto,
vengono a scuotere
la nostra sagoma,
spaventapasseri,
mentre gli uccelli

canoramente
escon dal nido
di queste braccia,
ossa legate,
suoli contesi
da aspri nemici,

ma finalmente
suoli stellati
da qualche pianta
desiderata
dalle fanciulle
che ~~sole~~ vanno sole
e che sfogliandosi
diventan brezze,
roghi, ali, e passano
dalle finestre,
violando i vetri,
agli orologi,
fermano i cùculi,
e resta rigido
tutto il villaggio,
dormendo dentro
questo poema
ricominciato
da un altro sosia.

X

XXII

Era un arrivo,
viste le luci,
viste le facce
~~che li~~ ch'eran presenti,
nessuna spuria,
nessuna inferma,
visti i colori
~~e le parlate~~ ed i linguaggi
ch'eran presenti;
date le prove
di tal presenza,
venne il miracolo
in dolci acciai,
in tagli blandi
in fiamme gravi;
si formò un genio
pentangolare
che aveva inizio
nella stella Espero,
striando senza
fine la notte;

si formò un giglio
 nell'ombra mite,
 si creò un grido
 di mille voci,
 si ~~scaldò~~^{accese} un fuoco
 proporzionale,
 si sgorgò un pianto
 disabitato.

Era di sera:
 non si sapeva
 ciò che nel mondo
 sarebbe morto.
~~Se che una~~^{Io so di} <porta→ porte>
 già spalancate
 e di richiami
 non incarnati.

~~Vi fu~~ Venne un diluvio,
 ma era soltanto
 fuoco sbocciato.

X

XXIII

Quando meno si pensa
la sestina è sospesa.
E la gioia più forte,
come coppa goduta,
prima che vada a morte
il reo di breve vita.

Nessuno ha chiesto vita
al nume che in noi pensa.
Carne data alla morte!
morte giammai sospesa,
coppa sempre goduta
ultima, unica e forte.

Orfeo, l'estro più forte
dentro la corta vita,
coppa intera goduta,
fronte che più non pensa,
canzone erma, sospesa.
Orfeo dinanzi a morte.

Vita, passione e morte,
 — coppe al debole e al forte,
 coppe — vita sospesa.
 Passa la fiacca vita,
 la coppa che si pensa
 ecco in fretta goduta.

Buttata via, goduta,
 svuotata nella morte,
 Orfeo più non vi pensa,
 ## ##### cessato il canto forte
 in litania di vita,
 aria infranta, sospesa;

lira d'Orfeo. Sospesa!
 Sospesa! Aria goduta,
 sestina d'antica ~~antica~~ pria che vita
 sia rimata da morte.
 Ecco la rima forte:
 quella che più si pensa.

XXIV

La sestina comincia
 di nuovo un'aria ~~spessa~~ densa
 (sestina di ricerca!)
 Euridice nell'ombra,
 oh Euridice oscura,
 Eva fra l'altre Eve.

~~####egate~~ Riposate, uccelli, Eve;
~~che~~ ricerca ricomincia
 ed è sempre più oscura
 e di vista più ~~spessa~~ densa
 posata giù nell'ombra.
 Ah! che ardua ricerca!

Incessante ricerca
 fra le notturne Eve,
 nel fra^{nel} la divino dell'ombra,
 Euridice comincia
 la traiettoria ~~spessa~~ densa,
 la traiettoria oscura.

Scesa è alla patria oscura
 in cui non si ricerca
 nessuno, all'ombra ~~spessa~~, densa,
 dove ombre sono le Eve
 e nessuno comincia
 ma tutto sfocia in ombra.

Inferni, Eve ed ombra,
 luna sommersa e oscura.
 Ivi l'###^{aria} comincia,
 né cessa la ricerca —
 fra le celesti Eve
 una, di terra ~~spessa~~ densa.

Euridice, Eva ~~spessa~~^{densa},
 musa di tenere ombre,
 più che tutte le Eve —
 musa oscura, Eva oscura;
 sestina che ricerca
 una fine, e comincia.

XXV

La barba così nera ch'era azzurra,
~~le am~~ le amanti così bionde ch'eran nulla.
 Undici e una ne aveva amate, in una
 sola, ~~morta~~^{difunta}, senz'anima, senza
 cadavere né tomba, una che aveva
 amato — ed ora morta, morta, morta.

XXVI

~~Ombra incantata,~~ La magica ombra era caduta
 in declino, in un vago ~~incerto~~ giorno.
 Ecco una dea, per i suoi gesti,
 per la sua danza e la sua orbita.
~~Na ##~~ Comprenderla era necessario,
 ma quando l'avvicinavamo
 la dea ## sfuggendo indietreggiava.
 Se noi s'indietreggiava, lei
 tornava ~~avanti~~ a noi, senza ~~toccare~~ sfiorarci.
 Allora correvamo, pazzi,
 quasi abbracciandola, e fuggiva.
 Era una dea per le maniere
 con cui mentiva e s'assentava.

Ma un altro giorno, vago giorno,
 subitamente la prendemmo.
 Ciò che tu sia, Dea, non sappiamo,
 ma qualche cosa vogliam fare
 di te, il terrore o l'allegria
 o la nostra propizia Venere
 o il nostro cosmo di vocaboli.
 Ella piangeva, non voleva;
 e il pianto via la disfaceva.
 Scendemmo allora per il ventre
 e dal suo sesso rinascemmo —
 vergine sbocco di parole
 Era una dea, per il furore
 con cui ~~ciascuno~~^{noi tutti} la <oltraggiò→ oltraggiamo>.
 Era una dea, non si sapeva
 se poi ciascuno la violò.
 Era una dea, per l'incertezza
 che in ciascuno di noi lasciò.

XXVII

Contemplare il giardino oltre il profumo

e fra i volti la donna silenziosa, ~~e la donna silente sofferenze,~~

e <rimformarle → riformarli> <tutte → tutti>, <tutte → tutti> prima
che il tempo condannato li tradisca.

Perchè voglio rifarli in me, a memoria:

fiore lontano, donna non avuta,

sostanza inesistente, vita mobile,

intercessione di nulla e di chiome.

~~E i miei assenti occhi che~~

E gli occhi miei assenti a contemplarmi,

fra le cose caduche e fuggitive,

la mia intercessione in altri volti.

Orfeo, per afferrare il tuo spettacolo,

~~in cosa~~ signore, in cosa vuoi che mi trasformi,

o mi riformi ~~di nuove~~, in che ~~altro~~^{diverso} oracolo?

APÊNDICE B – Transcrição parcial dos Diários (1968-1972)

Primo diario:

1968

2 gennaio: {citações e comentários de traduções}

3 gennaio: {citação e comentário das traduções dos poemas de Tristan Tzara. Relação entre surrealismo e comunismo} In che cosa avevano ragione i comunisti? Nel sospettare che i surrealisti, pur dichiarando di mettere *le surrealisme au service de la révolution*, in verità volessero fare *la révolution au service du surréalisme*

6 gennaio: in questo inizio di '68 è chiaro, ad esempio, che se la guerra nel Vietnam finirà, lo dovremo al Papa da una parte all'URSS sull'altra [...] allo stato attuale delle cose, la "illiberale" Chiesa Cattolica e la "illiberale" URSS fanno per la libertà in concreto, molto, molto di più di quel che potrebbero fare tutti i nostri illuministi messi insieme

7 gennaio: Ho passato tutta la vita (in Brasile, in Italia, ovunque) ad essere considerato: a sinistra, un intellettuale borghese, un tipico decadente; a destra, un pericoloso sovversivo. Bè, non è accaduto a me solo.

9 gennaio: {sobre *Uomini e altri animali*, de Ugo Bernasconi} pittore dimenticato (forse giustamente) e scrittore ch'ebbe una sua piccola leggenda critica, inaugurata - mi pare - da Boine [...] In quanto all'originalità, fate [di] tutto per non averne. Quella che vi rimane è la buona.

15 gennaio: Firenze gelida (cristallizzata nel freddo)

{a tradução de Luzi do *Riccardo II*}

16 gennaio: {"socialismo possível"} se questo è ancora socialismo, io sono musulmano

20 gennaio: il fatto fondamentale del secolo è che il cristianesimo abbia dovuto riscoprire la sua vocazione rivoluzionaria, e che il merito di questa riscoperta sia tutto del marxismo. Il resto sono sciocchezze di illuministi, di positivisti, di liberali

[...] Heidegger, Rimbaud, Lenin, sono "poeti" al medesimo titolo; poeti in senso vero, cioè in un senso che esclude la falsa separazione fra l'Etica e l'Estetica: due cose che appartengono alla sfera della non-conoscenza, dell'agire, e in ciò trovano la loro identificazione finale [...] gli storici sono dei romanzieri che credono di essere degli scienziati

21 gennaio: {Quasimodo} non risparmiar frecciate agli altri traduttori dei greci e di Shakespeare

27 gennaio: {Pasolini} è arrivato a quel limite in cui si è alle prese coi fantasmi [...] quella forza che hanno i vecchi in certe parti della Toscana, e che la pittura ci ha raccontato.

{Ungaretti} Uomo-albero [...] Il gran vecchio si appresta a un lungo viaggio in Europa, per la celebrazione dei suoi ottant'anni. Forse porterà con sé la ragazza brasiliana di cui è innamorato come un fanciullo. E, racconta Leone, presto uscirà fuori commercio un libro contenente nove nuovissime poesie d'amore di Ungaretti, e nove risposte della *brasileirinha*.

Forse per questo, Ungaretti si è divertito tanto quando gli ho riferito l'episodio del ##### paulista per i sessant'anni di Oswald de Andrade. A un oratore che l'aveva chiamato *Sexagenário*, Oswald rispose, allegro, [suonando]: “Nada disso! Eu sou é *sex-appeal-genário*”

2 febbraio: Correggo le bozze della mia antologia dei poeti futuristi. Non posso fare a meno [di] pensare a tutto ciò che ho scritto, tradotto, messo in scena detto in pubblico, messo in onda, negli anni 1966 e 1967; a chiunque altro ci sarebbero voluti dieci anni. Ma non è cosa di cui ci si debba inorgoglire; anzi.

6 febbraio: (In Brasile, sentivo continuamente la nazione, nell'[alto] del suo #####: e tutti intorno a me ne avevano coscienza. È la forza del cosiddetto Terzo Mondo. Ma, ##### un senso diverso alla nomenclatura corrente, direi che Primo Mondo è quello delle nazioni compiute, già in crisi di cosmopolitismo. Secondo, quello delle nazioni in fieri; e Terzo il nostro, quello degli illusi, delle mosche cocchiere.

6 marzo: Il neocapitalismo ha creduto di poter fare tutti borghesi. Ha fatto tutti anarchici

9 marzo - Il vero comunista è quello che da mattina a sera litiga con i comunisti. Il vero cattolico fa continuamente a pugni coi cattolici. Prendersela con gli altri, della forza; la vera operazione - culturale o politica - sta nel fatto che ognuno deve prendersela, ma prendersela brutto, prendersela a morte, con i suoi

29 marzo: La letteratura è una secca, povera scoperta del mondo. Guai a volerla vestire, imbottire, ingrassare. Una volta coperta, essa non scopre più nulla.

3 aprile: E io che continuo a scrivere questa interminabile “storia di *Campo di Marte*”, con un senso insieme di necessità e di inutilità.

{escritos sobre racismo inspirados pelo assassinato de Martin Luther King}

7 aprile: Serata da Murilo Mendes. Col passare degli anni si accentuano in lui certi caratteri infantili, scherzosi, divaganti. Era eccitatissimo dalla presenza d'una bella e ridente ragazza americana. Li è messo a recitare certi suoi giochi surreali in #####, vero ritorno alle *piadas* giovani della *História do Brasil*.

Torniamo a casa: è arrivat[a] Ferrante, che stamattina farà la sua conferenza su Pirandello.

9 aprile : il disco del *João, o telegrafista* di Cassiano Ricardo, da me tradotto tanti anni fa; la musica è di Jannacci, naturalmente è lui che canta. Jannacci ha musicato anche la Disperazione della pietà di Vinícius de Moraes, e sta per inciderla.

11 aprile: {o tradutor dos sambas de Chico Buarque nada sabe de português, se formou em Letras com Cereti, com tese sobre Manzoni (crítica estilística e estruturalista)}

{comentários sobre o desempenho do Rei da Vela na Itália, sobre a importância de Oswald e do modernismo e sobre o Teatro Oficina}

2 maggio - la prima notte che vidi la baia di Guanabara dell'alto del Corcovado - la notte che cambiò di colpo la mia vita

6 maggio: {recebe Fausto Wolff em casa}

15 maggio: (Mio padre ha ottant'anni, [lui] ha una lira, e ^{va dei giorni.} sta fra la vita e la morte)

5 giugno: {Crônica-conto do preto velho da fazenda que reflete sobre o assassinato de Kennedy}

Secondo Diario:

12 giugno: {lista de tópicos sobre suas publicações e solicitações das editoras} Guanda sollecita lo Tzara e chiede un Murilo gigante (sarà il terzo in ottanta anni, dopo i due che ho già fatto per le N.A. e per Lerici)

io zitto zitto, chiuso in casa, in questi giorni sto portando a termine la traduzione della "Invenzione d'Orfeo" cominciata quattordici anni fa: decine di migliaia di versi

Questo nel settore del mio lavoro "secondario", quello che rende pochissimi soldi, quello a cui nessuno bada; tanto che, le persone che mi stimano, a volte mi chiedono, distratte: "Ma tu perché non scrivi? Perché non pubblichi?". E va bene, e va bene. Sono soltanto il regista dello [Rajanello]; va bene. Ma in questo settore "principale" che cosa accade? Che, per la prima volta, non farò uno spettacolo estivo (forse la Duchessa d'Urbino dell'anno scorso è andata troppo bene, chissà) e che tutti i progetti vaghissimi, [del] resto [-] [ri]guardano l'autunno. I pochi soldi della RAI sono serviti a pagare i conti del mese; i diritti d'autore, quando verranno, pagheranno i debiti grossi e ormai incancrenati; e l'estate, come l'affronteremo? Mah. Stamane non ci sono in casa nemmeno i soldi per le sigarette.

In questa situazione, la cosa che si ha meno voglia di fare, è scrivere articoli. Escono così tardi e rendono così poco. Meglio sfogare le proprie reazioni ai fatti del giorno, alle letture, all'insorgere dei problemi generali; nelle pagine di questo diario. Comunque, aggiungo ai due progetti d'articoli, qui registrati giorni fa, un terzo:

14 giugno: Sono un uomo d'ieri. Appartengo ancora al tempo in cui si parlava di Dio.

15 giugno: {Emilio Villa no Brasil}

16 giugno: {"Le belle infedeli", sobre tradução}

17 giugno: Sempre più mi convinco che il Novecento è un secolo letterario sconosciutissimo. Eppure le fonti non mancano. Ma nessuno va a leggerle, tranne i giovani della facoltà di lettere al commento di preparare una tesi, già laureati, di affrontare un concorso ([almeno] che abbiano voluto specializzarsi; altrimenti [amen]). Il processo della lettura, oggi, avviene in questo [secolo]: un'occhiata ai classici sui banchi di scuola e poi un tuffo nel [cuore] cartaceo del '68, sperando di raccapezzarsi. ##### per potersi davvero raccapezzare, anche nelle cose d'oggi, bisognerebbe anzitutto conoscere assai bene quel che c'è stato di mezzo, fra quei classici e questo '68.

18 giugno: {sobre Emilio Villa novamente}

20 giugno: Dunque ho finito di tradurre l'Invenzione d'Orfeo di Jorge de Lima. Guardo la montagna di fogli dattiloscritti e ne ho quasi paura. Non esiste in Italia un editore capace di accollarsi tale impresa; tanto più che non basterebbero la traduzione, il testo a fronte, una introduzione e una bibliografia; ci vuole anche il commento a piè di pagina, per aiutare il povero italiano a raccapezzarsi; e tale commento rischia di essere tanto voluminoso quanto il poema. Ne parlo a Murilo, che fu il sodale di Jorge (scrissero anche un libro a quattro mani) e lui si mostra scettico: l'Istituto per le relazioni culturali con l'America Latina, dove lui lavora, ha tutte le caratteristiche oziose e provinciali della

diplomazia di tipo *porteño*, accademico o caudillesco; e l'Ambasciata del Brasile sembra impegnata a divulgare proprio ciò che non ha alcun bisogno di divulgazione - caffè, samba, carnevale e Pelé.

(Penso a Jorge, [incontrato] per caso davanti al teatro Gloria, nella Cinelândia di Rio, pochi giorni prima della sua morte; col viso tra giallo e marrone, l'occhio allucinato, la pelle tesa. Parlava con soddisfazione dei disegni di Fayga Ostrower per il poema).

C'è stata, in questi giorni, non annotata per fretta e grosse faccende pratiche, una serata a casa di Murilo, in cui ho riveduto dopo tanti anni Luciana Stegagno Picchio e suo marito, e ho fatto la conoscenza d'un fratello di Magnelli (*les plus grand peintre du monde*) che vive a San Paolo da trent'anni, e che ha una moglie italo-tedesco-brasileira d'un plurilinguismo da affascinare Contini. L'antologia di Contini è stata il cavallo di battaglia della serata, in una discussione fra me e l'intelligentissima Luciana, che io stuzzico sempre con puntate contro i filologi. Luciana è stata a Yale, a lavorare con Jakobson. Questi voleva prendere a materia di un'analisi linguistica e stilistica un sonetto di Camões, ma Luciana l'ha convinto a scegliere invece il frammento su Ulisse della *Mensagem* di Pessoa. Il fratello di Luciana, lo slavista Picchio, s'è ormai trasferito negli USA, paradiso del formalismo russo, armi e bagagli. Poi il discorso è caduto nell'argomento del giorno, la poesia di Pasolini sul PCI e gli studenti. Tutti son disposti a "salvare" questa brutta poesia - ma anche PPP sa che è brutta, anche lui la chiama proprio brutta - a condizione che essa sia solo virgolette, ambiguità ironia. Penso, invece che ^{questa sia semmai} la parte repugnante del testo ##### ^{sia proprio questa} (così come la parte ingenua, vecchia, è quella sui poliziotti, che riesuma un vago populismo), mentre il meglio è proprio dove PPP fa sul serio, parla sul serio, infierisce sul serio sui figli di papà o ride affettuosamente dei vecchi borghesotti del PC togliattiano. Sull'Espresso Foa, con l'opportunismo e lo snobismo propri ^{della gente} del PSIUP, prende arie di sufficienza, e persino toni inquisitoriali, col poetico friulano, che del resto si difende assai male. I soli argomenti ##### ^{concreti} sono quelli dell'intervento della Pravda contro Marcuse e [so]ci - un intervento d'una precisione intellettuale a cui da tempo i sovietici ci avevano disabituati; e che io sottoscrivo integralmente. Invece, vedo che fra i giovani e gli intellettuali del PCI (non tutti, non tutti chiaro) ci si vergogna un po' di tale intervento, si tende a svalutarlo, lo si giudica insomma poco opportuna perchè, in fondo, "qui" gli studenti bisogna catturarli in qualche modo... Ma allora ha ragione Pasolini.

29 giugno: {deslocamento e dor: *serata* na casa de Murilo com diplomatas}

16 luglio: *Il fant être absolument moderne* Rimbaud

Dada n'est pas moderne Tzara

Tra questi due poli, tutto il discorso

22 luglio: Siccome Mara non sta bene sono rimasto tutto il giorno in casa. Ho messo giù la prima traduzione d'un numero abbastanza spaventoso di poesie di Murilo. Bè, la forza di lavorare sulle parole ce l'ha ancora.

2 settembre: Questi lavori letterari m'impegnano totalmente e mi piacciono, ma rendono assai poco

7 settembre: Anche Traverso se n'è andato. Leone Traverso, il Khane, il leggendario Khane dei tempi dell'ermetismo. Il letterato più sottile, più padrone dei propri mezzi, nella mia generazione. Avrebbe potuto scrivere migliaia di poesie; e sarebbero state più belle; moltissime; e sarebbero morte poi nel tempo come quelle di quasi tutti. Traverso ebbe la discrezione, o la sovrana intelligenza, di non scriverle, o - se le scrisse - di buttarle via, di non pubblicarle. A che sarebbe servito aggiungere alla lirica italiana un Bartolucci o un Caproni o un De Libero di più (anche se più bravo)? Traverso lo capì subito, e si dedicò a tradurre i versi degli altrui. Dei grandi poeti, dico; che riconosceva a fiuto, e che poi studiava fino a carpirne i segreti vitali. Ma quello studiare non era filologia tecnica: era eccelsa raddomanzia, e il risultato non fa parte della storia del tradurre, fa parte della storia della poesia italiana. Nelle antologie del Duemila i cinquanta poeti scelti dai vari Spagnoletti a rappresentare il Novecento saranno ridotti a sei, e il settimo sarà Traverso. Sotto i suoi testi sarà allora inutile mettere "A Rilke", o "A Yeats". Saranno poesie di Traverso a basta. Ma a noi duole la dipartita del Khane, prima che del poeta. (Ah, ricomincio a dire "noi" come si usava trent'anni fa). Il Khane insegnò a tutti, e soprattutto visse. Perché amava l'amore tanto quanto la poesia: l'amore carnale e completo, l'amore per la donna, come vuole il senso pieno dell'uomo vero. Che possano capire gl'efeti o i distratti amadori del nostro tempo d'un personaggio così ridicolamente, così tragicamente, così sublimemente passionale? Schiavo di parole e di sesso: padrone di una spaventosa libertà interiore. È morto a 58 anni, dieci più di me. Nell'estate '67, a Urbino, non lo riconobbi. Eravamo diventati troppo vecchi. Poi ci mettemmo a parlare, e lui mi ringraziò d'un mio articolo del '39 come se fosse uscito il giorno prima. L'anno scorso inserì una lunga citazione d'uno dei suoi rari saggi nel mio Faulkner: era una sintetica, poderosa visione della poesia moderna. Non sono riuscito a ottenere dall'editore che gli mandasse una copia del libro prima che lui morisse.

8 settembre: Detesto il nazismo truccato degli stalinisti, ma ancor più detesto il liberalismo truccato dei socialdemocratici.

Il socialismo est ailleurs.

Terzo Diario

1970

25 ottobre: {o baixo historicismo e os fatalistas} Cominci a passare per reazionario e finisci per diventarlo. Allora sghignazzano: “se lo è stato diventato, vuol dire che lo era da sempre”. Questa è la logica del basso storicismo, la lettura crociana che rode la nostra cultura engagée. Marxisti? Fatalisti, o semplicemente abituati al cinismo. Mettono il cuore in pace ripetendo che tutti i conti tornano. Ma i conti non tornano mai.

1971

19 gennaio: {ataque cardíaco} quarto da ottobre ad oggi

21 gennaio: {outro ataque à tarde}

1972

7 gennaio: {último testo do diário: sobre a intimidade do indivíduo e a solidão} Alla fine si ritrova sempre solo.

APÊNDICE C – Transcrição do Caderno de Notas de Leitura

Canto I “Fondazione dell’isola”

- NOV. INVECE DI OTT.

I) Inizio da Camões, passando da CAVALIERI ad un solo CAVALIERE (vir). Cerca un’«isola» e in essa ha un amore. La sua dignità sta nel passato, nella memoria, che forma però una congerie: lui è come ubriaco, la nave oscilla, ha macchie di vomito e sulla coscienza ([suo] VERO CAV.); man mano che [procede parla] a tutte le cose che hanno un senso, ma lui non ne è padrone.

- ASSINALADOS

II) L’isola non è trovata, perchè forse non esiste (ma non è «non vista») – ma tutti sanno che c’è (geografia interiore), Si arriva e non si arriva, forse non si parte neppure. L’ISOLA È L’IO: muore in una conchiglia.

(III) Inventiamo il mare, inventiamo il marinaio. tutto che pareva perduto, eccolo qua. “Convalescenti dell’assenza”, si parte. Approdi meravigliosi pregustati, via, narriamo il viaggio.

COLOMBOS,
AGIOLOGIO, MAL-DORMIDA

IV) Accanto alla precisa geografia razionale dell'isola, c'è l'irrazionale, la bocca dell'inferno. Accanto all'amore si scatena l'odio. Prima citazione di Virgilio.

V) Arcangelo caduto, vuoi sfuggire ai luoghi e fatti predestinati. "Inventi" cose ma altre ne "appaiono". Hai il tuo piccolo orgoglio. Ci si raccomanda agli scribi perchè elenchino tutto.

VI) Si viaggia in se stessi, in sé si risuona, in fondo si ripete una traccia già esistente (anteriore), in fondo si viaggia "in vano". Ma il cammino è obbligatorio, e la prora deve solcare le acque con la sicurezza del pesce (ἰχθύς, Cristo, già nel III, "misterioso", "seguì").

VII) Il vulcano al centro dell'isola. Popolazione di schiavi. Uscita dall'uovo. Apparizione delle facce di ##### ; gli occhiali. ???

VIII) Il parassita terrestre. La poesia come "follia amata e ripetuta". La canzone che si canta è "ignota". La sessualità emerge e si rinvergina. Sondare l'universo è scoprirne il ritmo, [dare] un metro al proprio canto interiore.

AVENA

IX) Immagine della nascita. Passaggio dal prenatale al mondo esterno. Madre e figlio piangono.

X) Il puro divenire, il puro scorrere, le acque del tempo.

XI) Il regno minerale. Marchio (“Graal” originario). Qui nasce il denaro: la dannazione-potere.

XII) Il vegetale è colpevole. Era “re”, si rinnegò si condannò.

XIII) Anche l’animale è “re”, ma è sessuato (anale, viscerale) e resta schiavo, ottuso.

XIV) Isola delle tormenti. Ultra-sombra. Un Dio ignoto. Scoprire gli impulsi originari, farne le “fonti” della vita e del canto.

XV) La vacca. L’allattamento.

XVI) Bambini e vitelli (una danza).

XVII) Rotola, inciampa. Si spende, si perde.

XVIII) Cavalli, fiori, escrementi...

XIX) Le cose “relative”; la città, le dimore “casuali”.
PRE-ISOLA. Parla dell’oggi, da una sera.

XX) Il sole e il leone, a confronto (rimano).

Due re. Ne nasce l'ottava del "poema impuro".

XXI) I cactus, la geometria "standardizzata", "blindata",
esorcismo contro l'eccesso di esuberanza della natura
tropicale.

MANDACARÚS

XXII) Trad.non metrificata. Dormiveglia che è un
"inizio". Assunzione del Verbo. Nascita.

XXIII) Ricerca dell'unità. Il poema si mette in moto.
Le cose sono variabili ##### caotiche, ## ma
il poeta ha la sua purezza. La memoria, il
padre, i nomi, la storia dei Lusiadi.
Il succedersi delle culture, la ricerca perpetua,
ma c'è l'unità (all'infinito). Il poema è
"bifronte", è il "centopiedi del Signore", ma è
"unità della Trinità". Funzione rivelatrice
e sacrale della poesia.

ADAMASTOR.

XXIV) Infanzia. Il padre. Ingegnere. Lavora in
campagna. CANGA (per i turisti). Teti, l'organo
? la gravidanza. L'organo nella nave: le figure
del femminile. La freccia d'Orfeo vuole sverginare
i cieli. Melusina. danza della duplicità sessuale.

XXV) I fiori del silenzio e della notte, gelidi.

XXVI) Rifugio nella fantasia, testo che se ne sa
appagare.

XXVII) Impulsi di sesso e di natura, che raggiungono
e coinvolgono amorosamente.

XXVIII) Le pietre (rocce).

PERESTRELO, JERÓNIMO.
OLDIA, ANJOS, INDIAS,
SÃO BRANDÃO.

La “carta di Pero Vaz”.

DOM JOSÉ. INÊS, MOUROS.

L’impulso lusitano alla conquista.

PEDRO NUNES, ASIA, PORCE-
LANA, tintura, missioni
religiose...

Con i Mori, con gli Ebrei.

Possiede e violenta le pietre. (rocce).

XXIX) Il “poema-caduta”, interminabile.

Testimoniare per tutti la luce. Preghiera.

XXXI - Geofagia dei bambini.

XXXII - L'INDIO.

DON MANUEL

JEAN DE LÉRY

Attrazione sessuale (Pero Vaz).

UPUPIÁRAS,

KURIKIÁNS.

GOIAZÍS, MATUINS

“sempre occidenti” ma “d'Oriente”.

CABRAL

PAU BRASIL

VESPUCCI

Pacifico l'indio, gli portano le cose
nuove delle culture. Deportato in Portogallo.

BORORO.

OKOGHI, ISCEGHÍ.

ANTA

TAQUARAIS, CANASTRAS

IPECACUANA

MESÍGNAS

EMBOABAS

(132) “Non abbiamo mangiato...”

ecc.

Diventa folklore e scienza.

DELFINO, NASSAU,
TUPINAMBÚ,
TUCANI e ARARA
Montaigne, Rousseau.
PEDRO II

Gonçalves Dias: lo spirito timbira.

IGASSÁBAS.

(216) “E quel grande nipote”...

JAQUITÁGUAS

Tommaso Moro. L’indio si
nasconde nel bianco.

CATIMBÓ
PIRANHAS
GUAÇÚ. FAMANADOS
CAUIM. PAPIRI
MEGAIS. JEQUITINHONHAS

Il prete [curvo] va avanti.
Dromedari di Cristo.

JAGUATIRICAS
SUÇUARANAS

Addio, timbiras. Diventate
retorica.

CASIMIROS.

Ora si mangia poco,`si è burocratizzati, si è
folklore, di nuovo pappagalli.

XXXIII) La via della canna di zucchero.

XXXIV) “Se isola vuoi”, spògliati del superfluo,
muto il vento continua a soffiare e “nulla
t’abbandona”. Non ti far sviare.

XXXV) I traffici, i sordidi commerci, lo schiavismo.

XXXVI) L’attesa di una [fuga], di una favola, contro
tutto ciò.

XXXVII) Ripresa. Apparizioni dell’infanzia,
rapporti familiari, prime rivelazioni dell’amore,
oggetti quotidiani, animali domestici. “Mi
duole l’immaginazione”. Vorrebbe riposare.
L’anima stordita vuol morire, ma la tempesta
continua a spazzarla, a spingerla. Ne nasce
la poesia, ma questa basta?

XXXVIII) Apparizione fantastica del mondo.

MALARIA

XXXIX) Camões, Venezia.

Tra gli ubriachi della città, il
 “corpo angelico”. Gli angeli contro
 o “canali di vomito” Cavalcare
 il mare è impresa “alta, regale”.
 Diffidare degli affaristi e dei politici.

LÚCILA
 MALVIGLIA

Il Rastrello e il suo ammonimento.

CIRO, CAMBISE,
 PERSEO, SANCIO.
 CHISCIOTTE (DON).
 CID HAMED,
 BENENGELI.

L’anima divisa e sconvolta.
 La “forma lusitana”.

LEMÚRIA.
 TAPROBANA.

Ovidio e i fasti. Cesare ucciso. Il
 sangue ##### anche fuori delle guerre.
 Da Caino ai martiri cristiani.
 [Musa] Venezia assoluta. Madre e
 sorella di tutti. “dei dogmi e dei
 poeti”.

XL) Il pantomimo.

POLICHINELO,
POLICHÃO.

Canto III – Poemi Relativi

(trattasi di “poemi” con quelli “della vicissitudine”)

I- Dopo il suono dell’Angelus, la città cade nel silenzio
e l’uomo nel sonno.

II- Nel subconscio, la vita segreta di cui alla luce del
giorno appare solo (s’intravede) “il fiore”.

III- i “due” immaginati...

IV- ... e che portano anche all’insonnia, alla masturbaz.

V- viaggio verso le origini, dove risuona il Verbo.

VI- Identificazione con Cristo e con l’Altro.

VII- Le rivelazioni d’una biografia inconscio, nel poema.

VIII- I progenitori compongono l’io “assente”.

IX- Rifiuto dell’innocenza. Siamo esseri storici.

X- Gli inevitabili equivoci della vita sociale.

XI- Poco importa l’identità dell’uomo (del poeta).

XII- Permanenza del bambino (usque ad mortem).

XIII- L’ascoltare immaginario (assoluto).

XIV- La predestinazione.

XV- ??

XVI- La morte (cessazione del tempo).

XVII- Precarietà e inconsapevolezza.

XVIII- Dopo il risveglio? (dopo la morte?)

XIX- Il rito nuziale come mistero.

XX- L'io c'è, ma vivo e morto insieme, disciolto nel poema, opera di un "sosia" (anche dopo la morte?)

XXI- Lo stato d'assedio del tempo. (i "due" sono i genitori?)

XXII- Pian piano, il poema si scatena.

XXIII- Ma il poema è forma, si concludendo ogni volta.

XXIV- Ricomincia sempre (per amore di donna).

XXV- Ogni uomo porta con sé l'amore (vissuto, morto).

XXVI- La donna inaggiungibile. (ma anche la poesia).

XXVII- La donna non avuta. Per intenderla bisogna conoscere [il mondo]. Cambiare registro, profetizzare?

Canto VII – Audizione d'Orfeo

(il “diverso oracolo” annunciato alla fine del III)

I- Conquista della forma (rassegnazione a).

II- Isola e viaggio coincidono (come in Dante).

III- Solo sotto le stelle. Mondo-spettacolo, io spettatore.

Re Lear spodestato. Anche l'io si offre in spettacolo, è contemplato (da Dio, da tutti). Ciò diventa poema (Orfeo). Vi furono i viaggi, le tragedie (Anna abbandonata agli insetti). Solo e a terra, vuole udire le cose, uscire dal monologo. Il sesso chiama Dio.

L'io sa d'essere male e morte. La natura contrapposta al dolore della vita (umana). Ci si eleva a Dio, si riscopre la grazia pastorale di Eleonora. Denudarsi pian piano delle patetiche memorie. Nel silenzio ##### una rivelazione (Verbo, Musa). Ma il destino è storico, ciclico, bisogna riprendere il cammino.

Questo ##### avviene nel regno del male, di Lucifero, dell'anti-Dio (lo sa, l'agiografo bendato).

Farsi anonimo, resistere. Catres e tronos. Stato di prigionia. Accumulazione del passato ([rimasi] e il poema ## [(riscritto), con le sue figure).

Le figure vengono, formano un circo, una mascherata una corrida. L'angelo caduto si [~~riesamina~~] pezzo per pezzo. Rassegna: è il maschio originario.

L'io convoca il passato. Egli è nebbia, tutti formano
 una nebbia, bisogna confessarsi tutti insieme. I
 diversi "piani" dell'essere umano. Iniziato da persone
 e da cose, indotto al dubbio; la terra come patria
 e vedovanza. Anche i vivi hanno una corona di spine.
 Vuol parlare "senza lingua", in un "tempo irredento".
 Atti puri, fuori della brama. Abbandonare il
 Sagittario dell'esistenza, i suoi serpenti, pur rendendo
 omaggio ai morti. Avviene una nuova generazione,
 dallo sperma divino ("celeste", antes). Sorge la
 luce pura: "essere e basta". Si ridiventa bambini,
 l'indomani è aperto. Nuovo battesimo. Nuovo
 mondo da descrivere e narrare.

IV- Il linguaggio ereditato, "treno" su cui salire
 per portarsi altrove.

V- Il tribunale. Libero arbitrio.

VI- Viaggio dantesco (Leonora come Beatrice). Si autodistrugge.

VII- Non conta il rapporto logico nella comunicazione;
 contano l'evocazione e la memoria.

VIII- Vede il proprio essere storico, vestito come un
 cadavere.

IX- [In] ##### senz'altra [via] che la fede.

X- Fame, nel fango: intravisione dell'assoluto.

XI- Il "re" li interroga. Fregio. Precipita.

XII- Ancora ##### e colpevole.

XIII- Il poema continua a vivere, è l'io.

XIV- Trasfigurazione. Ha conosciuto le cose, le ha sofferto. Vede Cristo, sta per trovarlo come Pietro, ma si salva, si fa Cristoforo (Colombo). Per intercessione di Maria, approda alla fede e alla vita eterna.

X

Canto VIII - BIOGRAFIA

(373 sestine, senza divisioni → 373

6
2238 = versi.

È finito il canto "delle isole". [Viaggiare] per la città (Rio) nella stagione delle piogge. Delle ### del passato, infanzia e piaceri della vita. Alienazione borghese ("iato") e decadenza. Viene l'inquietudine: 142. Erano liberi, erano schiavi, od erano poeti... Il rifugio nella religione, [desiderio] d'unità; ##### d'occultismo. [Interrogavano] il passato

(statue greche) che [non risponderano]. Tentativi di comunicare le “visioni”, il surreale. Guerre, paure, corruzioni, oppressioni. Quindi fuga verso l’isola, e ricerca di Miraceli. “Fratelli in Pietro, pietra di Cristo”. Speranza di elevarsi e di purificarsi. Tentativo di creare un futuro migliore, di non trasformare l’onirico in menzogna, di un altro donarsi al tragico. Non ciechi, ma veggenti; e allegri. L’isola è solida, si offre con calma ai venti, anche se è un “mondo di compromessi relativi”. 343/344. Riconciliazione con gli altri, sincerità. Ma perché il Padre ci abbandona? L’uomo è libero, ma regna Babele. (dalla nascita). Cercare le “costanze”, fermare il tempo. Uomo schiavo e libero, “con due angeli in sé”. Si scende, a volte, al “mallo delle cose”. Il retaggio portoghese 507. Le sue [navigazioni], la sua lingua 528. (Miraceli 1932, maggio). I momenti di dolcezza. La → ?? scoperta della poesia, i libri (Garcia Lorca 501-502). Da 532: la città. Continui parti. PANCHINA. Moneta sotto la panchina, Pedro II (571) Ritorno all’era pastorale. Il borghese ha perduto tutto, si é ridotto a “tautologia”. Inés, i leoni, i capricci lirici 652-699 ecc. ~~ Il mare.

(158, oltremare). Copacabana. ricordi #####,
 spiaggia, Iliada. Tutto bello, “da restaurare”; ma
 il demonio (Lusbel) ha traviato tutti. Gli 8 anni di
 Casimiro. Addio ai giocattoli, via #####. L’ALCHI-
 MISTA (332). “Venduti schiavi”, bestemmiatori e
 dimentichi. Allontanamento dalla fede. (395 la TV).
 Ma un giorno arrivano “magie trascendenti”, e il ritorno
 di qualcosa di perdurante. La geofagia, Mosè 430-39.
 Difficoltà di rapporti, malattie, travestimenti teatrali.
 (ARTASERSE, le ÉCATI , 064). Accumulazione di mobili
 e oggetti, “stupidi giganti” fra rifiuti. La morte
 di tutti, dei re. 148 impermeabile. Poeta non
 lavora per sé ma per manifestare il divino.
 AVVENTO DELLA MUSA PURA, 202. Il deicidio,
 la convalescenza. Miraceli ed Inés, 323-335.
 Gli amici, la “brama di pace” 421-433. “Lastrina
 successiva”. Sempre musica. Non più madrigali,
 profezie. L’avanguardia. L’adorazione delle immagini.
 Miraceli libera e purifica. Biografia come colloqui.
 Nuovo viaggio, per terre sconosciute e minacciose.
 Non si arriva a imitare Dio. Ecco, è morto.

e non [loda], si aspetta invano. Ma è un letargo, ne nasceranno i “versi” di cui questo è il “prezzo”.
 Donne bibliche ed elleniche lo aiutarono a risorgere, lottando ora contro “solitudine” e “futilità”. La missione della poesia. 325: segg.: IN QUESTO PUNTO ACCADE IL DRAMMA. Essere nella parola. 422 defin. della poesia. Costruiremo la pace. Battaglia per il riposo. Il poema come cane fedele. Il banchetto tra due fiumi 534. Festa gelida. “Scala di ripetizioni”. Federazione (Comune) delle isole, ché gli uomini sono “federati di Dio”. PARTENZA PER JOSAFAT. “i censiti da Dante e da Walt Whitman”.
 ma solo Gesù può sciogliere i 7 sigilli. I FASCI contro RIMBAUD. “Nulla in confronto al profetato”. Apparizione della stella morta. I vicini rifatti ragazzi, la innamorata dei 7 anni. FACTUM EST. Niente più isole. Giovanni a Patmos. Amen.

il VII di due.

Canto V- LE VICISSITUDINI (“poemas da vic.”)

(il brano II è composto praticam. di tre
poesie. Il brano XV è tradotto in versi liberi)

È il canto “magmatico” del poema, dove la
dimensione trascendentale entra solo come
nervatura, filigrana, di una calata nel reale
più [sordido] e tumultuoso).

I- Diteggiatura sulla tastiera: “invenzione”, per
“intersezione” (Pessoa), “intersecazione” (Picasso).

II- Non tutto è epos e ottava , ecco la città,
i suoi letti, i suoi amori, e un mare ormai
senza eroi anche se pieno di marinai.
Giugno: il tempo delle piogge. E anche la poesia
si fa torrenziale.
Il tempo rode interminabilmente le cose.

III- Come fa la terra a salvarsi dal Giudizio uni-
versale? Chi si è depurato totalmente.
Ciò che salva è l’infanzia, che accompagna
nel viaggio, età dell’oro, della piena confidenza

con gli esseri, delle parole giuste. La geofagia.
 Fu terra di combattimenti, ma l'uccello conquistò
 il suo azzurro. La figura del dormiente, la sua inno-
 cenza. I figli con la costanza del dubbio, la natura
 a fluire senza posa. 216 importante. I morti
 apparivano a notte, parlavano senza voce, gridavano
 occultamente i vivi.

IV- Dormendo si continua a vivere nel tempo, ma
 si partecipa della vita cosmica.

V- La nave. Sporca, deserta. Portò schiavi o rese
 schiavi chi venne?

VI- Il viaggio impossibile dei disonesti, degli insinceri,
 dei tagliati fuori della storia.

VII- Quell'innocenza predispose alla perdizione.
 Le cose "fallite ed orfane".

VIII- Deserto (io) e notte (sogno) disegnano un'attesa,
 non trovano che "un filo di pietà".

IX- Il passato genera l'inferno (caduta dal
 Paradiso).

* DARE PRESENZA FISICA ALL'IMPOSSIBILE,
COSTRUIRE LA FABBRICA DEL NULLA.

X- L'astro distruttore. La droga. Gli impiccati.
Le arpie (arpe). Tra limbo e inferno.
Sinistro regno.

XI- "Egli" guarda il mondo che si distrugge.

XII- Ma deve esistere uno spazio di redenzione e
purezza. Dio sta lavorando. La poesia lo propizia.

XIII- Delimitato, ribelle, clandestino. Il concerto
di Lucifero. Ma c'è il dolce Messia.

XIV- La poesia sfida la durezza delle cose. Ma
riesce a comunicare?

XV- (Due frasi). IL VUOTO. (#####).

*

XVI- Uccidere il cavallo diabolico che lo perseguita
da sempre. Scelta, atto di coraggio.

XVII- La tempesta si calma.

XVIII- Ha fatto di tutto per liberarsi, ma rischia di
tornare al peccato.

(##### espressionista)

Canto IX – PERMANENZA DI INÈS

(chiarimento sulla grafia del nome).

Dal lunghissimo al brevissimo, per [giunta] ripetuta. Valore d'intermezzo. Ricordare che si sta nella tradizione: non si è tradito C. per Dante.

Figura perennemente incompiuta, perciò ritorna.

Aveva molti nomi, che poi (ed ancor oggi) persero significato. Nulla più che un'ombra confusa, o il fumo d'un rogo celeste. Ma è una e tutte, ed è la generatrice. ##### in lei "l'infanzia" e "il #####". La vide a 7 anni presso il fiume. Da allora è poeta, viaggia, è nocchiero ma appartiene alla costellazione di cui è nocchiero Camões.

La prima volta glielo lesse il padre. La "spontanea", apparve con 100 facce (i ciechi occhi, 057). Ella [vigila] sui poeti, provoca apparizioni: nel caso di J., si reincarna in Miraceli, nella quale egli scopre che cosa aveva intravisto in Inês.

Ritratto fisico: i colori sono "libertà" solo per la
natura.

(CAPTIVE)

Però non si completa mai, e dunque è simbolo della inquietudine. Ella è solo devozione e santità. È la restituita, che vince il disordine dell'esistenza (095-102). Le forme che le ha dato C. ("sonori frutti") tendono a cristallizzarla. Carnefici "analoghi" * volevano, insipienti, esiliarla in luogo dove recitasse il suo ruolo di vittima. Ma lei non l'accetta, e diventa conflitto, come il creare che è sempre in movimento. Viene uccisa, è morta, viene amata in un'astrazione. PESSOA e non persona ("nebbia", 132). OTTAVA INCOMPLETA. Gelido il volto della morte si ##### d'un pòlline (fecondità). NOZIONE DI "CALENDARIO". Ricca di apporti al suo poema. Della sua "forma palpabile" noi sappiamo più nulla; si è svincolata, e insegna a tutti lo svincolamento. MARIA EGIZIACA. "Sovversiva", e il suo poeta – C. – è passato nei canti di successivi poeti di Inês (musicisti, drammaturghi ed ora J.)

X

DIFFERENZE
DAL XIX
DEL 2° CANTO

* (spiegare allusione al Salazarismo)

ANEXO A – Caderno de Traduções 1

Inge de Lima

Invenzione di Orfeo

~~~~~

Canto III = POEMI RELATIVI

I

Caduta la notte
il mare svanisce,
~~qual monte frana~~
la montagna frana
silenziosamente.

Non sono più voci
i bronzi dissolti,
sulla via degli esseri
non sono fantasmi
neanche, uccelli su
rami inesistenti;

o notturne frecce
~~affatto~~ ^{affatto} impalpabili,
gatti neanche gatti,
e neppure i piedi
dell'aria, o i silenzi.

ANEXO B – Caderno de Traduções 2

ANEXO C – Caderno de Traduções 3

ANEXO D - Caderno de Notas de Leitura 1

Canto I "Fondazione dell'isola"

- NOV. INVECE DI OTT.

I) Inizio da Canais, passando da CAVALLERI al mulo CAVALLIERE (via) - Cerca un'isola e in essa ha un amore - la sua dignità sta nel passato, nella memoria, che forma però una congerie: lui è come ubriaco, la nave oscilla, ha una medie di vomito e nella congrua ^(maveascan.) una mano che procede folle a tutte le cose che hanno un senso, ma lui non le è fedele.

- ASSINALADOS

II) L'isola non è trovata, perché forse non esiste (ma non è "con vista") - una tutta mano che c'è (geografia interiore). Fiorita e non fiorita, forse non si trova neppure. L'ISOLA È L'IO: nasce in una conchiglia.

III) Inventiamo il mare, inventiamo il marinaio. Tutto che possa finire, eccolo qua. Con valentini dell'esperto, si parte - Affroni uemigloti pugnati - Ma, mariano il viaggio.

COLOMBOS,
AGIOLIO, MAL-BORMIA

ANEXO E – Caderno de Notas de Leitura 2

ANEXO F – Caderno de Notas de Leitura 3

(158, oltremare) – Copacabana – ricordi inutabili,
 Zingra, Iliade – Tutto bello, "Invertire"; ma
 il demone (Purcell) ha levato tutti – P. Sacconi
 Corrado – Addio ai giacchi, via auburni – LAZCH1 =
 MISTA (332), "Venduti schiavi", bestie umiliatori e
 dimentichi – Allontanamento dalla fede (395 la TV) –
 Ma un giorno arrivano "uaghe trascendenti", e il ritorno
 di qualcuno di permanente – La geografia, Mese 180-39 –
 Difficoltà di rapporti, malattie, investimenti letali –
 (ARTASERSE, le ECATI, 066) – Accumulazione di mobili
 e oggetti, "chiusi di giganti" per rifiniti – La morte
 di tutti, dire – 148 impermeabile – Toca con
 la rona per me per manifestare il divino –
 AVVENTO DELLA MUSA PURA, 202 – Il decidio,
 la convalescenza – Miracoli ed "ues", 323-335 –
 Plurimi, la "harm di face" 421-433 – "Lazichina
 successiva" – Sempre rinuncia – Non più madrigali,
 profezie – L'aromantia – L'adorazione dei immagini –
 Miracoli liberi e profici – Biografia come collegio –
 Nuovo viaggio, per bene riconoscente e miracoloso –
 Non rinuncia a imitare Dio – Ecco, il morto,

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a):** Daniel Souza Silva**Data da defesa:** 07 / 12 / 2018**Nome do Prof. orientador:** Maurício Santana Dias

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05 / 02 / 2019

(Assinatura do (a) orientador)