

# A NEGRA FULÔ DE JORGE DE LIMA EM SETE REFRAÇÕES: ESTUDO DE TRADUÇÃO COMPARADA

— DANIEL SOUZA SILVA

## RESUMO

Partindo da recepção mais imediata do poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, discute-se, à luz dos estudos de André Lefevere, a manipulação da fama literária e a tradução de marcadores de especificidade cultural incrustados na história e na literatura brasileiras. Para tanto, apresenta-se uma análise cruzada de sete reescritas refratadas em três línguas neolatinas, comparando-se os resultados semânticos entre si e com a discussão historiográfica e sociológica vigente.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Poesia brasileira; Jorge de Lima; Literatura Comparada; Literatura e História.

## ABSTRACT

*Starting from the more immediate reception of the poem “Essa Negra Fulô”, by Jorge de Lima, we discuss the translation of markers of cultural specificity embedded in Brazilian history and literature, using André Lefevere’s research on the manipulation of literary fame as a reference. To do so, we analysed seven rewrites in three neolatin languages, comparing the semantic results with each other and with the historiographical and sociological discussion.*

**Keywords:** Translation Studies; Brazilian Poetry; Jorge de Lima; Comparative Literature; Literature and History.

## I.

Pelo lugar que ocupa nas antologias e nos manuais de ensino médio, pela música memorável dos versos, pelas questões de cunho histórico e sociológico que suscita, pela recepção entusiasmada que teve ao longo do século passado, gerando desde traduções para línguas distantes, como o húngaro, até adaptações musicais, passando pela ilustração de Lasar Segall em edição de luxo, e mesmo pelas paródias da nova poesia negra brasileira, não seria exagero dizer que o poema “Essa Negra Fulô”, de Jorge de Lima, faz-se digno de uma biografia própria, tal como a célebre “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, ou “No meio do caminho”, de Drummond, autor que efetivamente compendiou a recepção do poema em 1967.

Antológica, a narrativa popular consagrou, no cânone da poesia modernista brasileira, o imaginário nordestino mítico dos banguês, com as opulentas habitações coloniais repletas de escravos, da “negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português”, e da negra “penteando a sinhá branca nas redes” e “amamentando o menino branco” (LIMA, 2002, p. 61). As imagens correspondem aos “ambientes em que [o negro] demorou desde sua vinda para o Brasil” (idem), segundo o próprio Jorge de Lima em carta a Lasar Segall de 10 de fevereiro de 1944, listando, ainda, os navios negreiros, as senzalas e os terreiros. O alagoano explicitava ao pintor, na ocasião, os assuntos de *Poemas negros*, que viria a ser ilustrado justamente por Segall para a publicação em 1947. Abundante nas compilações nacionais (e internacionais) de poesia brasileira, a composição já foi definida como a realização poética da ideia de democracia racial de Gilberto Freyre, dando “a impressão de saltar diretamente das páginas de *Casa Grande & Senzala*” (CAMILO, 2014, p. 178). Sendo a obra de Freyre posterior ao poema, talvez seja só impressão mesmo.

Chegando “já faz muito tempo”<sup>1</sup> ao banguê do avô da voz saudosa que canta, Fulô torna-se mucama e recebe a missão de satisfazer os desejos da mandatária voz (também feminina) que toma conta do poema. A caprichosa Sinhá necessita dos mais variados serviços, incluindo sua narração de histórias, pela qual a voz é outorgada à negra somente em função do mundo maravilhoso das canções de ninar. Para a mãe, um conto de princesa “que vivia num castelo” com inócuas peripécias que se multiplicam ao bel-prazer do “Rei-Sinhô”. Para seus filhos, um conto de madrasta cruel. Devolvida a voz à branca, uma longa sucessão de acusações de roubo se sobrepõe e a negra é castigada na presença do Sinhô. Ao ter a palavra concedida pelo narrador, o proprietário exclama

[1] Para a fluidez do texto, as numerosas citações das palavras e dos versos do poema serão sempre citadas a partir de LIMA, 1949, pp. 143-147.

o nome da escrava — sua única e vibrante elocução em todo o poema — e, com ele, todo o desejo que lhe turva a vista. Passa, então, a açoitar, sozinho, a nua Fulô, que acaba acusada, ao final, de ter roubado a posse mais sagrada da Sinhá, que “Nosso Senhor” lhe mandou — o marido. A casa-grande, o calor tropical, a intimidade corporal entre Sinhá e muçama, o balanceio da rede, o cafuné, o sabiá, o terço religioso e mesmo a indumentária típica abastecem a narrativa do colorido nativista.

Surgidos junto à sondagem do universo infantil dos *Poemas* limianos de 1927, os elementos da temática afronordestina advêm da integração de inovações do modernismo, após a produção parnasiana pela qual Jorge ingressa na lírica, ainda na infância, quando a mãe guardava os poemas que viriam a ser editados por Otto Maria Carpeaux em 1949. Antes desta edição, as tiragens eram baixíssimas e seus volumes considerados uma raridade.

“Essa Negra Fulô” foi inicialmente publicado em 1928, junto a “Bangue”, numa edição com o título do primeiro. No ano seguinte, viria a figurar entre os *Novos poemas* (1929), obra que marca, na trajetória do autor, um avanço na exploração folclórica da cultura negra como elemento formador da mestiçagem nacional. *Poemas escolhidos* (1932) e *Poemas negros* (1947) completariam um ciclo de obras norteadas por um critério de antologia que liga a produção de ao menos duas décadas. Entre os dois últimos, sairiam, ainda, os dois principais livros de poesia cristã do autor (um deles em colaboração com Murilo Mendes), desembocando na fase órfica com que encerra uma lírica permeada de surrealismo. Representando localmente uma expressão lírica isolada (cf. LIMA, 1949, p. XI), a obra folclórica de Jorge de Lima relaciona-se intimamente com o romance regionalista nordestino, que desponta, aliás, ao mesmo tempo — o romance seminal de José Américo de Almeida, *A bagaceira*, é do mesmo ano de “Essa Negra Fulô”.

Com relação à representação da cultura e, em especial, da mulher negra na poesia de Jorge de Lima, costuma-se filiar os seus poemas ditos “negros” à corrente denominada “negrista”, que foi incluída como “tema de vanguarda” em *Vanguardas latino-americanas*, de Jorge Schwartz. Segundo o crítico, o negrismo dos primeiros anos do século não pode ser confundido com a negritude que se seguiria na década de 1930, pois

constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. (SCHWARTZ, 2008, p. 656)

Independentemente de ter “revolucionado a arte moderna” (idem), o tema negrista carrega, segundo Schwartz, diferenças grandes com relação ao movimento ativo e de “tendência ideológica de fundo liberacionista” (idem) que tem no martinicano Aimé Césaire e no senegalês Léopold Senghor, e também no cubano Nicolás Guillén, figuras canônicas.

Ao buscar um refinamento dessa categoria tão profícua em países ex-coloniais, o estudioso da literatura afro-brasileira Eduardo de Assis Duarte revisita a história da literatura com atenção dada à interação dinâmica dos cinco componentes (temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público) que resultam numa “constante discursiva” do segmento literário a que se dedica. Tal critério, segundo o autor, é passível de aplicação em épocas distintas, embora, em diversos pontos de sua elucidação, ele se limite a citar a produção contemporânea (DUARTE, 2010, p. 135).

O Raul Bopp de *Urucungo* (1932) e o Jorge de Lima do ciclo de poemas que culmina no livro de 1947 seriam os principais representantes da poesia negrista no Brasil, na medida em que tratam da cultura de matriz africana numa posição que não é a de identidade direta. Em prefácio aos Poemas negros, Gilberto Freyre já desqualificava as críticas à “gulodice do pitoresco” (FREYRE, 2014, p. 14) que então se atribuía à poesia do alagoano:

Jorge de Lima não nos fala dos seus irmãos, descendentes de escravos, com resguardos profiláticos de poeta arrogantemente branco, erudito, acadêmico, a explorar o pitoresco do assunto com olhos distantes de turista ou de curioso. De modo nenhum. Seu verbo se faz carne: carne mestiça. Seu verbo de poeta se torna carnalmente mestiço quando fala de “democracia”, de “comidas”, de “Nosso Senhor do Bonfim”, embora a metade aristocrática desse nordestino total, de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não esqueça que a “bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II”, nem que o avô teve banguê. (idem, pp. 14-15)

Freyre declara acreditar que não há “domínio exclusivo de uma tradição étnica, social ou de cultura sobre as outras” no Brasil, o que propicia ao país uma “tremenda superioridade” (idem) em relação aos Estados Unidos, este dotado de uma literatura de revolta e violência, sintomáticos, portanto, do protesto social ligado ao movimento da negritude. Sob outro olhar, Schwartz pontua que a obra de Jorge de Lima “rememora as narrativas de sua infância, presentificando a herança negra do brasileiro”. De modo que “ele se afasta assim do perigo do exotismo fácil do poeta branco que opta por escrever poesia negrista” (SCHWARTZ, 2008, p. 662). Ao resgatar aspectos como o “movimento solidário” (CAMILO, 2014, p. 175)

e a “interiorização progressiva” (idem, p. 177), que caracterizam a lírica limiana, o professor Vagner Camilo faz a leitura minuciosa de diversos poemas para concluir a necessidade de “cautela na acusação em bloco de *gulodice de pitoresco*” (p. 182), achando mesmo “difícil falar da adoção de uma perspectiva exterior e puramente pitoresca”. Não obstante, o professor Alfredo Bosi demonstra, na sua leitura dos poemas negros, que o poeta domina os recursos de evocação e de invocação de modo a presentificar

seres humanos na sua complexa fisionomia de escravos e homens e mulheres portadores de uma tradição ao mesmo tempo vigorosa e recalcada. Chamá-los a ter presença no corpo da poesia culta é, apesar dos riscos ideológicos que essa operação comporta, um projeto ético e estético de sobrevivência, quando não de resistência. (Bosi, 2016, p. 186)

Criando “uma profunda sensação de empatia do poeta com figuras de ex-escravos que povoaram os seus verdes anos”, continua o crítico, esta técnica se faz sentir numa arte que não é meramente “folclórica”, mas notadamente memorialista. Explicitada pelo olhar estilístico, “Essa Negra Fulô” é definido por Bosi como “pedra angular de uma construção do que viria ser a chamada poesia negra” (2016, pp. 186-187).

Constando cada vez menos nas antologias de literatura afro-brasileira ou afro-americana, o autor dito “seminegro e cristão” (Silveira, 1998, p. 109) e em especial a sua negra Fulô têm representado estigmas a serem desconstruídos pela poesia de intervenção social (DUARTE, 2010, p. 134), como em “Outra Nega Fulô” do poeta Oliveira Silveira, que, por meio da paródia, dispensa a Fulô limiana, condescendente e sem voz, em nome da mulher negra e batalhadora que não disputa mais com sua Sinhá como amante do patriarca, mas antes como senhora de sua liberdade, conquistada não apenas pela fuga, como também pelo assassinato de seu algoz a pauladas.

Para além dessa forma de reescrita, muitas outras foram ensaiadas em relação a “Essa Negra Fulô”, tendo sido vastamente traduzido, para os padrões de um poema brasileiro. Foi ainda muito reivindicado em antologias, geralmente acompanhado de breve apresentação do autor, que às vezes se prolonga em reflexões historiográficas de introduções gerais que tentam situar poetas e poemas em tendências estéticas, grupos regionais ou afinidade, fases etc. Entendida a complexidade das transformações pelas quais passa um texto literário em sua biografia, é importante elucidar a importância da adoção de termos como “reescrita”, que toma o lugar, nestas páginas, de “tradução”. André Lefevere entende que

por prepararem traduções, histórias literárias ou seus recortes mais compactos, obras de referência, antologias, crítica ou edição; em certa medida, reescretores adaptam e manipulam os originais com que trabalham, normalmente para ajustá-los à corrente ou às correntes dominantes da poética e da ideologia de seu tempo. (LEVEFERE, 1992, p. 8)<sup>2</sup>

[2] Esta e as traduções seguintes para a língua portuguesa são de minha autoria.

Portanto, ao se referir a um amplo escopo de manipulação do original, que abrange apropriações mais amplas do que aquilo a que se acostumou chamar de “tradução”, o termo será reivindicado na medida em que as versões estudadas a partir de um original serão resultado não só de um trabalho com o idioma, mas também com outras variáveis de reescrita combinadas, especialmente a antologia.

Por mais que o sistema literário brasileiro não goze do mesmo prestígio de tantos outros, resultando em uma literatura periférica que, de acordo com os princípios da Teoria dos Polissistemas, “não tem influência nos processos maiores e é modelada de acordo com normas já convencionalmente estabelecidas por um tipo já dominante no sistema literário de chegada” (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 195), cabe investigar essas outras histórias, aqui vistas como propulsoras de ideias subjacentes da literatura brasileira, cada qual com um enquadramento específico da obra.

## II.

Sete reescritas de “Essa Negra Fulô” foram escolhidas para serem analisadas em perspectiva comparativa, com o intuito de explorar uma vertente pouco estudada de seu legado. O critério de seleção envolveu a ocasião em que o poema traduzido fizesse parte de uma antologia voltada à poesia brasileira em língua neolatina. São textos em três línguas diversas: a saber, espanhol, italiano e francês. Não é objetivo deste ensaio senão fazer algumas observações pontuais sobre os textos após apresentá-los sucintamente, de modo a tirar proveito da perspectiva de análise comparada da tradução segundo um espectro relativamente amplo. O ponto de chegada destas observações preliminares retoma o aporte proposto até aqui na medida em que se discutem os afastamentos e aproximações de cada texto com relação aos elementos marcadores da cultura brasileira, notadamente do período escravagista, comentados à luz da historiografia referente à época. As questões apresentadas na primeira parte deste texto acerca do contexto de publicação e da recepção crítica do poema compõem um quadro para confronto diante das especificidades do texto na teia discursiva em que foi gestado.

As reescritas, ainda com Lefevere, constituem atividades condicio-

nadas, entre outros, por “instituições fundadas para regular, se não a escrita de literatura, ao menos sua distribuição” (LEFEREVE, p. 15), a que se deu o nome genérico de “patronagem” (“*patronage*”). Estudando as relações entre literatura e poder a partir do entendimento da canonização como “manipulação da fama literária” (idem), o teórico aponta para todo o universo de fatores por trás da figura de um simples tradutor. Sistêmica, a sua abordagem prevê que a patronagem pode tanto fomentar quanto impedir as atividades de reescrita. Para esta análise, os elementos de patronagem mostraram-se decisivos para a configuração de um critério de reescrita aqui abordado — tradução e antologia. Quanto ao gênero sobre o qual Lefevere fez um estudo de caso, trata-se, historicamente falando, de uma

cristalização híbrida de cooperação íntima e lucrativa entre editoras e instituições de ensino superior (...) que oferece um recorte transversal de textos canonizados e prefaciados com uma breve exposição da poética que garantiu sua canonização. Obras de literatura são retiradas de seu contexto histórico e toda a genealogia de influências e reescritas da qual são parte é silenciosamente obliterada. (idem, p. 22)

O critério filológico-linguístico românico confina os sete textos em um grupo para que a análise se faça praticável, do ponto de vista quantitativo e qualitativo.

As reescritas mais antigas de nossa seleção são de língua espanhola: a saber, a uruguaia de Gastón Figueira e a argentina de Torres Oliveros e Arechavaleta, datando ambas de 1939. Poeta vinculado ao Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, Figueira manteve fortes relações com autores brasileiros e publicou muitos ensaios sobre a literatura brasileira. Sua antologia *Poesía Brasileña Contemporánea* teve a primeira edição em 1947 e a segunda, revisada e ampliada, em 1969. Abrange grande quantidade de poetas do cânone modernista, com destaque para Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, que tiveram maior número de poemas incluídos. A apresentação traz riqueza de informações, incluindo referências à fortuna crítica e a outras reescritas, além de comentar diferentes fases da poesia de Jorge de Lima e tratar do próprio ofício de tradutor, citando a “saudade” e o “luar” como termos “intraduzíveis” de nossa língua (FIGUEIRA, 1969, p. 9).<sup>3</sup> Quanto ao segmento de poemas na linha de “*Esa Negra Fulô!*”, o poeta diz que Jorge “criou ritmos personalíssimos, livres, musicais, com os quais soube, muitas vezes, interpretar, depurar e estilizar certos matizes da toada folclórica” (idem, p. 37). Sabe-se do contato prévio entre autor e tradutor por conta

[3] Por indisponibilidade da edição príncipe, as referências ao trabalho de Figueira serão feitas com base na 2ª edição (1969). Do mesmo modo que se fez com as citações do poema original, as numerosas referências aos textos traduzidos são feitas sempre com base nas edições referidas.

da nota de rodapé em que o tradutor transcreve um trecho de carta enviada em 1939 pelo escritor alagoano para comunicar que achou o texto “otimamente traduzido” (apud FIGUEIRA, p. 39).

Editada inicialmente no Rio de Janeiro (1939) e depois na Argentina (1956) pela editora Riagal, tem-se a reescrita argentina por J. Torres Oliveros e C. R. Arechavaleta de diversos Poemas do autor. No caso de “*Esa Negra Fuló!*”, a tradução é levada a cabo por Torres Oliveros, estando situada em uma antologia exclusivamente dedicada a textos de Jorge de Lima.

Em 1954, são lançadas uma antologia francesa e duas italianas. O francófilo Antonio Dias Tavares Bastos, poeta modernista recluso em Vitória até se mudar definitivamente para a Europa, organizou a *Anthologie de la Poésie Brésilienne Contemporaine*, que seria reeditada em 1966, após a sua morte. Compendia poemas de muitos autores, com destaque para Bandeira, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Mário Quintana e Vinicius de Moraes, que aparecem com a maior quantidade de poemas, além de si próprio (com apenas três poemas). Cada poeta tem uma apresentação cuidadosa; além disso, o volume traz uma introdução geral. Jorge de Lima surge como “poeta regional dos mais puros e dentre os melhores nomes da vanguarda” (BASTOS, 1954, p. 89).

O professor Raffaele Spinelli, que lecionou cursos de literatura em Belo Horizonte e em Porto Alegre, e a jornalista Mercedes La Valle, entusiasta da obra de Cecília Meireles, publicaram nesse mesmo ano, respectivamente, *Croce del Sud* e *Un Secolo di Poesia Brasiliana*. As antologias têm um caráter escolar: ambas trazem rigorosas introduções e grande variedade de poetas, não se restringindo, portanto, aos modernistas. Spinelli traz bibliografia e frequentes notas de rodapé onde demonstra acompanhar com empenho a difusão da literatura brasileira em seu país, empreendimento de que participou diretamente por meio de traduções em revistas culturais. A despeito da síntese histórica que traça na introdução, sua edição não apresenta particularmente os autores. Já a edição de La Valle tem um prefácio de Francesco Flora, capa de De Chirico, um índice de poemas e outro de tradutores (há outros colaboradores no volume), além da apresentação particularizada dos poetas. Se Spinelli é contido ao ver na obra de Jorge de Lima “uma eficácia incomum” (idem, p. 96) e um retrato da “aspirante harmonia racial que reina no Brasil” (p. 97), já a tradutora que verterá, mais tarde, *Os Lusíadas* de Camões, declara sem reservas que

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 imatura, um dos seus melhores poetas. (LA VALLE, 1954, pp. 26-27)

Também italiana é a antologia de Pasquale Aniel Jannini, professor ligado à diplomacia do Brasil na Itália que organizou, complementarmente à sua antologia de poesia e prosa *Le Più Belle Pagine della Letteratura Brasiliana* (1957), uma *Storia della Letteratura Brasiliana*, além de ter estudado e traduzido nomes como Guimarães Rosa e Jorge Amado. Na antologia, única bilingue dentre as italianas, 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.

De 1964 é, por fim, a antologia de Ángel Crespo e Dámaso Alonso, número 9 da *Revista de Cultura Brasileña*, fundada com fomento da Embaixada do Brasil na Espanha sob os auspícios de João Cabral de Melo Neto, que delega a Crespo a direção da publicação. O espanhol, que traduziu de Dante a Guimarães Rosa, de Petrarca a Fernando Pessoa, continuaria em atividade na revista até 1970, do que resultará, mais tarde, a publicação de antologias de poesia brasileira. Já Dámaso Alonso, poeta da geração 27, filólogo e crítico ligado à estilística, colaborou em muitas traduções de Crespo ao longo de sua atividade. Os compiladores introduzem Jorge de Lima como “receptor e transmissor apaixonado da substância histórica e atual do Brasil”, obediente a “uma dialética pela qual são meras teses ou antíteses os princípios nacionalistas, regionalistas, universalistas, populares e cultos dos homens de 22 e de seus mais imediatos sucessores” (CRESPO E ALONSO, 1964, p. 118).

Ao se falar em refração de um poema, terminologia por onde optamos trilhar, mais do que fazer uso da figura retórica que aproxima o fenômeno óptico da atividade de reescrita literária, remete-se a uma noção dos Estudos da Tradução que, consistindo em

tentar levar uma obra literária de um sistema a outro, representa um compromisso entre dois sistemas e é, como tal, o perfeito indicativo para os condicionantes dominantes nos dois sistemas. O hiato entre as duas hierarquias de condicionantes justifica porque certas obras “não vingam”, ou na melhor das hipóteses, desfrutam de uma posição ambígua no sistema para o qual estão sendo importadas.

O grau de compromisso em uma refração dependerá da reputação do escritor traduzido no sistema em que a tradução é feita. (LEFEVERE, 2000, p. 237)

As refrações que projetaram “Essa Negra Fulô” assumem, assim, caráter variável a depender da inserção do poeta alagoano na cultura de chegada. Como se viu, contextos consideravelmente diversos de recepção, mais ou menos elogiosos, se mostram presentes nas reescritas aqui abordadas, apesar da proximidade filológico-linguística das línguas neolatinas, de modo que se buscará explorar adiante de que maneira as traduções que figuram nas antologias selecionadas responderam aos desafios relativos aos elementos de especificidade histórico-cultural. O confronto proposto envolve as traduções de termos considerados marcadores culturais do universo escravagista brasileiro, sobre as quais serão feitas inferências em perspectiva comparativa a partir de obras de referência que exploram o arco semântico que envolve cada escolha, numa visada histórico-filológica. Com relação às explanações acerca do sentido e da história dos elementos doravante analisados, recorreu-se ao *Dicionário do Brasil Colonial*, organizado por Ronaldo Vainfas (2001), ao *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, organizado por Lilia Schwarz e Flavio Gomes (2018) e a alguns verbetes do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* ([s.d.]). A respeito das traduções, os dicionários monolíngues constantes nas referências foram consultados.

### III.

“Ora se deu que chegou  
 (isso já faz muito tempo)  
 no *bangüê* dum meu avô  
 uma negra bonitinha  
 chamada negra Fulô”

“Bangüê”, palavra de etimologia africana (banta ou quimbunda), refere-se a partes ou ao conjunto que constitui o primitivo engenho de açúcar do Brasil colonial, movido à força escrava ou animal. Se, por um lado, “a imensa maioria da população escravizada residiu nos engenhos, nas fazendas e nos sítios do interior” e “os maiores engenhos do Nordeste empregaram cativos até a abolição”, por outro, a historiografia mostra, a respeito do período em que há levantamentos feitos (entre o final do século XVIII e início do XIX), que “a imagem criada sobre os engenhos de açúcar coloniais está mais vinculada à importância simbólica dos que detinham sua propriedade do que aos rendimentos reais que auferiam” (SCHWARCZ e GOMES, 2018, [s.p.]). A lucratividade seria bem maior no

comércio, embora a qualidade de “senhor de terras e de homens, sinal de nobreza típico do Antigo Regime” tenha engendrado uma idealização dos latifundiários segundo a qual contavam com centenas de escravos, quando o número médio real era de 65 (VAINFAS, 2001, pp. 201-202). Engenhos raramente passavam para a segunda geração, embora a literatura regionalista (principalmente a obra de José Lins do Rego) tenha explorado vastamente a sua hereditariedade, sobre a qual do poema de Jorge de Lima só se pode inferir certo afastamento do eu lírico a partir do uso do artigo indefinido: “no bangüê *dum* meu avô”. As referências ao “Sinhô” também são feitas com um grau de distanciamento de quem só sabe a estória de ouvido, não obstante a minúcia da recordação de cada objeto supostamente roubado da Sinhá (adornos e cosméticos) — evidência também de um gênero da literatura oral e popular calcado nos catálogos dos poemas clássicos. A sobreposição de vozes no poema corrobora esse distanciamento, e a existência de uma canção de ninar, como a da quinta estrofe, no interior da composição exemplifica sua recorrente volta a si mesmo, quando o eu-mágico do conto maravilhoso nada mais narra senão a sujeição do próprio narrador ao alheio desejo de ouvir histórias (“O Rei-Sinhô me mandou/ que vos contasse mais cinco”). Tudo isso ressalta, no texto, uma característica decadente e longínqua do banguê, mito superado pela decadência do açúcar e pelo progresso do café, elementos que marcam a história econômica e social brasileira.

Em refração, tem-se com Figueira e com Jannini a manutenção de “banguê” tão somente adequando-o à fonologia do idioma, no caso uruguaio (“*bangüê*”), porém com recurso à nota explicativa: “primitivo engenho de açúcar” (FIGUEIRA, 1969, p. 39). Acrescente-se que, na sua introdução, o uruguaio põe-se a analisar o poema “Banguê” de Jorge de Lima, onde há, com efeito, um reforço da idealização, filiando o tradutor à estética do modernismo nordestino:

[o poema] Elogia o primitivo engenho de açúcar familiar, pitoresco e alegre, que foi “devorado” pela usina feia e triste. É uma exaltação do trabalho ao ar livre, mesclado de cantigas populares, de mugidos de bois, de abelhas que vão sugar o resto das canas de açúcar. (idem, p. 36)

As traduções de Bastos (francesa) e Oliveros (argentina) propõem algo mais próximo de “fazenda”, como nos respectivos casos dos termos “*ferme*” e “*hacienda/ingenio*”. O *Petit Robert* chega a lhe apontar a definição “fazenda” (citada em português) junto à palavra “*estancia*” (em espanhol) e ao “*ranch*” norte-americano como equivalentes (ROBERT, 2008, p. 1028). As duas versões italianas de 1954 utilizam “*casa*”, afastando-se

do campo e generalizando a cena pela ideia de moradia, enquanto a espanhola se furta ao problema ao reformular a sentença e retirar o elemento espacial (“*Pues bien, pasó que llegól (de esto hace ya mucho tiempo/ con los negros de mi abuelo)*”). Ao falar nos “negros de meu avô”, no entanto, aponta mais para a atmosfera escravagista do que as refrações de La Valle e de Spinelli, que regridem a um lar genérico. Esta última, por outro lado, traz um aparato de notas e um “Pequeno Léxico de Termos Brasileiros”, em que informa (sobre a tradução de “bangüê” como “casa”) que o termo original significa “instalação para fabricação do açúcar e, por extensão, o complexo de edifícios que a formam, inclusive habitações” (SPINELLI, 1954, p. 245). A nota preenche a lacuna de maneira a definir com precisão, como na edição uruguaia, um termo de alta especificidade, embora ele só componha o tecido verbal propriamente lírico na versão de Figueira. Fiel à sua feição escolar, a refração italiana busca oferecer subsídio informativo quanto à especificidade cultural em detrimento de sua fluidez estética. Percebe-se que a força do símbolo nativista-nordestino de regresso à raiz por meio da reminiscência dos banguês apresenta um desafio que nos leva ao limite da traduzibilidade, com manutenção do termo em dois casos e reduções drásticas, por vezes dependentes de glossários, nos demais. Ainda assim, todo o efeito mítico de distanciamento temporal e pessoal do eu lírico derivado do artigo indefinido acoplado ao patriarca se perde nas refrações.

O par “Sinhô” (com a variante “Senhor” da estrofe final)/“Sinhá” teve, igualmente, grande oscilação por meio das versões estudadas. Trata-se de termos cruciais para o cruzamento das relações estabelecidas no poema de Jorge de Lima. “Sinhô(-or)” abrange o patrão, o marido, o “Rei” do conto de fadas contado por Fulô e, por fim, a divindade que cela o matrimônio, consagrando a família patriarcal. Figura esta que, segundo o *Dicionário do Brasil colonial*, ganha contornos próprios,

pois, além de se referir ao poder masculino dentro da família engloba também o seu domínio sobre os escravos, os dependentes e a política. Abrange, portanto, uma esfera bem mais ampla do que a administração doméstica e a transmissão do patrimônio. (...) O chefe de família, sempre branco, determinava a organização interna de sua casa e da clientela que gravitava ao redor, estendendo seu poder através de arranjos políticos e também pela violência de seus capangas. (VAINFAS, 2001, p. 470)

A historiografia brasileira diferenciou, por muito tempo, os espaços de senhorio e de escravizados pela inexistência de núcleos familiares. Ao

considerar um modelo de família patriarcal freyreana sob o parâmetro católico, monogâmico e sacramentado, a velha tese vem sendo superada por estudos que não se prendem à matrifocalidade (ausência do pai) da família escrava, sem casamento nem coabitação, propondo um entendimento de que “o fator de instabilidade da família escrava não era inerente à moralidade ou à cultura de seus membros, mas ao sistema escravista” (SCHWARCZ e GOMES, 2018, [s.p.]). São relações e contrastes que entram em sintonia com a música do “A” x “O” dos versos, confrontando forma e história numa obra resultante de forte especificidade cultural.

As traduções não mantiveram a unidade fonética fundamental do jogo “Sinhô” x “Sinhá” para o delineamento da imponente figura da história social brasileira deste período. Se as traduções de Figueira e de Crespo e Alonso mantiveram lexicalmente o termo “*señor*”, ainda assim se identifica uma distinção quanto ao uso: Crespo e Alonso não o duplicam na forma feminina, para a qual adotam “*Ama*”; ao mesmo tempo, somente o “*Nuestro Señor*” da estrofe derradeira e o “*Rey-Señor*” (5ª estrofe) de Figueira vêm grafados com maiúsculas, enquanto no poema de Jorge de Lima todas as ocorrências o são. Se as acepções de “*señor*”/“*señora*” não se afastam das correspondentes em português, o uso de “*ama*” relega a personagem ao ambiente doméstico, de modo que o dicionário da *Real Academia Española* registra esta qualidade em seis das oito acepções que traz para o termo, incluindo funções sociais referentes ao serviço de casa (DICCIONARIO, 2001, pp. 129-130). Em muitos aspectos, portanto, a Sinhá jamais poderia se prestar à qualidade de *Ama* em certas acepções, posto que tais funções coubessem estritamente à mucama. Por sutis que sejam, todos os contrastes atingem a suprema unidade política, simbólica e sagrada do senhor de engenho, reduzindo-a e afastando-se, enfim, da concepção enfaticamente onipotente que a voz do poema original sugere. As demais traduções duplicam o termo de modo a utilizar palavras diferentes para designar a entidade sagrada (“nosso Senhor”) e/ou o monarca da cantiga (“Rei-Sinhô”). Se a versão de Oliveros registra um reforço do senhorio ao iniciar o poema com “*Pues señor era una vez*”, ela não estabelece a unidade com a ocorrência final, traduzida como “Santo Dios”. Spinelli utiliza “*Signo*”/“*Signora*” mantendo-se assim até duplicar, na parte final do poema, adicionando “*padrone*”, termo que ultrapassa “patrão” ou “patrono”, envolvendo mesmo um âmbito religioso ou político na língua italiana. Jannini oscila, igualmente, entre “*Signore*”/“*Signora*” e “*padrone*”. A respeito deste último, o Zingarelli registra “Absoluto dominador, único árbitro do destino de algo ou alguém” e “Profundo conhecedor” (ZINGARELLI, 1988, p. 1309). As acepções ora parecem potencializar a imagem do patriarca, ora parecem apontar para outros âmbitos, como

o universo liberal do patrão que já se permite pagar os empregados. A polivalência, aliada à concomitância da corruptela de “*Signora*” usada por Spinelli, mantém mais a estrutura sonora que a semântica, abrangendo esta, na terra de Maquiavel, o universo do “Príncipe, soberano” (idem, p. 1803), entre outros, o que acaba afastando significativamente o imaginário do poema refratado dos trópicos sul-americanos. Para a cantiga, o italiano adota “*Re nostro signore*”, que parece apontar para o sentido religioso, embora acabe empregando, ao final, o preciso “*Iddio*”, que dissocia ainda mais a unidade presente no original. O “*re-signore*” (com iniciais minúsculas) e “*Iddio*” também comparecem na versão de Mercedes La Valle, que adota “*padrone*” na maior parte das ocorrências junto ao termo “*signora*”. De forma semelhante, Tavares Bastos emprega “*Monsieur*”/“*Madame*”, “*Roi-Seigneur*”, “*Notre-Seigneur*” e, ainda, “*maître*”. No país do “Rei Sol” Louis XIV, é esperado que “*monsieur*” traga, nas suas acepções, contextos de corte com “nobres ou burgueses”, “príncipes da família real” (ROBERT, 2008, p. 1629) etc., bem como “*madame*”, que, juntos, apontam para o mundo das relações de trabalho assalariadas, dos patrões. Nenhuma versão refrata com precisão a dimensão política e lexicalmente total do patriarca colonial brasileiro.

Com relação ao grupo social em que se enquadra Fulô, tem-se na “mucama” outra palavra cuja densidade de especificidade cultural justifica a análise em tradução. Segundo o Houaiss, que registra a etimologia quimbunda como equivalente à “escrava concubina” (HOUAISS, n.p.), mucama é a “escrava ou criada negra, geralmente jovem, que vivia mais próxima dos senhores, ajudava nos serviços caseiros e acompanhava sua senhora em passeios” (idem). Enquanto meninas brancas eram criadas reclusas, “vivendo sob a tirania do pai, posteriormente transferidas para a do marido” (VAINFAS, 2001, p. 414), as negras, mulatas, índias e mamelucas

ganharam outro estereótipo, ligado basicamente ao desregramento e à transgressão, objeto que eram da lascívia dos homens brancos. Tornavam-se *amigas*, *mancebas* e *caseiras*, todos termos que indicavam relações sexuais ilícitas, nunca conjugais. (VAINFAS, 2001, p. 414)

Assim como fizera nas outras traduções, Figueira manteve o termo, que, aliás, figura no dicionário da *Real Academia Española*, utilizado em diversos países da América do Sul com a acepção de “criado ou pessoa empregada no serviço doméstico” (DICCIONARIO, 2001, p. 1548). La Valle recorre a “*servetta*”, diminutivo de “*serva*” e também um estereotipado “papel do teatro italiano que compreende a empregada alegre e vivaz”

(ZINGARELLI, 1988, p. 1780). Oliveros e Crespo e Alonso preferem o latino “doncella”, “criada que serve próximo à senhora ou que se ocupa dos afazeres domésticos alheios à cozinha” (DICCIONARIO, 2001, p. 848), mais uma vez afastando a condição escravagista. Spinelli, Jannini e Bastos utilizam soluções muito próximas: “cameriera” e “femme de chambre”, equivalentes de “empregada doméstica” com matizes levemente diferenciados pela função que assume no interior da casa. Mais uma vez, tem-se a confusão entre sistemas de trabalho não suficientemente esclarecidos, em comparação com o uso que faz Jorge de Lima.

O “cafuné”, hábito oriundo dos caprichos e da intimidade entre sinhá e escrava no Brasil colonial, também fornece matéria de divergência e aponta mais que os demais casos para uma certa “intraduzibilidade” no verso “vem me catar cafuné”. De etimologia controversa, mas africana como dois dos termos já analisados, o cafuné traz consigo uma carga de especificidade cultural que a língua portuguesa marca de maneira ímpar.

Dessa vez, não houve manutenção do termo como estrangeirismo, como se viu com o “*bangüê*”; não havendo correspondentes, as traduções oscilaram entre os explicativos “*caresse des doigts mes cheveux*” (“acariciar os meus cabelos com os dedos”) de Bastos e “*vieni a darmi dei buffettini sul capo*” (vem me dar tapinhas na cabeça) de Jannini e o já distante “*Vieni a pettinarmi*” (“Vem me pentear”) de La Valle, chegando até a simples exclusão integral do verso, em Spinelli. Os demais tradutores remeteram à retirada dos parasitas que baseava a “desculpa” que era ritualmente dada para pedir o cafuné, atividade que passaria gradualmente a se transformar em uma carícia de tipo bastante específico de nossa formação social, uma doçura especialmente cara às investigações de Gilberto Freyre. Crespo e Alonso traduzem como “*ven a quitarme las liendres*” (“vem me tirar as lândeas”), e Figueira consegue acrescentar uma carga de afeto com “*ven a matarme el piojito*” (“vem matar meu piolhinho”). A oscilação entre a explicitação do gesto carinhoso e a exploração arqueológica dos seus fundamentos antropológicos indica escopos norteados ora por um nativismo do exótico, ora por uma fluidez mais universalista.

Consagrado na “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias como símbolo de uma certa saudade brasileira, o sabiá também pode ser considerado um elemento marcador da cultura nacional. De origem tupi, o nome da ave rima com “Sinhá”, sendo o bode expiatório, no folclore do poema, para o castigo que a madrasta lhe inflige (“Minha mãe me penteou/ minha madrasta me enterrou/ pelos figos da figueira/ que o Sabiá beliscou”). Quase todas as versões utilizam-se do tupinismo no texto, uma delas destacando-o com itálico (Crespoe Alonso), outra com aspas (La Valle). É interessante observar, ainda, a refração da ação do sabiá, que só

realmente “belisca” os figos nas traduções de Figueira, Oliveros e de La Valle. Nas demais, ele os “bica” (Bastos) ou “come” (Crespoe Alonso e Jannini). A manutenção do termo expressa, por parte dos tradutores, uma especificidade lendária da ave que, em seu entendimento, deve ser preservada, dando conta, talvez, da espécie mais abundante na América do Sul: a saber, o sabiá-laranjeira.

Por fim, a tradução da indumentária que Fulô despe na nona estrofe aponta igualmente para uma reescrita com dificuldades atinentes à precisão da moda histórica nacional. Enquanto “saia” é um termo relativamente universalista, o mesmo não se pode dizer do “cabeção”, que, embora designe de maneira genérica uma gola pendente utilizada por homens e mulheres, mas especialmente por clérigos, denota também, no Brasil, uma “camisa de mulher, inteira e com mangas, usada como roupa íntima”, e, mais especificamente na Bahia, “a parte superior da camisa do traje típico das baianas” (HOUAISS, [s.p.]) Em “Essa Negra Fulô”, a roupa contrasta mucama e sinhá na medida em que seu vestuário simplório não reflete a mesma ostentação dos muitos itens listados nas acusações da Sinhá e prefigurados no vestido “com os peixinhos do mar” da princesa. Embora no Brasil colonial a moda se ligasse a uma “linguagem que marcava as hierarquias sociais, estabelecendo a evidência visual sobre a condição de quem se apresentava, traço típico da etiqueta no Antigo Regime” (VAINFAS, 2001, p. 580), a historiografia mostra que as proibições referentes ao uso de indumentária e de acessórios se mostraram inócuas, havendo “outras maneiras de demarcar as hierarquias, a exemplo da cor dos indivíduos” (idem, p. 581). As roupas eram poucas e por isso muito usadas, o que fazia com que a nudez, que era naturalizada entre índios e africanos, sendo seus costumes de origem, fosse bastante comum mesmo entre mulheres brancas, quando (e somente quando) estavam no interior das casas (idem, p. 582). Mais uma instância em que o poema se aproxima de uma idealização lendária, a nudez de Fulô causa uma sensação de entorpecimento no Sinhô, instaurando na imagem poética um mito em que isso se trataria de visão insólita ou excepcional.

O traje típico de Fulô aparece refratado em “camisa” ou “blusa” na maioria dos casos: Spinelli, Bastos, Jannini e Crespo e Alonso. Figueira funde “saia” e “cabeção” em “vestido”, de modo a ecoar sugestivamente o episódio da princesa e seu vestido de peixinhos. Já La Valle funde as peças em “veste” e insere uma atmosfera sugestiva de suspense por meio das reticências no antepenúltimo verso da estrofe: “*tolse anche il resto...*” (“tirou também o resto...”). Ao dar destaque à estrofe, realocando-a ao final do texto, esta mudança se mostra significativa, sugerindo que depois da roupa a negra tinha mais alguma coisa para tirar, uma surpresa que não

se é revelada após o salto da negra nua – o que poderia ela “tirar” junto à roupa, no auge de sua injusta punição? Agrega-se ao texto de Mercedes La Valle uma expectativa com potencial de revirar a narrativa do avesso. Os elementos de especificidade cultural se diluem, neste ponto, em todas as traduções, embora deem lugar para a inovação criativa dos tradutores, caso especialmente instigante de uma das traduções italianas, única, aliás, levada a cabo por uma mulher.

#### IV.

Se Gilberto Freyre estava certo ao afirmar que a arte de Jorge de Lima “põe o estrangeiro que se aproxima da poesia brasileira em contato com uma das nossas maiores riquezas: a interpenetração de culturas, entre nós tão livre, ao lado do cruzamento de raças” (2014, p. 16), é preciso enxergar que esta interpenetração se faz presente num tecido verbal que, refratado, pode apontar com maior ou menor ênfase nesta direção, de modo que o aspecto nativista tem função preponderante rumo a esta missão, embora poemas desta alçada tenham também adquirido sentidos que prescindiram de um tom pitoresco. Se, por outro lado, procede a hipótese do professor Vagner Camilo de que um programa ideológico promovia a instrumentalização da poesia negra de Jorge de Lima, “ilustrando a suposta ‘harmonia’ racial brasileira como modelo para o resto do mundo” (CAMILO, 2014, p. 170), o intento só teria efeito se os parâmetros dessa suposta harmonia estivessem no escopo maior que norteia a difusão, ou refração, de versos que têm elementos de especificidade cultural de maneira acentuada. Também a “manipulação da fama literária” concorre para a efetivação ou não desse programa, na medida em que a autoridade conferida ao autor se mostra bastante variável nas reescritas vislumbradas no cruzamento panorâmico proposto.

Limitada à contextualização das edições e ao aspecto lexical-semântico na tradução de alguns marcadores de maior especificidade, nossa leitura não pretende esgotar a explicitação da matéria que compõe “Essa Negra Fulô” ou qualquer das sete refrações escolhidas, à maneira do arco-íris brasileiro, que diverge sete cores. Traduzido com o fim de difusão de um ideário nativista de literatura brasileira em meio a outros poemas do autor, do movimento ao qual costuma ser associado (regionalismo) e do sistema literário de que provém, o poema de Jorge de Lima participa da consolidação e da transformação de padrões da poética e de discursos em torno da cultura brasileira com alguma notável variação, na esteira do embate entre o traduzível e o intraduzível. Os casos comentados apontaram tanto tendências para a manutenção de termos da língua de partida

(como com o “Sabiá”) como a recusa paratextual ou ao estrangeirismo (como com o “cafuné”), passando pela complexa gama de nuances semânticas que envolvem a tradução do “senhorio” oitocentista brasileiro.

Os discursos que referendam essas refrações expressam diferentes visões com relação à função desse imaginário mítico, tendo algumas antologias dedicado seções específicas aos poemas que trazem um “sabor brasileiro”, enquanto outras investiram numa leitura mais universalista ou ainda mais adaptada à constelação de referências da cultura em que se está inserindo a obra. O confronto de ideias sobre as raízes coloniais e escravagistas dos costumes, da formação étnico-racial e da cultura nacional em sentido amplo se estende, pela tradução, ao pensamento internacional acerca do Brasil, de modo a apontar tendências mais permeáveis à inserção real de um autor do porte de Jorge de Lima.

As antologias abrangeram o final da década de 1930, a metade dos anos 50 e dos anos 60: momentos historicamente marcados por grandes eventos bélicos e as decorrentes tensões geopolíticas que foram decisivas para as relações interculturais que se seguiram, mas também por posturas diferenciadas a respeito da poesia e de sua tradução, e ainda por diferentes gradações quanto ao prestígio internacional da cultura brasileira, principalmente pela difusão da música e do pensamento intelectual. Poder-se-ia mencionar ainda a identidade dos tradutores, que pode imprimir um ponto de vista brasileiro (no caso da tradução francesa) ou estrangeiro, sul-americano ou europeu, de acadêmico ou de poeta, masculino (o que se realiza em seis das sete refrações) ou feminino (no caso de Mercedes La Valle), entre outros recortes. Cada um, na especificidade de seu trabalho, tem a revelar um coeficiente complexo de agência do tradutor na refração a ser apresentada: como se viu, as estratégias de tradução não se sedimentam em padrões, logrando os seus agentes caminhos diversos no preparo de uma mesma versão, ainda que se possa rastrear poéticas mais conservadoras e outras subversivas. Não é dispensável lembrar que é por meio das refrações interculturais (mais do que linguísticas, na linha dos estudos de tradução como manipulação) que os clássicos se dão a conhecer na maioria dos casos, o que por si só justifica a relevância de tais estudos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. “Jorge de Lima poeta em movimento (do ‘menino impossível’ ao Livro de Sonetos)”. *Estudos Avançados*, vol. 30, n. 86, janeiro-abril de 2016, pp. 183-207.

CAMILO, Vagner. “Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana”. In: Lima, Jorge de. *Poemas negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 125-189.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. *Terceira Margem*, n. 23, Rio de Janeiro, julho-dezembro de 2010, pp. 113-138.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The position of translated literature within the Literary Polysystem”. In: Venuti, Lawrence. (ed.). *The Translation Studies reader*. London: Routledge, 2000, pp. 192-197.

FREYRE, Gilberto. “Prefácio à primeira edição (1947)”. In: Lima, Jorge de. *Poemas negros*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 9-16.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. “Mother’s Courage’s cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies reader*. London: Routledge, 2000, pp. 233-249.

LIMA, Jorge de. *Obra poética*. Org. de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

LIMA, Jorge de. “Carta de Jorge de Lima para Lasar Segall de 10 de fevereiro de 1944”. *Teresa*, n. 3. São Paulo: Ed. 34, 2002, pp. 61.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; Gomes, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVEIRA, Oliveira. “Outra Nega Fulô”. In: Quilombhoje (org.). *Cadernos Negros. Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998, pp. 109-110.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro:

Objetiva, 2001.

### ANTOLOGIAS

ARECHAVALETA, C. R.; OLIVEROS, J. T. (ORG.). *JORGE DE LIMA. POEMAS*. RIO DE JANEIRO, 1939.

BASTOS, ANTONIO. D. TAVARES (ORG.). *ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE*. PARIS: PIERRE TISNÉ, 1954.

CRESPO, ÁNGEL; ALONSO, DÁMASO (ORG.). *REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA*, N. 9, JUNIO 1964.

FIGUEIRA, Gastón (org.). *Poesía brasileña contemporánea (1920-68). Crítica y antología*. 2ª ed. rev. e amp. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-brasileño, 1969.

JANNINI, Pasquale Aniel (org.). *Le più belle pagine della letteratura brasiliana*. Milano: Nuova Accademia, 1957.

LA VALLE, Mercedes (org.). *Un secolo di poesia brasiliana*. Siena: Maia, 1954.

SPINELLI, Raffaele (org.). *Croce del sud. Antologia di poeti brasiliani*. Milano: Bocca, 1954.

### DICIONÁRIOS

*Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001. 22ª edición. Tomos I e II.

HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível online em: [houaiss.uol.com.br](http://houaiss.uol.com.br).

ROBERT, P. *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2008.

ZINGARELLI, N. *Il nuovo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. A cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Bologna: Zanichelli, 1988. 11ª ed.

**DANIEL SOUZA SILVA** – Desenvolve pesquisa de doutorado sobre os poetas Jorge de Lima e Ruggero Jacobbi, orientada pelo professor Fabio Rigatto de Souza Andrade no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Ensaio apresentado à disciplina “Política e Tradução nas Américas”, ministrada pelo professor Marcelo Pen em 2019. Contato: [daniel.souza.silva@usp.br](mailto:daniel.souza.silva@usp.br)